

Helmut Kirchmeyer

**Situationsgeschichte
der Musikkritik und des
musikalischen Pressewesens
in Deutschland**

dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn
des 20. Jahrhunderts

von Helmut Kirchmeyer

IV. Teil

**Das zeitgenössische Wagner-Bild
Siebter Band: Dokumente 1853**

Vorläufige Netzausgabe 2021

Für Peter

„Situationsgeschichte der Musikkritik und des
musikalischen Pressewesens in Deutschland“

Teil I Allgemeine musikkritische Systematik. Handwerkslehre*

Teil II System und Methodengeschichte

1. Band: System- und Methodengeschichte, 529 S., Steiner 2017
2. Band: Quellen-Texte 1791-1833 (1-284), XXXI S. + 766 Sp., Bosse 1990
3. Band: Quellen-Texte 1834-1846 (285-591), XXXI S. + 636 Sp., Bosse 1995
4. Band: Quellen-Texte 1847-1851 (592-772), XXIX S. + 630 Sp., Bosse 1996
5. Band: Quellen-Texte 1852-1913*

Teil III: Romantik und Widerromantik (Die Zeit vor Wagner)

Teil IV Das zeitgenössische Wagnerbild

1. Band: Wagner in Dresden, VI + 846 S., Bosse 1972
2. Band: Wagner-Dokumente 1842-1845 (1-619), LXII S. + 704 Sp. Bosse 1966
3. Band: Wagner-Dokumente 1846-1850 (620-1265), LXI S. + 810 Sp., Bosse 1967
4. Band: Register zu IV/1**
5. Band: Wagner im Exil*
6. Band: Wagner-Dokumente 1851-1852 (1266-1992), LXXII S. + 1156 Sp., Bosse 1985
 1. Halbband 1851 bis 1852 IV (1266-1586), XXXII S. + 576 Sp.
 2. Halbband 1852 V bis 1852 XII (1587-1992), 579 Sp. + XLI S.
7. Band: Wagner-Dokumente 1853 vorläufige Netzausgabe 2021
8. Band: Wagner-Dokumente 1854 Netzausgabe**
9. Band: Wagner-Dokumente 1855-1857*

Teil V: Die neudeutsche Problematik (Die Zeit nach Wagner)

Teil VI: Biographisch-Bibliographisches Kritikerverzeichnis*

* in Arbeit; ** in Vorbereitung

Zureichung

Diese Zureichung gilt für alle nachfolgenden Bände bis einschließlich 1861. Sie dokumentieren

- a) die erreichbaren Berichte der deutschen Tageszeitungen an den Erstaufführungsorten (nach Weimar 1850 gibt es erst wieder München 1865 eine Wagner-Uraufführung),
- b) Berichte in einigen bedeutenderen überregionalen Blättern zu Erstaufführungen, Wagners Schriften oder Äußerungen von und über Wagner,
- c) alle Wagnernennungen einschließlich Notizen in den deutschsprachigen Musikzeitschriften, und
- d) Zuordnungsberichte, gegebenenfalls auch ausländische, sofern in den Berichten a bis c darauf Bezug genommen wird. Die Zuordnungsberichte erscheinen in der Regel nicht unter einer eigenen Nummer, sondern als alphanumerische Anlage zu dem Text, in dem auf sie verwiesen wird.

Wie in den drei (vier) Bänden zuvor (1842-1845, 1846-1850, 1851-1852) werden Artikel, Berichte und Notizen im originalen Wortlaut einschließlich Druckfehler und Schreibeigentümlichkeiten wiedergegeben. Druckfehler und Schreibeigentümlichkeiten werden zusätzlich im Anschluß an den einzelnen Textnachdruck vermerkt.

Das Editionsverfahren unterscheidet sich von den vorangegangenen Bänden durch den Verzicht auf Abkürzungen im Quellennachweis sowie durch eine andere Art der Wiedergabe der Zeilenbrechungen (/ = Zeile, // = Seite bzw. Spalte, /// = über mehr als eine Seite bzw. Spalte hinaus, //// = über Artikelende hinweg). Sie wurden aus netztechnisch bedingten Verfahrensgründen mit in den Haupttext hineingenommen. Aus demselben Grund wurde auf Zeilenzählung sowie auf etliche historische Festzeichen (etwa das etc.-Sigel) verzichtet.

Der zugehörige Kommentar bleibt dem in Arbeit befindlichen Band „Wagner im Exil“ vorbehalten. Der für 1853 nachzuweisende Bestand beläuft sich auf knapp 1500 Artikel, Berichte, Mitteilungen und Notizen. Davon konnten derzeit etwas über 1100 in die vorläufige Netzausgabe eingestellt werden; die fehlenden folgen nach fertig gestellter Korrektur. Auf eine Weiternumerierung der Texte wurde daher vorerst verzichtet.

Düsseldorf-Pempelfort, Januar 2021

1. 01 1853 Central-Org. für die deutschen Bühnen
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Rheinische Musik-Zeitung
 Central-Org. für die deutschen Bühnen
 Frankfurter Konversationsblatt
3. Frankfurter Konversationsblatt
4. Frankfurter Konversationsblatt
5. Deutsche Theater-Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
6. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
 Didaskalia
 Didaskalia
7. Neue Zeitschrift für Musik
 Didaskalia
8. Rheinische Musik-Zeitung
9. Berliner Musik-Zeitung Echo
10. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
12. Neue Berliner Musikzeitung
13. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
14. Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Wiener Theater-Zeitung
15. Deutsche Theater-Zeitung
16. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Bremer Sonntagsblatt
18. Didaskalia
 Frankfurter Konversationsblatt
 Neue Oder-Zeitung
19. Neue Berliner Musikzeitung
 Didaskalia
 Deutsche Allgemeine Zeitung
 Leipziger Tageblatt
 Intelligenz-Blatt Frankfurt
20. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
21. Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Intelligenz-Blatt Frankfurt
22. Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
 Didaskalia
 Norddeutscher Correspondent
 Düsseldorfer Journal
 Leipziger Tageblatt
 Deutsche Allgemeine Zeitung
 Neue Oder-Zeitung
23. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Bremer Sonntagsblatt
 Düsseldorfer Journal
 Intelligenz-Blatt Frankfurt
24. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
 Didaskalia
 Düsseldorfer Zeitung
25. Düsseldorfer Zeitung
26. Didaskalia
 Fliegende Blätter
 Fliegende Blätter
27. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Frankfurter Konversationsblatt
28. Allgemeine Theater-Chronik

- Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
 Die Grenzboten
 Breslauer Zeitung
 Schlesische Zeitung
29. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Neue Oder-Zeitung
30. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo
31. Süddeutsche Musik-Zeitung
 1. 2. 1853 Didaskalia
 2. Intelligenz-Blatt Frankfurt
 3. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
4. Sächsische Constitutionelle Zeitung
 Allgemeine Theater-Chronik
 Allgemeine Theater-Chronik
 Allgemeine Theater-Chronik
 Allgemeine Theater-Chronik
 Die Grenzboten
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Eidgenössische Zeitung
 Neue Preußische Zeitung
5. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Dresdner Journal
 Neue Preußische Zeitung
 Mittelrheinische Zeitung
7. Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Didaskalia [Frankfurt]
8. Sächsische Constitutionelle Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
 Dresdner Journal
 Eidgenössische Zeitung [
9. Intelligenz-Blatt Frankfurt
10. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Eidgenössische Zeitung
11. Allgemeine Theater-Chronik
 Die Grenzboten
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Freiburger Zeitung
 Freiburger Zeitung
 Neue Oder-Zeitung
12. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Freiburger Zeitung

13. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt
Freiburger Zeitung
Bremer Sonntagsblatt
14. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Neue Oder-Zeitung
15. Dresdner Journal
16. Deutsche Theater-Zeitung
Didaskalia
Neue Berliner Musikzeitung
Freiburger Zeitung
Eidgenössische Zeitung
Düsseldorfer Zeitung
17. Signale für die musikalische Welt
Freiburger Zeitung
18. Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Freiburger Zeitung
Die Grenzboten
19. Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Weimarische Zeitung
Freiburger Zeitung
20. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Intelligenz-Blatt Frankfurt
21. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
23. Deutsche Theater-Zeitung
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Didaskalia
Intelligenz-Blatt Frankfurt
Weimarische Zeitung
Leipziger Tageblatt
Freiburger Zeitung
Freiburger Zeitung
Freiburger Zeitung
25. Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Frankfurter Konversationsblatt
26. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
27. Berliner Musik-Zeitung Echo
Intelligenz-Blatt Frankfurt
Intelligenz-Blatt Frankfurt
Coblenzer Zeitung
Freiburger Zeitung
Freiburger Zeitung
28. Süddeutsche Musik-Zeitung
Frankfurter Konversationsblatt
3. 3. 1853 Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
4. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
5. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Neue Berliner Musikzeitung

- Rheinische Musik-Zeitung
 Freiburger Zeitung
 Freiburger Zeitung
 Bremer Sonntagsblatt
 10. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Freiburger Zeitung
 11. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 13. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 17. Signale für die musikalische Welt
 18. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 19. Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 20. Freiburger Zeitung
 21. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 23. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Neue Berliner Musikzeitung
 25. Allgemeine Theater-Chronik
 Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 26. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Rheinische Musik-Zeitung
 28. Süddeutsche Musik-Zeitung
 31. Signale für die musikalische Welt
 1. 4. 1853 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
 2. Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Weimarische Zeitung
 5. Eidgenössische Zeitung
 6. Deutsche Theater-Zeitung
 Eidgenössische Zeitung
 7. Signale für die musikalische Welt
 Eidgenössische Zeitung
 8. Neue Zeitschrift für Musik
 Eidgenössische Zeitung
 9. Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Düsseldorfener Zeitung
 10. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo
 Bremer Sonntagsblatt
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 12. Deutsche Theater-Zeitung
 13. Neue Berliner Musikzeitung
 14. Allgemeine Zeitung
 15. Die Grenzboten
 Neue Zeitschrift für Musik
 16. Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Eidgenössische Zeitung
 17. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Eidgenössische Zeitung
 18. Süddeutsche Musik-Zeitung
 20. Neue Berliner Musikzeitung
 21. Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
 22. Neue Zeitschrift für Musik
 Allgemeine Zeitung
 23. Rheinische Musik-Zeitung
 24. Berliner Musik-Zeitung Echo
 25. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 28. Signale für die musikalische Welt
 Neue Zeitschrift für Musik
 30. Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 1. 5. 1853 Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo

- Die Grenzboten
Allgemeine Zeitung
28. Neue Berliner Musikzeitung
Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
29. Eidgenössische Zeitung
Berliner Musik-Zeitung Echo
30. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Posener Zeitung
2. 6. 1853 Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Allgemeine Theater-Chronik
3. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
5. Berliner Musik-Zeitung Echo
6. Neue Berliner Musikzeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
9. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
10. Neue Wiener Musik-Zeitung
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
16. Kasseler Zeitung
17. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
24. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
26. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
30. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
1. 7. 1853 Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Mittelrheinische Zeitung
2. Deutsche Theater-Zeitung
Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Niederrheinische Musik-Zeitung
Eidgenössische Zeitung
4. Süddeutsche Musikzeitung
Süddeutsche Musikzeitung
Allgemeine Zeitung
5. Mittelrheinische Zeitung
6. Deutsche Theater-Zeitung
Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
7. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt

8. Mittelrheinische Zeitung
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
9. Deutsche Theater-Zeitung
 Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Mittelrheinische Zeitung
10. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo
 Berliner Musik-Zeitung Echo
11. Süddeutsche Musik-Zeitung
12. Mittelrheinische Zeitung
13. Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
14. Neue Zürcher Zeitung
 Eidgenössische Zeitung
15. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
16. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Rheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
17. Mittelrheinische Zeitung
 Berliner Musik-Zeitung Echo
18. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
19. Mittelrheinische Zeitung
22. Allgemeine Theater-Chronik
 Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
23. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Frankfurter Konversationsblatt
 Neue Berliner Musikzeitung
 Mittelrheinische Zeitung
25. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
26. Frankfurter Konversationsblatt
27. Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Frankfurter Konversationsblatt
28. Mittelrheinische Zeitung
29. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
30. Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
31. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Mittelrheinische Zeitung
1. 8. 1853
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
2. Mittelrheinische Zeitung

3. Deutsche Theater-Zeitung
5. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Kasseler Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
6. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
8. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
9. Eidgenössische Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
10. Rheinische Musik-Zeitung
12. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
13. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Eidgenössische Zeitung
14. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
16. Didaskalia
17. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
18. Neue Wiener Musik-Zeitung
Signale für die musikalische Welt
19. Neue Zeitschrift für Musik
20. Deutsche Theater Zeitung
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
21. Berliner Musik-Zeitung Echo
23. Mittelrheinische Zeitung
24. Neue Wiener Musik-Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
26. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
27. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
28. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Mittelrheinische Zeitung
29. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
30. Mittelrheinische Zeitung
31. Rheinische Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
1. 9. 1853
2. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
3. Niederrheinische Musik-Zeitung
7. Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
8. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
9. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
10. Central-Organ für die deutschen Bühnen

- Central-Organ für die deutschen Bühnen
Niederrheinische Musik-Zeitung
Berliner Musik-Zeitung Echo
11. Bremer Sonntagsblatt
14. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
15. Signale für die musikalische Welt
16. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
18. Berliner Musik-Zeitung Echo
19. Süddeutsche Musik-Zeitung
21. Rheinische Musik-Zeitung
22. Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
23. Neue Zeitschrift für für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Oder-Zeitung
Schlesische Zeitung
24. Neue Zeitschrift für Musik
Rheinische Musik-Zeitung
Freiburger Zeitung
25. Berliner Musik-Zeitung Echo
26. Süddeutsche Musik-Zeitung
27. Mittelrheinische Zeitung
28. Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
29. Karlsruher Zeitung
28. Karlsruher Zeitung
Karlsruher Zeitung
29. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
30. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
1. 10. 1853
Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Niederrheinische Musik-Zeitung
2. Berliner Musik-Zeitung Echo
Karlsruher Zeitung
3. Süddeutsche Musik-Zeitung
4. Karlsruher Zeitung
5. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Badische Landeszeitung
Darmstädter Zeitung
Karlsruher Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
Didaskalia
6. Signale für die musikalische Welt
Didaskalia
Fliegende Blätter
7. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Didaskalia
Allgemeine Zeitung
Badische Landeszeitung
Karlsruher Zeitung
Freiburger Zeitung
8. Didaskalia
Didaskalia
Didaskalia
Allgemeine Zeitung
Eidgenössische Zeitung
Freiburger Zeitung
Darmstädter Zeitung
Darmstädter Zeitung
Mittelrheinische Zeitung
Mittelrheinische Zeitung

9. Bremer Sonntagsblatt
12. Deutsche Theater-Zeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Didaskalia
 Darmstädter Zeitung
13. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
 Neue Wiener Musik-Zeitung
 Neue Wiener Musik-Zeitung
 Didaskalia
14. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
 Darmstädter Zeitung
15. Deutsche Theater-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
16. Bremer Sonntagsblatt
 Intelligenz-Blatt Frankfurt
17. Darmstädter Zeitung
18. Mittelrheinische Zeitung
19. Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Darmstädter Zeitung
 Darmstädter Zeitung
20. Signale für die musikalische Welt
 Neue Wiener Musik-Zeitung
21. Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
 Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
 Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
22. Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Central-Organ für die deutschen Bühnen
 Deutsche Theater-Zeitung
 Deutsche Theater-Zeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Neue Berliner Musikzeitung
 Rheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
 Niederrheinische Musik-Zeitung
23. Berliner Musik-Zeitung Echo
 Bremer Sonntagsblatt
24. Süddeutsche Musik-Zeitung
 Süddeutsche Musik-Zeitung
27. Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Signale für die musikalische Welt
 Didaskalia
 Didaskalia
28. Allgemeine Theater-Chronik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Neue Zeitschrift für Musik
 Die Grenzboten
 Die Grenzboten
 Die Grenzboten
 Frankfurter Konversationsblatt
 Frankfurter Konversationsblatt
 Mittelrheinische Zeitung
29. Central-Organ für die deutschen Bühnen

- Deutsche Theater-Zeitung
Der Freischütz
Niederrheinische Musik-Zeitung
Darmstädter Zeitung
30. Berliner Musik-Zeitung Echo
31. Neue Berliner Musikzeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
2. 11. Rheinische Musik-Zeitung f
3. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Der Freischütz
4. Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Didaskalia [Frankfurt]
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
5. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Der Freischütz
6. Bremer Sonntagsblatt
7. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
9. Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
10. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
11. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
Didaskalia
12. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Der Freischütz
Weimarische Zeitung
14. Süddeutsche Musik-Zeitung
Allgemeine Zeitung
Hamburger Nachrichten
15. Der Freischütz
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
16. Deutsche Theater-Zeitung
17. Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
Der Freischütz
18. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
19. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung

20. Niederrheinische Musik-Zeitung
Berliner Musik-Zeitung Echo
Mittelrheinische Zeitung
21. Süddeutsche Musik-Zeitung
Allgemeine Zeitung
Allgemeine Zeitung
23. Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
24. Signale für die musikalische Welt
Der Freischütz
25. Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Intelligenz-Blatt Frankfurt
26. Deutsche Theater-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Allgemeine Zeitung
27. Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Berliner Musik-Zeitung Echo
Eidgenössische Zeitung
28. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
29. Der Freischütz
Der Freischütz
30. Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Eidgenössische Zeitung
1. 12. 1853
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Zürcher Zeitung
2. Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
3. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
5. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
6. Allgemeine Zeitung
7. Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
8. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
9. Allgemeine Theater-Chronik
Allgemeine Theater-Chronik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik

10. Neue Zeitschrift für Musik
Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Freiburger Zeitung
11. Bonner Zeitung
Bonner Zeitung
Bonner Zeitung
Freiburger Zeitung
12. Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
14. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
15. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Zeitung des Hamburgischen Correspondenten
Bonner Zeitung
16. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zürcher Zeitung
17. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
The Musical World
Rheinische Musik-Zeitung
19. Süddeutsche Musik-Zeitung
20. Der Freischütz
21. Deutsche Theater-Zeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
22. Signale für die musikalische Welt
Signale für die musikalische Welt
Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
23. Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
Neue Zeitschrift für Musik
24. Central-Organ für die deutschen Bühnen
Rheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Niederrheinische Musik-Zeitung
Freiburger Zeitung
25. Berliner Musik-Zeitung Echo
Bremer Sonntagsblatt
26. Süddeutsche Musik-Zeitung
28. Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Neue Berliner Musikzeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Süddeutsche Musik-Zeitung
Neue Wiener Musik-Zeitung
29. Deutsche Theater-Zeitung
31. Deutsche Theater-Zeitung
Deutsche Theater-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
Rheinische Musik-Zeitung
- Neue Berliner Musikzeitung
- Neue Berliner Musikzeitung

Januar 1853

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/1, 1. 1. 1853, S. 5b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Wagner's „Tannhäuser“, welcher von der Leipziger Direction zurückgegeben war, kommt nun doch noch zur Aufführung und zwar schon am Anfang dieses Jahres.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./1, 1. 1. 1853, S. 1a-4b

[Leitartikel]

Zum neuen Jahr.

Von

F. Brendel.

Bringt es die Sitte mit sich, beim Jahreswechsel Vergangenes und Künftiges betrachtend zu überschauen, so erscheint eine solche Aufgabe bei dem von uns vor einem Jahre aufgestellten Programm um so nothwendiger.

Als ich in Nr. 1 vom vorigen Jahre das erwähnte Programm mittheilte, sprach ich aus, daß der Zeitpunkt gekommen sei, wo ein entschiedeneres Vorgehen möglich geworden sei, dies insbesondere durch die immer sichtbarer werdende Hinfälligkeit der bisherigen Kunst und der gegenwärtigen Zustände derselben einerseits, anderseits durch R. Wagner's Leistungen, so wie dadurch, daß sich eine größere Zahl Gleichgesinnter zusammenfand. Ich bezeichnete die Tendenz dies. Bl., dem großen Umschwunge, welcher sich vorbereitet, als Organ zu dienen, ich erklärte, daß es nothwendig geworden sei, entschiedener als früher in die Bewegung einzutreten, und zu diesem Zweck eine polemische Stellung einzunehmen, ich bezeichnete als Ziel eine vollständige Erneuerung des künstlerischen Bewußtseins.

Leser, welche dem Gange dies. Bl. seit einer [1a // 1b] längeren Reihe von Jahren gefolgt sind, wissen, daß diese Wendung nicht eine äußerliche und zufällige, nicht etwa eine von der früher verfolgten Richtung abweichende war, im Gegentheil, daß unsere bisherige Entwicklung mit Nothwendigkeit zu derselben hingeführt hat, und diese Wendung somit als Erfüllung des früher Erstrebten betrachtet werden muß.

Vergleichen wir das Vorausgegangene mit dem neuerdings aufgestellten Princip, so ergibt sich, wie Jenes durch Dies zu einem ersten befriedigenden Abschluß gelangt ist, wie das früher nur vereinzelt Ausgesprochene, aber doch schon entschieden Angestrebte, hier zuerst als vollständiges System auftrat. Viele jener Sätze, welche neuerdings Wagner mit so viel Erfolg geltend gemacht hat, sind in diesen Bl. durch uns zuerst zur Anwendung gekommen; – ich rechne dahin, um nur Einiges beispielsweise anzuführen, unsere Uebereinstimmung über die Bedeutung und Aufgabe der gegenwärtigen Kritik, unsere Uebereinstimmung über den Entwicklungsgang der neueren Instrumentalmusik und den durch die neunte Symphonie im Wesentlichen erfolgten Abschluß, unsere Ansicht über Kirchenmusik und Oratorium, unseren Kampf gegen jenes einseitige, in sich abgeschlossene Musikerthum, so wie gegen allen musikalischen Formalismus überhaupt – wir aber vermochten anfangs nur langsameren Schrittes einen solchen Umschwung einzuleiten, weil für diese Ideen noch zu wenig Boden [1b // 2a] vorhanden war. Unsere Aufgabe bestand darin, das Terrain zu ebnen, die Empfänglichkeit zu wecken, die Gemüther zu stimmen für Das, was nun kommen sollte, natürlich uns selbst noch in so weit unbewußt, als wir noch nicht wissen konnten, von woher die Erfüllung kommen würde, da wir das Ziel überhaupt noch nicht so nahe glaubten.

Zum Beleg, daß früher die Zeit noch keineswegs reif war, um schon vor längeren Jahren mit der gegenwärtigen Entschiedenheit hervorzutreten, daß wir damals zufrieden sein mußten, wenn es uns gelang, die Bahn des Fortschritts überhaupt zu betreten, genügt ein Blick auf die Trivialitäten, aus denen wir uns herausarbeiten mußten. Als wir strengere Forderungen an die Oper stellten, war der Unsinn des gesprochenen Dialogs noch allgemein üblich; daß unsere Kirchenmusik unendlich weit von wirklich kirchlichem Geiste entfernt sei, gestanden nur Wenige zu. Ganz vereinzelt standen die Versuche einer principiellen Betrachtung, ganz vereinzelt die Versuche, die Tonkunst in ihrer Beziehung zum großen Ganzen, zu dem allgemeinen geistigen Leben zu erfassen; in den ästhetischen Grundbegriffen herrschte eine grenzenlose Verwirrung. Daß Vieles, was einst groß und schön, in der Gegenwart mehr und mehr an Berechtigung verliere, daß ganze Gattungen der Kunst

sich auszuleben begannen, wagten nur die Wenigsten sich einzugestehen; wir zuerst brachten – um sogleich an das Bezeichnendste dafür zu erinnern – den Ausdruck „überwundener Standpunkt“, damals unter lebhaftem Widerspruch, während jetzt das Meiste von Dem, was wir früher geltend machten, schon in das Leben übergegangen ist. Was die moralische Haltung der Kritik betrifft, so erwähnte ich schon vor Kurzem, wie es früher damit stand. Wir zuerst machten u. A. den Versuch, Werke von Mitarbeitern ganz in derselben Weise wie die Fremder zu besprechen.

Indem ich alles Dies ausspreche, indem ich darauf hindeute, was mir vor Jahren als die nächste Aufgabe erschien, scheint es, als wolle ich die glänzende Entwicklung ignoriren, welche diese Bl. unter R. Schumann's Leitung gehabt haben; es scheint, als ob ich die großen Verdienste, welcher dieser sich erworben hat, zu verkennen geneigt sei. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Die nächste Veranlassung zur Gründung dieser Bl. war durch die abgeschmackten Beurtheilungen gegeben, welche die neue Kunstepoche, welche damals z. B. Chopin erfuhr. Es war die Absicht, ein Organ zu besitzen, welches gleichen Schritt hielt mit der Kunst, bestimmt an der Spitze des Fortschritts zu stehen, nicht mühselig nachzuhinken, wie bis dahin meist der Fall, und den Künstlern das Aufkommen noch zu erschweren. Schumann hatte jene [2a // 2b] auf Beethoven folgende Kunstblüthe vor sich, welche jetzt so ziemlich abgeschlossen vor uns liegt, und seine Aufgabe war es daher, Franz Schubert, Chopin, Berlioz (in den ersten Jahrgängen dies. Bl.), Mendelssohn, Gade und alle die Künstler, welche in diese Zeit fallen, in das Leben einzuführen. In welcher trefflichen Weise er dies gethan, ist allgemein anerkannt, und er hat sich dadurch bleibende Verdienste erworben. Als ich Schumann folgte, hatte ich von Kunsterscheinungen, die noch nicht mit dem Leben vermittelt waren, zunächst Schumann selbst als Tonsetzer, später R. Franz, vor mir. Wenn ich demnach Schumann's Tondichtungen zum nächsten Gegenstand der Besprechungen machte, so handelte ich nicht blos in dem Geiste, den er selbst gegen die anderen Tonsetzer dieser Epoche bewährt hatte, ich war zugleich durch den Gang der Sache darauf geführt worden, und nur der Redseligkeit eines „Wohlbekannten“ war es vorbehalten, diese Vorgänge neuerdings in seiner confusen Weise zur Darstellung zu bringen, und zu entstellen. Zugleich aber erwuchs für mich, wie schon aus dem oben Gesagten hervorgeht, eine andere Aufgabe. Schumann's Wirken war ein mehr praktisches, unmittelbar künstlerisches, die theoretische, wissenschaftliche Seite war bis dahin zurückgestellt worden, wiewohl Dr. Krüger schon in diesem Sinne gearbeitet hatte; sie war mit Recht zurückgestellt worden, da man es zunächst noch mit einer lebendigen Kunst zu thun hatte. Jetzt aber folgte die Zeit des Ueberganges, und es kam darauf an, eine klare Einsicht über den zurückgelegten Weg zu gewinnen, jetzt folgte die Zeit, wo die Kritik mehr und mehr in den Vordergrund zu treten berufen war, die Zeit der bewußten Orientirung über Lebenskräftiges und Veraltendes, und weiterhin mußte daher auch ein verneinendes Element mehr und mehr das Uebergewicht erlangen.

Uebersehen wir den Entwicklungsgang dieser Bl., so erscheint derselbe als ein durchaus consequenter, es ist eine organische Entfaltung darin erkennbar, und als neuestes Resultat trat folgerichtig endlich die Parteinahme für Wagner hervor. Jetzt wurde die Unterstützung Wagner's für uns die förderlichste. Indem er mit dem Bisherigen brach, und sich abgeschlossen in sich hinstellte, machte er zur That, was uns als Ziel vorgeschwebt hatte. Unsere bisher auf sich allein beschränkte Kritik sah jetzt eine künstlerische Verwirklichung vor sich, schöner und herrlicher, als sie irgend hatte erwarten können. Endlich waren es einzelne jener großen, schöpferischen, ihm allein angehörenden Gedanken, welche, auch für uns neu und überraschend, nun mit einem Male das ganze Gebiet vollständig erhellten, und auf das Bestimmteste er- [2b // 3a] kennen ließen, was zu thun sei, jene Gedanken, welche uns in Wagner, so weit wir zu beurtheilen vermögen, den productivsten Geist der Gegenwart erkennen lassen, denjenigen, der weiter als alle anderen Schriftsteller und Künstler vorgeschritten, dem es am vollständigsten gelungen ist, das Gebiet der Zukunft zu erobern.

Vergegenwärtigen wir uns jetzt, was auf diesem neuerrungenen Standpunkte im Laufe eines Jahres geschehen ist, so bezeichnen wir das Erreichte, so wie das, was der Zukunft vorbehalten, noch zu erstreben ist. Wenn wir betrachten, wie die Dinge beim Beginn des vorigen Jahres standen, so springt der große Unterschied in die Augen. Ein bedeutender Schritt zu näherer Vertrautheit mit dem, was unsere Partei erstrebt, wurde gethan, in weiten Kreisen die freudigste Zustimmung gewonnen. Die mit Begeisterung aufgenommene Aufführung der Wagner'schen Werke bezeichnet den Sieg unserer Sache. Was diese Bl. betrifft, so wurde eine große Zahl neuer Mitarbeiter, die alle von demselben Geiste beseelt sind, gewonnen. Anfangs freilich waren wir genöthigt uns mit den verschiedenartigsten Mißverständnissen, zum Theil der gröbsten Art bezüglich der Auffassung Wagner's, herumzuschlagen, und es hat oftmals harte Kämpfe gekostet. Es ist das stets so gewesen, und wir selbst haben schon einmal, als es für Schumann zu streiten galt, alle diese Erfahrungen durchgemacht. Solche Streitigkeiten sind nothwendig, um das Neue zu vermitteln, um denselben Eingang zu verschaffen, sie sind im Anfang nicht zu vermeiden. An sich selbst erscheinen dieselben von geringem Belang. Ein Blick auf die Geschichte genügt, um zu gewahren, wie anfangs stets das Erhabene in den Staub gezogen wurde, wie gerade die größten Meisterwerke von denen, die sich von

den Fesseln des Gewohnten nicht zu befreien vermochten, verkannt wurden, ein Blick genügt, um z. B. zwischen den neuesten gegnerischen Beurtheilungen des „Tannhäuser“ und der Forkel'schen Kritik Gluck's, die u. A. die Overtüre zur Iphigenie in den Schmutz trat, die auffallendste Aehnlichkeit zu finden. Bei jedem Fortschritt finden sich Solche, die selbst etwas Neues, Lebenskräftiges zu bringen außer Stande, unfähig einen neuen, selbstständigen Gedanken aufzustellen, an den Bestrebungen Anderer nörgeln und quengeln, und damit die Spalten ihrer Blätter füllen.

Andrerseits freilich dürfen wir uns eben so wenig verhehlen, daß wir noch am Anfange unserer Thätigkeit stehen. Wie natürlich traten in letzter Zeit Wagner's Kunstschöpfungen überwiegend in den Vordergrund. Wie natürlich traten in letzter Zeit Wagner's Kunstschöpfungen überwiegend in den Vordergrund. Es war dieß eine nothwendige Folge der gewonnenen ersten Vertrautheit mit seinen Ideen. Der Zukunft vorbehalten bleibt das tiefere Eingehen [3a // 3b] auf diese Ideen selbst, den Zusammenhang derselben mit den Kunstschöpfungen. Je mehr Boden die Sache findet, um so mehr wird eine Polemik gegen die größten Mißverständnisse, wie wir sie bisher meist zu führen genöthigt waren, beseitigt werden können. Ein wirklich fruchtbringendes, geistig bedeutenderes Eingehen kann dann erst möglich sein. Bisher ferner konnten wir nur annähernd das, was wir wollen, realisiren. Wir waren genöthigt noch zu sehr den widerstrebenden Elementen des Alten Rechnung zu tragen. Der Zukunft vorbehalten bleibt eine entschiedener Verwirklichung, die bestimmter das, was nicht mehr lebenskräftig, ausscheidet. – So weit ich vermag, hoffe ich ferner zu einer solchen weiteren Durchführung unserer Sache auch durch eine kleine Schrift beizutragen, die ich zur Ostermesse dieses Jahres erscheinen zu lassen gedenke. Sie hat den Zweck, die hier bezeichneten, nächsten Aufgaben, welche nach der bereits gewonnenen ersten Orientirung als nothwendig sich herausstellen, in's Auge zu fassen, sie ist bestimmt, den Standpunkt, welchen wir gegenwärtig einnehmen, im Hinblick auf allgemeinere Fragen genauer zu begründen.

Zu allseitiger Verständigung aber – so weit eine solche unter den gegenwärtigen Umständen möglich – möchte ich hier, wo die passendste Gelegenheit sich bietet, über die Grundsätze, die ich bisher mit klarstem Bewußtsein erkannt und festgehalten habe, folgendes bemerken:

R. Wagner, indem er den Kampf begann, brach mit der bisherigen Kunst. Er erbaute seine eigene Welt in sich, und gab diese in Schriften und Kunstwerken kund, unbekümmert, wie weit das Verständniß der Gegenwart dafür reichen werde, unbekümmert ob jetzt irgend Etwas davon zur Geltung kommen könne, oder künftigen Zeiten vorbehalten bleiben müsse. Unsere Aufgabe ist eine andere, und wer daher unsere Stellung nach der, die Wagner einnimmt, beurtheilen wollte, würde uns falsch beurtheilen. Indem wir nicht bloß ein fernes Ziel vor Augen haben, indem wir in die vorhandenen Zustände eingreifen, das Neue nicht bloß hinstellen, sondern demselben Eingang verschaffen wollen, sind wir genöthigt auch wirklich auf das Vorhandene einzugehen, und den Punkt festzuhalten, von wo aus wir uns verständigen können. Mögen daher die Freunde des entschiedensten Fortschritts uns nicht tadeln, wenn wir eine gewisse Schonung walten lassen, wenn wir nicht verlangen, daß plötzlich und mit einem Male sich Alles ändere, wenn wir im Gegentheil Manches, von dem wir sehr wohl wissen, daß es nicht mehr berechtigt, noch mit fortführen, und einigermaßen den Moment abwarten, [3b // 4a] wo das Ueberlebte desselben mit größerer Leichtigkeit erkannt werden wird. Wollen wir wirklich nützen, so müssen wir hier und da noch Concessionen machen, und dürfen nicht überall mit schroffer Consequenz verfahren. Es erklärt sich hieraus u. A. der Umstand, daß wir noch immer der Kritik einen großen Raum gewähren. Wir erkennen gerade hierin das wirksamste Mittel den Umschwung der Ideen bis in's Einzelne zu befördern. – Erscheinen wir dagegen den gemäßigter Gesinnten vielleicht hin und wieder zu schroff, in unserer Polemik zu hart, so mögen diese bedenken, daß wir nie irgend einer Persönlichkeit, niemals niederer Gehässigkeit, wie wir das ringsherum sehen, Raum gegeben, nie einer persönlichen Gereiztheit Einfluß gestattet haben. Sie mögen ferner bedenken, daß bei der humansten Gesinnung, von der wir beseelt sind, es doch Momente giebt, wo der Zorn einen Jeden, der es mit der Sache ernst meint, übermannen würde. Hier ist es insbesondere die in so vielen Organen gänzlich demoralisirte Presse, welche fortwährend Veranlassungen bietet. Im Hinblick darauf müssen wir gestehen, daß wir nicht zu viel, im Gegentheil noch zu wenig polemisirt haben. Wir müssen schließlich den gemäßigter Gesinnten gegenüber jenes Mißverständniß entfernen, als ob wir zu weit gingen, d. h. ungerecht wären gegen das Bedeutende und noch Lebensfähige des alten Standpunktes, ungerecht gegen die Vergangenheit überhaupt. Die Beseitigung dieses Mißverständnisses liegt schon in dem, was wir so eben über unser schonendes Verfahren bemerkten. Wer unsern Bestrebungen genauer gefolgt ist, wird erkannt haben, daß wir mit größter Vorsicht zu Werke gehen, um nicht ungerecht und niederdrückend gegen irgend eine Lebensäußerung zu erscheinen. – Auch über die Stellung der verschiedenen Mitarbeiter in dies. Bl. die individuelle Art und Weise Vieler derselben möchte ich noch eine Bemerkung machen. Es ist zu Zeiten vorgekommen, daß man uns unmitttelbar und ohne Weiteres für diese individuelle Art und Weise verantwortlich machen wollte. Die Redaction indeß vertritt nur die Richtung im Ganzen, das Princip und die Consequenzen desselben, nicht aber die individuellen Kundgebungen eines jeden

Mitarbeiters. Es ist durchaus nicht nothwendig, daß alle Mitarbeiter denselben Ton anschlagen, im Gegentheil, je reicher die Welt der Individualitäten, um so vortheilhafter für die Sache. Darum geben wir innerhalb unseres Standpunktes verschiedenen Schattirungen Raum, wechseln auch nicht augenblicklich unsere Farbe, wenn ein Mal ein Mitarbeiter in ungewöhnlicherer Weise hervortritt, betrachten im Gegentheil derartiges als ein vorübergehendes Moment, welches von selbst seine Ausgleichung durch Anderes findet. [4a //

4b] Unsere Richtung im Großen und Ganzen halten wir fest mit zweifelloser Sicherheit, denn wir haben die unwandelbare Ueberzeugung, daß auf der weiteren Ausbildung derselben alles fernere Gedeihen der Kunst beruht.

So wünschen wir, daß man uns das bisher geschenkte Vertrauen auch für die Zukunft bewahre, daß man uns durch dasselbe unterstütze, damit wir in den Stand gesetzt sind, das begonnene Werk, so weit unsere Kräfte es gestatten, seinem großen Ziele näher zu führen.

anderseits // Erneuerung // Das, // vor Kurzem, // vor Kurzem, // bewährt // bringen, und // neuerrungenen Standpunkte // genöthigt uns // Schmutz // Andreerseits // Standpunkt, // genöthigt noch // unbekümmert ob // bloß // bloß // genöthigt auch // berechtigt, // Mittel den // Standpunktes, // dies. Bl. die individuelle // Standpunktes // Anderes //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./1, 1. 1. 1853, S. 4b-6a (= WSchD V/187-191) [-] = Fortsetzungsbericht, s. DNr. 1954 ~ XXXVII./23, 3. 12. 1852

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./1, 1. 1. 1853, S. 10a

[Vermischtes]

In Wiesbaden und Schwerin beabsichtigt man Wagners Lohengrin zur Aufführung zu bringen.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/131 = III/27, 1. 1. 1853, S. 1041a-1043b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht s. DNr. 1947 ~ -/126 = III/22, 27. 11. 1852

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/1, 1. 1. 1853, S. 5b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/1, Samstag 1. 1. 1853, S. 2b-4a; ~ -/2, Montag 3. 1. 1853, S. 6a-7b; ~ -/3, Dienstag 4. 1. 1853, S. 10a-11a; ~ -/4, Mittwoch 5. 1. 1853, S. 14a-15b [-]

Richard Wagners Tannhäuser Mitgetheilt von Dr. W. B.

„Der Tannhäuser“, die gegenwärtig als ein Ereigniß der Zeit so viel besprochene Oper von Richard Wagner, wird in den nächsten Tagen im hiesigen Stadttheater zum erstenmal zur Aufführung kommen. Wir glauben deshalb den Lesern einen guten Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen zum leichteren Verständniß und größeren Genuß dieses Kunstwerks in der Eintheilung und Folge des Textbuches den Gang der Handlung im voraus mittheilen, zumal die Opern Wagners in ihrer neuen und großartigen Technik im ganzen wie im einzelnen von der bisher üblichen Oper so wesentlich abweichen und in demselben Text und Musik so innig in einander verschmolzen sind, daß eine Würdigung der letzteren ohne Kenntniß des ersteren kaum möglich ist.

*

Richard Wagner ist nicht allein Componist der Oper, er hat auch den Text derselben verfaßt. Ausgehend von der unbestreitbaren Ansicht, daß die Oper der Gegenwart in tiefem Verfall begriffen ist, daß dieselbe, um auf eine Zukunft hoffen zu können, vollständiger Umgestaltung und Neubelebung bedarf, daß vor allem das stete Hinausarbeiten auf einen oft sehr gesuchten Effect der schlimmste Feind der jüngsten Bühnencomposition ist, folgte Wagner dem Vorbilde Glucks, mit diesem zusammentreffend im Streben nach dem Naturwahren, Einfach-Dramatischen, Dichterisch-Schönen auch in der Oper. Aber selbst poetisch begabt, bedurfte Wagner nicht eines Calzabigi: er

dichtete sich selbst den Text seines Werkes, und dies kann uns auch erklären, woher jene merkwürdige Uebereinstimmung von Wort und Musik rührt, welche der Oper ihre eigentümliche wunderartige Wirkung sichert. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, daß der [2b // 3a] Text allein schon hohe poetische Schönheit besitze, obgleich freilich die Szenen nur angelegt, nicht ausgeführt sind. So zum Beispiel das Lied, welches Tannhäuser in seiner Sehnsucht singt, aus den üppigen Genüssen des Venusberges ins rege Leben der Menschen zurückzukehren:

Dir töne Lob! die Wunder sei'n gepriesen,
Die deine Macht mir Glücklichen erschuf!
Die Wonnen süß, die deiner Huld entsprießen,
Erhob mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude ach! nach herrlichem Genießen
Verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn,
Da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
Gab deine Gunst mir Sterblichen dahin. –

Doch sterblich ach! bin ich geblieband
Und übergroß ist mir dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen:
Aus deinem Reiche muß ich fliehn –
O Königin, Göttin! lass' mich ziehn!

Dank deiner Huld! gepriesen sei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweiht!
Beneidet ewig, wer mit warmen Trieben
In deinen Armen Götterglut getheilt!
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
Den Zauber aller Wonnen athm' ich hier;
Kein Land der weiten Erde bietet Gleiches;
Was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir.

Doch ich aus diesen ros'gen Düften
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach unsers Himmels klarem Blau,
Nach unserm frischen Grün der Au,
Nach unsrer Vöglein liebem Sange,
nach unsrer Glocken traurem Klange;
Aus deinem Reiche muß ich fliehn, –
O Königin, Göttin, lass' mich ziehn!

Die Tannhäusersage ist bekannt. Lange Zeit schwelgt Tannhäuser in den Armen der Göttin Venus, von deren sündiger Hofhaltung im Hörselberg bei Eisenach das Mittelalter zu berichten wußte. Im Anfang des Stückes sehen wir die Grotte der Göttin vor uns, welche indeß nicht sowol die Venus des Altertums, die Huldgöttin Anadyomene, als eine Umgestaltung der altgermanischen Holda ist, welche noch jetzt im Volksglauben Norddeutschlands Frau Holle genannt wird. Diese Holda, die freundliche, milde und gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Christentums das Schicksal Wodans und aller übrigen Götter theilen, deren Dasein und Wunderkräfte, da der Glaube an sie zu tief im Volke wurzelte, zwar nicht gänzlich bestritten, deren frühere segensreiche Einwirkungen jedoch verdächtigt und zu bössartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen verwiesen; ihr Auszug ward ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später ging ihr Name sogar in den der Venus über, an welchen sich alle Vorstellungen eines unseligen, zu böser sinnlicher Lust verlockenden zauberischen Wesens ungehinderter anknüpften. Als einer ihrer Hauptsitze ward das Innere des Hörselberges in Thüringen bezeichnet; dort war der [3a // 3b] Frau Venus Hofhaltung der Ueppigkeit und Wollust; oft konnte man selbst außen rauschende, jubelnde Musik vernehmen, die reizenden Klänge verlockten aber nur diejenigen, in deren Herzen bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimte; sie gerieten, von den freudig verführerischen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wissen wie, in den Berg.

Weite Hallen öffnen sich dem Blick: Mädchengruppen sind auf den Vorsprüngen des Gesteins umher gelagert. Der Hintergrund der Grotte schwimmt in blauem Dämmerlicht, lockende Nymfen tauchen auf und nieder in die Flut, die um die Felszacken spielt; die verwirrenden Klänge dämonischer Lust tönen verführerisch und nur halb vernommen von den Lippen unsichtbarer Sirenen. Im Vordergrund ruht in jugendlicher Schönheit die reizende Göttin, zu ihren Füßen, versunken in seligen Schauer und zugleich in schwermütige Träumerei Tannhäuser. Leicht Rosenwolken verschleiern allgemach die Tiefe, aus der nur bisweilen der bethörende Gesang hervortönt. Aber der Ritter ist unglücklich, seine Gedanken schwingen sich hinauf zur Oberwelt; die Sehnsucht hängt sich schwer an die Flügel seines liebeheißen Gesanges: er dürstet nach Buße und Erlösung. All ihren verführerischen Reiz, alle süßen Lockungen der Liebe verschwendet die Göttin an dem kummersiechen Mann, da spricht er den Namen von Maria, der Himmelskönigin, und im Nu schwindet die fabelhafte Herrlichkeit; allein steht Tannhäuser im engen Waldthale bei der Wartburg. Der Hirtenknabe sitzt auf dem Felsen und singt ein Frühlingslied; mit andächtigem Gesang zieht eine Schaar von Pilgern vorüber. Es erscheint der Landgraf Hermann von Thüringen mit seinen Jagdgenossen, den trefflichen Dichtern Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Biterolf, Heinrich dem Schreiber, Reinmar v. Zweter und andern.

Richard Wagner hat hier auf kunstreiche Weise eine andere Sage eingeflochten, die vom Sängerkrieg auf der Wartburg. Ein solcher fand, nicht durchaus sicheren Nachrichten zufolge, etwa im Jahr 1207 statt; und als Theilnehmer werden außer den Genannten noch ein zauberkundiger Meister Klinsor aus Ungarland, sowie ein Jüngling Heinrich von Ofterdingen angeführt. Man stritt nicht um vergängliche Ehren, sondern um Leib und Leben. Schon war Ofterdingen, so berichtet die Sage, in dem kunstreichen Lieder- und Rätselspiele von den Gegnern überwunden, schon war der Strick bereit, der seinem Leben ein Ende machen sollte, da rettete ihn seine hohe Herrin Sophie, des Landgrafen Gemalin, durch ihren Schutz von schmachlichem Tode. Den Ritter Tannhäuser nun hat Wagner mit Heinrich von Ofterdingen identificirt: aber nicht des Landgrafen Gemalin tritt hier als rettender Engel auf, sondern seine Nichte Elisabet, eine poetische Umgestaltung der heiligen Elisabet, der Gattin Ludwigs des Heiligen von Thüringen, welcher 1228 als Kreuzfahrer zu Otranto starb. Indeß sind wir weit entfernt, dem Dichter und Componisten diese freie Behandlung der Geschichte übel zu nehmen; sie war sogar notwendig zum ganzen Bau des Stückes. Nach diesem nämlich hat Tannhäuser, ehe ihn sündiger Drang in den Venusberg führte, schon einmal an des Landgrafen Hofe gewilt und in reiner Liebe für Elisabet geglüht: wie sehr die Jungfrau seine Neigung erwiderte, hat sich erst in ihrer Treue seit des Ritters nun jähriger Abwesenheit offenbart. An Elisabet erinnert ihn Wolfram, als Tannhäuser bußfertig zur Erlösung von seinen Sünden nach Rom fahren will, und begeistert, durch den Gedanken an sie rasch umgewandelt, ruft jener aus:

Zu ihr! zu ihr! o führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt. [3b // 4a]
Der Lenz mit tausend holden Klängen
Zog jubelnd in die Seele ein;
In süßem, ungetümem Drängen
Ruft laut mein Herz: Zu ihr! zu ihr!

Mit dem brausenden Rufe der Freude schließt der erste Act.
(Fortsetzung folgt.)

=====

(Fortsetzung)

Eine prächtig geschmückte Halle der Wartburg empfängt uns im zweiten Act, welchen eine schöne Scene des Wiedersehens zwischen Tannhäuser und Elisabet eröffnet. Den Zauber ächter Poesie tragen die Worte, in welchen die schüchterne Jungfrau dem Sänger ihre Liebe offenbart: die ganze Fülle schöner Weiblichkeit ist über Wort und Musik dieses reizenden Geständnisses ausgegossen:

Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne,
Im Traum bin ich und thör'ger als ein Kind, – [6a // 6b]
Machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.
Fast kenn' ich mich nicht mehr; o helfet mir,
Daß ich das Rätsel meines Herzens löse.

Der Sänger klugen Weisen
 Lauscht ich so gern und viel,
 Ihr Singen und ihr Preisen
 Schien mir ein holdes Spiel. –
 Doch Welch ein seltsam neues Leben
 Weckt Euer Lied mir in der Brust!
 Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
 Bald drang's in mich wie jähe Lust,
 Gefühle, die ich nie empfinde!
 Verlangen, das ich nie gekannt!
 Was einst mir lieblich, war verschwunden
 Vor Wonnen, die noch nie genannt!
 Und als Ihr nun von uns gegangen,
 War Frieden mit und Lust dahin;
 Die Weisen, die die Sänger sangen,
 Erschienen matt mir, taub ihr Sinn.
 Im Traume fühlt' ich dumpfe Schmerzen
 Mein Wachen ward trubsel'ger Wahn;
 Die Freude zog aus meinem Herzen: -
 Heinrich! was thatet Ihr mir an?

Da ertönen die Trompeten und zu festlichem Sangeswettstreit ziehen die bekranzten Dichter herein: an den Wänden reiht sich der Adel des Landes in reichen Gewändern, unter prächtigem Baldachin nehmen Elisabet und Hermann Platz. Mit freundlichem Wort wendet sich dieser an die zum unblutigen Kampf gerüsteten Meister. Der Liebe Wesen zu ergründen, stellt er ihnen als Aufgabe des Gesanges:

Wer es vermag, wer sie am würdigsten
 Besingt, dem reich' Elisabet den Preis:
 Er fordre ihn so hoch und kühn er wolle,
 Ich Sorge, daß sie ihn gewähren solle.
 Auf, liebe Sänger! greifet in die Saiten!
 Die Aufgab' ist gestellt, kämpft um den Preis!
 Und nehmet all im voraus unsern Dank!

Das Loos entscheidet, daß Wolfram beginnen soll; auch er wirbt, obgleich ohne Erhörung zu finden, um das liebliche Furstenkind; da öffnet ihm die günstige Stunde die Lippen: aber gedenkend der Hoheit und Reinheit seiner Erwählten preist er die Minne, das süße, träumerische, selbstlose Versenken in die Geliebte, daß im Gedanken an sie sich selig fühlt, aber jedem irdischen Begehren fremd bleibt: es ist der Wolfram des Parcival, welcher den Sang anhebt:

Blick ich umher in diesem edeln Kreise,
 Welch hoher Anblick macht mein Herz ergluhn!
 So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise
 Ein starker Eichwald, herrlich, frisch und grün.
 Und hold und tugendsam erblick' ich Frauen,
 Lieblicher Blüten duffereichsten Kranz;
 Es wird der Blick wol trinken mir vom Schauen,
 Mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz.
 Da blick ich auf zu einem jener Sterne,
 Der an dem Himmel, der mich blendet, steht:
 Es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne,
 Andachtig sinkt die Seele im Gebet.
 Und sieh! mir zeigt sich ein Wunderbrunnen,
 In dem mein Geist voll hohen Staunens blickt:
 Aus ihm er schöpft gnadenreiche Wonnen,
 Durch die mein Herz er namenlos erquickt. [6b // 7a]
 Und nimmer möcht' ich diesen Brunnen trüben,
 Berühren nicht den Quell mit frevlem Mut. –
 In Anbetung möcht' ich mich opfernd üben,
 Vergießen froh mein letztes Herzensblut.

Ihr Edeln mögt in diesen Worten lesen,
Wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen!

Als rascher Gegner tritt Tannhäuser hervor. Doch nicht mehr die reine Minne des Ritterdienstes ist sein Ziel: ihn entflammt das Gedächtniß an die Lust des Venusberges zu wildem, genußheischem Liede:

Auch ich darf mich so glücklich nennen,
Zu schaun, was Wolfram, du geschaut.
Wer sollte nicht den Namen kennen?
Hör', seine Tugend preis' ich laut!
Doch ohne Sehnsucht heiß zu fühlen
Ich seinem Quell nicht nahen kann,
Des Durstes Brennen muß ich kühlen,
Getrost leg' ich die Lippen an.
In vollen Zügen trink' ich Wonnen,
In die kein Zagen je sich mischt,
Denn unversiegbar ist der Bronnen,
Wie mein Verlangen nie erlischt.
So, daß mein Sehnen ewig brenne,
Lab' an dem Quel ich ewig mich;
Und wisse, Wolfram, so erkenne
Der Liebe wahrstes Wesen ich.

In der ächten Weise des altdeutschen Minnedienstes tritt ihm der schlichte Walther von der Vogelweide entgegen, einstimmend in Wolframs reinen Gesang:

Den Bronnen, den uns Wolfram nannte,
Ihn schaut auch meines Geistes Licht;
Doch der in Durst für ihn entbrannte,
Du, Heinrich, kennst ihn wahrlich nicht.
Lass' dir denn sagen lass' dich lehren:
Der Bronnen ist die Tugend wahr,
Du sollst in Inbrunst ihn verehren
Und opfern seinem holden Klar.
Legst du an seinen Quell die Lippen,
Zu fühlen frevle Leidenschaft,
Ja woll' Dtest du am Rand nur nippen,
Wich' ewig ihm die Wunderkraft!
Willst du Erquickung aus dem Bronnen haben
Mußt du dein Herz, nicht deinen Gaumen laben.

Aber immer heftiger, immer glühender wird Tannhäuser: ihn erhitzt der Widerstand der Nebenbuhler; er gedenkt nicht mehr seiner Liebe zu Elisabet: er weiß nicht mehr, daß er vor ihm, vor seinem Fürsten, vor den Edelsten des Volkes die Harfe schlägt, und statt des zugleich sehnsüchtigen und demütigen Minneliedes tönt der Preis des Genusses von seinem Munde:

O Walther, der du also sangest,
Du hast die Liebe arg entstellt!
Wenn du in solchem Schmachten bangest,
Versiegte wahrlich wol die Welt.
Zu Gottes Preis in hoch erhabne Fernen,
Blickt auf zum Himmel, blickt zu seinen Sternen!
Anbetung solchen Wundern zollt,
Da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch war sich der Berührung beuget,
Euch Herz und Sinnen nahe liegt,
Was sich aus gleichem Stoff erzeuget,
In weicher Formung an euch schmiegt, [6b // 7a]
Dem ziemt Genuß in freud'gem Triebe,
Und im Genuß nur kenn' ich Liebe!

Noch mehr reizt ihn Biterolfs kampflustiger Liebesklang; schon kreuzen sich die Klingen, mit Mühe beschwichtigt der Landgraf den Zwist der Sänger: noch einmal erhebt Wolfram die ächte Minne; da stürmt Zorn und tolle Lust durch Tannhäusers bethörten Sinn, er ergreift die Harfe und in der fortreißenden Melodie des Liedes, in welchem er der Göttin Reiz und Macht verherrlicht, ergießt er sich in wilden Worten:

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen!
Gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,
Und jedes holde Wunder stammt von dir.
Wer dich mit Glut in seinen Arm geschlossen
Was Liebe ist, kennt er, nur er allein: -
Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

Da plötzlich wenden sich alle von ihm ab, die Schwerter fahren aus den Scheiden; auf den Verbrecher, deß unreine Nähe den zahlreichen Zuschauerkreis in eiliger Flucht aus dem Saal treibt, stürzen die Sänger los, ihn zu erschlagen: aber Elisabet, die so tief durch Tannhäusers jähes Geständniß verwundete, wirft sich dazwischen: sie rettet ihn durch die schönen Worte:

Zurück von ihm! Nicht ihr seid seine Richter!
Grausame, werft von euch das wilde Schwert,
Und gebt Gehör der reinen Jungfrau Wort!
Vernehmt durch mich, was Gottes Wille ist!
Der Unglücksel'ge, den gefangen
Ein furchtbar mächt'ger Zauber hält,
Wie? sollt' er nie zum Heil gelangen
Durch Reu' und Buß' in dieser Welt?
Die ihr so stark im reinen Glauben,
Verkennt ihr so des Höchsten Rat?
Wollt' ihr des Sünders Hoffnung rauben,
So sagt, was er Euch Leides that?
Seht mich, die Jungfrau, deren Blüte
Mit e i n e m jähen Schlag er brach,
Die ihn geliebt tief im Gemüte,
Der jubelnd er das Herz zerstach: -
Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben,
Zur Buße lenk' er reuevoll den Schritt!
Der Mut des Glaubens sei ihm neu gegeben,
Daß auch für ihn einst der Erlöser litt!

Wer kann solch' holder, frommer Mahnung widerstehen? Die Ergrimmten treten zurück. Aus der Ferne ertönt der Gesang der weiterziehenden Pilger: Tannhäuser, welcher unterdeß in stummer Bewußtlosigkeit am Boden gelegen, richtet sich auf. Noch einmal wirft er sich nieder vor ihr, die ihn so unendlich geliebt, die er so unendlich betrübt hat; dann bricht er mit dem Rufe: „Nach Rom!“ durch die Menge, die scheu sich vor ihm theilt.

(Fortsetzung folgt.)

=====

(Fortsetzung.)

Mit Absicht habe ich die Entwicklung des zweiten Actes ins einzelne verfolgt. Es ist Wagners Tannhäuser ein so eigentümliches Werk, es erhebt sich als eine so ganze, in jeder Beziehung wenn auch nicht vollendete, doch nach allseitiger Vollendung strebende Arbeit so sehr über die mitstrebenden, daß Text und Musik beinahe als ebenbürtig einander zur Seite stehen. Freilich sind wir durch Mißbräuche, die nun bald ein Jahrhundert lang im besten Gange sind, in solchem Maße verwöhnt, daß wir gar keine Anforderung mehr stellen an vernünftige Entwicklung und einigen Menschenverstand im Textbuch unsrer Opern; mit wenigen Ausnahmen, unter welchen Fidelio, Jessonda und noch einige vor allen Erwähnung verdienen, sind unsere Operntexte ein tolles Gemisch von Zaubereien, Geisterspuk, Verrücktheiten, Ballets, Kirchenscenen, Plattheiten, Mord, Höllenspektakel und bengalischem Feuer, wozu dann die jüngste Zeit noch Meyerbeers Sonnenaufgang und Schlittschuhläufer und andere Herrlichkeiten hinzugefügt hat. Aber grade nach

allem dem Unsinn ist es begreiflich, daß ein selbst dichterisch begabter Geist wie Wagner plötzlich in sich ging, daß er als Haupterforderniß einer guten Oper auch einen guten Text betrachtete. Und es ist wunderbar, wie ihm der Versuch geglückt ist, seine Theorie ins Leben überzuführen, wie grade das Einfache, unmittelbar zum Gemüt Sprechende dieser Handlung, ihre wahren und schöndargestellten Leidenschaften, ihre ächten und natürlichen Schmerzen und Freuden [10a // 10b] auf den Hörer wirken. Man werfe mir nicht ein, daß ja Venus und ihr Reich auch zu jenen romantischen Spukgestalt' Den gehören, welchen neuerdings die raffinierte Sinnlichkeit der Pariser Machwerke gefolgt ist. Nein, die Göttin ist nur die sichtbare Vertreterin einer im Gemüt vorgehenden Handlung, sie ist nur der in bildlicher Weise uns vorgeführte Gegensatz zu der reinen Liebe, welche Elisabet für Tannhäuser empfindet. – Vornehmlich aber sind jene Leidenschaften nicht die strapazirten, unnatürlichen Ausgeburten eines verwöhnten Geschmacks, wie die Bettlerarie und ähnliche; sondern es sind wahre Schmerzen, für die wir Mitgefühl empfinden, die uns deshalb auch bis ins Innerste zu ergreifen vermögen. Zugleich übt die dichterisch schöne Sprache auf Sänger und Publikum eine unwillkürlich erhebende Wirkung aus, welcher sich wol auch die Leser dieser Bruchstücke nicht entzogen haben. Es kann dieses Streben Richard Wagners nach einer vernünftigen, poetischen Umgestaltung der Texte nicht genug als ein Fortschritt gerühmt werden.

Der dritte Act führt uns wieder in das Thal am Fuße der Wartburg. Der Sommer ist vergangen, der Herbst schüttelt das Laub von den Bäumen. Vor einem Steinkreuz kniet im Trauergewande die Jungfrau, die heimkehrenden Pilger erwartend; ihr unbemerkt belauscht sie Wolfram. Da, horch! leiser Gesang aus der Ferne: Elisabet richtet sich auf, die so lange erharrten Pilger ziehen an ihr vorüber mit Muschelhut und Stab, aber der, den sie sucht, ist nicht unter ihnen. In trostlosem Liebesleid sinkt sie zusammen:

Er kehret nicht zurück!
Allmächt'ge Jungfrau, hör' mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Lass' mich in Staub vor dir vergehen,
O nimm von dieser Erde mich!
Mach, daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich!
Wenn je in thör'gem Wahn befangen
Mein Herz sich abgewandt von dir,
Wenn je in sündigem Verlangen
Ein weltlich Sehnen keimt' in mir,
So rang ich unter tausend Schmerzen,
Daß ich es tödt' in meinem Herzen!
Doch konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,
So nimm dich gnädig meiner an,
Daß ich mit demutvollem Grüßen
Als würd'ge Magd dir nahen kann,
Um deiner Gnaden reichste Huld
Nur anzuflehn für seine Schuld.

Mit langsamen Schritten, gesenkten Hauptes, tritt sie in des Waldes Dunkel zurück; Wolfram bleibt allein. Der Abend lagert sich über die stille Gegend, das Lied der Heimkehrenden ertönt noch halbvernehmbar; der Sänger ergreift die treue Harfe und spricht in wehmütig klagender Weise in die Nacht hinaus:

Wie Todesahnen Dämmerung deckt die Lande,
Umhüllt das Thal mit schwärzlichem Gewande;
Der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,
Vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt;
Da scheinst du, o lieblichster der Sterne,
Dein sanftes Licht entsendest du der Ferne;
Die nächt'ge Dämm'ung theilt dein lieber Stral
Und freundlich zeigst den Weg du aus dem Thal!
O du mein holder Abendstern,
Wol grüßt' ich immer dich so gern;
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüß' sie, wenn sie vorbei dir zieht, [10b // 11a]
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden.

Da tritt ein Mann herein, bleich, verstört, verwilderten Bartes, in härener Kutte, den Leib mir einem Strick umgürtet, auf einen knotigen Stab gestützt: es ist Tannhäuser, der letzte der Pilger. Die freundliche Rede des einstigen Nebenbuhlers läßt ihn sein trübes Geschick in ergreifenden Worten berichten. Wol war auch er nach Rom gewandert, heiße Inbrunst im Herzen: durch harte Selbstpeinigung hat er sich die Buße erschwert. Tausende fanden Entsündigung vor dem heiligen Vater:

Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,
Klagt' ich mich an mit jammernder Geberde
Der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,
Des Sehnsens, daß kein Büßen noch gefühlt;
Und um Erlösung aus den heißen Banden
Rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwüdt. –
Und er, dem so ich bat, hub an:
„Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg geweiht,
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißem Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!“
Da sank ich in Vernichtung dumpf darnieder,
Die Sinne schwanden mir. – Als ich erwacht,
Auf ödem Platze lagerte die Nacht,
Von fern her tönten frohe Gnadenlieder;
Da eckelte mich der holde Sang, –
Von der Verheißung lügnerischem Klang,
Der eiskalt mir durch die Seele schnitt,
Trieb Grauen mich hinweg mit wildem Schritt.
Dahin zog's mich, wo ich der Wonn' und Lust
So viel genoß an ihrer warmen Brust!
Zu dir, Frau Venus, kehr' ich wieder,
In deiner Zauber holde Macht,
Zu deinem Hof steig' ich darnieder,
Wo `En dein Reiz mir ewig lacht!

Im Grimm der Verzweiflung und ewigen Verdammniß ruft der Unglückliche nach der Göttin; da senkt sich eine Regenwolke nieder, der sinnverwirrende Gesang der Nymfen, der unheimliche Klang, das tolle Schwirren ihrer Instrumente läßt sich vernehmen, und auf goldener Muschel in göttlicher Schönheit steigt Venus empor, ihren ungetreuen Ritter willkommen zu heißen und für immer in ihr unterirdisches Reich hinabzuführen. Mit starkem Arm wehrt ihm der getreue Wolfram, er ringt mit ihm, umsonst! Schon will Tannhäuser sich zu den Füßen der Göttin stürzen, da weckt jener ihn zu der Besinnung durch das eine Wort: Elisabet! In Schmerz aufgelöst ist der unglückselige Mann, Venus und ihr bethörender Zauber schwindet hinweg. Aber mit Trauer gesängen von Fackeln geleitet, wird dort die Bahre einhergetragen, auf welcher die reine Dulderin Elisabet, eine schöne Leiche, ruht: entseelt sinkt Tannhäuser neben ihr nieder. Er ist erlöst! tönt es aus dem Munde der Ritter, ein schöner und poetischer Anclang an das: Sie ist gerettet! im Faust. Das Ganze schließt der Choral, dessen Motiv durch das ganze Werk hindurchgeht:

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden.
(Schluß folgt.)

Wir sehen, daß die Oper zu den sogenannten romantischen gehört; Wagner hat sie selbst so genannt. Man nehme dem Dichter dies nicht übel: jedes Werk, sei es auch das originellste, muß Spuren der Zeit an sich tragen, welche ihm die Entstehung gab: und so können sich unsere Jahrzehnte nicht ganz frei machen von den Einflüssen der Romantik, deren Herrschaft sie nur allzu oft gänzlich abgeschüttelt zu haben glauben. Was aber dem Textbuch einen besondern Wert gibt, ist

neben seinen poetischen Vorzügen der Umstand, daß die dargestellte Handlung national- / deutsch, daß sie eine schöne Vereinigung von Sage und Geschichte unsers Mittelalters ist, und für diese nationale Färbung sind wir dem Dichter zu besonderm Dank verpflichtet, mag auch der Zusammenhang der Gegenwart mit den hier vorgeführten Ereignissen und Ideen längst aufgelöst sein. Müssen wir doch jeden Versuch, das dahingeschwundene deutsche Bewußtsein wach zu erhalten oder wieder zu erwecken, mit Anerkennung begrüßen!

Es ist schon früher hingedeutet worden auf das Ziel, welches Richard Wagner bei der Schöpfung seines Tannhäuser im Auge hatte: nämlich harmonische Vereinigung eines schönen Textes und einer schönen Musik, Verbannung des Unnatürlichen, Gesuchten, Unwahren in beiden. Wie sehr diese Fehler in jüngster Zeit überhand nahmen, dafür sind Meyerbeers vielgefeierte Opern die sprechendsten Beweise. Diesem sinnlosen Mißverständnis der reinen Kunst wollte Wagner mit seinem Werk entgegenarbeiten, nachdem er selbst im Rienzi dem Götzen des Tages geopfert: nicht zufrieden damit, zugleich Dichter und Tonsetzer zu sein, hat er sich auch als Schriftsteller versucht, und eine Entwicklung seiner Ansichten über die von ihm verlangte Umgestaltung [14a // 14b] der Oper in seinen Schriften „Kunst und Revolution“, dann in „Oper und Drama“ niedergelegt. Aber man braucht dieselben nicht gelesen zu haben, um die Wirkung dieser merkwürdigen Musik zu empfinden.

Die Ouvertüre zunächst ist ein Meisterwerk. Sie ist länger als gewöhnlich, der ganze Gang des Drama's darin in wunderbarer Weise angedeutet. Mit ernsten, seltsam instrumentirten Klängen hebt sie an: es ist das Motiv des Pilgergesanges, welches als ernste Mahnung zur Buße durch das ganze Stück geht. Aber mehr und mehr wogen die Töne der Violinen und Flöten, sie brausen und wiegen sich, sie schreien und jauchzen in toller Lust, und so schlingt sich aus den höchsten, zitternd auf und ab wirbelnden Klängen der rauschende sinnverwirrende Reigen bacchantischer Raserei; immer mächtiger branden die Töne, im Gemisch üppiger Wollust, toller Leidenschaft, jubelnden Wehes; in brausendem Fortissimo schlagen die Wellen über unserem Haupte zusammen, da löst sich aus dem wilden Tosen wieder der Choral, er steigt und erstarkt und findet endlich seinen Abschluß in dem prächtigen Marsch, welcher die Scene des Sängerwettstreites einleitet. Aber aufs neue verwirren sich die Töne, noch einmal stürmen alle Wetter der entfesselten Leidenschaft auf den Hörer ein, noch einmal erhebt Venus ihre süßlockende Stimme: da siegen die mächtig ernsten Klänge des heiligen Liedes: das Himmlische hat die irdische Lust überwältigt. - Diese Ouverture macht einen großartigen Eindruck: sie ist mit wahrhaft dämonischer Kraft gearbeitet; durch die kunstreiche Instrumentation erscheint das Orchester verdoppelt. Auch fürchtet Wagner nicht das Zusammentreffen aller Mittel, wenn der Zweck es erfordert, so daß einmal das Brausen und der Wettstreit der beiden ringenden Elemente bis zu betäubendem Toben sich steigert. Grobe Mißtöne klingen aus dem Chaos hervor; aber nach und nach ebbt die zuckende, gepeitschte Sturmflut, und in freundliches Säuseln, in schöne Harmonie lösen sich diese strudelnden Tonmassen auf. Die Wirkung dieser Ouvertüre ist eine stets gesteigerte: in ihrer symphonieartigen Haltung steht sie selbständig neben der Oper da.

Den Gesang behandelt Wagner wesentlich anders, als bisher üblich. Er wollte nicht eine Oper, sondern ein musikalisches Drama schaffen. Daher ist seine Musik durchaus dramatisch. Dies bedarf näherer Erläuterung. Die Arie der Oper, der Monolog des Drama's dient dazu, die Gemütsstimmung der auftretenden Person zu entwickeln. Es kann dies geschehen entweder in lyrischer oder entschieden dramatischer Weise. Wenn ich mich auf bekannte Werke berufen darf, so gehören die Abschiedsworte der Jungfrau von Orleans: Lebt wol, ihr Berge in Schillers Drama, Maria Stuarts herrliches: Eilende Wolken, Segler der Lüfte zu diesen mehr allgemeine Gefühle ausdrückenden lyrischen Monologen. Entsprechende Beispiele in der Oper bieten z. B. Don Juans Champagnerlied, Agathens Arie: Leise, leise, das Schlummerlied in der Stummen und andere. In diesen Arien ist eine bestimmte Melodie durchgeführt, welche die Gemütslage im allgemeinen trefflich wiedergibt, aber sich nicht eine ausgeprägte Hervorhebung jedes einzelnen Wortes zur Aufgabe setzt. Solche Melodien, durchgeführte Melodien überhaupt, bietet uns Wagners Tannhäuser wenige: so unter andern den Gesang, mit welchem der Ritter sich von der Göttin losreißt, das Lied an den Abendstern; aber an mancher anderen Stelle scheinen solche Melodien fast absichtlich gemieden wie in des Hirtenknaben Frühlingslied. Ich bin nun weit entfernt von der Ansicht, als ob Richard Wagner der Melodie entbehre: im Gegentheil, bei wiederholdtem Hören der Oper tauchen immer mehr solch lieblicher oder kräftiger musikalischer Einzelheiten hervor: aber seltsam, man möchte fast glauben, daß der Meister sich vor der Weiterführung derselben scheue oder selbst absichtlich [14b // 15a] zurückhalte, so daß er sie unvermerkt in schöne Harmonien auflöst und langsam wieder sinken läßt, nur damit die dramatische Wahrheit nicht unter dem reizenden Spiel der Melodien leide. Mir scheint der Componist darin etwas zu weit zu gehen: niemand wird das Geschmacklose und langweilige Ariengeklingel der italienischen Oper vertheidigen, welchem Gluck seiner Zeit den Ernst und die Gediegenheit deutscher Musik entgegengesetzte, und das neuerdings wieder sich so breite Bahn gebrochen hat: aber auch die Melodie, die Seele, das Auge der Tonkunst, ist ein so wichtiger Theil der Oper, daß sie nicht vermißt werden kann, soviel auch, um ein geistreiches Wort Heine's zu benutzen in schönen Melodien gesündigt worden sein mag. Solldte auch hin und wieder ein Wort des Textes in seiner charakterlichen

Auffassung verloren gehen, den sinnlichen Reiz – und auch dieser hat in der Musik sein Recht, so lange nicht die Oper ganz zum Oratorium wird, sogar noch dann –, den holden Zauber süßer Liederweise ganz zu meiden, erscheint als eine Askese, welche auf die Dauer nicht durchzuführen ist. In diesen Worten will ich nicht mißverstanden sein.

Wagners Werk nun macht bei aller Schönheit der Dichtung, bei dem ernsten und naturgemäßen Fortschritt der Handlung, dennoch einen fast oratorienmäßigen Eindruck; so schwer und erschütternd dringt diese dramatische Musik auf uns ein, die Keuschheit und Absichtslosigkeit derselben ergreift auch die große Zahl derer, die nur nach der leichten, rasch verfliegenden Lust des Ohres und Auges begehren: und dennoch scheint mir ein Mangel, sogar ein wesentlicher, darin zu liegen, daß nur mit Mühe das Gedächtniß eine halbe, nur alzubald zerrinnende Melodie bewahrt. Was indeß die dramatische Wirkung dieser, könnte man sagen, als ein großartiges Recitativ behandelten Musik betrifft, so ist sie überraschend; es tritt klar zu Tage, wie sehr ein poetisch-wertvoller Text auch dem Satze Leben und Interesse verleiht, wie Wort und Ton sich vermählen sich gegenseitig erzeugen. Diese dichterische und musikalische Durchbildung der Arbeit gestaltet wahre Charaktere, wie sie die Oper längst verloren. Statt der abgebrauchten Liebhaber, Liebhaberinnen, Bösewichter treten uns fein nüancirte Gestalten entgegen, gesunde Leidenschaften; jedes Wort hat seine Bedeutung und daher verfolgen wir mit gespannter Aufmerksamkeit die Ausbrüche des Gefühles, die Wechselrede, weil wir sicher sein können, daß alles zum Ganzen beiträgt und notwendig ist. Wie sehr dies mit die Wirkung des Kunstwerkes bedingt, ist leicht zu ermessen.

Hierdurch sind aber auch die Anforderungen, welche der Componist an den Sänger und Musiker stellt, außerordentlich. Der poetische Wert des Textes verlangt, daß der Sänger zugleich tüchtiger Schauspieler sei; der Mangel ausgeprägter Melodie macht das angestrengteste Erlernen der Rolle notwendig; dabei bewegen sich die Stimmen, der dramatischen Wirkung zuliebe, nicht selten in dem schwierigsten Auf- und Absteigen, oder in anscheinend unharmonischen Sprüngen. Die nur bisweilen massenhafte, aber durchweg äußerst verwickelte und schwierige Führung der Instrumente erfordert die gespannteste Aufmerksamkeit; das Vervielfachen der Stimmen des Orchesters, der kunstvolle Bau der Chöre erhöhen die Schwierigkeit. Jeden Augenblick zuckt eine Klangmischung vorüber, welche die älteren Meister eine schreiende Disharmonie genannt haben würden; aber bald zerschmilzt die Dissonanz in die weichsten und originellsten Harmonien. Dabei rühren und ergreifen des Mannes Accorde, ich weiß nicht, ob ich es dem Satz oder der Instrumentation zuschreiben soll, in wunderbarer, bald wehmütiger, bald wahrhaft dämonischer Weise: die Wirkung der gesammten Tonschöpfung aber ist eine überraschende, elektrisirende, unwiderstehliche; concentrirt ist dieselbe in den Finales, Werken, wie ich deren sonst keines kenne. [15a //

15 b] Dieses ist der Eindruck, wie ihn Richard Wagners Oper übte, nicht auf mich allein, sondern auf den größten Theil derer, die es hörten. Was Liszt darüber meint, was der Componist selber schreibt, weiß ich nicht; ich weiß nur, was diese Klänge, diese Dichtung in mir erregten an wogendem Gefühl, an bebender Lust und andächtiger Rührung. Möge der Geist der Reinheit, der Jungfräulichkeit, welcher in der mächtigen Schöpfung waltet, andere entzünden, damit die deutsche Oper von der Unnatur wieder zum Wahren und Schönen zurückgeführt werde!

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/2, Montag 3. 1. 1853, S. 6a-7b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/2, Samstag 1. 1. 1853

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/3, Dienstag 4. 1. 1853, S. 10a-11a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/2, Samstag 1. 1. 1853

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/2, 5. 1. 1853, S. 6b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Frankfurt a. M. . . . - Auf den 8. Januar ist die erste Aufführung des „T a n n h ä u s e r“ angesetzt.

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/4, Mittwoch 5. 1. 1853, S. 14a-15b [-] = Fortsetzungsbericht (Schluß), s. ~ -/2, Samstag 1. 1. 1853

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/3, 6. 1. 1853, S. 18

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Richard Wagners „Tannhäuser“ ist die nächste Opernovität für unsere Bühne, dann folgt Flotow's neueste Oper „Indra“ und eine neue Oper des Herzogs von Coburg-Gotha: „Toby der Wildschütz“, welche auch sehr schön sein soll.

☼ W i e s b a d e n. Die musikalische Wintersaison brachte manches beachtenswerthe. R. Wagners („Tannhäuser“ wurde wiederholt bei vollem Hause mit großem Beifall aufgenommen. Der energische Capellmeister Schindelmeißer hat sich durch die vortreffliche Ausführung dieses gewaltigen Tonwerkes ein bedeutendes Verdienst erworben. „Lohengrin“ soll diesen Winter“ noch folgen. . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/1, 6. 1. 1853, S. 3a-4a

[Correspondenz]

München 28. Dezember. Das große Weihnachtsconcert der musikalischen Akademie bot uns, nach zwei Jahren zum erstenmal wieder, die neunte Symphonie Beethovens mit dem Schlußchor über Schillers Ode an die Freude, eine Tonschöpfung die an Großartigkeit, innerm Reichthum und Ursprünglichkeit ihres Gleichen nicht hat. Als Beethoven seine A-dur-Symphonie in Wien zum erstenmal zur Aufführung gebracht, da sagte die Welt, und besonders die fachmusikalische: nunmehr ist Ludwig reif fürs Narrenhaus! Und gegenwärtig ist dieß nämliche Tonwerk die Wonne aller Musikverständigen, und die Menschen finden es, mit Ausnahme etwa einiger Stellen des letzten Satzes, klar und lauter wie frischgeschöpftes Quellwasser in einer Krystallschale. Dreht sich nicht die Welt? Wenn nun schon jenes vergleichsweise einfache Kunstwerk eine so schnöde Beurtheilung erfahren, wie mußte es erst der neunten Symphonie ergehen? . . . // . . . Richard Wagner hat durch sein schriftstellerisches Wirken ein nicht Geringes für das Verständniß der neunten Symphonie geleistet, indem er den engen Gesichtskreis des Fachmusikers erweitert und den nothwendigen innern Zusammenhang der Symphonien Beethovens unter einander zum Bewußtsein gebracht. Allein der Freudensymphonie thut er gewiß Zwang an, und beutet sie gar zu eigenmächtig für das „Kunstwerk der Zukunft“ aus. Auch wir fühlen und begreifen daß mit der neunten alle Symphonie zu Ende ist, daß man nicht darüber hinaus kann. M e n d e l s s o h n indeß und Robert S c h u m a n n . . . haben gezeigt wo für diese musikalische Form noch Blätter und Blüthen zu holen sind. . . . // . . .
A. A. Z.

Tonschöpfung die // begreifen daß // gezeigt wo ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/5, Donnerstag 6. 1. 1853 S. [Db]

[Korrespondenz]

Nächsten Samstag wird Richard Wagner's große Oper: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ zum ersten Mal auf unserer Bühne aufgeführt werden. Die Oper soll sehr prachtvoll ausgestattet seyn und sind zu diesem Behufe neue Dekorationen und Costüme angefertigt worden.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./2, 7. 1. 1853, S. 14b-18a (= WSchD V/194-204) [-] = Fortsetzungsbericht (Schluß), s. DNr. 1954 ~ XXXVII./23, 3. 12. 1852

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/5, Donnerstag 6. 1. 1853 S. [Db]

[Theater-Anzeige]

Samstag, 8. Januar. (Zum ersten Male): T a n n h ä u s e r u n d d e r S ä n g e r k r i e g a u f W a r t b u r g, große romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Mit neuen Decorationen und Kostümen. Mit aufgehobenem Abonnement.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/6, Freitag 7. 1. 1853, S. [Ca-Da]

[-]

T a n n h ä u s e r .

Da die erste Aufführung von Richard Wagners „Tannhäuser“ auf der Frankfurter Bühne dieser Tage stattfinden wird, so dürften einige Andeutungen über die dem Textbuche zu Grund liegende Volkssage von Interesse seyn und wir lassen solche hier folgen.

Der Tannhäuser war ein Ritter aus den Rheinlanden, der nach dem Brauche damaliger Zeit eine Ritterfahrt machte und solche nach Nordosten richtete; zum Begleiter nahm er den treuen Eckard, einen Dienstmann seines Vaters. Der Ritter wollte den Berg der Frau Venus, von dem er so viel gehört hatte, schauen. Frau Venus ist in der Sage identisch mit der altgermanischen [Ca // Cb] Göttin Holda. Diese, die freundliche, milde und gnädige, deren jährlicher Umzug durch das Land den Fluren Gedeihen und Fruchtbarkeit brachte, mußte mit der Einführung des Christenthumes das Schicksal Wodans und aller übrigen Götter theilen, deren Daseyn und Wunderkräfte, da der Glaube an sie im Volke zu tief wurzelte, zwar nicht gänzlich bestritten, deren frühere segensreiche Einwirkungen jedoch verdächtigt und zu bössartigen umgebildet wurden. Holda ward in unterirdische Höhlen, in das Innere von Bergen verwiesen; ihr Auszug ward ein unheilbringender, ihr Gefolge ähnlich dem wilden Heere. Später (während der Glaube an ihr mildes, naturbelebendes Walten bei dem niederen Volke, jedoch unbewußt, noch fortlebte) ging ihr Name sogar in den der Venus über, an welchen sich alle Vorstellungen eines unseligen, zu böser, sinnlicher Lust verlockenden zauberischen Wesens ungehinderter anknüpften. Als einer ihrer Hauptsitze ward in Thüringen das Innere des Hörselberges bei Eisenach bezeichnet; dort war der Frau Venus Hofhaltung der Ueppigkeit und Wollust; oft konnte man selbst außen rauschende, jubelnde Musik vernehmen; die reizenden Klänge verlockten aber nur Diejenigen, in deren Herzen bereits wilde sinnliche Sehnsucht keimte; sie geriethen, von den freudig verführerischen Klängen angezogen und geleitet, ohne zu wissen, wie? in den Berg. – Als der Tannhäuser an den Hörselberg bei Eisenach gekommen, hörte er ein wunderbares Klingen; trotz des Rufes des treuen Eckard folgte er den Zaubertönen und gelangte in die Mitte von tanzenden Bacchantinnen, die ihn zu einem hohen Felsenthore geleiteten. Im Innern des Berges erblickte er nun Frau Venus auf hohem Throne, Apollo den Sänger mit den Musen, Bacchus, von Mänaden umschwärmt, Grazien, Nymphen, Gnomen [etc.] Frau Venus empfing ihn mit offenen Armen und beglückte ihn mit ihrer Liebe. Bald darauf schloß sich der Berg, aber der treue Eckard, der seinem Herrn nicht folgen wollte, blieb davor und warnte Die, welche sich nahten. So verweilte der Ritter Monate lang im Berg und gab sich allen Freuden und Genüssen der sinnlichen Liebe hin. Als aber eine Schaar von Kindern, welche zufälligerweise durch eine kleine Oeffnung in den Berg gerathen waren, bei dem Tannhäuser die Sehnsucht weckten, wieder an das Tageslicht der Oberwelt zurückzukehren, beschwor er die Frau Venus, ihn zu entlassen, damit er sich dem Papst zu Füßen werfe und dessen Verzeihung für seine Sünden erlehe. Endlich gewährte sie seine Bitte, jedoch versprach er auf Ritterwort zurückzukehren, wenn ihm der Papst Verzeihung versage. Er wallfahrtete nun nach Rom, warf sich dem Papst Urban zu Füßen und berichtete sein Vergehen. Doch der Papst wendete sich voll Abscheu von ihm und versagte ihm die Absolution. Endlich reichte er ihm auf wiederholtes Bitten seinen alten, längst verdorrten Stab, mit dem Bedeuten, daß nur, wenn dieser binnen drei Monaten grüne und blühe, die Kirche ihm verzeihe. Traurig kehrte der Ritter, als der Stab in der bestimmten Zeit nicht grünte, in den Berg zurück. Der treue Eckard blieb vor demselben. - Nach andern Erzählungen grünte der Stab wieder und der Tannhäuser wurde der Gnade des Herrn theilhaftig.

Richard Wagner hat sich im Ganzen an die Volkssage gehalten, jedoch seinem Textbuche noch den Sängerkrieg auf der Wartburg beigefügt. Hierzu fand er darin Veranlassung, daß in alten Volksbüchern der Tannhäuser nicht nur als Ritter, sondern auch als Sänger angeführt und mit Heinrich von Ofterdingen theils verwechselt, theils auch als ein und dieselbe Person bezeichnet wird. Im genannten Text spielt außerdem noch Elisabeth, später die Heilige, eine Nichte des Landgrafen von Thüringen, eine Hauptrolle, und ist es besonders ihre Frömmigkeit und Fürbitte, welcher der Ritter seine Begnadigung und Erlösung aus dem Zauber der Frau Venus verdankt. [Cb //

Da] Wie wir bereits berichtet haben, ist auf die Ausstattung des „Tannhäuser“, wie auf dessen Einstudirung viel Sorgfalt verwendet worden, und so wieht man der ersten Aufführung desselben auf unserer Bühne mit großer Erwartung entgegen.

Zu Grund // Wodans // dort war der Frau Venus Hofhaltung der Ueppigkeit und Wollust // [etc.] = etc. - Sigel // Schaar //

XXXX

Das deutsche Museum von Prutz enthält in Nr. 24 (dem 2. Decemberheft von 1852) eine ausführliche Correspondenz über die in Dresden wieder aufgenommene Aufführung des Tannhäuser von R. Wagner, welche wir, weil sie zur Geschichte der Wagner'schen Musik gehört, aus einer unparteiischen Feder kommt, und Urtheile enthält, mit denen wir ganz einverstanden sind, im Auszuge mittheilen.

Der Streit über die Frage, ob es eine revolutionäre Musik und also im nothwendigen Gegensatz auch eine patriotische gebe, ist lächerlich: die Musik kann nie und nimmer weder das eine noch das andere sein und wo sie eine politische Wirkung erzielt hat, hat sie es stets nur in Verbindung mit dem Worte und wesentlich nur durch dieses gethan; der Text und die Situationen sind dabei die Hauptsache, die Musik kann nur den Eindruck derselben steigern *). Nun sehe man sich den Text des Tannhäuser an – ein Königreich für jeden revolutionären Gedanken, der sich darin findet! Und dennoch machten die sogenannten Patrioten in Dresden die erneute Aufführung zur politischen Parteisache!

„Wagner's Leistungen“, heisst es dann weiter, „sind von leicht entzündbaren Enthusiasten, nicht minder von blind unverständigen Nachbetern vielfach überschätzt worden, und es ist wohl möglich, dass dadurch veranlasst die Gegner auf ihn das *tant de bruit pour une omelette* rigoristisch in Anwendung zu bringen versuchten. Ich zähle mich weder zu den Einen noch zu den Andern, und erkenne gern neben seinem wahrlich reichen Talent sein reges Streben, den innern Drang, etwas Grosses und Neues zu schaffen, vollständig an. Das hindert aber nicht, auch zu beklagen, dass diesem Drange die selbstbewusste Klarheit, diesem Streben die entsprechende ursprüngliche geniale Kraft, diesem Talent die gründliche, tiefgehende musikalische Bildung, ja in mancher Beziehung selbst die praktische Kenntniss mangelt, ohne deren Besitz man wohl niederreissen, aber nichts wirklich Haltbares, nichts Schöneres und Besseres an die Stelle des Alten, Verworfenen zu setzen vermag! In Wagner's theoretischer und praktischer Anschauung der Kunst amalgamirt sich Wahrheit mit Irrthum auf merkwürdige Weise; will man auch seinen Zweck gelten lassen, so muss man doch immer bedauern, dass die Kraft, die Mittel ihm nicht ausreichend zu Gebote stehen, diesen Zweck nachhaltig zu erreichen. Uebrigens ist Vieles von dem, was man ihm principiell als glückliche (oder verfehlte) Neuerung anrechnen will, keineswegs seine Idee, sondern schon längere oder kürzere Zeit vor ihm nach Princip und Ausführung, mag letztere auch seiner Individualität gemäss anders modificirt erscheinen, von Andern dargeboten worden. Wagner zählt zu den Repräsentanten einer Uebergangsperiode, in der es nun einmal nie an Betretung von Irrwegen, an Extravaganzen, an mannichfachen, ephemeren Versuchen fehlt. Aber insofern man ihn zu den Repräsentanten derselben zählt, spricht man gleichzeitig auch aus, dass seine Werke zweifelsohne Beachtung verdienen, wenn sie auch der Unsterblichkeit nicht angehören.

Steht nun aber dies bei allen Unbefangenen fest, so liesse sich kaum absehen, weshalb eine Partei in Dresden so heftig gegen die Aufführung des Tannhäuser eiferte und mit sehr unzweideutigen Schmähungen selbst den Intendanten nicht verschonte,

*) Vergl. den Artikel über die *Marseillaise* in diesen Bl. Jahrg. III., Nr. 6, S. 877. //

wenn diese Partei nicht eine politische wäre, die ihre Abneigung – ich will nicht sagen Hass – gegen die Person auf das Werk übertrug. Der König war es, der die Wiederaufführung dieser Oper gestattete und es ist dies einer der mannichfaltigen Züge edler und echt fürstlicher Gesinnung, die stets und überall so wohlthuend berühren. Die Partei, die bei jeder Gelegenheit mit ihrer exclusiven Anhänglichkeit an den König, mit ihrer unbedingten Unterwürfigkeit unter den Willen desselben prahlt, hätte, dünkt mich, am Allerwenigsten Anlass gehabt, hier in solcher Weise angreifend aufzutreten; vermochte der König hochherzig die Person von der Sache zu trennen, so hätten die „treuehorsaamsten Unterthanen“ dieses edle Beispiel nachzuahmen alles Ernstes wohl sich angelegen sein lassen sollen, zumal sie Niemand zwang, der Vorstellung beizuwohnen. Die parteilos Ruhigen fürchteten allerdings, eben weil die Gemüther erregt worden waren, Demonstrationen, von welcher Seite her zumeist, darüber ist man sich im Allgemeinen schwerlich ganz klar gewesen. Deshalb – denn die Mehrzahl liebt so ein kleines unschuldiges Skandalchen – war der Zudrang zur ersten Vorstellung enorm, das Haus auf allen Plätzen fast überfüllt, wenn auch die ersten Plätze von ganz anderen Physiognomien als gewöhnlich besetzt, und Viele mussten wegen Mangel an Raum unverrichteter Sache wieder heimkehren, während bei den bis jetzt erfolgten drei Wiederholungen der Andrang sich sofort auffallend gemässigt hat: ein Beweis, dass die Erwartung ungewöhnlicher Vorfälle bei Weitem mehr als das Werk selbst das Publikum zur ersten Vorstellung gelockt. Deshalb waren auch Seitens der Behörden im Stillen alle möglichen Vorsichtsmaassregeln getroffen, um jede etwaige Störung sofort zu unterdrücken – glücklicherweise indess gänzlich unnöthig. Das Publikum bewies sich taktvoll und durchweg verständig; sogar der dem Werk selbst gependete Beifall war, auch abgesehen von einem Vergleich mit früherer Zeit, wo

Wagner und seine Freunde selbst noch mehr dafür wirkten, im Ganzen sehr mässig und galt ersichtlich grössertheils der wirklich vortrefflichen Darstellung durch die Herren Tichatscheck und Mitterwurzer (Tannhäuser und Wolfram von Eschenbach) und die Damen Howitz-Steinau – vor Kurzem von Stuttgart her für unsre Bühne gewonnen – und Agnes Bunke (Venus und Elisabeth), sowie durch Chöre und Capelle unter Reissigers Leitung. – Bei den spätern Vorstellungen hat dieser Beifall sich noch mehr gemässigt; ein Erfolg, wie jeder Unbefangene hier ihn vorausgesehen und vorausgesagt hat, und bei welchem die „sittliche Entrüstung der Gutgesinnten“ mit ihren gutmeinenden Expectorationen in hiesigen und auswärtigen Blättern gleich jenem ritterlichen Windmühlenkampfe nur Lächeln erregen konnte“.

alles Ernstes ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/1, Sonntag 9. 1. 1853, S. 7

[Kunst-Nachrichten]

Dresden. G l u c k's Iphigenia in Aulis, nach der Bearbeitung Wagner's, die sich auf eine Vervollständigung der Instrumentirung und auf eine zweckmäßige Abänderung des Schlusses beschränkt, hat sich als sehr wirksam bewährt und ihre tiefe, großartige Wirkung erprobt. Hoffentlich folgen allmählig die übrigen dramatischen Schöpfungen Gluck's. Die Hrn. T i c h a t s c h e c k und M i t t e r w u r z e r (Achil und Agamemnon), Mad. K r e b s-M i c h a l e s i (Klytämnestra) waren ausgezeichnet. Fr. B u n k e strebte den Anforderungen der Titelparthie gerecht zu werden, doch Schwäche der Stimme in den Mitteltönen verhinderte nicht selten die volle Wirkung. Hr. C o n r a d i (Kalchas) befriedigte; auch zeigte Hr. A b i g e r (Arkas) Fortschritte in angemessener Tonbildung und entsprechendem Gesange – ein Resultat, das wir auf Rechnung des fleißigen Studium bei seinem Gesanglehrer Carl N ä k e, setzen. Ein Schüler des Hrn. N ä k e, Namens S e i f f e r t, besitzt eine Tenorstimme von wunderbarer Kraft und Fülle und einem überall gleichmäßig und leicht ansprechenden Umfange vom tiefen G bis in's hohe eingestrichene b. . . .

Studium ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/2, 10. 1. 1853, S. 6a-7a

[Correspondenzen]

A U S D R E S D E N .

(17. Dezember.)

Mit Schmerz vermischen wir seit mehreren Jahren die Reprise der grossartigen Werke des unsterblichen Meisters G l u c k, die hier seiner Zeit in sehr zufriedenstellender Weise das Repertoire geschmückt hatten. Darum begrüßen wir freudig die Wiederaufnahme derselben, als deren Anfang wir die am 11. d. M. stattgehabte neu einstudirte Darstellung der I p h i g e n i e i n A u l i s dieses Meisters betrachten, sofern wir die nicht unbegründete Hoffnung hegen dürfen, dass dieser in nicht zu langen Zwischenräumen auch seine übrigen Werke folgen werden, um nicht wieder von unserem Repertoire zu verschwinden.

Den Lesern einer musikalischen Zeitung gegenüber von dem Werthe und der Bedeutung Gluck'scher Opern reden wollen, hiesse in der That Eulen nach Athen tragen. Aber bei dem Werke in Rede bietet sich ein Umstand dar, der nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden kann. Die Iphigenie in Aulis wird nämlich bei uns nicht, wie die andern Opern Gluck's, vollkommen treu nach der Ori- // ginalpartitur, sondern nach einer Bearbeitung gegeben, welche für die hiesige erste Aufführung im Jahr 1847 Richard Wagner gemacht hatte, und welche, um das von vornherein zu sagen, als eine sehr gelungene bezeichnet werden muss. Sie beschränkt sich übrigens auf eine verstärkte Anwendung der Blasinstrumente und auf die nach Text und Musik mit Glück und Geschick, und natürlich mit möglichstem Festhalten am Original versuchte Abänderung des Schlusses der Oper. – So brachte man uns die Iphigenie wieder und ein für die jetzige Zeit zahlreiches, warm theilnehmendes Publikum hatte sich zu der Seitens der Darsteller wie des Orchesters von wahrer Begeisterung getragenen Darstellung eingefunden. Die Herren Tichatscheck und Mitterwurzer waren ausgezeichnete Repräsentanten des Achilles und Agamemnon, Frau Krebs-Michalesi eine vortreffliche Klytemnestra und Fr. Agnes Bunke verdient als Iphigenie freundliche Anerkennung, mag immerhin das ernste, künstlerische Streben nicht durchaus zu den gewünschten Resultaten geführt haben.

Dass neben solchem Werk ein ebenfalls nach jahrelanger Ruhe wieder realisirte Vorführung von L o r t z i n g s „Wildschütz“, trotz ihrer im Ganzen wohl gelungenen Darstellung, gänzlich in den Hintergrund tritt, ist natürlich. . . .

. . . // . . .

That Eulen // ein ebenfalls ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/2, 10. 1. 1853, S. 8a

[Nachrichten]

Bremen. Die drei letzten Abonnements-Concerte im verflossenen Jahre brachten eine reiche Auswahl des Schönen und Interessanten. . . . Von grösseren Instrumentalwerken kamen zu Gehör: Mozart's C-dur-Sinfonie, Beethoven's Pastorale, 4. Sinfonie von Gade (hier neu), die Ouverturen zu Coriolan, Egmont, Euryanthe, Concert-Ouverture von J. Rietz und endlich R. Wagners Ouverture zum Tannhäuser. Letzteres Tonwerk, in sehr gelungener Ausführung vorgetragen, machte wie überall den imposantesten, wenn auch nicht den befriedigendsten Eindruck.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/2, 12. 1. 1853, S. 9a-11a, (Z:10a)

[Kopfartikel]

Über W. von Lenz's Schrift: Beethoven et ses trois styles.

Von

Julius Schäffer

(Fortsetzung.)

. . . /// . . .

. . . Wer spricht die Namen: Schubert, Weber, Chopin, Richard Wagner, Berlioz aus, ohne zugleich an Fr. Liszt zu denken, welcher sich die grössten Verdienste um sie erwarb? Franz Liszt durfte in einem Buche nicht fehlen, welches von Beethoven handelt, . . . /// . . . (Fortsetzung folgt.)

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/4, 13. 1. 1853

[–]

Theodor Uhlig,

ein junges, talentvolles Mitglied der Dresdener Hofcapelle und thätiger musikalischer Schriftsteller und Kritiker verschied in Dresden am 3. Januar 1853 im 31. Lebensjahre, und ward am 7. Januar von seinen Collegen und Freunden zur letzten Ruhestätte begleitet.

. . .

Als Componist ist U h l i g namentlich in der Kammermusik thätig gewesen, obgleich er auf seine eigenen Leistungen wenig Werth legte, seine Werke mit der schärfsten Selbstkritik behandelte und die ganze Richtung der Kammer- und Instrumentalmusik später verwarf. Ein heftiger Gegner Meyerbeers, benutzte er die ihm von Räder in Dresden gebotene Gelegenheit, Meyerbeer in seiner eigenen Manier zu parodiren, indem er die auf den Propheten verfaßte Parodie: „Johannes Leiden und Freuden“ in Musik setzte.

Als Schriftsteller trat Uhlig erst im Jahre 1848 auf. Die Wagner'sche Behandlung der Oper und der daraus folgende Kampf der conservativen und revolutionären Parthei in der Musik, gaben ihm Veranlassung zu vielfacher Polemik und Kritik. – Anfänglicher Gegner Wagners, ward er dessen wärmster Anhänger und Vertrauter, und blieb ihm in unwandelbarer persönlicher Freundschaft mit Enthusiasmus ergeben. Er suchte Wagner im Exil auf, besorgte die Herausgabe und Correctur der Wagner'schen Schriften und Partituren, und arrangirte Lohengrin für das Pianoforte. Er war eben mit dem Plane beschäftigt, die von Wagner in früherer Zeit in deutschen und französischen Journalen veröffentlichten Aufsätze zu sammeln und herauszugeben, als ihn seine Todeskrankheit ereilte.

Musik, gaben ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/4, 13. 1. 1853, S. 30

[Dur und Moll]

☼ Am 8. Jan. wird in F r a n k f u r t a. M. der Tannhäuser von Wagner zum ersten Mal in Scene gehen.

☼ In D r e s d e n starb der Kammermusikus T h. U h l i g, als musikalischer Schriftsteller und einer der eifrigsten Kämpfer für Richard Wagners Musik und Principien bekannt.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./3, 14. 1. 1853, S. 23b-24a (= WSchD V/230-231) - 25b (= WSchD V/183-185) [-]

Ueber Inhalt und Vortrag der Overture zu Wagner's Tannhäuser.

V o m C o m p o n i s t e n .

1) Programm zu der Tannhäuser-Ouverture. *)

Ein Zug von Pilgern schreitet an uns vorüber; . . .

*) Bei Gelegenheit der Aufführung dieses Werkes in Zürich vom Componisten verfaßt. [23b // 24a]

. . .

2) Ueber den Vortrag der Tannhäuser-Ouverture. *)

Das Thema, mit welchem dieses Tonstück be- . . .

*) Aus Wagner's Brochüre: „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“.

[24a /// . . . 25b] . . .

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./3, 14. 1. 1853, S. 25b-27a [-]

Dresdner Musik.

V.

Neujahrnacht eines unglücklichen Recensenten. Nebst einem Neujahrswunsch.

Ein armer Recensent stand in der Neujahrsmitternacht am Fenster und schaute mit dem Blicke einer gelinden Verzweiflung auf zum unbeweglichen, ewig grünen Repertoire, und herab auf das stille, reine, weiße Papier der Berichterstattung, vor dem jetzt Niemand so freuden- und gedankenlos stand, als er. Denn das Grab der Musik, die Dresdner O p e r stand nahe vor ihm, vom Schnee des Alters, nicht vom Grün der Jugend verdeckt. Sie brachte aus dem ganzen reichen Leben nichts mit, als Irrthümer, Sünden gegen den guten Geschmack, französische und italienische Opern, ein verheertes Repertoire, ein verödetes Haus, ein gelangweiltes Publikum und – einen Krebs als Kapellmeister. Die schönen Jugendtage der d e u t s c h e n Oper wandten sich heute als Gespenster um, und zeigten auf den holden Morgen hin, wo G l u c k, M o z a r t und W e b e r die Oper auf den Scheideweg des Lebens gestellt hatten, der rechts auf der Sonnenbahn der Musik in ein weites, glückliches Land voll Licht und Ernten und voll Harmonie bringt, und links in die Maulwurfsgänge der Italiener hinabzieht, in eine schwarze Höhle voll hohler Phrasen, voll entsetzlicher Cadenzen und voll schwüler Crescendi.

Ach, die Blechmusik dröhnte in seine Ohren und die Quintengänge schwirrten um sein Haupt, daß er nicht wußte, wo er war.

Tonlos und mit unaussprechlichem Grimme rief er zum Opernhaus hinüber: „O, käme Gluck wieder! Apollo, stelle die Oper auf den Scheideweg wieder, damit sie anders wähle –!“

Aber Gluck und Weber waren längst dahin. Er sah Irrlichter in den Feuilletons herumtanzen und im Unsinn ersticken, und er sagte: „das sind die Recensenten unserer Tage!“ – Er sah, wie sie die Sterne aus dem Himmel rissen, einen goldenen Kranz daraus flochten und einer Trillerkönigin aufsetzten. „Das ist die Kritik“ sagte sein blutendes Herz. Und die Sterne wurden zu Ducaten und Freibillets und flogen den Recensenten zu. [25b //

26a] Die lodernde Phantasie zeigte ihm die singende Nachtwandlerin auf dem Dache, und die Windmühle im Propheten hob drohend ihre Arme zum Zerschlagen auf, und eine im leeren Opernhause zurückgebliebene Larve nahm allmählich die Züge vom ewigen Juden an.

Mitten in dem Kampfe tönte plötzlich die Musik für das Neujahr aus der Kirche herüber, wie ferner Geistersang. Er wurde sanft bewegt. – Er schaute um den Horizont herum und über die weite Erde und er dachte an alle die großen Meister, deren Werke vergessen und verstümmelt waren; die Lehrer der Menschheit, die verlacht und unverstanden einherwanderten, und nun, glücklicher und besser als Alle, ihre ewigen Gedanken durch die Himmel ziehen hörten. „Auch wir könnten diese Töne hören, in menschlicher Vollkommenheit, wenn wir gewollt hätten. – Ach, wir könnten glücklich sein, ihr theuren Meister, wenn wir euren Tönen gläubiger gelauscht, und eure Lehren erfüllt hätten. –“

Im fieberhaften Erinnern an diese schöne Zeit kam es ihm vor, als richte sich die Larve mit den Zügen des ewigen Juden im leeren Opernhause auf; endlich wurde sie durch den Aberglauben, der in der Neujahrsnacht Geister der Zukunft erblickt, zu Meyerbeer's Afrikanerin.

Er konnte nicht mehr hinsehen; – er verhüllte sein Auge; tausend fromme Wünsche strömten versiegend in die Elbe; – er seufzte nur noch leise und trostlos: „Komm nur wieder, deutsche Oper, komm wieder! –“

– – Und sie kam wieder; denn er hatte nur in der Neujahrsnacht so fürchterlich geträumt. Wagner stand lächelnd vor seiner Seele. Die Verirrungen deutscher Bühnen waren kein Traum gewesen, aber er wußte, daß Wagner gekommen war, um die Oper wieder zu erheben, und daß er auf seiner Sonnenbahn dahin schritt, die in's reiche Land der Ernten leitet. – – –

„Das ist literarischer Communismus und Blasphemie“ – rief ein Reminiscenzenjäger, der hinzugetreten war um glückliches Neujahr zu wünschen. Ich legte aber lachend meinen Jean Paul bei Seite und sagte: „Lieber Freund, das nennt man nur, seine Klassiker mit Tendenz verarbeiten. Ein Jeder hilft sich, wie er kann! –“

Das weiße Blatt der Berichterstattung lag noch immer unschuldig vor mir, und blickte mich wehmüthig an. Da nahm ich den Theaterzettel von der letzten Propheten-Explosion als Löschpapier und schrieb folgenden [26a // 26b]

D r e s d n e r N e u j a h r s w u n s c h .

Das ist doch nur der alte Dreck,
Werdet doch gescheiter!
Tretet nicht immer denselben Fleck,
So geht doch weiter!“

(G ö t h e .)

Weitergehen, daß heißt bei Ihnen meine Herren, vor der Hand, das Versäumte nachholen. Es ist vielfach versäumt worden, Ihnen die Wahrheit zu sagen, und ich beeile mich, was an mir ist, dieses Unrecht möglichst gut zu machen.

So wünschen wir denn, um von Oben anzufangen, dem Theater einen neuen Intendanten und der Kapelle einen neuen Kapellmeister. Wir wünschen den Herren Kammermusikern, daß sie nicht mehr darauf los streichen und blasen, als hätten die Sänger keine Lungen, sondern Blasebälge, und die Zuhörer keine Ohren, sondern Schalllöcher. Wir wünschen den Herren zwar weniger Kirchendienst, aber mehr neue Opern, weniger schlechte Musik zum Spielen, aber mehr gute Musik zum Einstudiren, und nochmals, von ganzem Herzen, einen neuen Kapellmeister und – einen neuen Pa u k e r dazu.

Der Oper wünschen wir ein neues Repertoire und bessere Aufführungen, die nicht als Lückenbüßer eingeschoben, sondern würdig vorbereitet werden. Dazu gehörte freilich daß manches Opernmitglied abgedankt und viele Kräfte neu gewonnen würden, doch paßt das nicht in einen Neujahrswunsch, weil es die Laune verdirbt. Die Welt aber mag hören, daß das Dresdner Hoftheater im Jahre 1852 keine neue Oper brachte, sondern nur die alten neu, aber nicht besser, einstudirte! – der T a n n h ä u s e r kann doch nicht für alle Sünden Ablass ertheilen, und alle Fehler auf sich nehmen! Uebrigens ist Hr. Krebs an d i e s e r Oper sehr unschuldig. Alle schlechte Musik aber, die er in diesem Jahre sammelndirigirt hat, komme über ihn und seine Kinder!

Dem Publikum wünschen wir von Herzen Abonnementsconcerte, diese terra incognita des Dresdner Musiklebens. Mögen bis dahin die Hühnerfürsten Beethoven ad libitum tractiren und die

Krebse Schumann *con amore* ruiniren, wens nur einmal ein Ende nimmt! der Deutsche hat Geduld, und Hoffnung läßt nicht zu Schanden werden. Der Himmel erleichtere die Gesangvereine vom schweren Schritt alter Oratorien und lenke ihre Herzen den Lebenden zu, auf daß die Vereine nicht untergehen in großer Einseitigkeit.

Und möge das neue Jahr den Sinn der Recensenten lenken, damit sie keinen Unsinn mehr schreiben. Mögen sie bedenken, daß sie am jüngsten Tage für [26b // 27a] jedes unnütze Wort Rechenschaft abzulegen haben. Mag die „Freimüthige Sachsenzeitung“ sehen, wie sie mit dem Himmel fertig wird! Möchte der hölzerne Banckstyl gehobelt und polirt werden und die Constitutionelle aufhören, mit italienischen Ohren deutsche Musik zu hören und den alten Kirchengzopf anzubeten. – Und du, großer Sincerus, höre auf, deine Gedanken in Bücher binden zu lassen, sondern streue sie lieber in obskuren Journalen aus und fahre fort, dich zu blamiren.

Und so wünschen wir dem alten Schlendrian eine ewige Ruhe und der Dresner Musik eine fröhliche Auferstehung!

Zum neuen Jahre Glück und Heil
Auf Weh' und Wunden gute Salbe!
Auf groben Klotz ein grober Keil
Auf einen Schelmen anderthalbe!

Hoplit.

mit, // war um // Ihnen meine Herren, // freilich daß // der T a n n h ä u s e r // der Deutsche // Dresner

2019

Wiener Theaterzeitung [Bäuerle] -/11, Freitag 14. 1. 1853, S. [E]

[Theater]

Wir haben mit Sehnsucht des Propheten geharrt; das Christkindlein kam, aber den Abonnenten erschien kein Prophet. „Tannhäuser“ scheint den Ausgang des Venusberges nicht finden zu können, und so müssen wir auch ihn entbehren. Doch wo bleiben der „Waffenschmied“, „Robert“ und „Don Juan“, „Norma“, „Lucia“, „Martha“ und so viele Andere? Weder ein geschwätziges „Nähkätchen“ noch eine „Stumme von Portici“ können sich diesen Winter auf unserer Bühne Eingang verschaffen. „Leonore“ ist wohl auf einer wirklichen Fahrt um's Morgenroth begriffen, doch sollte man denken, sie könnte des Abends wieder zurück sein. „Ein deutsches Dichterleben“ will man ganz in Vergessenheit bei uns bringen. Doch - wer kennt all' die Namen der in diesem Winter noch nicht dagewesenen Opern, Trauer-, Schau- und Lustspiele? Wir können Ben Akiba die feste Versicherung geben, daß bei uns durchaus nicht Alles schon einmal dagewesen ist.

Mehrere Theaterfreunde.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/5, 15. 1. 1853, S. 18b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Leipzig. An Opern-Vorstellungen werden für die Wintersaison an unserer Bühne noch vorbereitet: Tannhäuser, Indra und Tony, die neue Komposition S. H. des Herzogs zu Koburg-Gotha.

...

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/2, Sonntag 16. 1. 1853, S. 16

[Kunst-Nachrichten]

P o s e n. Unter Leitung des Hrn. K a m b a c h und des Grafen Thaddäus T y c z k i e w i c z wird zum ersten Mal die 9te Sinfonie von B e e t h o v e n und die Ouvertüre zu W a g n e r's Tannhäuser einstudirt. Das Ganze wird zum Besten der Cholera-Waisen am 9. Februar zur Aufführung gebracht.

T y c z k i e w i c z ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/30, 16. 1. 1853, S. 23a

[Feuilleton]

- ** Die Bremer P r i v a t c o n c e r t e dieses Winters sind bis zum sechsten vorgerückt, welches am 11. Januar gegeben wurde. Bei der Auswahl der Orchesterwerke zeigte sich eine größere Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, so weit sie in einem Cyclus von 10 Concerten zu erreichen sind, als es // früher wohl der Fall war. Von größeren Compositionen wurden bisher aufgeführt: zwei Symphonieen von Beethoven (B dur und F dur [pastorale]), eine von Mozart (C dur mit der Schlußfuge), eine von Haydn (C dur), eine von Gade (Nr. 4 B dur) und im letzten Concert eine von Pape (Nr. 4 D dur). Das letztere Werk wurde unter Leitung des Kapellmeisters Hagen ganz vorzüglich, sicher und klar, ausgeführt. Unter den Ouverturen, deren in der Regel zwei in jedem Concert an die Reihe kommen, erregte neben bekannten die für uns neue zum „Tannhäuser“ von R i c h a r d W a g n e r als ein in Gedanken und Form bedeutendes Werk ein ganz besonderes und lebhaftes Interesse. . . .

Symphonien ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/15, Dienstag 18. 1. 1853, S. [Cb-Da]; ~ -/16, Mittwoch 19. 1. 1853, S. [Ca-Da]; ~ -/19, Samstag 22. 1. 1853, S. [Ca-Da]; ~ -/22, Mittwoch 26. 1. 1853, S. [Cb-Da]; ~ -/40, Mittwoch 16. 2. 1853, S. [Bb-Cb] [-]

Richard Wagners Tannhäuser.

I.

Wie auf dem Gebiete des politischen, kirchlichen und socialen Lebens jeder Versuch einer Neuerung gewaltige Kämpfe hervorruft, so auch auf dem von Kunst und Wissenschaft. Wer eine neue Bahn brechen und neue Ideen zur Geltung bringen will, der hat sich mit dem Muth und der Entschlossenheit eines mächtigen Willens auszurüsten und auf die Erduldung herben Ungemachs gefaßt zu machen. Mehr oder minder wird er zum Märtyrer seiner auf Neuerung und Verbesserung abzielenden Bestrebungen werden. Neue Ideen und erneutes Leben müssen die bessere Zukunft stets vorbereiten, aber nicht zu beneiden sind Diejenigen, die hierzu Hand ans Werk legen. Die Anhänger des Bestehenden haben ihrerseits allerdings Gründe für sich; denn die Neuerer pflegen stets weit auszugreifen und von ihrem Eifer für die Sache, der sie ihren Dienst gewidmet haben, sich fortreißen zu lassen, und dieß um so mehr, je ernster es ihnen damit ist, je kräftiger und berufener sie sich fühlen. Wir wollen hier nur an die Kämpfe erinnern, die vor einigen Decennien zwischen den Anhängern der klassischen und romantischen Schule in Frankreich entbrannten. Die letzteren, Victor Hugo an ihrer Spitze, hatten die ganze Erbitterung ihrer Gegner zu erdulden und wurden verfolgt und verhöhnt, gelästert und verspottet. Nichtsdestoweniger sind ihre Ideen und Strebungen, nachdem sie sich geläutert, siegreich geworden und werden immer festeren Fuß gewinnen. Wenn wir nach diesen Andeutungen zu einem Manne übergehen, der auch ein Neuerer ist und sich als solcher selber ankündigt, so haben wir zugleich damit gesagt, daß auch er inmitten der Parteien steht. Um den richtigen Standpunkt zur Beurtheilung hier zu gewinnen, müssen wir zwei Fragen stellen, nämlich die: was will und erstrebt er? und dann: was und wie viel hat er erreicht? Bei Beantwortung dieser beiden Fra- // gen haben wir es wiederum zuvörderst mit dem Dichter und dann mit dem Tonsetzer zu thun.

Die neuere und neueste sogenannte große Oper ist bis zum äußersten Extrem gelangt und hat sich dermaßen überboten, daß sie zur förmlichen Unnatur geworden. Um zuerst von ihren Textbüchern zu reden, so finden wir in diesen Alles vereinigt, was unwahr und unwahrscheinlich, unsinnig und excentrisch ist. Die tollsten Kontraste, die widernatürlichsten Situationen, die schroffsten Charaktere, die grellsten Effekte concentriren sich in ihnen und liegen wie ein gährendes Chaos vor uns. Man kennt diese Operntexte zu gut, als daß wir bei ihrer Beschreibung zu verweilen hätten; aber man hat sich an all' diesen Unsinn, an das Ragout dieser Hexenküche gewöhnt und der große Haufen nimmt es geduldig hin, indem er sich mit den Worten „Theatereffekt“ beruhigt. Leute von besserm Geschmack und alle Diejenigen, die nur irgend nachzudenken gewohnt sind, stimmen darin überein, daß es so nicht fortgehen kann und daß unsere modernen Operntexte einer gründlichen Reform bedürfen, da sie der fortschreitenden Bildung nicht nur widerstreben, sondern auch allen gesunden Menschenverstand gradezu mit Füßen treten. Wir müssen hier zur Einfachheit zurückkehren, jenen Unsinn verbannen und jenen schnöden Mißbrauch der sogenannten Bühneneffekte auf das rechte Maß der Wahrheit und Natur zurückführen. Diese Aufgabe hat sich Richard Wagner als Dichter gestellt, und wer sollte ihm nicht beistimmen? wer sollte ihm nicht das Zugeständniß machen, daß er hier in seinem vollen Rechte ist und dem Unsinn gegenüber für die Wahrheit in die Schranken tritt?

Im Prinzip demnach mit dem angefeindeten Neuerer ganz und unbedingt übereinstimmend, haben wir die Frage zu beantworten: ob er mit seinem Texte zum „Tannhäuser“, von dem hier nur die Rede seyn soll, den rechten Weg eingeschlagen und damit Besseres geleistet und Würdigeres

geboten hat, als Andere? Auch diese Frage glauben wir im Ganzen bejahen zu dürfen. Der Text zum „Tannhäuser“ steht nicht nur auf dem Grund und Boden einer schönen und wahrhaft poetischen, halb geschichtlichen, halb mythischen Dichtung, wodurch er allein schon ein Anrecht auf unsere Anerkennung gewinnt, sondern ist auch in seiner Anlage und Durchführung auf Natur und Wahrheit zurückgeführt. Richard Wagner hat jene unsinnigen Effekthaschereien, die wir eben gerügt haben, vermieden; er hat Charaktere gezeichnet, die wahr und poetisch denken und fühlen, Situationen, die von Uebertreibung, wie von Verschrobenheit gleich weit entfernt sind. Dieß anerkennend und rühmend, meinen wir indessen, daß er bei seinem Streben nach Vereinfachung doch etwas zu weit gegangen und dem dramatischen Element etwas zu wenig Rechnung getragen hat. So ist denn sein Operntext dem Oratorium zu nahe und dem Drama zu fern gerückt, so ist die Bühnenwirkung mitunter etwas geschwächt worden. Bestimmte Gränzlinien für das zu Viel und zu Wenig lassen sich freilich nicht mit der Elle ausmessen, jedoch gestehen wir, daß wir dem dramatischen Elemente einen weitern Spielraum und eine wirksamere Entfaltung gewünscht hätten. Haben nach dieser Seite hin die meisten neuern Textbücher zu viel, so hat unseres Bedünkens das vorliegende zu wenig gethan.
(Schluß folgt.)

=====
Richard Wagners Tannhäuser.
(Schluß.)

Unsere Operntexte müssen, wie gesagt, vereinfacht und auf natürlichere Verhältnisse zurückgeführt werden. Jenes Ueberhäu- [Ca // Cb] fen mit Effekten, die meist des eigentlichen innern Lebens entbehren und nur auf Aeußerlichkeiten, auf Lärm und Ueberraschung hinauslaufen, jenes Chaos, in welchem die Berge kreisen, um am Ende nur eine Maus zu gebären, jenes Haschen nach Abenteuerlichkeit und nach unerhörten Dingen, darauf wollen und müssen wir verzichten. Indessen hätte Richard Wagner in seinem Streben nach Vereinfachung nicht zu weit gehen und die Handlung seines Textes etwas mehr beleben sollen. So ist namentlich der dritte Akt zu arm an Handlung, ja man könnte sagen, sie fehlt ihm ganz; denn in ihm verhalten sich alle Personen nur leidend und wird die Steigerung der dramatischen Interessen fast ganz vermißt. Eben so wenig können wir uns mit den langen Erzählungen und Darlegungen von Seelenzuständen, wie sie Elisabeth im zweiten und Tannhäuser im dritten Akte uns vorführen, befreunden. Hätten wir demnach zu wünschen, daß die dramatischen Elemente im „Tannhäuser“ mehr hervorgehoben und die Handlung etwas mehr belebt worden wäre, so müssen wir dagegen die Zeichnung der Charaktere als eine treffliche bezeichnen. Der Tannhäuser und Wolfram von Eschenbach sind einander überaus wirksam gegenübergestellt. Während jener die feurige Männernatur, die von Leidenschaften mächtig bewegte, in einem gewaltigen Kampfe darstellt, erscheint dieser als ein Mann des Friedens und der Ruhe, ein krystall- / heller, aus der Tiefe hervorsprudelnder Quell, der durch blumige Auen dahin rinnt. Franz Müller sagt: „Während in Tannhäuser gleichsam ein Grundzug der deutschen Volkspoesie mit ihrer Raschheit, Heftigkeit und natürlichen Vollkraft sich heraushebt: erklingt aus Wolframs Wesen und Weisen der Ton lyrischer und elegischer Milde, der zarten, keuschen, mehr frauenhaften Minnepoesie des Mittelalters, die in stiller Innigkeit dem Gegenstande der Herzensempfindungen, seiner Anmuth, Lieblichkeit, seinem Reize und seiner Schönheit anbetend huldigt, die ihm aus schüchternen Ferne naht, ohne ihn zu berühren, ja ohne seinen Namen zu nennen.“ Eben so stehen Venus und Elisabeth einander gegenüber. Die sinnlichere Seite des höchsten Liebesreizes ist in jener personificirt, Ihr Charakter ist dabei voll Anmuth und Glanz; sie hört nicht auf, Göttin zu seyn in ihrem süßen Schmeicheln, wie in ihrem Zürnen und Klagen. Elisabeth dagegen veranschaulicht die ideale Liebe in der frommen Jungfrau und gottergebenen Dulderin, jene Liebe, die nicht an Irdisches gefesselt, sondern nur dem edleren Drange des Herzens hingegeben ist. Außer diesen vier Hauptpersonen sind auch die Nebencharaktere und ganz besonders der Landgraf von Thüringen trefflich gezeichnet und jeder von ihnen in bestimmter Eigenthümlichkeit gehalten; sie wirken eingreifend zur Gesammtheit mit. Nicht minder offenbart sich in der Behandlung der Massen und Charaktere ein frisches, poetisches Leben; sie treten mitwirkend und eingreifend hervor, ohne sich mehr, als es die Handlung erfordert, geltend zu machen. Alle Charaktere dieses Textbuches sind zur musikalischen Belebung sehr geeignet und so gruppirt, daß durch sie die nothwendige Abwechslung von Licht und Schatten erzielt wird. – Wenn wir schließlic die Einzelheiten des Textes und dessen Versifikation betrachten, so dürfen wir ohne Uebertreibung sagen, daß er den meisten unserer modernen Librettisten als Muster und Vorbild dienen könnte. Diese Librettos und Uebertragungen aus dem Französischen und Italienischen sind mit seltenen Ausnahmen wahre Verhöhnungen unserer edlen Muttersprache, wahre Satyren auf die schöne Kunst des Versbaues, wahre Versündigungen gegen die ersten Elemente der Grammatik und Logik. Wer kennt sie nicht, diese trübselige und jeden nur einigermaßen gebildeten Hörer wahrhaft verletzende Bänkelsängerei jener Operntextler! Wir wollen Richard Wagners Verse keineswegs überschätzen, aber gegen jene gehalten sind sie in der That lauter Gold und klassische Ar- [Cb //

Da] beit. Jener Augiasstall muß endlich einmal gesäubert werden, und wir sind Jedem zu Dank verpflichtet, der dazu beiträgt.

W.

=====

Richard Wagners Tannhäuser.

II.

Die Betrachtung von Richard W a g n e r's Text zum „Tannhäuser“ hat uns gezeigt, daß er Würdiges angestrebt und Werthvolles geleistet hat. Die Aufgabe, welche er sich gestellt, ist eine doppelte gewesen, nach der einen Seite hin die, der Unnatur und Effekthascherei, den Ueberbietungen und Verschrobenheiten der modernen Operntexte entgegenzuarbeiten, auf der andern, durch eine edle, in ihrem Kern volksthümliche Dichtung den sinnigen [Ca // Cb] Beschauer heranzuziehen, ihn durch wahrhaft poetische Situationen und Charaktere zu fesseln und dem Gesang schönere Worte und edlere Sprachformen zu Grunde zu legen. Ein solches Streben verdient schon an und für sich alle Achtung, wie vielmehr, wenn auch das Werk ein würdiges, eine schöne und volksthümliche Dichtung, wenn es nach Inhalt und Form ein poetisches Gebilde ist. – Wenn wir nun zum musikalischen Theile übergehen, so müssen wir auch hier wiederum zwei Fragen stellen, nämlich die: was will und erstrebt der Tonsetzer? und dann: was und wie viel hat er erreicht?

Richard Wagner geht von dem gewiß richtigen Grundsatz aus, daß die dramatische Musik sich, vor allem der Bedeutung und dem Worte der Dichtung anzuschließen und Alles, was in ihr liegt, wiederzugeben habe. Dichtung und Composition sollen in innigem Zusammenhange stehen, einander unterstützen, ergänzen und zum gemeinsamen Ziele hinstreben. Mag ein Tonsetzer die schönsten und lieblichsten Melodien erfinden, mag er durch harmonische Combinationen und durch effektvollen Instrumentalsatz den Hörer überraschen, mag er originell und gründlich schreiben, – er wird dennoch seine Aufgabe verfehlt haben, wenn seine Tongebilde nicht Hand in Hand gehen mit der Dichtung und wenn sie nicht zu einem Gusse mit dieser verschmolzen sind. Eine solche Einheit und Uebereinstimmung nun ist es, die Rich. Wagner anstrebt, und zwar zunächst jenen modernen Operncomponisten gegenüber, welche genug gethan zu haben glauben, wenn sie gefällige und sangbare Melodien geschrieben, Tonmassen effektiv zusammengestellt und den Sänger wie das nach angenehmer Unterhaltung sich sehrende große Publikum für sich gewonnen haben. So verdienstlich uns das Bestreben erscheint, der Verflachung des neueren Opernstyls und dem verdorbenen Tagesgeschmack Einhalt zu thun und auf das höhere Ziel der dramatisch musikalischen Composition hinzuweisen, so halten wir Dasjenige, was ihm zu Grunde liegt, keineswegs für neu. Was haben die klassischen Meister der Tonkunst, Gluck und Cherubini, Mozart und Beethoven und in neuerer Zeit Spohr und Weber, Marschner und Lachner, Auber und Meyerbeer Anderes gewollt und erstrebt. Das Wahre wird immer wahr, das Rechte immer recht und gültig, das Schöne immer schön bleiben. Der Komponist des „Tannhäuser“ kann nichts Anderes wollen, als jene. Indessen schreitet die Welt weiter und eine Generation verwendet und benutzt die Errungenschaft der ihr vorausgegangenen; die Wissenschaft erweitert sich nach Maßgabe der ihr zu Gebote stehenden Hilfsmittel. Käme heute ein zweiter Gluck oder Mozart, so würden sie mit Benutzung der neuen Errungenschaften und der neuen Mittel wohl noch mehr leisten und noch großartigere Tonwerke gestalten. Wir können principiell nicht zugeben, daß mit den Werken der klassischen Meister Alles abgeschlossen und jedes Weitergreifen unmöglich geworden ist, oder wir müßten dem strebenden Geiste still zu stehen gebieten. Mozart, Beethoven, Cherubini u. A. haben uns herrliche Werke des Genies hinterlassen, denen man stets in freudiger Bewunderung huldigen wird; aber darum gibt es auch noch andere Richtungen des Genies und wird die Zeit noch Manches bringen, was wir, wenn es auch anders seyn mag, nicht minder werden bewundern müssen. Mannichfaltig, wie die Werke der Natur, sind auch die der Menschen. Es ist eine große Verkehrtheit, Alles unter e i n Maß und e i n e Regel bringen zu wollen.

Was nun vorerst den Totaleindruck betrifft, den Richard Wagners Composition des „Tannhäuser“ hervorbringt, so ist dieser jedenfalls ein mächtiger und imposanter. Der Komponist hat seinen Stoff, wie seine Charaktere großartig aufgefaßt und läßt sie uns so entgegentreten. Jeder unbefangene Hörer muß die Ueberzeugung gewinnen, daß diese Tondichtung einen hohen Ernst und eine ungetrübte Weihe in sich trägt und daß ihr das [Cb // Da] höchste Ziel der Kunst stets vorgeschwebt hat. Wort und Ton stehen hier im innigsten Zusammenhang und nur diesem, nur dem innern Leben strebt Alles zu und schließen sich alle einzelne Theile zum schönen Ganzen ab. Der Tonsetzer hat es für seine höchste Aufgabe erkannt, den Sinn und die Bedeutung der Dichtung und

der in ihr handelnden Personen durch die Sprache der Musik auszudrücken, nicht aber, wie es in der modernen Oper zur Mode geworden, nur nach lieblichen Melodien, nach effektvollen Nummern, nur nach dem Beifall des Publikums zu haschen. In seinem ernsten Streben hat er demnach Alles, was nur auf Aeußerlichkeiten und sogenannte Bühneneffekte abzielt, vermieden. Wer sich unbefangen und ohne Vorurtheil diesem Tonwerke hingibt, dem wird es einen reinen Genuß bereiten, und diese grandiosen Tonmassen, die Kraft und Energie derselben, der gewaltige Ausdruck des deklamatorischen und pathetischen Gesanges, die Großartigkeit der Chöre und Ensemblestücke werden ihn bewältigen. Was nun das melodiose Element, welches Manche hier vermessen wollen, anbelangt, so herrscht allerdings die Melodie in der nun einmal bräuchlich gewordenen Weise nicht vor, sondern ist dem Worte und dem Ausdruck der Charaktere und der Situationen untergeordnet; sie ist vorhanden, aber sie dominirt nicht; sie macht sich geltend, aber nur in diesem Sinne, nicht um sich selbst und den Sänger in den Vordergrund treten zu lassen; sie ist die Dienerin, nicht die Beherrscherin des Wortes und der Dichtung. Dem Komponisten war es um die Einheit und die poetische Bedeutung des Kunstwerkes, um das innere Leben und den eigentlichen geistigen Ausdruck desselben zu thun, und nur hier hat er seine wahre Aufgabe zu erkennen geglaubt. Wir müssen ihm beistimmen, wenn er, dem gewöhnlichen modernen Verfahren entsagend wonach der melodische Ausdruck in der Regel nur als solcher die Theilnahme zu fesseln bestimmt ist, seine Melodien aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede des Darstellers und Sängers, als den unmittelbaren Ausdruck der durch das Wort sich kundgebenden Empfindung hervortreten läßt. Diesen Ausdruck verstärkt und erhöht er durch eine ungemein harmonische Belebung, auf welche Weise seine Melodien wahrhaft dramatisch und recht eigentlich wirksam werden. Da aber diese Melodien nicht bloß an das Ohr schlagen und nur einen gefälligen Eindruck machen wollen, so muß man sie öfter hören, um sie verstehen und in ihrer rechten Bedeutung würdigen zu lernen; denn sie liegen nicht auf der Oberfläche, sondern tiefer und sind innig verschmolzen mit dem Geiste der Dichtung.

Nach diesen allgemeinen Andeutungen über den Totaleindruck eines Tonwerks, dessen Meister eine reiche Befähigung und ein schönes edles Streben bekundet, behalten wir uns Weiteres über dessen Einzelheiten vor, und werden, da die Meinungen hier getheilt sind, auch anderen Ansichten unsere Spalten nicht verschließen. W.

=====

Richard Wagners Tannhäuser.

III.

Von diesem großartigen Tonwerk hat bereits die dritte Aufführung auf der Frankfurter Bühne stattgefunden. Es gehört zu denjenigen, welche weder darauf berechnet, noch dazu geeignet sind, die nur auf Oberflächlichkeit und äußerliche Eindrücke gerichtete Schaulust des großen Publikums heran zu locken; dagegen wird es jeden sinnigen Beschauer, jeden Freund des Schönen und Guten anziehen, der die erforderliche Hingebung und jenen Ernst der Betrachtung, mit denen allein ein gediegenes Kunstwerk gewürdigt werden kann, mitbringt. Je öfter man zu ihm wiederkehrt, je klarer und bestimmter treten jene Vorzüge heraus, die nicht auf der Oberfläche liegen, sondern mit der tiefen Bedeutung und dem innersten Wesen desselben verknüpft sind. Was man auch vom musikalischen Standpunkte aus gegen diese Oper einzuwenden vermag, Das wenigstens wird man nicht in Abrede stellen können, daß ihr eine ächt dramatische Auffassung zu Grunde liegt, daß sie den Stempel einer hohen Weihe und Würde in sich trägt und reich ist an poetischen und musikalischen Schönheiten, welche die Begabung ihres Meisters in der doppelten Beziehung als Dichter und Tonsetzer außer Zweifel stellen. Unserer Bühnendirection sind wir zum lebhaftesten Danke verpflichtet, daß sie uns ein so gediegenes Werk der vaterländischen Kunst vorgeführt und auf dessen würdige Ausstattung so viel verwendet hat. Was zuvörderst den scenischen Theil derselben betrifft, so sind hier weder Fleiß, noch pecuniäre Opfer gespart worden. Die Kostüme sind sämmtlich neu und geschmackvoll, und die zwei neuen Dekorationen, das Innere des Venusberges und das Thal mit der Wartburg im Hintergrunde, gereichen dem anerkannten Talente unseres Dekorationsmalers, H r n . H o f f m a n n , zur Ehre. Um die geschmackvolle Scenerie und Anordnung aller einzelnen Theile, Gruppierungen u. s. w. hat sich Hr. Oberregisseur M ü h l i n g in einer Weise verdient gemacht, die eben so viel künstlerische Einsicht, als praktische Tüchtigkeit bekundet. – Den Repräsentanten der vier Hauptpartien dieser Oper sind überaus schwierige Aufgaben gestellt, sowohl in musikalischer, als in dramatischer Beziehung. In ersterer ist ein bedeutendes Maß von Kraft, Umfang und Ausdauer der Stimmittel, sowie von künstlerischer Durchbildung, und in letzterer eine poetische Auffassung und viel Darstellungstalent erforderlich. Nach beiden Seiten hin wurde den Intentionen des Dichters und

des Komponisten Genüge geleistet und Alles aufgeboten, um das treffliche Werk gehörig geltend zu machen. Dieß geschah mit einem Erfolge, der durch eine in vollem Maße verdiente, allgemeine Anerkennung belohnt wurde. Als gleich ausgezeichnet und in schöner Harmonie zum Ganzen zusammenwirkend haben wir die Kunstleistungen der Herren [Cb // Da] C a s p a r i (Tannhäuser) und B e c k (Wolfram von Eschenbach), und der Damen B e h r e n d - B r a n d t (Venus) und A n s c h ü t z (Elisabeth) hervorzuheben, die in rühmlichem Eifer um den Preis des Abends zu wetteifern schienen; sie bewährten nicht nur ihre musikalische Tüchtigkeit und ihre schönen Gesangsmittel, sondern wußten auch die darzustellenden Charaktere und Situationen dramatisch zu beleben und trefflich zu nüanciren, wofür wir ihnen öffentlich zu danken uns gedrungen fühlen. Auch die kleinern, nichtsdestoweniger aber zum Ganzen wesentlich eingreifenden und mitwirkenden Rollen des Landgrafen (Hr. D e t t m e r), des Walther von der Vogelweide (Hr. W i e s e r) und des Biterolf (Hr. L e s e r) wurden in gelungener und würdiger Weise ausgeführt. – Unser treffliches Orchester, das bei solchen Veranstaltungen, wo es gilt, sich zu bewähren, niemals zurück bleibt, und der mit Kraft und Präcision eingreifende Chor vollendeten das Ganze. Der musikalische Dirigent desselben, Hr. Kapellmeister G. S c h m i d t, hat die Einführung des „Tannhäuser“ auf unserer Bühne nicht nur angebahnt, sondern dessen Einstudirung un Aufführung auch mit unermüdlichem Fleiß, gründlicher Sachkenntniß und wahrer Kunstliebe geleitet. W. ρ

=====
Richard Wagner's „Tannhäuser.“

—
IV.

Diese vielbesprochene Oper hat bis heute sechs Vorstellungen auf der Frankfurter Bühne gehabt, und nachdem uns nun Gelegenheit geworden, durch wiederholte Anhörung derselben unser Urtheil immer fester zu stellen, seyen uns noch einige Bemerkungen über sie gestattet. Wie bereits gesagt, haben wir das schöne und mit hohem Ernst verfolgte Streben des Componisten, der Verflachung des modernen Opernstyls entgegen zu arbeiten und den höhern Anforderungen der dramatischen Kunst gerecht zu werden, nach Verdienst anzuerkennen. Was seiner Zeit Gluck, den Piccinisten und dem weichlichen Melodiengetändel derselben gegenüber, gewollt, und wie er darauf hinzielte, die wahre Bedeutung und Würde der dramatischen Musik zur Geltung zu bringen, so will und erstrebt Richard Wagner dasselbe, und sein Streben wird kein verlorenes seyn. In Beziehung auf den Ausdruck, die innere Wahrheit und Würde des deklamatorischen Gesanges, welcher den Situationen und Charakteren sich innig anschließen und die dramatischen Elemente in den Vordergrund stellen soll, ist im Tannhäuser viel Vortreffliches und in jeder Hinsicht Gediegenes geleistet worden. Während aber Richard Wagner nach dieser Seite hin mit Auszeichnung gewirkt, hat er der Berechtigung des melodiosen Elementes Eintrag gethan und ist in diesem Bezug jedenfalls zu weit gegangen. Die Melodie als der eigentlichste und unmittelbarste Ausdruck des innersten Lebens, der Empfindung wie der Leidenschaft, ist und bleibt nun einmal die Seele eines jeden Tonwerkes, ist und bleibt für dieses, was der Gedanke für die Dichtung. Richard Wagner hat die Melodie und deren kunstgerechte Durchführung dem deklamatorischen Vortrag zu sehr untergeordnet; er hat an den Sänger Ansprüche gemacht, die zu weit gehen und mit denen er wohl nicht durchdringen dürfte. Ferner ist nicht in Abrede zu stellen, daß er, weil er immer originell und dramatisch wirksam seyn wollte, oft verworren und bizarr geworden und die Gränzlinien einer schönen musikalischen Form, einer geregelten Ordnung häufig überschritten hat. Seine Zwecke muß man billigen, aber mit seinen Mitteln zur Erreichung derselben kann man nicht immer einverstanden seyn. Die wahre Kunst wird immer darin bestehen, das rechte Maß zu halten und die schöne Seele in schöner Form erscheinen zu lassen. Ein solches Maßhalten ist unserm Componisten in seinen Opern, wie in seinen Schriften nur theilweis gelungen, und wo er es außer Acht gelassen, da ist er von der Wahrheit wie von der Schönheit abgewichen.

Unter vielen Berichten, welche die Tagespresse neuerlich über den Tannhäuser und dessen Aufführung auf der Frankfurter Bühne gebracht, dürfte der in Nro. 29 und 31 der „Preußischen Zeitung“ besonders zu beachten seyn. Der Verfasser desselben gehört zwar nicht zu den Bewunderern Richard Wagners, läßt aber dessen reicher Befähigung und den mannichfachen Schönheiten seines Tannhäuser volle Gerechtigkeit widerfahren. Unserm bereits oben ausgesprochenen Grundsatz der Unparteilichkeit nachzukommen, lassen wir hier den Schluß des besagten Artikels folgen:

„Ueber die Vortrefflichkeit, womit hier in Frankfurt die vier Hauptrollen des Tannhäusers zur Ausführung gebracht sind, herrscht Stimmeneinhelligkeit. Die Titelrolle (Hr. Caspari) wird sogar vielleicht selten einen Tenor finden, dessen Stimmittel hinsichtlich der Höhe so ausreichend sind,

wie die des hiesigen Darstellers. Hr. Beck zählt wohl zu den ersten Baritonisten Deutschlands, und vielleicht nur er wird, unbeschadet seiner Stimme, die in den höchsten Lagen gehaltenen, langgezogenen [Bb // Ca] Recitave in so kurzer Frist dreimal wiederholen können, wie es die hiesigen Aufführungen verlangten. Frau Anschütz-Capitain (Elisabeth) und besonders Frau Behrend-Brandt (Venus) scheinen dieß Emporschrauben schwerer zu ertragen, während andererseits Hrn. Dettmers (Landgraf Hermann) ganze Schulfertigkeit dazu gehört, um für die anstrengende Anwendung der Grundtiefen des Basses die Ausdauer zu behalten. Die andern Rollen sind musikalisch und dramatisch zu untergeordnet, um irgendwo eine Besetzung mit Kräften ersten Ranges erhoffen zu können, wogegen die sehr schwierigen Chöre speciell hier eine bei jeder Darstellung vollendetere Ausführung fanden. Da nun überdieß das hiesige Orchester, unter Guhr zusammengespielt und von dessen zweitem Nachfolger, Hrn. Schmidt, mit den musikalischen Feldherrngaben seines Vorgängers seit mehren Jahren geleitet, in der That den raffinirtesten Ansprüchen genügt – so erscheint Tannhäuser unter so günstigen Verhältnissen, wie kaum irgendwo. Rechnet man dazu, daß er auf ein musikalisch gut gebildetes, für Neuheiten leicht empfängliches Publikum trifft, daß von den Dekorateuren (Hoffmann), Maschinisten und Kostümiern auch die Erwartungen der Schaulust glänzend befriedigt wurden, daß die Musiken und Gesänge außerhalb des Orchesters und der Bühne wohlbestellt waren, so kann man es wahrlich keinem äußerlichen Zufall und Hinderniß zuschreiben, wenn trotzdem der Erfolg das Maß eines Achtungserfolges nicht überstieg. – Wo liegt der Grund? Wir haben so viel Schönheiten, so viel Vorzüge des Werkes anerkennen müssen, daß er fast unauffindbar scheint. Aber wir haben auch von vorn herein erwähnt, wie uns die einzige Konsequenz des Ganzen eben nur das Schwanken zwischen den feststehenden Begriffen der Oper und des Dramas, zwischen der dramatisch- und kammer musikalischen Behandlung, zwischen Verlegung der Hauptwirkung auf die Instrumental- und Vokalmusik sey. Wagner ist offenbar in der praktischen Kundgebung seiner Principien sich eben so wenig klar, wie über diese selber in seinen Schriften. Bei seinem ersten Auftreten überschätzt von gewissen Seiten, denen es darum zu thun ist, eine epochemachende Berühmtheit in ihren Kreisen zu zählen, steht er beinah selbst erschrocken in seiner Vereinsamung. Reiches Talent und reges Streben, wirklicher Drang zum Schaffen von Neuem und Großen liegt in ihm. Aber jene Genialität der Kraft, welche ohne selbstbewußte Reflexion das Außerordentliche leistet und eben nur so, wie sie es muß – sie fehlt ihm. Er hat tüchtige musikalische Bildung, große praktische Kenntnisse. Diese weisen ihn auf schöpferische Weiterentwicklung des Vorhandenen, während seine Selbstüberschätzung ihn zu dessen Desavouirung treibt. Sowie er sich gehen läßt, seinem Genius folgt, ist er eine bedeutende Erscheinung; allein mitten im Schwunge der natürlichen Begeisterung besinnt er sich auf seine radicalen Forderungen und Verheißungen, wischt musikalisch das Geschaffene aus, ohne die Ueberwindung zu dessen gänzlicher Vernichtung zu besitzen, verspottet es und reißt bis auf Trümmer nieder, um daneben wieder Trümmer aufzubauen. Will man aber auch (– wir nicht –) seine Zwecke gelten lassen, so doch nicht seine Mittel. Alles von ihm hart verworfene scenische Beiwerk und musikalische Flitterwerk bietet der Tannhäuser in reichlichster Anwendung. Er nimmt dem Gesange den freien Ausdruck der dramatischen Situation, macht die Darsteller zu Instrumenten, übernimmt und hemmt aber die menschlichen Stimmittel auf eine Weise durch Forcirung ihrer äußersten Gränzen, daß man kaum verwundert seyn könnte, wenn eine allgemeine Verschwörung der Sänger und Sängerinnen die Oper unmöglich machte. Er macht die Instrumente zu den Vertretern und Trägern der dramatischen Situation und ist insofern wohlberechtigt, deren äußerste Hülfsmittel in Anspruch zu nehmen; aber er läßt sie nicht in der verständlichen Sprache der Melodie, nach den gewohnten Gesetzen der [Ca // Cb] Harmonie und des Kontrapunktes verkehren, sondern gefällt sich darin, nur zu zeigen, daß er diese Sprache in der Gewalt hat, um nachher einen vollkommen unverständlichen Gallimathias zu sprechen. Ueberall schlägt Absichtlichkeit durch, die Natur hat kein Recht und das Schöne verbirgt sich fast ängstlich. Wer ist nun im Unrecht – der Komponist oder die Welt?“

Was den Erfolg des Tannhäuser auf der Frankfurter Bühne betrifft, so glauben wir behaupten zu dürfen, daß dieser doch etwas mehr, als ein sogenannter *succès d'estime* gewesen. Hat die Oper sich bei uns auch keines stürmischen Beifalls zu rühmen, ist sie auch keine Zugoper für das größere Publikum geworden, so haben ihr doch zahlreiche Freunde des Schönen die verdiente Würdigung nicht vorenthalten und hat sie wenigstens vorerst festen Fuß auf unserem Repertoire gewonnen. Ob sie eine Oper der Zukunft seyn, immer tiefere Wurzel schlagen und gleich denen unserer als klassisch anerkannten Meister siegreich und immer strahlender voranschreiten wird, das wollen und müssen wir der Entscheidung der Zukunft überlassen. W.

bestimmen? Wer // seyn // Gränzlinien ||

kreisen, // gebähren, ||

Rich. // Opernstyls // Dasjenige, // Anderes // Hülfsmittel. // seyn // Stoff, wie // alle einzelne Theile // bewältigen. // entsagend wonach // Einzelheiten ||

tiefern // ächt // Gesangsmittel // un Aufführung //

Gränzlinien // theilweis // Stimmittel // Recitavive // mehren // raffinirtesten // dramatisch- und kammer musikalischen
Behandlung, // von Neuem und Großen // succès déstime //

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/15, Dienstag 18. 1. 1853, S. 59a-60b (Nachdruck: Kölnische Zeitung -/274, Dienstag 26. 10. 1852, () -/18, Freitag 21. 1. 1853, S. 71a-72a; ~ -/20, Montag 24. 1. 1853, S. 79a-80a; ~ -/23, Donnerstag 27. 1. 1853, S. 90a-91b; ~ -/33, Dienstag 8. 2. 1853, S. 131a-132b [-]

Opernberichte. (Frankfurt.)

Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf Wartburg, große romantische Oper in drei Acten von Richard Wagner.

I.

Diese merkwürdige Schöpfung ist nun auch im hiesigen Stadttheater zur Aufführung gekommen. Aber wer kann und wer darf es wagen, schon nach der ersten Vorstellung, die noch nicht einmal zum rechten und ganzen Verständniß ausreicht, ein maßgebendes Urteil über ein solches Werk zu fällen? Die kompetenten Richter, die Aesthetiker und die Musiker vom Fach sind über Wagners Richtung und Reform, oder um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, über sein „Kunstwerk der Zukunft“ in zwei Lager getheilt: in Bewunderer und in Gegner; in speciell musikalischen Zeit- und Streitschriften mögen sie einander bekämpfen, bekehren oder überwinden. Die Aufgabe aber dieser dem ganzen gebildeten Publikum, also auch den Laien in musikalischen Dingen gewidmeten Blätter, kann nur die sein, das volle Verständniß des neuen Kunstwerks und dadurch den Genuß desselben nach Kräften fördern und verbreiten zu helfen. Dies soll in einigen Artikeln versucht werden.

Doch zunächst einige Worte der verdientesten Anerkennung für die hiesige Bühne: sie hat in allen Bezügen das Ihrige gethan: an Fleiß und Mühen, Zeit, Kräften und materiellen Opfern ist nichts gespart worden, der neuen Oper auch hier Bahn zu brechen, und sie darf stolz sein auf ihre Vorstellung des „Tannhäuser“, die ihr am Samstag den Dank und den Beifall des Publikums in reichem Maße eingetragen hat und wol noch ferner eintragen wird. Die Oper ist von Seiten des Orchesters, der Sänger und der Chöre mit dem anerkanntesten Eifer und Interesse für das Werk einstudirt, und die sehr gelungene Durchführung, die einen übermäßigen Aufwand von Kraft erfordert und große Schwierigkeiten zu überwinden gibt, gereicht ihnen allen und dem Kapellmeister, Herrn Gustav Schmidt, zur hohen Ehre. [59a // 59b] Die neuen Decorationen, insbesondere das feenhafte Innere des Venusberges und sodann die Wartburg, sind Meisterarbeiten des Theatermalers Herrn Hofmann, die sich neben denen des Herrn Mühldorfer können sehen lassen. Die neuen Kostüme endlich sind würdig, reich und geschmackvoll. Dies in wenigen Worten das Urteil, wie es sich überall ausspricht. Eine ins Einzelne gehende Besprechung der Vorstellung bleibt vorbehalten. Zur Vermittelung eines besseren Verständnisses der Oper spricht sich eine competente Stimme, Professor L. B i s c h o f f in Köln, zunächst über die Ouvertüre, in folgenden Worten aus:

Der Kern der Sage vom Tannhäuser und der Auffassung derselben durch das Gedicht Wagners (bekanntlich dichtet er die Texte zu seinen Opern selbst) ist die Ueberwindung der menschlich sinnlichen Lust durch die göttlich geistige Liebe, der Sieg heiliger Gefühle über den Reiz der Sünde, die Erlösung durch sühnende Opfer des Menschen und durch die Gnade des Allliebenden.

Die Ouverture spricht diese Idee, welche in der Oper durch . . .

=====

II.

In seiner analysierenden Monographie „über Richard Wagners Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg“, vor einigen Wochen bei Jansen und Comp. in Weimar erschienen, ein Buch, auf welches wir noch einmal zurückkommen werden, spricht sich Franz Müller, ein mehrjähriger

geschätzter Mitarbeiter des Konversationsblattes über die Musik Wagners zum Tannhäuser folgendermaßen aus:

Was Richard Wagner auf dem Wege der dichterischen Conception in den Grundzügen darstellt, hat er vermöge und nach Maßgabe seiner Auffassung des Wesens der Oper und des Dramas durch das unterstützende Mittel der Musik zur weitem Ausführung gebracht. Wenn man bei Wagners „Tannhäuser“ zumeist gleich vorab darauf verzichten muß, in der Anlage und Anordnung des Gedichts und der Composition den überlieferten Zuschnitt der Oper zu suchen und zu finden, so wird man durch dasjenige, was er an der Stelle solcher von ihm zuerst in diesem Tonwerk entschiedener aufgegebenen Oekonomie bietet, sich anfangs vielleicht überrascht, dann aber immer mehr angezogen und erwärmt fühlen; denn alles Vortreffliche beschränkt uns, nach Goethe, [71a // 71b] für einen Augenblick, indem wir uns demselben nicht gewachsen fühlen; nur insofern wir es nachher in unsere Cultur aufnehmen, es unseren Geistes- und Gemütskräften aneignen, wird es uns lieb und wert. Wie der Gang der Handlung, die Scenerie, zusammengreifend eine Situation aus der andern einfach, aber kunstgerecht entfaltet: so geht auch im Getriebe seines musikalischen Baues, in der dramatisch-musikalischen Form, ein Theil aus dem andern folge- und kunstgerecht hervor. Seine Gliederung ist nicht dazu da, um mehr oder weniger willkürliche obligate Punkte für den Sänger, Raum für theatralische Schlaglichter auf Kosten der Wahrheit zu gewinnen, gleichsam einzelne am unrechten Ort herausragende, hemmende und verunstaltende Säulen, Vorsprünge, Ecken eines Gebäudes, – sondern um, im Interesse, im Sinne und nach der Natur einer für charaktervoll erkannten Symmetrie, zum Ganzen, zur plastischen und organischen Einheit, zu einer dem Gefühle völlig zugänglichen und verständlichen Darstellung des Gegenstands zu streben, wie es denn bis auf die Scenerie herab überhaupt nichts unwesentliches, willkürliches in seinem dramatischen geschlossenen Baue gibt. Ist die Behauptung Jean Pauls wahr, daß die Menge leicht Glieder erkenne, aber nicht Geist, leicht Reize, aber nicht Schönheit: so wird ihr hier der scheinbar etwas mühsamere, doch belohnende Weg geboten, zum raschern Erkennen des Geistes und der Schönheit zu gelangen.

Es verläßt daher unser Tondichter, als für seinen Zweck nicht brauchbar, die gewöhnliche schematische Operneintheilung, setzt an ihre Stelle Scenen, die in zusammenhängender Reihenfolge fortgehen, die aber mit planvoller Abwechslung eine oft reiche Gruppierung in Recitativ, Einzelgesang, Zwiesgesang, mehrstimmigem Gesang umschließen, und eröffnet so unserm innern Auge einen erweiterten Gesichtskreis, indem er als Kundgebung des einheitlichen Inhalts die einheitliche künstlerische Form darbietet, an sein Wort* erinnernd, daß keine Form für die Ermöglichung des wirklichen Dramas beängstigender sei als die gewöhnliche der Oper mit ihrem ein- für allemaligen Zuschnitt von Gesangstücksformen, welche dem Drama ganz entfernt liegen. Aus seiner einfachen scenischen Anordnung verbannt er das hergebrachte vielgliederige Beiwerk und außerwesentliche kleine, oft kleinliche Detail, um nach der Anforderung, dem Bedürfniß des Stoffs und der Situation, die volle Wucht und Kraft der Darstellung auf die hervorragenden, den Ausschlag gebenden Entwicklungsmomente, auf die eine entscheidende Stimmung zur Anschauung bringenden Scenen zu werfen und, ohne Beengung durch zerstreute Einzelheiten, den Gegenstand bis in seine zum dramatischen Verständniß erforderlichen tiefsten Beziehungen zu verfolgen. Durch dieses künstlerische Verfahren sucht er für seinen Hauptzweck: eine scharfe, consequente, naturgetreue Charakteristik, eine dramatisch und psychologisch reine Entwicklung, das ergiebige Feld zu gewinnen, und daß er es gewonnen, wird demjenigen klar werden, welcher mit reinem Auge und Ohr das ganze Werk in sich aufnimmt.

Indem Wagner den Ton zum treuen Gefährten des Worts und der Geberde macht, verwendet er diese Potenzen dazu, den Seelenzuständen seiner Personen die einfachste, ausdrucksvollste und naturwahrste Sprache zu geben. Melodie, Declamation, Rhythmus, Harmonie stehen in engem Verhältniß, Singstimme und Orchester tragen und heben sich gegenseitig, ohne daß das eine über das andere ungebührlich hervorragt.

Die Tonfarben des im „Tannhäuser“ ausgestellten Gemäldes sind so verschieden, als es Gegenstand und Person bedingen, immer aber geben sie die Empfindungen, die Lage, die Charakterzüge des Redenden und Darstellenden in jeglichen Schattierungen

* Oper und Drama, Thl. 3 S. 186. [71b // 72a]

dergestalt wieder, daß sie, bei allem Abstände unter sich, zur Gesamtwirkung als Ganzes sich vereinigen. Völlig anders das Colorit für das Bild der reinen und erhabenen Weiblichkeit in Elisabeths Erscheinung, für die sinnlich glühende Atmosphäre, worin die Liebesgöttin mit ihrer Umgebung prangt, für die milde Figur Wolframs, für den vollkräftigen, kühn strebenden, genußbedürftigen, strauhelnden und ringenden Tannhäuser, für die vermittelnde und versöhnende Gestalt der büßenden und begnadigten Wallfahrer, – und doch gewähren sie in ihrer unverkennbar nahen Wechselbeziehung eine befriedigende und bedeutsame Totalität des Eindrucks.

Der melodische Theil des Werkes zeichnet sich durch Einfachheit und Wärme aus. In diesem wie in dem ganzen declamatorischen Theile, wenn man anders bei Wagner eine solche Trennung machen kann und darf, – wird das Ohr Klarheit und Fluß nicht vermissen, wenn es das Gefühl und den Geist mit zu Rat zieht; beide letztere sind aber wesentlich, nicht allein um die eigentümliche Schönheit der äußern Form, sondern auch den Sinn und die Wahrheit des Gedankens zu erfassen, welchen jene ausdrücken soll. Inhalt und Form bilden vorzugsweise bei ihm ein Ganzes, das sich nicht auflösen läßt, ohne sein Wesen zu beeinträchtigen, ja ohne es zu vernichten. Wagners Melodie ist blühend, reich, und doch einfach, in Anlage und Ausführung, im Entwurf und Aufbau breit, voll, umfassend; aber sie greift nicht weiter, als es der darzustellende Gedanke erheischt, sie steht mit ihm in engem Bund, sie durchdringt, erfüllt und erschöpft ihn. Wagner läßt, dem gewöhnlichen modernen Verfahren entsagend, wonach der melodische Ausdruck in der Regel nur als solcher, nur an sich, die Theilnahme zu fesseln bestimmt ist, seine Melodien aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede des Darstellenden selbst, als den unmittelbaren und individuellen Ausdruck der durch die Rede sich kundgebenden Empfindung, hervorgehen. Diesen Ausdruck verstärkt und erhöht er durch eine ungemein harmonische Belebung: durch das mächtige Element des Instrumentalorchesters, und diese Eigenschaft, welcher die gewöhnliche Rhythmik bei ihm weichen muß, macht seine Melodie zu einer so außerordentlich dramatisch wahren.

=====

III.

Daß das Orchester, fährt Franz Müller fort, bei Wagner einen gar wichtigen Platz einnimmt, bedarf kaum der Erwähnung. Diesen weist er ihm als den verwirklichten Gedanken der Harmonie in höchster, lebendigster Beweglichkeit an, einmal als den eigentlichen Sitz dieser Harmonie und dann, indem er durch das Orchester den Ton, weiter aber die Melodie und den charakteristischen Vortrag des Sängers bedingten und gerechtfertigten zur Wahrnehmung bringen läßt, und dies Vermögen gewinnt er dem Orchester „als einem Tonkörper, welcher, vom Gesangston und der Melodie des Sängers losgelöst, freiwillig und um seiner eigenen Kundgebung willen theilnehmend sich ihm unterordnet.“ Bei Wagner ist so wenig die Gesangstimme mit der Instrumentalbegleitung verwebt und verworren, als die letztere die Melodie vollständig in sich aufnimmt, vielmehr ihr nur zur Unterlage, zur Hebung des Ausdrucks dient. Die Klangfarbe der menschlichen Stimme ist von derjenigen der Instrumente bei ihm völlig gesondert. Ist überhaupt das Orchester bei ihm namentlich der vielgliedrige, beseelte und bewegliche organische Tonkörper, welcher, unter steter bewußter Theilnahme an der Handlung, die verschiedenartigsten, die zartesten und feinsten, die gewaltigsten und erschütterndsten Herzensregungen, die innersten, leisesten Seelen- [79a // 79b] stimmungen, die Leidenschaften der handelnden Personen aus dem verborgensten Grund an die Oberfläche heraufführt und heraufbeschwört, dem fühlenden Gehör ihre Geheimnisse enthüllt und ihm den Einblick in jenen Grund gewährt: so theilt er dem Orchester insbesondere auch die Aufgabe zu, als Organ des Gefühls das dem Organ des Verstandes, der Wortsprache, Unaussprechliche auszudrücken, indem er durch seine Sprache die dramatische Geberde zum bestimmten Bewußtsein, zur Klarheit und Deutlichkeit bringt, und diese Sprache zum äußern Ausdruck der Erinnerungsthätigkeit macht. – Aus der Stellung nun, die Wagner nach Maßgabe dieser nur flüchtig angedeuteten Grundzüge, der Singstimme und dem Orchester gibt, fließt die Bestimmtheit, Entschiedenheit, Rundung und Einheit des dramatischen Bildes, das durch Melodie und Harmonie zur Anschauung gelangt.

Auch die Melodien des „Tannhäuser“ werden, neben der meisterlichen, mit ihnen auf das Unzertrennlichste verflochtenen Declamation, weil sie nicht auf seichter Oberfläche schwimmen, sondern auf tiefer Grundlage ruhen, des Besitzes ihrer dauernden Reize und einer eindringenden Wirkung um so sicherer sein, je deutlicher und reiner das Verhältniß und die Beziehungen sind, in welche der melodische und der harmonische Theil seines Kunstwerks zu einander und mit einander treten. – Was vor kurzem einmal von Sebastian Bach so wahr gesagt wurde, daß er, wie im Gebiet der Harmonie, auch in dem der Melodie sich seinen eigenen Weg gebahnt, daß er in die begonnene Bewegung hinein gegriffen mit starker Hand, aber selbständig, auf eigener Grundlage wirkend, von der er aus, unbekümmert um die Ansichten und den zeitweiligen oberflächlichen Geschmack des Publikums, einzig und allein dem Ideale der Kunst nachging, wie es ihm vorschwebte, – das kann ungezwungen als auch auf den dramatischen Componisten Richard Wagner völlig zutreffend bezeichnet werden.

Die Tannhäusermelodien verschmähen, gleich denen des Lohengrin, bloß an das Ohr zu schlagen, sie dringen, auch da, wo sie schmeicheln, tiefer: in Mark, Geist und Herz. Deshalb würde derjenige sich unbefriedigt und getäuscht sehen, der sie, wie gewöhnliche Tanzrhythmen in der weitern Bedeutung des Worts, sofort, mit einemmal, ganz und gar in sich aufnehmen wollte. Wem sie

sich aber erschlossen und befreundet haben – wir deuten unter anderen hin auf die Pilgerweisen, auf die Venusbergmelodien, auf Tannhäusers Lied im ersten und zweiten Acte, auf das erste Finale, auf Elisabeths Gesang im zweiten und dritten, auf das Duett und den großen Marsch im zweiten, auf Eschenbachs Lied im dritten Acte –, der wird ihren eigentümlichen Reiz und Adel nachhaltig und dauernd empfinden, nach einem wahren Spruch Jean Pauls die Probe ihres Genusses und Werts in der Erinnerung und Nachwirkung erkennen, dem wird es, gegenüber dem modernen Tongeklingel, in noch erhöhtem Maße wie Goethe ergehen, wenn er dessen Eindruck im zweiten Theile des Faust mit den Worten bezeichnet:

Das sind die saubern Neuigkeiten,
Wenn aus der Kehle, von den Saiten
Ein Ton sich um den andern flicht.
Das Trallern ist bei mir verloren,
Es krabbelt wol mir um die Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht.

Wenn unser Wort- und Tondichter im „Tannhäuser“ dem zeitherigen gewöhnlichen Verfahren in Absicht auf die Melodienform sich noch nicht durchgängig, wie im „Lohengrin“, entzogen, wenn dort zuweilen noch die Gesangsmelodie als solche, als absolute, sich zeigt: so trägt jener mit diesem ganz unverkennbar ein anderes charakteristisches Merkmal gemeinsam, das sich aus [79b // 80a] der, im Verlauf gegenwärtiger Mittheilung angedeuteten, Auffassung der Natur seines Stoffs und dessen formeller Darlegung entwickelt. Es ist dies das sogenannte Gewebe seiner Musik in der geistvollen und beseelten Verbindung der thematischen Hauptmotive. „Wie die Fügung meiner Scenen – sagt in dieser Beziehung Wagner* – alles ihnen fremdartige, unnötige Detail ausschloß und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene weniger, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen ausmachten. Jede dieser Hauptstimmen mußte, der Natur des Stoffs gemäß, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches Thema herausstellte. Wie im Verlauf des Drama's die beabsichtigte Fülle einer entscheidenden Hauptstimmung nur durch eine, dem Gefühl immer gegenwärtige Entwicklung der angeregten Stimmungen überhaupt zu erzeugen war, so mußte notwendig auch der, das sinnliche Gefühl unmittelbar bestimmende musikalische Ausdruck an dieser Entwicklung zur höchsten Fülle einen entscheidenden Antheil nehmen; und dies gestaltete sich ganz von selbst durch ein jederzeit charakteristisches Gewebe der Hauptthemen, das sich nicht über eine Scene (wie früher im einzelnen Operngesangstück), sondern über das ganze Drama, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete.“

* Drei Operndichtungen S. 153, 154.

=====

IV.

Wie im „Tannhäuser“ eine große Grundidee: die Schwäche, die Abirrung, das Straucheln der sinnlich menschlichen Natur, ihr Ringen und ihr Kampf mit dem edlern Selbst, ihre durch jenen Kampf vermittelte Läuterung und Versöhnung, ihre Erhebung zum Lichte reiner Liebe, sichtbar hervortritt, – so geben die beiden großen Hauptmotivgruppen der Oper, welche die Grundlage zur musikalisch-dichterischen Veranschaulichung jener Idee ausmachen: die farbenreichen Melodien aus dem Venusberge und der aus dem Dunkel zur Klarheit strebende, aus der Zerknirschung zur Erhebung sich emporringende Pilgergesang, vor dessen einfacher Gewalt jene zuletzt verblassen und verschwinden, – das verdichtete, klar hervortretende Bild dieses mächtigen Drama's, den leitenden Faden, der in verschiedenartigen Wendungen das Ganze durchzieht und durchdringt.

Das Netz, welches die ausfüllenden Ingredienzen in sich faßt, besteht aus fünf gegliederten Hauptmotiven, und zwar zwei Themen des Pilgergesangs und drei aus dem Venusberge, – schon in der Ouvertüre sämmtlich enthalten und durch eine Grundtonart mit einander in Verbindung, in ein gewisses feines Wechselverhältniß gebracht. Jener Gesang der Wallfahrer scheidet sich in zwei aus einem Stamme hervorstrebende Aeste, die, jeder anders gestaltet, aus demselben Elemente: der religiösen Empfindung des Versöhnung suchenden Menschen Nahrung und Leben gewinnen. Die eine Melodiegestalt zeigt uns die fromme Glaubenszuversicht, die Hoffnung auf Vergebung und Entsühnung; aber nicht lange, so legt sich das drückende und beängstigende Gewicht der Schuld und Sünde mit aller Wucht auf die Seele. Während dort der aufstrebende Gedanke und Herzensdrang in feierlich kräftigem Ausdruck des vom Ton unterstützten Worts sich verkündigt, enthüllt die zweite

Phase in den immer lauter aufseufzenden Stimmen die ganze wehmütige Regung des niedergebeugten, zerknirschten Gemüts, das alle weltliche Lust erstickt und abgetödtet, bis denn jene Erhebung, auf der bewegten Wanderung – welche durch die wogenden Tonwellen der Saiteninstrumente anschaulich bezeichnet wird – weiter und weiter sich aufschwingend und an Stärke gewinnend, dem Ziel der beruhigenden Erfüllung entgegenseilt und es endlich erreicht.

Im hervorstechenden Contrast hierzu stehen die zwei ersten Hauptmotive aus dem Zauberberge. Sie sind von einem warmen Odem durchweht; eine süße und belebte Luft entströmt den Tönen dieser reizenden Melodien, deren Zauber zu brechen es der ganzen Kraft des männlichen Entschlusses bedarf. Daneben ragt das dritte empor, dasjenige, welches der Held zum Preise der Göttin anhebt, um es, durch eins der zwei ersteren hervorgerufen, zum Verräter seines Geheimnisses zu machen. Diese Motive kehren später in engem Zusammenhang wieder. Wir ver- /- nehmen sie durch das Organ theils der Instrumente, theils der handelnden Personen, theils als Andeutung der innern Gemütsbewegung und Gefühlsrichtung, theils als bestimmt ausgesprochene äußere Darlegung. So gibt, um nur ein Beispiel heraus zu heben, Tannhäuser, als er im Begriff steht, zu Hofe der Venus abermals nieder zu steigen, das Melodienthema wieder, welches aus dem Munde der Göttin erklang, da sie ihm den „Aufenthalt der süßesten Freuden“ schilderte, und das jetzt als bedeutungsvolle Erinnerung und Ideenverbindung auch nach außen sich geltend macht, wo der entscheidende Moment herannaht und zur Endkatastrophe drängt.

Wie nun aber die heiligeren Elemente mit ihrem ungetrübten Glanz in die Seele des Verirrten hineinleuchten, so brechen sie, bei ihrer Wiederkehr, sich zuletzt darin Bahn, indem sie nicht bloß mit der leuchtenden, sondern auch mit der reinigenden Flamme alle Nebel zerstreuen, und wir hören denn endlich aus den Worten:

Heilig die Reine, die nun, vereint
göttlicher Schaar, vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,
dem sie des Himmels Heil erfleht! –
Heil! Heil! der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil. –
Dem Sünder in der Hölle Brand
soll so Erlösung neu erblühn.
Ruft es ihm zu durch alle Land,
der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
und sein Erbarmen ist kein Spott!
Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
er geht nun ein in der Seligen Frieden, –

wir hören aus diesen Worten und aus den Melodien dieser Worte den leitenden Gedanken des Ganzen hervor, zu dessen voller Verdeutlichung und Verstärkung die übrigen Motive, zum Theil als Verbindung und Vermittelung, zum Theil als Gegensatz, dienen.

Man wird nicht alles, was Wagner im „Tannhäuser“ gibt, ohne Unterschied für gleich vollendet nehmen, man wird einzelne wenige ungleiche Punkte herausfinden können: denn dies dramatische Werk, das der Musiker an Reife hinter den „Lohengrin“ stellen wird, hat auch seine Unvollkommenheiten und Mängel. Der Wagnerschen Musik ist von der einen und der andern Seite her Armut an ausgeführten, das Gefühl ansprechenden Melodien vorgeworfen, sie ist rein declamatorisch genannt worden, ja man hat ihr die Melodie überhaupt absprechen wollen. Diese Ausstellungen beruhen auf einem sehr geringen Vertrautsein mit dem Wesen der Musik Wagners; sie sind unzutreffend, weil völlig unbegründet. Weder herrscht bei ihm jene vermeintliche Armut an gefühlvollen und ausgeführten Melodien – grade an gefühlvollen und ausgeführten Melodien ist er reich –, noch jene Ausschließlichkeit des declamatorischen Charakters, und namentlich ist keins von beiden im Tannhäuserwerk der Fall. Wol aber lassen sich in Absicht auf die declamatorische Behandlung Einzelfheiten darin auffinden, welche bei Anlegung eines strengern Maßstabs als Unvollkommenheiten gelten dürften.

Wir haben in dieser Beziehung den dem Sängerkampfe gewidmeten Theil im Blick, von welchem wir eine etwas weniger declamatorische Behandlung im allgemeinen gewünscht hätten. Dieser Partie des Werks wäre unsers Bedünkens im Ganzen etwas mehr Melodienreichtum, etwas mehr Melodienbeweglichkeit, die Ausbreitung eines noch größern Melodieglanzes, unbeschadet aller Anforderungen an eine ausgebildete, natur- und [89b // 90a] kunstgerechte Declamation, zuträglich gewesen, obschon einzelne herrliche Punkte – wie der F-dur-, der C-dur- und der E-dur-Satz Tannhäusers („Auch ich darf mich so glücklich nennen“ , „ru Gottes Preis in hoch erhab'ne Fernen“ , „dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen“) und der Es-dur-Satz Wolframs („dir, hohe

Liebe, töne begeistert mein Gesang“) - frisch und warm daraus hervorleuchten. Hier, auf dem Felde des eigentlichen Gesangwettstreits, hätte wol der melodiehaltige Gesang in seinen Stadien bis zum glänzenden, farbigen Hymnus des Tannhäuser zu noch höherer Blüte heranschwellen und in einer energischem Steigerung zu seiner höchsten Fülle gezeitigt werden können.

Auch mit dem Umfang der musikalischen Ausbreitung der Mittelsätze im zweiten Finale: „Ein Engel stieg aus lichtigem Aether“ und: „mußt' unsre Rache weichen „– vermögen wir nicht uns völlig einverstanden zu erklären. Der Musiker scheint uns hier, wie bereits früher bemerkt, den Dichter beherrscht zu haben, grade bei Wagner eine Ausnahme. Das ganze Stück ist von Wagner dem Dichter in ächt dramatischer Haltung und Form angelegt und ausgeführt worden; dem Leser wird dieser Eindruck sich alsbald zeigen. Nicht ganz in demselben Grad rücksichtlich des musikalischen Theils dem Hörer. Beide Sätze zählen zu den schönsten Arbeiten Wagners des Componisten, sie sind Meisterstücke vom rein musikalischen Gesichtspunkt aus und können, bei zusammengreifender, gerundeter Durchführung, in diesem Betracht ihrer überaus großen, hinreißenden Wirkung sicher sein. Allein die dramatische Situation erheischt, als solche, dieses Verharren, diese Wiederholungej, wie sie die Sätze bieten, nicht unbedingt, denn sie drängt, mehr oder weniger, zur Entscheidung, und ohne daß einer vollen Entwicklung der Seelenstimmungen Zwang angethan zu werden brauchte, hätte der ganze Bau wol sich etwas enger zusammenfügen können.

Es läßt sich daher die Frage aufwerfen, ob in den angedeuteten Beziehungen die dichterische Idee durchgehend und überall in gleich vollkommenem Grad die absolut richtige, einzig und allein wahre, bis auf den Grund erschöpfende und durchweg plastische musikalische Verkörperung, im Sinn der gegenseitigen geistigen Durchdringung des Objects und des Subjects, gefunden habe? und Wagner selbst ist vielleicht, nach seiner jetzigen Anschauung, der erste, welcher diese Frage, wenigstens in Ansehung des zweiten der obigen Punkte, verneint.

Aber diese etwaigen Mängel stören die allgemeine Symmetrie des schönen, seltenen Werks in keiner Weise. Einer aufmerksamen und ernsten Betrachtung desselben werden seine genialen Umrisse immer klarer und schärfer, wird sein ganzer innerer Ausbau nach seinem Vollgehalte und nach der kunstmäßigen Form, in welche dieser Gehalt gegossen ist, immer reiner sich zeigen.B

Die jetzige Wagner'sche Anschauungs- und Auffassungsweise des Wesens und der Aufgabe des musikalischen Drama's, wie sie sich zum Theil, nach mehrern ihrer Hauptgrundzüge, schon in dem Werke factisch kund gibt, das wir nun zu verlassen im Begriff stehen, die ganze, auf eine Umwandlung, eine Reform der zeitherigen Oper abzielende Richtung unsers Dichters, hat – eine Erscheinung, die bei fast jeder neuen Bestrebung schaffender, ursprünglicher Geister wiederkehrt, – von vielen Seiten Zweifel und Bedenken erweckt, theilweise heftige Widersprüche, directe Verneinungen hervorgerufen, stille und offene Gegner gefunden. Der Endspruch in der Sache ist noch nicht gefällt, der Augenblick hierzu noch nicht gekommen. Dieser letzte Spruch bleibt dem ruhig prüfenden, sichtenden, abwägenden Richteramte der Zeit, vielleicht einer nicht allzu fernem, vorbehalten. Wie derselbe auch ausfallen möge: er wird Richard Wagner das Zeugniß geben, daß er mit ernstem Streben, freudigem Mut, innigster Ueberzeugungstreue und mit hoher Begabung für einen von ihm als hei- [90a // 90b] lig erkannten Zweck gekämpft. Dieser Zweck heißt: im Dienste der Kunst und nur der Kunst wirken und handeln. Eine solche That im Dienst der Kunst ist der „Tannhäuser“.

=====

V.

Nachdem die bisherigen Artikel dieses Blattes über den „Tannhäuser“ den Versuch gemacht haben, zum leichteren Verständniß und rascheren Genuß dieses musikalischen Dramas beizutragen, und den Standpunkt zu bezeichnen, von welchem aus das Werk Richard Wagners aufgenamen und gewürdigt sein will, bleibt uns zuletzt noch ausführlicher die Frage zu beantworten, wie die hiesige Bühne in der Vorführung des „Tannhäuser“ ihre Aufgabe gelöst hat. Diese Aufgabe ist ungewöhnlich schwer; um so lauter und ausdrücklicher bleibt anzuerkennen, daß die Lösung, wenn sie auch nicht für vollkommen gelten kann, weil sie die Absichten des Dichter-Componisten nicht überall erreicht, so doch eine nach allen Seiten hin durchaus würdige ist. Was Großes mit den hiesigen Kräften erreichbar ist, das wird geleistet: in fünf Vorstellungen vor einem vollen Hause innerhalb kurzer drei Wochen hat das Publikum selbst diesen Ausspruch gethan.

Zunächst gereicht es dem Herrn Kapellmeister Schmidt und seinem Orchester, den darstellenden Sängern und dem Chor zur Ehre, daß die Oper trefflich einstudirt ist: nicht nur mit Verständniß, Fleiß und Präcision, sondern mit künstlerischer Begeisterung hat man sich das große Werk zu eigen gemacht und gibt

131b] es ebenso wieder. Insbesondere den Sängern ist es hoch anzurechnen, wenn sie den Anforderungen, die Richard Wagner an sie stellt, vollständig zu entsprechen bemüht sind. Denn er macht ihnen auf der einen Seite ihre Aufgabe ungleich schwerer, als sie bisher gewesen, indem er einen von dem gewöhnlichen Opernstyl ganz verschiedenen Gesangsvortrag verlangt und diesen sogar der Recitation des Wortes und dem dramatischen Spiel gewissermaßen unterordnet, und er verlegt ihnen auf der andern Seite die bisherigen, bequem gewordenen Wege, durch effectvolle Nummern mit wolangebrachten Kraftstellen und guten Abgängen den Beifall des Hauses leicht zu verdienen, indem er verlangt, daß die im Verlauf der Zeit zu Tugenden umgestempelten alten Untugenden der Opersänger abgelegt und letztere voll Selbstentäußerung aus kostümirten und figurirenden Kehlvirtuosen singende S c h a u s p i e l e r werden sollen. Darum zugegeben auch, daß Wagner, um dem bisherigen Extrem den Krieg zu erklären, dem entgegengesetzten Extrem zu nahe gekommen wäre, so bleibt doch seine Richtung die derbste Züchtigung für den bisherigen Opernstyl und die ganze Masse seines auf die Bühne geschleppten Unsinn, die schon vor einigen Jahren der gesunde Menschenverstand in den fliegenden Blättern mit Spott und Hohn, aber ganz nach Verdienst illustriert hat. Der recitirende Schauspieler ist um des Stückes willen da und jener muß diesem gerecht werden; so verlangt es das Publikum und fällt darnach sein Urteil. Richard Wagner will nach diesem Grundsatz ästhetischer Gerechtigkeit auch den S ä n g e r wieder der Oper unterordnen: jener soll im Dienste dieser stehen und nicht mehr durch mit Gold aufgewogenes Virtuositentum und eiteln Ohrenkitzel die Gedankenlosigkeit fördern und den Geschmack verderben helfen. Wenn auch nichts sonst, so sollte wenigstens dieses ächte und kühne Streben Wagners von seinen urteilsfähigen Gegnern mit Ehren anerkannt werden.

In der hiesigen Oper haben sich die Herren Beck und Dettmer und Frau Anschütz-Capitain am leichtesten in die neue Ordnung der Dinge zurechtgefunden und bisher am besten den Absichten des Dichter-Componisten entsprochen [131b // 132a] Nicht nur, daß sie in ihrem Gesang die Textworte sehr deutlich prononciren, sie geben ihnen auch jedesmal den wahren und warmen Gefühlsausdruck und gehen so hingebend in ihre Rollen auf, daß die von Richard Wagner erzielte poetische Wirkung auf die Zuschauer vollständig erreicht wird. Ein schöneres Bild von dem innern und äußern Wesen des frommen, edelsinnigen, ächt ritterlichen Wolfram v. Eschenbach, als es Herr B e c k gibt, läßt sich nicht wol denken. Die Rolle ist in dramatischer Hinsicht weit weniger hervortretend als die des Tannhäuser: und doch hebt sie Herr Beck im dritten Act durch treffliches Spiel auf die Höhe der Tragödie. Aber eins wird sich schwerlich billigen lassen: das ist die allzstarke und ersichtlich auf Effect berechnete Betonung der Schlüsse, die sich mit dem Charakter des Wolfram am allerwenigsten verträgt. Sie wird freilich in der gewöhnlichen Oper vom Publikum als eine Tugend verlangt und gepriesen; aber in Wagners Werk ist sie ein Fehler. Neben dem Wolfram des Herrn Beck glänzt die Elisabet der Frau Anschütz-Capitain voll Anmut, Würde und tiefer Innigkeit. Was man bei dieser Künstlerin von jeher gewöhnt ist, nämlich alle ihre Rollen elegisch angehaucht zu sehen, das kommt dieser Elisabet ganz trefflich zu statten. Etwas mehr Ruhe der Darstellerin wäre im Interesse des Charakters in den einleitenden Scenen des zweiten Actes zu wünschen; im übrigen ist die Durchführung der Partie in allen Bezügen eine meisterhafte; von der Liebe für das darzustellende Werk zeugt auch das so wahre wie schöne stumme Spiel der Frau Anschütz-Capitain in der zweiten Hälfte und namentlich in dem großen Finale des zweiten Actes. So antheilnehmend an allem will Richard Wagner seine Sänger und Darsteller haben. Der- [132a // 132b] selbe Ernst und dieselbe Liebe für das Werk tritt auch bei Herrn D e t t m e r hervor, der den Landgrafen mit der entsprechenden Würde, aber auch mit tiefer Empfindung spielt und singt; wo er am wenigsten forcirt, da wirkt er am meisten und grade die zarten Stellen, wie dort, wo er zu Elisabet sagt: „So bleibe denn unausgesprochen „ gehören zu den schönsten und wirksamsten seiner Partie.

Herr C a s p a r i hat in dem Tannhäuser selbst die unbestritten schwerste Rolle zu repräsentiren; ob überhaupt, Tichatschek etwa ausgenommen, ein Tenorist in Deutschland dieser großen Aufgabe gewachsen ist, steht zu bezweifeln. Aber außer Zweifel ist, daß Herr Caspari das redlichste Streben bekundet, die Partie vollständig auszufüllen, und daß sein Tannhäuser in jeder neuen Vorstellung an Kraft und Bestimmtheit zunimmt. Was ihm noch wesentlich abgeht, ist die Innerlichkeit; namentlich läßt sie sich im ganzen ersten Act und in der ersten Hälfte des zweiten Actes vermissen. Tannhäuser ist in allen Lagen eine leicht erregbare, stürmische Natur und muß auf der Bühne einen ähnlichen grellen Contrast zu dem milden, keuschen, weichen Wolfram v. Eschenbach bilden, wie Venus der Elisabet grundsätzlich gegenübersteht. In der ganzen zweiten Hälfte des Stückes leistet Herr Caspari ungleich Besseres und namentlich ist ihm in den letzten Vorstellungen die Erzählung von seiner Pilgerfahrt nach Rom gut gelungen. Darin, daß er im „Tannhäuser“ seine Bruststimme viel mehr verwendet, als er sonst zu thun pflegt, und daß dadurch viel weniger von jenen unangenehm klingenden Gaumentönen zu Gehör kommen, welche die Singweise des Herrn Caspari charakterisiren, ist ein unverkennbarer Fortschritt zu erblicken, welchen unser Sänger in und mit dieser großen Partie gemacht hat. Seine Stimme hat an manchen Stellen eine Kraft und Klangfarbe

gewonnen, daß man sie kaum wieder erkennt. Läßt er in demselben Maß auch seine Darstellung wachsen und Spiel wie Vortrag an innerem Feuer mehr erwärmen, so dürfte unsere Oper in Herrn Caspari immer noch einen der respectabelsten Träger der Tannhäuserrolle besitzen. – Die wenigst dankbare Partie ist die der Venus; sie muß mehr gespielt als gesungen werden, und die ersten Sängern sind nach dem herkömmlichen Opernstyl gewohnt, grade das Umgekehrte zu thun. Frau B e h r e n d - B r a n d t läßt in dieser Rolle nichts zu wünschen übrig als größere Glut und entflammte Leidenschaft: es fehlt in der Hörselbergscene noch an dem erforderlichen Maß gegenseitiger Erregung. Die ritterlichen Sängere Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter werden von Herren Wieser, Leser, Visseur und Krebs und der Hirtenknabe von Fräulein Jenny Hoffmann in entsprechendster Weise repräsentirt, und die Chöre greifen präcis und tüchtig ein.

Um den „Tannhäuser“ zu einer Mustervorstellung der hiesigen Bühne zu vervollständigen, und der selbst von Gegnern der Richard Wagner'schen Richtung als großartig anerkannten Schö- / pfung des Dichter-Componisten vollkommen gerecht zu werden, ist die Ausstattung neu, reich, und so weit es möglich war, historisch treu und deshalb auch von kunst- und culturgeschichtlichem Interesse. Der schönen Decorationen, welche, von dem hiesigen Theatermaler Herrn Hoffmann ausgeführt, das Innere der Venusgrotte und das Thal am Fuße der Wartburg darstellen, ist schon in dem ersten Artikel mit der wolverdienten Anordnung gedacht worden. Die neuen Kostüme imponiren durch Reichthum und Geschmack, und fast mehr noch durch ihre historische Genauigkeit, die bis zu dem kleinsten Requisit so durchgängig beobachtet ist, daß man meinen sollte, ein Stück Mittelalter sei wie durch Zauber lebendig geworden, oder diese Grafen, Ritter, Sängere und Edelfrauen seien mit ihrer ganzen Umgebung aus den Rahmen alter [//] Bilder getreten, um uns mit eignen Augen sehen und erleben zu lassen, was wir bisher nur in den Sagenbüchern und Geschichtswerken gelesen hatten. Zu dieser eigentümlichen Wirkung trägt denn auch die von Richard Wagner streng und bis ins Einzelne genau vorgeschriebene scenische Anordnung das Ihrige bei. In dieser Beziehung ist zum Beispiel dem Empfang der Edeln bei dem Landgrafen im zweiten Act und den den Sängerkampf einleitenden Scenen aus den bisherigen Opern, was Wahrheit und Schönheit anbelangt, nichts an die Seite zu stellen.

Professor L. Bischoff, einer der sogenannten Gegner Richard Wagners, hat der Besprechung des Tannhäuser in der rheinischen Musikzeitung eine Reihe von Artikeln gewidmet. Da heißt es an einer Stelle über die zweite Hälfte des zweiten Actes: „Die prachtvolle Einleitung dieser Scene und vor allem das Finale derselben sind musikalische Thaten, wie wir sie seit Spontini und Weber noch nicht wiedergesehen haben. Mit freudiger Begeisterung für alles wahrhaft Schöne erkennen wir das an, und schon dieser e i n e n Scene wegen muß man Wehe! über die deutschen Bühnen rufen, welche die Mittel besitzen, den „Tannhäuser“ aufzuführen und es bis jetzt noch nicht gethan haben.“

E. S.

Tannhäusers Hingebunge an die zauberische Göttin Venus, durch seine Befreiung aus ihren Banden mittels der Kraft der Sehnsucht nach Freiheit und des Glaubens an die heilige Jungfrau, durch die Liebe und den Tod der Elisabeth, die wie ein reiner Engel zwischen den reuigen Sünder und die himmlische Gnade tritt, durch die Pilgerfahrt des Ritters nach Rom, seine Zerknirschung und seinen Tod, der ihn mit dem Himmel versöhnt, weniger durch spannende Handlung als durch eine Reihe tief ergreifender, poetischer Bilder entwickelt wird – diese Idee in ihren Grundzügen spricht auch die Ouverture aus. Der Componist hat zu ihrer Versinnlichung aus der ganzen Tonfülle der Oper für die Darstellung der sinnlichen Lust drei mehr oder weniger zu Sätzen und Perioden ausgespinnene Motive, zur Charakteristik des Elements der im Bunde mit der Religion siegenden Liebe aber mit sehr richtiger Einsicht nur eine große melodische Periode zu Hauptbestandtheilen seiner Ouverture gewählt.

Diese breite religiöse Melodie bildet Anfang und Ende der Ouverture, umfaßt mit ihren gewaltigen Armen die fantastisch aufwirbelnde Sinnenlust der anderen Motive, drückt sie zu Boden und entfaltet endlich, getragen von dem wogenden Rauschen eines Luftmeeres (der immer stärker anschwellenden Violinfiguren), ihre mächtigen Flügel zum himmlischen Aufschwunge über das Irdische. Es ist dies die Melodie des Gesanges der Pilger, die von Rom zurückkehren; ihre Worte lauten:

Beglückt darf nun dich, o Heimat, ich schau'n
Und grüßen froh deine lieblichen Au'n!
Nun lass' ich ruh'n den Wanderstab,
Weil, Gott getreu, ich gepilgert hab'.

Beim Eintritt der Violoncello und kurz nachher der Violinen:

Durch Sühn' und Buß' hab' ich versöhnt
Den Herren, dem mein Herze fröhnt,
Der meine Reu' mit Segen krönt,
Den Herren, dem mein Lied ertönt!

und bei der Wiederholung des ersten Satzes im Fortissimo mit dem Rauschen der Violinen:

Der Gnade Heil ist dem Büsser beschieden,
Er geht einst ein in der Seligen Frieden:
Vor Höll' und Tod ist ihm nicht bang,
Drum preis' ich Gott mein Lebelang!
Halleluja in Ewigkeit!

Diese Melodie mit ihrer einfachen Innigkeit, ihrer schönen, kunstgerechten Verbreitung und Harmonisierung, ihrer trefflichen Instrumentation und über alles gewaltigen Steigerung hat etwas außerordentlich Schwungvolles und gehört unstreitig zu dem [//] Schönsten, was die neuere Musik erzeugt hat. Dabei charakterisirt sie sogleich von vorn herein den Ernst und die ganze sittliche Haltung des musikalischen Drama's, dessen Hauptgedanken sie in großen breiten Strichen und glänzenden Farben vor uns aufrollt. Ihr Verständnis ist leicht, weil das reine Gefühl es vermittelt.

Anders ist es mit der Musik, welche zwischen die beiden großen Marksteine, die jener Gesang hinstellt, gebannt ist. Dieser muß man schon den Boden, auf welchem sie gewachsen, in Rechnung bringen, jenen schwanken Grund, der zwischen Sein und Nichtsein schwebt, auf welchem die Romantik der mittelalterlichen Sage und ihrer Dichter Heiden- und Christentum, Morgen- und Abendland, ja, Hölle und Himmel im wirrsten Baustyl auf einander, durch einander und über einander thürmt. Dieser Abschnitt der Ouvertüre (er beginnt mit dem Allegro 4/4=Tact, wodurch er sich auch dem Laien markirt, da die Einleitung mit dem Pilgergesang ein langsames Tempo und 3/4=Tact hat) ist aus den Szenen des ersten Actes der Oper genommen und hält uns das aus dem Duft der Sinnlichkeit, dem Gewölbe der Lust und den wirbelnden Wogen der Ueppigkeit zusammengesetzte Gewebe vor, wie es in der zauberischen Grotte der Venus, welche die Sage in den Hörselberg bei der Wartburg in Thüringen versetzte, den armen Sterblichen umgarnte.

Zum Verständniß des Abschnitts der Ouvertüre, welcher fast grade die Hälfte ihres Inhalts ausmacht und, wie schon mehrmals erwähnt, zwischen jener Pilgermelodie eingerahmt ist, zum Verständniß, daß heißt zur Erkenntniß dessen, was der Componist damit gewollt hat, um alsdann darnach den Maßstab des Gefühls anzulegen, gehört durchaus die Beschreibung der Scene, wie sie das Gedicht selbst gibt. Es ist folgende: Die Bühne stellt das Innere des Venusberges dar; weite Grotte, welche sich rechts unabsehbar hinzieht. Im sichtbaren Hintergrund ein bläulicher See; in ihm erblickt man die badenden Gestalten von Rajaden; auf seinen Ufervorsprüngen sind Sirenen gelagert. Im Vordergrund links Venus auf einem Lager, vor ihr halb knieend Tannhäuser, das Haupt in ihrem Schoos. Die ganze Grotte ist durch rosiges Licht erleuchtet. Den Mittelgrund nimmt eine Gruppe tanzender Nymfen ein; auf etwas erhöhten Vorsprüngen an den Seiten der Grotte sind liebende Paare gelagert, von denen sich einzelne nach und nach in den Tanz mischen. Bei der aufsteigenden Figur der Bratschen und Clarinetten und den chromatischen Sextolen der Violoncelle kommt ein Zug von Bacchantinnen aus dem Hintergrund in wildem Tanz dahergebraust; sie reißen die Nymfen und liebenden Paare zu größerm Ungestüm mit sich fort. Der Eintritt des Hauptthema's in H-dur ist der begeisterte Gesang des Tannhäuser (später in der Haupttonart E-dur wiederkehrend) zum Preise der Venus:

Dank deiner Huld! Gepriesen sei dein Lieben
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt!
Ewig beneidet, wer mit warmen Trieben
In deinen Armen Götterglut getheilt!
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,
Die Zauber aller Wonnen athm' ich hier!

und später bei dem Wettkampf auf der Wartburg im zweiten Act:

Dir, Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen –
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen –
Wer dich mit Glut in seine Arme geschlossen,
Was Liebe ist, kennt der, nur der allein!

Dazwischen ist noch ein kleineres Motiv gewebt (die Clarinette trägt es vor, während die in acht Partien getheilten Violinen leise schwirrend begleiten), welches die schmeichelnde Bitte der Venus ausspricht, die den sich losreißenden Ritter mit Delilaworten (und wir möchten beinahe auch sagen Delilaklängen) zurückhalten will:

Geliebter, komm! sieh dort die Grotte,
Der süß'sten Freuden Aufenthalt!
Dein brennend Haupt umwehe Kühle,
Wonnige Glut durchschwelle dein Herz!

Dies sind die Empfindungen und Stimmungen, welche den musikalischen Motiven desjenigen Theiles der Ouverture zu Grunde liegen, welcher die Zauber und das tosende Gewirre der Grotte des Venusberges in Tönen darstellt. Es erreicht seinen Gipfel in einem schreienden Orgelpunkt auf H, nach welchem es ermattet zusammensinkt vor der zuerst sanft und leise, dann immer mächtiger und triumphirender sich erhebenden freudigen Glaubensspracht des wiederkehrenden Pilgergesanges, der den erhabenen Schluß herbeiführt.

XXXX

Neue Oder-Zeitung -/28 Abendausgabe, Dienstag 18. 1. 1853 [S. Cc]

[Literarische und Kunsnachrichten]

* **Breslau**, 18. Januar. [T h e a t e r.] Die nächste Opernovität ist „der fliegende Holländer“ von Richard Wagner; diese Oper wird Anfang künftigen Monats zum Benefiz für Herrn Rieger gegeben werden. Fräulein Fischer beabsichtigt, wie erzählt wird, zu ihrem Benefiz „Alceste“ von Gluck zu geben. –

...

[T h e a t e r.] ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/3, 19. 1. 1853, S. 22a

[Nachrichten]

Posen. . . . // . . .

– Unter Leitung des Hrn. Robert Kambach und des Grafen Thadäus Tyszkiewicz wird zum ersten Male die 9. Symphonie von Beethoven und die Ouverture zum „Tannhäuser“ von Wagner einstudirt. Das Ganze soll zum Besten der Cholera-Waisen am 9. Februar zur Aufführung gebracht werden.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/16, Mittwoch 19. 1. 1853, S. [Ca-Da] [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/15, Dienstag 18. 1. 1853

XXXX

Deutsche Allgemeine Zeitung -/16, Mittwoch 19. 1. 1853, S. 131b

[Feuilleton]

H Leipzig, 18. Jan. C o n c e r t z u m B e s t e n d e s O r c h e s t e r - P e n s i o n s f o n d s. Wir entsinnen uns kaum, daß ein Concertabend des Gewandhauses ein so reichhaltiges Programm in Betreff von Novitäten bedeutender Meister aufstellte, wie der gestrige. Mit Ausnahme der reizenden Introduction aus „Wilhelm Tell“ von Rossini, deren anmuthigsten Mittelpunkt das von Hrn. Schneider trefflich vorgetragene Fischerlied bildete, wohingegen die Chöre der mächtigen Instrumentation des Schlusses gegenüber sich etwas schwach zeigten, lauter Neues, und zwar mit überwiegend romantischem Timbre. Die Kritik nimmt hierbei eine doppelt schwierige Stellung ein. Einmal soll sie so zu sagen *prima vista* ein Urtheil fällen, dem doch meistentheils der erste Eindruck zur Grundlage dienen muß; alsdann soll sie dieses Urtheil gerade über Ideenkreise abgeben, deren individuelle Vertiefung nur durch ein hingebendes Hineinleben in die exklusiven Gedanken eines romantischen Gemüths ganz erschöpfend gemessen werden kann. Versuchen wir daher lediglich eine Schilderung jenes ersten Eindrucks, ohne uns eines spätern motivirtern Urtheils zu begeben, sollten wir einem oder dem andern jener neuen Werke auf unsern kritischen Excursionen noch einmal begegnen. . . . Die zweite Hälfte des gestrigen Concertabends nahm unsere speciellste Theilnahme in Anspruch. Selten hat wol ein Componist so viele *pro* und *contra* in Betreff seiner Begabung hervorgerufen als R i

chard Wagner. Leipzig, das sich seines Verdienstes um die Pflege deutscher Musik besonders zu rühmen pflegt, hatte bisjetzt ziemlich hartnäckig den mahnenden Stimmen um die Vorführung dieses Tonsetzers widerstanden. Nun endlich, da unser Stadttheater bereits mit Macht an seinem „Tannhäuser“ studirt, bringt uns auch das Gewandhaus eine Probe des Vielgefeierten und Vielgetadelten, außer der Introduction zum „Lohengrin“ den ersten Act von der dritten Scene (dem Auftreten des Titelhelden) an. Einen nicht geringen Antheil an dem günstigen Vorurtheil für die dramatische Gestaltungskraft des Componisten hatte schon früher die Kenntnißnahme der Textesworte zu jener Oper in uns erweckt. Diese dramatische Gestaltungskraft trat uns auch gestern in dem gehörten Bruchstück unleugbar entgegen, theilweise aus dem Gedankengange der Musik, welche sich, so weit ersichtlich, der Handlung charakteristisch anschmiegt, theilweise aus der höchst effectvollen und originellen Instrumentation. Hingegen vermißten wir das Vorwalten der unbedingt nothwendigen, musikalischen Seele, der Melodie. Wenn auch hier und da Anläufe zu der Production einer musikalischen Idee hervortreten, zu einer abgeschlossenen, in ihrer Abrundung befriedigenden Melodie kommt Wagner nirgends in dem gestern Vorgeführten. Das unstete Hinwegeilen über alle Textesworte bietet gewiß manche Vorzüge (in wohlthuendem Gegensatze zu dem bekannten Witze der Fliegenden Blätter: „Du stirbst den Tod des Verräthers“), aber auch den großen Nachtheil, da unpsychologisch zu werden, wo das psychologisch motivirte Verweilen auf einer Idee (so unnatürlich in der Musik, die ja wesentlich Stimmungen ausdrückt), dem Verlangen, auf gewissen Worten als den Trägern jener Idee zu beharren, nicht entsprochen sieht. Dies unsere vorläufige Ansicht über Wagner's Musik (dürfen wir anders auch hier das Sprüchwort: *ex ungue leonem* anwenden), mit dem nochmaligen Vorbehalte, den einmaliges Anhören von selbst stellt, und in der Hoffnung, ein fest motivirtes Kriterium baldigst nach der zu erwartenden Vorführung seines „Tannhäuser“ aussprechen zu können. Das Orchester sowol als die Chöre der Singakademie, des Paulinervereins und der Thomasschule, sowie die Solisten, Fr. Büry (Elsa), Hr. Schneider (Lohengrin), Hr. Behr (König Heinrich), Frau Dreyschock (Ortrud) und Hr. Cramer (Telramund) unterstützten die Einführung des Wagner'schen Tonwerks nach besten Kräften.

wir einem // wol // bisjetzt // Kenntnißnahme // nothwendigen, musikalischen // Sprüchwort // [*ex ungue leonem* = an der Klaue (erkennt man) den Löwen] // sowol //

XXXX

Leipziger Tageblatt XLVII/19, Mittwoch 19. 1. 1853, S. 234b-235a

[-]

Das Orchesterpensionsfonds-Concert im Gewandhaus am 17. Januar.

Wäre nicht die schuldige Theilnahme für unser vortreffliches Orchester ein hinreichender Grund, so mußte das ganz aparte Programm, welches man heute aufgestellt hatte, alle Räume füllen. Von drei – wohl der namhaftesten – Componisten der Jetztzeit, Schumann, Gade und Wagner, wurden neue und hier noch nicht gehörte Musikschöpfungen vorgeführt. Nur über eines dieser Werke dürfte wohl das gesammte Publicum mit sich in's Reine gekommen sein, das ist die „Frühlingsphantasie von Gade, Concertstück für vier Solostimmen, Pianoforte und Orchester.“ Die Soli sangen Fräulein Büry, Frau Dreyschock, Herr Schneider und Herr Behr, die Pianofortepartie spielte Herr Radke. Das Ganze, dem ein Text von Edmund Loebdanz, „das Erwachen des Frühlings und das Durchbrechen der Sehnsucht zur Liebe zeichnend,“ unterliegt, ist eine liebliche, formschöne Musik voll gesunden frischen Gefühls und heitern Gemüths, die Ohr und Herz erquickt. Diese Wirkung war so allgemein, daß des Beifallrufens kein Ende werden wollte. Anders war es mit der „Ouverture zu Shakespeare's Julius Cäsar von Robert Schumann. Diese schreitet vom Anfang bis zu Ende, ohne daß dies durch Instrumentmassen erzwungen wäre, und bedingt durch hohe Auffassung des Gegenstandes, in großartiger Pracht einher, kann aber freilich, ihrem Charakter gemäß, nicht eine rasche und allgemeine Wirkung machen. Am wenigsten dürfte sich wohl über Wagner's Lohengrin ein allgemeines Urtheil gebildet haben, und wir gestehen willig, daß wir ein umfassendes und festes und nach Anhören eines Bruchstückes auch nicht herausnehmen mögen. Indessen sei, so weit Raum und Tendenz dieses Blattes gestatten, freimüthig gesagt, was wir bis jetzt darüber denken. Es war die erste Scene des ersten Acts, die zur Aufführung kam. Unbestritten muß Richard Wagner wohl eine große geistreiche Auffassung gelassen werden, unbestritten desgleichen hier und da großartige und bisweilen auch schon musikalische Wirkungen. Auf der andern // Seite stellen sich uns aber entgegen: meistens äußerste Unnatur, ein fortwährend sichtbares Streben, nur vor Allem ungewöhnlich und anders als die bisherige Meistere einem Gedanken den musikalischen Ausdruck zu geben, haschen nach Schlag-Effecten und Erzwingen des Großartigen durch ungeheure und wahrlich oft gehörzerreißende Tonmassen. Ueber die Aufführung können wir eben so wenig in Specialitäten eingehen. Möglich, daß

die Tempi hier und da noch nicht ganz die rechten waren, denn da W a g n e r Tempo und Tonart, wie die Situation es ihm erfordert, sehr häufig wechselt, so kann ein Dirigent nur nach genauern Studien seiner Opern hiermit vertraut werden; möglich, daß Fräulein B ü r y die Elsa nicht ganz zu dem Zauberbild erhob, wozu sie W a g n e r bestimmt hat; möglich, daß Herr S c h n e i d e r – Lohengrin – seine Partie am besten sang, weil er den Lohengrin in Weimar vielfach gehört hat - im Ganzen lag der Grund der völligen Wirkungslosigkeit auf das Publicum gewiß nur darin, daß ihm diese Musik eben nicht gefallen hatte. Ob die Zeit noch kommt, wo die Wagner'sche Musik wirklich zur allgemeinen Anerkennung kommt, müssen wir erwarten, nur dürfen die Enthusiasten für dieselbe nicht immer mit Beethoven's Beispiel kommen. Eine schöne Zwischengabe unter den genannten größern Werken bildete das Spiel des Herrn S i n g e r, der uns mit dem Vortrage einer Phantasie wiederum hoch entzückte. In der höchst reizenden „Introduction aus Tell von R o s s i n i“ sang Herr S c h n e i d e r das Fischerlied so überaus schön, daß ihm dafür die in einem größern Gesangstück mit Chor ungewöhnliche Auszeichnung zufiel, rauschend applaudirt zu werden.

p.

[p. = kleines griechisches rho] ||

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/15, Mittwoch 19. 1. 1853, 4. Beilage S. 4 – 5. Beilage S. 1

[–]

Frankfurter Stadttheater.

(K u n s t b e r i c h t.)

Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantische Oper in drei Acten, von R i c h a r d W a g n e r. Wir gehören nicht zu jenen beglückten Musikantennaturen, auf die sich der heilige Geist herabgesenkt hat, auf daß sie vermögen, gleich nach dem ersten Anhören mit Kennerblick in den innersten Bau eines Werkes von so riesigen Dimensionen, wie das obige, zu dringen, dasselbe zu ergründen und ein gewiegtes Urtheil zu fällen; wir gehören auch nicht zu Jenen, die den Erscheinungen eines wirklichen Genie's einen langen Zopf entgegenhalten; auch nicht zu jenen, die, weil Wagner als Deutscher es wagt, sich auf neuen Bahnen zu versuchen, gleich ihr stets bereites „Steiniget ihn“ rufen; auch endlich nicht, wie wir uns schmeicheln, zu jenen, welche die Erbsünde der deutschen Musikantenwelt, den Neid auf Alles, was Glück macht. Wir gehören aber zu jenen, die sich unbefangen einem Eindruck hingeben, das Gute gerne anerkennen, und wo sie es finden, dem Genius seinen Preis gönnen, und werden darum es uns auch nicht einfallen lassen, schon heute ein festes Urtheil zu fällen, sondern ganz einfach uns an das Aeußere halten und darum nur von dem Eindrucke sprechen, den das obige Werk auf uns gemacht, von dem Erfolge, den die Aufführung gehabt hat, und von der Art und Weise, wie diese ungeheure Aufgabe von unserer Bühne geleistet worden ist.

Wir haben es in dem vorliegenden Falle insofern leicht, als Dichter und Componist der obigen Oper in einer Person vereinigt sind und Wagner's Absicht es gerade ist, ein dramatisches Kunstwerk zu liefern, in dem Poesie und Musik sich so innig die Hand reichen, einander so vollkommen ergänzen, so harmonisch verbunden sind, daß beide erst ein rechtes Ganze werden. Darum können wir auch hier wieder einmal von einem Totaleindruck reden, nicht von einzelnen schönen Nummern oder Scenen. Um es jenem aber auch an Nichts fehlen zu lassen, muß, wie es bei uns der Fall war, hinzukommen, daß die äußere Ansstattung, Scenerie u. s. w. sich mit dem Werke auf gleicher Stufe halte. Jener Eindruck aber war ein mächtiger, erhabener: wir fühlen uns in Worten und in Tönen von dem Hauche einer ächten Poesie angeweht, fühlten, daß uns hier ein großes Talent, ein genialer Kopf entgegentritt, der, durchdrungen von dem, was er will, mit Ernst und Liebe auf sein Ziel lossteuert; der allerdings seine Gedanken nicht in hergebrachte Formen gießt, sondern die Formen zerbricht und sie nach seinen Gedanken modelt. Wir fühlten, daß uns hier deutsche Musik entgegenklang, in der ein deutscher Componist sich dem Deutschen treu bleibt, nach keiner Seite hin coquettirt. Und das ist Etwas, was unsere deutschen Musiker vor Allem bei ihren Urtheilen beherzigen sollten. Mag Wagner in dem eingeschlagenen neuen Weg irren, an uns ist es wenigstens nicht, ihn darüber abzuurtheilen. Forschet nach, wie es allen Genie's, die zu reformiren begannen, von ihrer Mitwelt ergangen ist; fraget nach bei Beethoven, Mozart, bei Lessing, Göthe u. s. w. Ein G ö t h e der Musik wird Wagner wohl nicht, ein L e s s i n g kann er werden. Vielleicht folgt ihm ein G ö t h e. //

In jenem Eindrucke, wie wir ihn oben zu schildern versucht haben, ist schon ein Theil des Erfolges ausgesprochen, den die Oper bei uns gemacht hat: man fühlt sich überwältigt, hingerissen; darum der stürmische Beifall am Schlusse der Ouvertüre, nach gar vielen Solostücken und

Ensemblestücken, darum das sich wiederholende Hervorrufen des Personals nach jedem Actenschlusse. Und wieder liegt in diesem Beifalle ein Zeugniß der Art und Weise, wie die Oper auf unserer Bühne vorgeführt, wie diese riesige Aufgabe bei uns gelöst wurde; denn es ist eine Aufgabe, wie keine zweite gleich große und schwierige im ganzen Gebiete der Oper geboten wird. Und dieß ist der Punkt, worin Alle, Gegner und Freunde, übereinstimmen, es ist der vollsten und reinsten Anerkennung. Von e i n e m Geiste schien alles beseelt, mit gleichem Eifer, gleicher Liebe griff Alles harmonisch und sich in einander, um einen herrlichen Triumph zu feiern, einen Triumph, der einem deutschen Kunstwerke galt. Die Träger der Haupt und Nebenpartien, die Damen Anschütz, Behrend, Hoffmann und die Herren Caspari, Beck, Dettmer, Leser, Wieser, Visseur und Krebs, boten sichtbar alle ihre Kräfte auf und gaben uns darum gar viel des Herrlichen und Schönen. Unser Orchester überwand mit Sicherheit die ungeheuren Schwierigkeiten und zeigte sich in einer Vollendung, die uns, weil jene neu, noch nicht erschienen. Darum ein dreifaches Bravo ihm und ein dreifaches unserm wackern Capellmeister Gustav Schmidt, der an jenem Abende durch seine meisterhafte Lösung dieser höchst schwierigen Aufgabe einen herrlichen Lorbeerkranz errungen hat. Lobenswerthe Erwähnung verdient auch heute der Chor, der sicher und rein eingriff. Was nun endlich die äußere Ausstattung anlangt, so gestehen wir gerne zu, daß eine gleich brillante auf hiesiger Bühne noch nicht gesehen wurde und zollen wir der Direction die vollste Anerkennung für die vielen Mühen und Kosten, die sie darauf verwendet hat, mit dem Wunsche, daß der Erfolg, wie wir auch überzeugt sind, sie lohnen möge.

Die beiden neuen Decorationen von unserm Theatermaler Hoffmann geben Zeugniß, daß wir in ihm einen Meister besitzen, der keinen Rivalen zu scheuen hat. Wie in der ersteren, die Venusgrotte vorstellend, eine reiche Phantasie uns entgegenstrahlte, so gab die zweite, die Wartburg, das reine Bild einer wahren lieblichen Natur.

Daß übrigens die Aufführung des Tannhäuser halb Frankfurt, das musikalische wie nicht musikalische, in einen glinden Aufruhr gebracht hat, ist eben so wahr, als daß in den Nachbarstädten beabsichtigt wird, Pilgerfahrten zu den nächsten Aufführungen zu machen. -

...

Z.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/5, 20. 1. 1853, S. 34-35

[-]

Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Montag, den 17. Januar 1853.

E r s t e r T h e i l: Overture zu Shakespeare's „Julius Cäsar“ von Robert Schumann (neu, Manuscript). – Introduction aus „Wilhelm Tell“ von Rossini. – Phantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Edmund Singer. – Frühlings-Phantasie, Concertstück für 4 Solostimmen, Pianoforte und Orchester von Niels W. Gade (neu). Die Solostimmen vorgetragen von Fräulein Büry, Frau Dreyschock, Herrn Schneider und Herrn Behr, das Pianoforte gespielt von Herrn Radecke. – Z w e i t e r T h e i l: Lohengrin, von Richard Wagner. (Zum ersten Male.) Instrumental-Introduction. Dritte Scene des ersten Actes. Elsa, Fräulein Büry; Ortrud, Frau Dreyschock; Lohengrin, Herr Schneider; Telramund, Herr Cramer; König Heinrich, Herr Behr.

Der bloße Ueberblick über das Programm läßt schon erkennen, daß der Concertabend ein höchst genußreicher gewesen sei, insofern man seine Ansprüche an Neuigkeiten in hohem Maße erfüllt sieht; kommt nun zu dem Neuen noch das Gute, sowohl dem Inhalte wie der Ausführung nach, so wird die Befriedigung verdoppelt und der Berichtstatter kann sich getrost in medias res begeben, um das Genossene noch einmal vor seinem innern Auge vorübergehen zu lassen. – Die Overture zu „Julius Cäsar“ gehört unsrer Ansicht nach nicht zu den Werken, die einen bedeutenden Platz in der Entwicklungsgeschichte des Componisten einnehmen; . . .

Indem wir zur Betrachtung des mit so vieler Spannung erwarteten Lohengrin-Finales übergehen, müssen wir dem Leser zuvor unsern Standpunkt klar machen. Es // ist der der von Wagner sogenannten „absoluten“ Musik, d. h. wir halten die Musik für eine Kunst, die ihren eignen Gesetzen folgt und erwarten von ihr nur das, was sie uns vermöge ihrer Eigenthümlichkeit geben kann: s i n n l i c h s c h ö n v e r k l ä r t e S t i m m u n g e n. Eine Amalgamirung der Künste, wie sie das Kunstwerk der Zukunft verlangt, halten wir erst dann für möglich, wenn eine zweite deukalionische Fluth alles Vorhandene weggewaschen hat und wenn eine Einheit von Leben und Kunst sich herausentwickelt, wie wir sie selbst in den schönsten Tagen des glücklichen Hellas vergebens suchen. Bis dahin bleibt aber die M u s i k e i n e S o n d e r k u n s t und ihre Verbindung mit der dramatischen Unterlage zur Oper kann wohl durch geistreiche Speculation eine äußerliche Veränderung erleiden, aber die Bedingungen, die eine Oper zu einer s c h ö n e n machen, bleiben immer dieselben; wir verlangen einen anziehenden Stoff anziehend musikalisch behandelt, und weiter hat Wagner, trotz allen Parteigeschwätzes, auch nichts vermocht. Die Situation im vorliegenden Finale

ist interessant und die Musik hat sich ihr nach besten Kräften angeschmiegt; die verschiedenen Ausdrücke der Liebe, des Hasses u. s. w. haben auch keine andere Verdolmetschung gefunden, als durch Töne, und wir kommen schließlich immer wieder auf die „absolute Musik“ zurück, d. h. wir untersuchen, in wie fern die Verbindung von Tönen zu einem künstlerischen Gefühlsausdruck im Stande ist, unser Gemüth zu bewegen, und die Oper bleibt uns die beste, die mit der Schönheit auch die dramatische Angemessenheit der Musik bietet. In diesem letztern Falle ist das Finale von höchster Bedeutung und die Wirkung auf der Bühne muß eine überwältigende sein. Wie man nun dazu kommt, mit allem Vorhandenen tabula rasa zu machen und zu verkennen, daß Wagner ja auch keine anderen Bestrebungen verfolgt, als Manche vor ihm, die keine bloßen Concert-Opern geschrieben haben und die es überhaupt mit der Sache redlich meinen – das gehört in die Mysterien des Coterienwesens, die wir nicht ergründen wollen und können. Schließlich wiederholen wir nochmals: Wagner's Opern sind unter keiner andern Bedingung schön, als die Weber's, Maschner's u. s. w.; sie sind nur anders und behalten nur da das oberste Recht, wo der Geistreichthum in der Speculation als der Gipfelpunkt der Kunst angesehen wird.

Die Ausführung ist Angesichts der enormen Schwierigkeiten sehr zu loben; wir hören, daß im nächsten Abonnementconcerte uns das Finale noch einmal vorgeführt werden soll – die Resultate in Bezug auf Executurung werden dann wohl noch glänzender ausfallen, und wir werden dann noch auf die Specialitäten zurückkommen.

Programm // in medias res = mitten in die Dinge // innern // ist der der von Wagner sogenannten „absoluten“ Musik, // tabula rasa = unbeschriebene [nicht geschabte] [Wachs-] Tafel = [übertragen] unbeschriebenes Blatt // Coterienwesens, // der Geistreichthum // Angesichts //

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/5, 20. 1. 1853, S. 35

[Dur und Moll]

☼ Leipzig. Anfang Februar geht Wagners „Tannhäuser“ nun endlich bei uns in Scene.

...

☼ R. Wagner's „Tannhäuser“ hat ein eignes Mißgeschick. In Dresden hat man sich bei seinem Wiedererscheinen auf der Bühne wochenlang im dortigen Localblatt aufs heftigste über ihn herumgebissen; in Wiesbaden war er in der letzten Zeit vier Mal annoncirt, immer kam ein Hinderniß; in Breslau kann man nicht zur 13. Vorstellung gelangen, weil der Tenor für die Direction heiser geworden ist; in Frankfurt a. M. war die erste Vorstellung für den 8. Jan. angesetzt, alle Billette waren genommen. Mittags läßt sich Herr Beck (von Cornet für Wien engagirt) heiser melden, nur mit Mühe kann der untersuchende Arzt zu ihm gelangen, welcher erklärt, Beck sei gesund; aber Abends – die Schweizerfamilie mit 60 Gulden Einnahme statt 900 Gulden! In Leipzig ging die Partitur erst einmal zurück an den Componisten, um dann wieder geholt zu werden.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk // über ihn herumgebissen; //

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/3, 20. 1. 1853, S. 10b-11a

[Correspondenz]

Gratz. . . .

Am 19. Dezember veranstaltete der katholische Frauenverein zur Unterstützung der unter seinem Schutze befindlichen Anstalt verwaorloster Mädchen eine musikalische Akademie, in welcher nachstehende Tonstücke: Overture aus „Tannhäuser“ von Suppé, vorgetragen von der k.

.....//

k. Infanterie=Musikbande Großherz. Hessen; . . . zur Aufführung kamen. . . .

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./4, 21. 1. 1853, S. 33a-37b

[Leitartikel]

Theodor Uhlig.

Von

J. R ü h l m a n n.

Einer der fleißigsten und tüchtigsten Mitarbeiter dieser Zeitschrift ward in Mitten seiner lebendigsten Thätigkeit durch den Tod aus seinem Wirken gerissen. T h e o d o r U h l i g, Königl. Kammermusikus in Dresden, starb nach zweimonatlichem Hals- und Brustleiden in der Blüthe seines Mannesalters am 3ten Januar 1853 im noch nicht beendeten 31sten Lebensjahre.

... [33a /// 34b] ...

Noch aber war bis dahin das höhere Bewußtsein in ihm nicht erwacht, noch stand er ganz auf dem Standpunkt des specifischen Musikers, und als solcher componirte er mehrere Quartetts, Charakterstücke in Fugenform, von denen im vorigen Jahre eines als Beilage zu dies. Bl. erschien, Trio's für Streichinstrumente, mit und ohne Pianoforte, mehrere Soli's für einzelne Instrumente, Overtüren, Zwischenacte, eine Sammlung von Liedern, die aber alle ungedruckt, der Oeffentlichkeit fremd geblieben sind. Nur die Musiken zu mehreren Räder'schen Possen sind dem größeren Publikum bekannt geworden; unter diesen befindet sich ein Werk, worin er die damals noch ganz neue Richtung der Wagner'schen Musik – zu persifliren suchte.

U. hatte unter Wagner's eigner Leitung die Opern Rienzi, Fliegender Holländer und Tannhäuser kennen gelernt, war aber bis 1847 ein entschiedener Gegner desselben; ein besonderer Zufall war es, der die erste Veranlassung für die neue Wendung gab, und in ihm die nachmals von ihm verfolgte höhere Richtung erweckte, so daß er endlich mit derselben Entschiedenheit ein Vorkämpfer wurde, mit der er früher als Gegner dagestanden hatte.

Bekanntlich waren auf Wagner's Anregung versuchsweise Abonnementconcerte in's Leben getreten; Wagner erschien dadurch der Kapelle gegenüber in einer ganz neuen Bedeutung. Das ächtkünstlerische, feine Einstudiren der Beethoven'schen Symphonien brachte U. zu der Einsicht, welche künstlerische Größe in Wagner unerkannt ruhte; besonders war es die von diesem im Jahre 1847 zur Aufführung gebrachte und mit einem Programm versehene 9te Symphonie, die den absoluten Musiker, der bis dahin kein anderes Ziel kannte, für Wagner günstiger stimmte und sich mehr nähern ließ. Jetzt wurde der schon erwähnte Zufall die Veranlassung, beide einander noch näher [34b // 35a] zu bringen. Kurz vor einer angesetzten Aufführung des Tannhäuser nämlich erkrankte der Harfenspieler. U., der beste Partitur- und Blattspieler des Orchesters, wurde von W. persönlich ersucht, auf dem Pianoforte diese Partie zu spielen, was dieser auch zusagte, und zu dem Zwecke eine Partitur des Tannhäuser zur Durchsicht erhielt. Nach der gut gelungenen Aufführung erbat er sich, durch Wagner's liebevolles Danken gewonnen, die Partitur zum genaueren Studium. Von diesem Tage an schlossen sich Beide fest und fester aneinander und es trat ein ähnliches Verhältniß zwischen ihnen ein, wie es früher in Dessau zwischen dem Ausländer und U. stattgefunden hatte, nur mit dem Unterschied, daß U. jetzt bereits gereift und fertig in sich, durch Wagner nur zu klarerem Bewußtsein über vieles bis dahin schon Geahnte gebracht, und in Folge dessen auch zur Niederlegung der Componisten- und dem Ergreifen der Schriftstellerfeder sich bestimmt sah.

Von dieser Zeit an trat ein fast gänzlicher Widerwille gegen Alles, was bloß absolutes Musiktreiben heißt, bei ihm hervor. Nur Weniges hat er nach dieser Zeit noch componirt, dagegen wandte er sich mit aller Entschiedenheit der literarischen Thätigkeit zu, darin seine nächste Aufgabe erkennend. [35a

... /// 36a] ...

J. R.

N a c h s c h r i f t d. R e d. Mein persönlicher Verkehr mit U. hat sich meist immer nur auf Stunden beschränkt, und nur ein paar Mal gestattete ihm seine Zeit, einen Tag in Leipzig zuzubringen. Wir hatten da so viel Sachliches zu besprechen, daß persönliche Angelegenheiten fast nie in Erwähnung gekommen sind. Der Mitarbeiter dies. Bl., Hr. Kammermusikus R ü h l m a n n hatte deßhalb die Güte, meinem Wunsche zu willfahren, und obige Zusammenstellung der wichtigsten Lebensmomente U's. zu übernehmen. Demohngeachtet mag ich mir nicht versagen, hier am Schluß noch Einiges beizufügen. [36a

... // 36b] ...

Was er dies. Bl. gewesen, ist hier nicht nöthig ausführlich auseinander zu setzen. Es war R. Schumann, welcher meine Bekanntschaft mit ihm vermittelte; Schumann machte mich auf ihn als eine der tüchtigsten unter den vorhandenen Kräften aufmerksam. Wie natürlich war unser Verhältniß anfangs ein nur geschäftliches. Bald aber näherten wir uns einander, und insbesondere seit das Interesse für Wagner uns beide gemeinschaftlich beschäftigte, folgte dem äußeren ein inneres immer fester geknüpftes Band. Merkwürdig hierbei war der Umstand, daß die Anregung, die Wagner'sche Richtung zu vertreten, von mir ausging. U. war so wenig aufdringlich mit seiner Ueberzeugung, daß er ruhig den Moment abgewartet hat, wo die erste Veranlassung von mir gegeben wurde. Ich kannte Wagner's Leistungen bis dahin nur sehr wenig, und erst die beiden ersten Schriften desselben

öffneten mir die Augen, und ließen mich einsehen, welche künstlerische Größe bis dahin unerkannt in diesem Manne geruht hatte. Nun forderte ich U. auf die Sache in die Hand zu nehmen, da ich schon bemerkt hatte, wie vertraut er mit Wagner's Richtung war. . . . [36 b // 37a] . . . Stelle eines Briefes vom 13ten Juli dies. J. Er schreibt mir darin: „. . . jetzt bin ich seit etwa sechs Jahren vollkommen fertig mit mir, und war bereits fertig, ehe die genauere Bekanntschaft mit Wagner begann, . . .
. . . [37a // 37b] . . .

ächtkünsterische, // im Jahre 1847 // sich mehr nähern ließ. // Beide // Weniges // deßhalb // auf die Sache ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./4, 21. 1. 1853, S. 37b-39b (Z:38b)

[-]

Concerte am Rhein und Main

zu Anfang des Winters 1852.

. . . // . . .

Eines größeren Concerts in W i e s b a d e n muß ich nun noch gedenken, welches zum Besten des Fonds für Wittwen und Waisen des dortigen Theaterorchesters veranstaltet wurde, da es durch sehr interessante Vorträge verherrlicht wurde. Vor Allem muß ich die Ouvertüre zu der Oper „T a n n h ä u s e r „ von R i c h a r d W a g n e r erwähnen, dieses erhabene und den Kunstkennner zu den Wolken erhebende Kunstwerk, das schon öfters in diesen Blättern seine gerechte Würdigung gefunden hat; sie wurde mit vieler Vollendung im Vortrage, und mit großem Beifall von dem Orchester-Personal, unter der energischen Leitung des Kapellmeisters Schindelmeißer, ausgeführt, und der Eindruck, welchen sie auf mich machte, wird immer ein bleibender sein. . . . // - r.

Wittwen ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./4, 21. 1. 1853, S. 42a
[Tagesgeschichte]

Literarische Notizen. Die letzten Tage haben die musikalische Literatur mit zwei neuen Werken bereichert. Bei Cotta erschienen „Musikalische Charakterköpfe, ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch von J. H. Riehl“; bei Jansen und Comp. in Weimar „Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg von Franz Müller“.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./4, 21. 1. 1853, S. 42b-43a [Vermischtes] = Nachdruck Bremer Sonntagsblatt (I)/30, 16. 1. 1853

Das „Bremer Sonntagsblatt“ berichtet: Die Bremer P r i v a t c o n c e r t e dieses Winters sind bis zum sechsten vorgerückt, welches am 11. Januar gegeben wurde. . . . // . . . Unter den Ouverturen, deren in der Regel zwei in jedem Concert an die Reihe kommen, erregte neben bekannten die für uns neue zum „Tannhäuser“ von R i c h a r d W a g n e r als ein in Gedanken und Form bedeutendes Werk ein ganz besonderes und lebhaftes Interesse. . . .

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/18, Freitag 21. 1. 1853, S. 71a-72a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/15, Dienstag 18. 1. 1853

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/7, 22. 1. 1853, S. 28a-28b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Weimar. Unsere in den letzten Jahren fast ausschließlich durch ihre Oper, durch das außerordentliche Verdienst Dr. F r a n z L i s z t ' s zu einer seltenen Höhe emporgebracht, glänzende Hofbühne, hat in jüngster Vergangenheit durch den glücklichen Einfall der Berufung des bewährten Schauspielers und Regisseurs H e i n r i c h M a r r von Hamburg auch ein ganz präsentables Schauspiel gewonnen. Nicht blos das an und für sich schon zur Nacheiferung

auffordernde bedeutende Darstellungstalent dieses Künstlers, sondern vorzüglich seine durch wissenschaftliche Kenntnisse und praktische Erfahrung schätzenswerthe technische Leitung des Institutes haben dieses schöne Resultat herbeigeführt. Wie in der Politik, so thut uns auch in der Kunst das Autoritätsprinzip Noth. *M a r r* gibt eine solche „starke Regierung“ wie in seinem Gebiete auch *Franz L i s z t*; beide verstehen sämmtlichen Gliedern des ihnen untergeordneten Ganzen zu imponiren durch ein auf hohe geistige Bedeutung gegründetes wohl erworbenes Ansehen. Es ist nur zu wünschen, daß beide Chefs fortfahren wie sie begonnen: Hand in Hand mit einander zu gehen. *L i s z t* und *M a r r* sollen gesonnen sein, eine Eingabe an das Ministerium zu richten, worin sie einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thlr. für das Institut beanspruchen; denn ohne den nervus omnium rerum, „das Geld“, dürften soch selbst die eifrigsten und unablässigsten Bemühungen der dabei Betheiligten erfolglos bleiben. Wie gesagt, wenn nur *Franz L i s z t* uns bleibt, so geht auch die Oper nicht verloren, was mit seinem Abgang unausbleiblich der Fall sein müßte. Vorläufig ist übrigens als gewiß zu versichern, daß die Gerüchte, welche ihn nach Paris, Berlin oder – wie man auch sagt – nach Leipzig zur Direktion der Gewandhaus-Konzerte der nächsten Saison ziehen lassen, eines wahren Grundes völlig entbehren. - – *Richard Wagners* „Tannhäuser“ neu einstudirt, d. h. mit neuem Schlusse und ausgemerzten früheren musikalischen Censurstrichen, schloß die Opernvorstellungen des alten Jahres in würdiger Weise. Die Vorbereitungen des „*f l i e g e n d e n H o l l ä n d e r s*“, welcher am 16. Febr. zum Geburtsfeste der Frau Großherzogin zum ersten Mal in Scene gehen soll, beschäftigen Sänger und Orchester seit Neujahr so ununterbrochen, daß sich die musikalischen Vorstellungen jetzt auf „*Nachtwandlerin*“, „*Stumme*“, „*heimliche Ehe*“, *Czaar und Zimmermann*“ u. dergl. reduzieren. Nach dem „*fliegenden Holländer*“ steht uns in dieser Saison noch *Flotow's* „*Indra*“ bevor. Wenn alle Opern- // bühnen in Bezug auf Novitäten verhältnißmäßig so thätig wären als das kleine Weimar, so könnte die Kritik nicht aller Orten leider so gerechtfertigte Jeremiaden anstimmen. –
G. H.

nervus omnium rerum = Triebfeder aller Dinge ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/134 = III/30, 22. 1. 1853, S. 1065a-1067a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht s. DNr. 1947 ~ -/126 = III/22, 27. 11. 1852

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/134 = III/30, 22. 1. 1853, S. 1071a [Tages - und Unterhaltungsblatt]

D ü s s e l d o r f. Am 18. ging hier *R. W a g n e r's* Tannhäuser in Scene, ein Wagstück für unsere Bühne, für das wir dem Streben der Direction alle Anerkennung zollen müssen. Tannhäuser, Herr *Sonnleitner*, und *Elisabeth*, *Frl. Jungwirth*, waren in guten Händen, im Orchester freilich fehlten durchgreifende Violinen, für Scenerie und Ausstattung war alles mögliche gethan. Das Haus war besetzt, doch nicht übervoll: die Aufnahme von Seiten des Publikums ziemlich kalt.

alles mögliche ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/134 = III/30, 22. 1. 1853, S. 1071b [Tages - und Unterhaltungsblatt] = [vermutlich] Parallelbericht [desselben Korrespondenten]* s. *Bremer Sonntagsblatt* (I)/30, 16. 1. 1853 [dazu: *Neue Zeitschrift für Musik* XXXVIII./4, 21. 1. 1853]

* demnach kein Raubdruck

Die *Bremer Privatconcerte* dieses Winters sind bis zum sechsten vorgerückt, welches am 11. Januar gegeben wurde. Bei der Auswahl der Orchesterwerke zeigte sich eine grössere Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit, so weit sie in einem Cyclus von 10 Concerten zu erreichen sind, als es früher wohl der Fall war. Von grösseren Compositionen wurden bisher aufgeführt: zwei Sinfonien von *Beethoven* (*B dur* und *F dur [pastorale]*), eine von *Mozart* (*C dur* mit der Schlussfuge), eine von *Haydn* (*C dur*), eine von *Gade* (Nr. 4 *B dur*) und im letzten Concert eine von *Pape* (Nr. 4 *D dur*). Das letztere Werk wurde unter Leitung des Capellmeisters *Hagen* ganz vorzüglich, sicher und klar ausgeführt. Unter den Ouvertüren, deren in der Regel zwei in jedem Concert an die Reihe kommen, erregte neben bekannten die für uns neue zum „Tannhäuser“ von *Richard Wagner* als ein in Gedanken und Form bedeutendes Werk ein ganz besonderes und lebhaftes Interesse.

...

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/19, Sa 22. 1. 1853, S. 76b

[-]

Frankfurt, den 21. Januar.

Zum Benefiz des Herrn Kapellmeister Schmidt wird nächsten Montag „der Tannhäuser“ von Richard Wagner wiederholt. Wer den beiden ersten Vorstellungen dieser Kunstschöpfung beigewohnt oder das Urtheil von Sachverständigen darüber vernommen hat, wird, wenn er auch zu den Gegnern der Richard Wagner'schen Richtung gehören sollte, doch der hiesigen Oper die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie das große und überaus schwierige Werk mit einem Fleiß und Verständniß, einer Kraft und Präcision zur Darstellung bringt, welche die größte Anerkennung verdienen und auch gefunden haben. Sämnger, Chor und Orchester lösen ihre schweren Aufgaben in ehrenvollster Weise, und alles greift in diesem neuen, ungewohnten, complicirten Mechanismus genau und sicher in einander. Die schönen Leistungen im einzelnen zu besprechen, bleibe für die nächste Woche vorbehalten. Heute gestatte man uns nur daran zu erinnern, wie Herr Kapellmeister Schmidt in dem Einstudiren und Vorführen des „Tannhäuser“, von den Kräften der hiesigen Oper redlich unterstützt, eine schwere Prüfung, mit welchem Maß von Kraft und Befähigung er den Dirigentenstab führt, glänzend bestanden hat. Wir zweifeln nicht daran, daß sein Benefizabend Zeugniß dafür ablegen werde, wie sehr man dies allgemein anerkennt. Was Wagners „Tannhäuser“ betrifft, so läßt sich annehmen, daß jede neue Vorstellung dieses Kunstwerks frühere Gegner des reformirenden Dichter-Componisten in das Lager seiner Bewunderer hinüberführen werde. Solche Schöpfungen brechen sich nur mühsam und in demselben Maße Bahn, als das Verständniß derselben allgemeiner und tiefer durchdringt. E. S.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/19, Samstag 22. 1. 1853, S. [Ca-Da] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/15, 18. 1. 1853

XXXX

Norddeutscher Correspondent [Schwerin] -/18, Sa 22. 1. 1853, S. [Aa-Ac]

[Kleine Correspondenz][unterm Strich]

Schwerin, 21. Januar.

.....
Großherzogliches Hoftheater. Donnerstag, 20. Januar. T a n n h ä u s e r von R. W a g n e r. Diese „wenn auch ein bißchen langweilige, doch schöne Oper“ (so meinten Einige), hat nun zum zweiten Male bei uns festen Fuß gefaßt, da fast alle Rollen neu besetzt waren. Interessant war es zu beobachten, in welchem Verhältniß die neuen Kräfte zu denen des vorigen Jahres stehen. Man fand: im Ganzen war die Darstellung weniger gelungen, in vielen Einzelheiten aber bedeutend besser als in der verflossenen Saison. Die äußere Erscheinung des Venus (Frl. R a f t e r) war diesmal unvergleichlich schöner und angemessener als früher (Mad. Moritz); dagegen stand Frl. Rafter im Spiel, in der geistigen Erfassung ihrer Aufgabe nur zu sehr hinter der Mad. Moritz zurück. Ein aufmerksamer Zuhörer konnte an der Letzteren immer wahrnehmen, wie sie das Rechte immer wußte, wenn auch, behindert durch körperliche Constitution, nicht immer darzustellen vermochte. Dagegen wird die jetztige geehrte Sängerin nicht gewußt haben, was Wagner hat sagen wollen z. B. mit den Worten: „Die Welt sei . . . und ihr Held ein Knecht“, oder mit der Musik, welche den Schmeichelworten vorausgeht: „Geliebter sieh die Grotte“ u. s. w. – sonst wäre die Apathie, die völlige Kälte, mit welcher dies vorgetragen wurde, unerklärlich. Sodann bleibt Venus rein unverständlich, wenn ihr die Worte nur halb articulirt wiem über die Zunge glitschen. Bei Frl Rafter die großen Vorzüge ihrer Gestalt wie auch einige gelungene Stellen im Gesange bereitwilligst anerkennend, läßt sich im Ganzen doch nur sagen: das Beste (nämlich freies Spiel, deutliche deutsche Aussprache, reine Intonation und Stimmbewegung) fehlte noch. Man muß billig sein und in Anschlag bringen, daß Frl. Rafter als Ausländerin dieses zu erreichen viel schwerer werden muß, als z. B. Frl. Kühne; aber man muß auch immer wieder geltend machen, daß dem beharrlichen ernstern Studium (bei so schöner Begabung) Alles möglich ist, daß Frl. Rafter aber gerade dieses zu scheuen scheint, da sich noch keine Früchte zeigen. Freilich, ein für allemal fertig muß man nicht sein, nicht alle Rollen wesentlich gleich spielen; auch wer glaubt, Wagners Musik sei mehr oratorisch als dramatisch, und etwa zu singen wie in England die Händel'schen Oratorien, auch der ist weit vom Ziel.

Hoffen wir, daß die bei der ersten Aufführung unvermeidlichen kleinen Verstöße nebst den eben angedeuteten allgemeinen Mängeln in der [Aa // Ab] Folge bei Frl. Rafter mehr und mehr schwinden; und ebenfalls wollen wir hoffen, daß die geehrte Sängerin in obigen Bemerkungen nur das Bestreben erblicke, ihr hierin behülflich zu sein. – Daß Hr. H a g e n (Tannhäuser) Hr. Y o u n g in jugendlicher Stimmfülle nicht gleichkommt, weiß Jeder; dagegen wird man dieses erste Mal sein ungleich feineres und wahreres Spiel noch lange nicht allgemein genug beachtet haben. Hierin wie in der Aussprache leistete er Bedeutendes. Dies zeigte sich schon in der ersten Scene bei der Venus, mit der er sicher noch ungezwungener verkehrt haben würde, wenn sie weniger unzugänglich gewesen wäre; es zeigte sich weiter bei den Worten: „Ach schwer drückt mich Müh und Plagen“ (daß der kurze Satz unmittelbar vorher „Allmächt'ger dir sei Preis“ . . . mißlang, verschuldete ein Zufall beim Einsetze, den die Wiederholung beseitigen wird) und hernach bei den Rittern; es zeigte sich am schönsten im ganzen 2. und 3. Acte. In Schlußscene des 2. Actes ist als ganz besonders gelungen und wirklich ergreifend hervorzuheben die flehende Gebärde, die bittende zerknirschte Bewegung, in der er sich auf den Knien der Elisabeth unwillkürlich näherte: dieser eine Zug schon, auf den Herrn Y o u n g's „Naturgenie“ nie gekommen wäre, zeigt das tiefste Eindringen in die Aufgabe; nicht minder die stumme Art, das Armensündergesicht, mit dem er des Landgrafen Weisung hinnahm, und auch wie er beim flüchtigen Scheiden noch der Elisabeth Gewand küssend zu berühren strebte. Herr Hagens Stimme dringt im stärksten Forte nicht immer genügend durch; trotzdem und obschon es das erste Mal war, haben wir uns bei seiner Darstellung viel sicherer und wohler gefühlt, als bei der seines Vorgängers. Wie wohlthuend war es schon, daß der Souffleur ganz zum Stillschweigen gebracht war, während er früher besonders unaufhörlich in den Venusberg hineinrufen mußte! – Den schwersten Stand hat Madame O s w a l d bei einem Vergleiche mit früher, denn Fräulein Bamberg war besonders in dieser Partie ganz ausgezeichnet; ihr voller Gesang schwebte auf den Wogen der Instrumente. Nicht daß Mad. Oswald zurückgeblieben hinter der Vorgängerin, vielmehr glauben wir, daß sie im Ganzen die Elisabeth ganz untadelig gab; ihre Gestalt war hierzu wohlgeeignet, und zudem ist ihr die unschöne Art der Dem. Bamberg im Singen der tiefen Töne garnicht eigen. Aber es ist sehr natürlich, wenn man erst bei den folgenden Darstellungen das erstaunlich feine, bis ins einzelne dringende Spiel und den seelenvollen Gesang der Mad. Oswald recht empfinden und würdigen kann. Im 2. Acte am Schlusse der 2. Scene, wo sie dem mit Wolfram forteilenden Tannhäuser nachblickt, entfernte sie sich zu rasch von der Säule am Eingang: sie muß unverwandt auf Tannhäuser schauen bis im Orchester die Melodie zu den Worten: „Newhmt meinen Dank, daß Ihr zurückgekehrt“ wieder aufleuchtet, bei welcher er von fern grüßt (muß man denken) und Elisabeth freundlich winkt; dann erst sinkt sie in süßes Träumen, am besten ohne viele Bewegung. – Walther von der Vogelweide (Hr. K ü h n) ist jetzt in guten Händen. – Wolfram wie früher (Herr H i n t z e). Es wird diesem geehrten Sänger, dessen Tüchtigkeit und unermüdlische Treue schon so manche Aufführung auf unserer Bühne vor einem totalen Mißlingen bewahrt hat, gewiß erfreulich und unsererseits zu wünschen sein, wenn er (wie es jetzt den Anschein hat) Genossen finden sollte, die, von der glühenden Liebe zur Kunst beseelt, mit ihm fortarbeiten und fortstreben mögen. Ein solches rein künstlerische Streben bewahrt die echte Jugend“ d. h. die Idealität, über die Jugend hinaus, wie man an Herrn Hintze wahrnehmen kann. – Noch sei bemerkt, daß Wagner das Erscheinen der Venus im 3. Acte und den Leichenzug über die Bühne nicht ursprünglich (1845) so geordnet, sondern erst nach Jahren hinzugefügt hat. An sich ist hieraus über die Gemäßheit der neuen oder der alten Weise noch nichts zu [Ab] // Ac] schließen, aber es zeigt doch, daß der Componist selbst hinsichtlich des Schusses verschiedener Ansicht gewesen; ein Schwanken, von welchem ihn diese mehr dramatische Aenderung (nach seiner Rechtfertigung derselben zu schließen) noch nicht ganz befreit hat. Gelegentlich mehr darüber.

. . . //

XXXX / XXXX

Düsseldorfer Journal XV/19, Sa 22. 1. 1853, S. [Aa-Ba]; ~ XV//20, Sonntag 23. 1. 1853, S. [Aa-Ac]

[Leitartikel]

Aus Düsseldorf.

* (Theater.) Dienstag den 18. d., zum Erstenmale: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“, Oper von Richard Wagner.

Das berühmte Werk, das auf unsere Bühne gebracht zu haben der Direktion zum Ruhme gereicht, ist eine Schöpfung, in welcher das dramatische Gedicht der musikalischen Composition ebenbürtig ist. Was das Werk Wagner's vor Allem auszeichnet, das ist die würdige Verbindung zwischen zwei Künsten, die hier erreicht ist, die harmonische Ehe der Kunst des redenden Gedankens mit der Kunst der tönenden Empfindung, die hier vollzogen ist. Es taucht hier eine Ahnung auf, daß

mit dieser Schöpfung der neueren Zeit der erste Schritt gethan sei zur freien Erneuerung des althellenischen musikalischen Kunstwerkes. Wagner hat mit diesem musikalischen Drama einen Lichtblitz gerade in diejenige Region unserer Kunst geworfen, über welche die Macht am sternlosesten niederhing, in das Unwesen der Oper, in welcher die Schmarozerpflanze eines meist von Vernunft und Verstand verlassenen sogenannten „Textes“ und einer dem Begriff der Schönheit und der Sittlichkeit Hohn sprechenden Tonkunst den üppigsten Sumpfboden fanden. Verlassen, wie es die Oper ist von den Dichtern der Gegenwart, ist dem Schöpfer des „Tannhäuser“ nichts Anderes übrig geblieben, als die beiden bisher getrennten Rollen des Dichters und des Componisten in einer Person zu vereinigen. Und so soll es sein. Die Zeichnung gehört so gut zum Malen wie die Farbe.

Der „Text“ des „Tannhäuser“ ist wirklich ein Gedicht, ein Drama, ein poetisch einheitliches Kunstgewebe, das auch, ganz abgesehen und der musikalischen Ausstattung, auf den Rang eines selbstständigen Kunstwerkes Anspruch machen darf. Wagner hat mit seinem „Tannhäuser“ sich auf den Boden der mittelalterlichen Sage gestellt. In dem an Sagenschätzen so reichen Thüringen traten besonders zwei hervor von eigenthümlicher Schönheit und Bedeutung: die Kunde von jenem Wettstreit berühmter Minnesänger, die der kunstsinnige Landgraf Hermann von Thüringen (1192 bis 1215) an seinem glänzenden Hofe um sich versammelte, unter dem Namen des „Sängerkrieges auf Wartburg“, und die Sage vom Hörsel- oder Venusberg.

Ueber die erstere meldet die Chronik: Jene Sänger, Heinrich der Schreiber (Kanzler Heinrich von Risbach), Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, Biterolf und Heinrich von Ofterdingen, priesen im Jahre 1206 an des Landgrafen Hof auf der Wartburg das Lob hervorragender Fürsten und namentlich Hermann's. Nur Ofterdingen stritt gegen die andern, vor allen gegen den „tugendhaften“ Schreiber, Biterolf und Walther, indem er seinen fürstlichen Gönner Leopold VII. von Oestreich über alle Fürsten erhob. Man war übereingekommen, es solle der Besiegte sich durch den Eisenacher Scharfrichter, Meister Stempfel, der stets bereit stehen mußte, das Haupt abschlagen oder sich an einem Baume aufhängen lassen. Ofterdingen verglich seinen Helden mit dem Adler, mit der Sonne, die andern Fürsten nun mit den Sternen, während die übrigen Sänger, insbesondere Walther, den Thüringer Landgrafen über alle setzten und ihn den Tag nannten, dem die Sonne erst nachfolge, ja Reinmar ging so weit, zu sagen, „hätten alle Fürsten Engelnamen, so wäre der Thüringer wohl ihr Gott.“ In dem immer heftiger entbrennenden Kampfe schien Ofterdingen zu unterliegen; er beruft sich auf das schiedsrichterliche Urtheil des berühmten Dichters und Zauberers Klinsor aus Ungarn, dem die Tugend des österreichischen Fürsten bekannt ist. Schon will man Ofterdingen dem Scharfrichter überliefern, da flieht er zu den Füßen der Landgräfin Sophia. Sie hält schirmend die Rechte über den Sänger und man fügt sich endlich auf ihr Seherin- und Mahnwort dem Verlangen Ofterdingen's. Klinsor wird berufen; vor Ablauf der Jahresfrist läßt sich Klinsor durch seine Geister auf die Wartburg bringen. Dort legt der Zauberer Meister Klinsor, der zuvor aus den Sternen den Hof- und Bürgerleuten Eisenachs die Geburt der Elisabeth, seines Herrn, des Königs von Ungarn, Tochter, deren Verheirathung mit Hermann's Sohne, und dereinstiger Heiligsprechung verkündet hatte, vor dem Landgrafen und dessen Edlen mit dem Endspruche, daß der Tag vor der Sonne komme und es keinen Tag gebe, wenn die Sonne die Erde nicht beleuchte, den Wettkampf zu Gunsten Heinrich's von Ofterdingen bei.

In Bezug auf die zweite Sage theilen wir Folgendes mit: In geringer Entfernung von Eisenach und der Wartburg dehnt sich ein kahler und öder Berg aus, von weitem wie ein steinerner Sarg anzuschauen, der Hörselberg. Man hört in einer dort befindlichen Schlucht oft ein dumpfes Brausen wie eine Windsbraut. Vor alten Zeiten, so meldet die Sage, ward dort jammernde Wehklage, zitterndes Geheul vernommen, zumal des Nachts, wie der Volksglaube geht, von gemarterten Seelen Verstorbener, daß die Umwohner ein Grauen überkam. Das Innere des Berges bevölkerte der Glaube des Volkes mit einer vielbewegten, reichen und bunten Märchenwelt. Es ist der Sitz des Fegefeuers, seine Höhle eine Pforte der Hölle, der Aufenthalt des wilden Heeres; es ist aber auch der Sitz der im Volksmunde zuweilen mit der thüringischen Fee, Frau Holda, verwechselten Goldgöttin Venus, die in jene Tiefen entrückt, mit ihrem Liebeshofe voll Glanz, Pracht und Lust dort thronet. Denjenigen, die sich von den bezaubernden Liebesliedern der heidnischen Göttin und ihres Gefolges hineinlocken lassen, bot sie, was nur die Sinne erfreuen und berauschen mag, aus dem Berge aber kam keiner wieder. Einstmals kam, so lautet die alte Sage, ein Ritter und Minnesänger aus dem Frankenlande, Tannhäuser genannt, während einer seiner abentheuerlichen Fahrten auf der Wanderung nach der Wartburg begriffen, an dem Hörselberg vorbei. Da sah er ein schönes, mit reizenden Gewändern geschmücktes Frauenbild an der Felsenpforte des Zauberberges stehen, das winkte ihm und er folgte dem Klange süßer Zauberlieder, stieg in dem Berge bei Frau Venus. Endlich überkam ihn das Gefühl der Sehnsucht nach der Oberwelt und Reue seiner Sünden, deren Vergebung er suchen sollte. Dagegen straubte sich Frau Venus gar sehr und bot alles auf, um ihn wankend zu machen. Tannhäuser aber sagte, er könne nicht länger bleiben, wolle er nicht in der Hölle Glut ewiglich brennen, sein Leben sei krank worden und er rief die Jungfrau Maria an. Als er nun so bei seinem Entschlusse beharrte, jedoch Rückkehr auf ewige Zeiten angelobte, wenn er keine Gnade erlange,

entließ ihn die Göttin betrübt; er ging aus dem Berge heraus und trat seine Bußfahrt nach Rom an. Hier bekannte er dem h. Vater Urban seine Schuld und flehte um Vergebung. Aber die wurde ihm von dem erzürnten h. Vater mit dem Spruche versagt: „So wenig dieser dürre Stab, den ich in meiner Hand halte, je wieder grünen wird, so wenig wird dir Verzeihung und Gnade vor Gott.“ Sein jammerndes Bitten, ihm wenigstens ein Jahr für Reue und Leid zu lassen, Gottes Trost zu erwerben, blieb erfolglos. Kummer- und verzweiflungsvoll Maria, die reine Magd, von der er nun scheiden müsse, nochmals anrufend, zog der Ritter seines Weges zurück. Er ging wieder in den Berg hinein, wo ihn Frau Venus freudig willkommen hieß und ist nie wieder herausgekommen. Am dritten Tage nach jenem Spruch des Papstes begann der Stab zu grünen, als Gnadenzeichen der allbarmherzigen göttlichen Liebe. Da sandte der Papst Boten aus in alle Lande, den Tannhäuser zu suchen und ihm das Wunder des Himmels zu verkünden; er war aber nicht zu entdecken, er saß im Berge, wo er sich sein Lieb erkoren und muß nun dort weilen, bis an den jüngsten Tag, wo ihn Gott vielleicht anders wohin weisen wird.

Dies die einfache aber sinnige und bedeutungsvolle Tannhäusersage, die Jacob Grimm eine der anziehendsten des Mittelalters nennt.

Dieser beiden stofflichen Vorlagen über den Sängerkrieg und den Ritter Tannhäuser bemächtigte sich Richard Wagner, um sie in einem großen Werke, eine romantischen Oper, wie er es nennt, zusammenzufassen und dramatisch zu gestalten. Mit diesem aus der Fundgrube des mittelalterlichen deutschen Epos genommenen auf sagenhaftem Hintergrund ruhenden Wahl stellt sich der Dichter und Tonsetzer auf den vaterländischen Boden, der für eine reiche Ausbeute eine Fülle von Ergiebigkeit besitzt und erwirbt sich so gegründeten Anspruch auf den Dank des deutschen Volkes. Das Doppелеlement der Fabel des „Tannhäuser“ hat Wagner mit Sinnigkeit und dichterischer Ueberlegenheit sich dienstbar zu machen gewußt. Rückte schon die Oertlichkeit, auf welcher die Tannhäusersage und die im Zwielficht der Sage und der Geschichte schwankende Ueberlieferung von dem Sängerkrieg sich bewegen, die Beziehung zwischen beide in engere Nähe, war schon hierdurch ein natürlicher Anknüpfungspunkt zu künstlerischer Verwebung des Doppelstoffes dargeboten, so trat weiter die Persönlichkeit der Hauptfigur, ihre gleichfalls zwischen Geschichte und Mythe mitten inne stehende Erscheinung, wirksam genug in das Mittel, eine Vereinigung beider Elemente zu erleichtern, der äußeren Grundlage den inneren Zusammenhang zu geben. Tannhäuser gehört gleich den oben genannten Dichtern der Geschichte der Poesie des Mittelalters an und ist keine blos mythische Person. Er stammt aus Franken, lebte um 1270, war fahrender Ritter und fahrender Sänger, Anhänger der Hohenstaufen gegen den Papst und befand sich in dem Sängerbunde, der die Umgebung des letzten Babenberger's Friedrich's des Streitbaren bildete. Mit dem Kaiser Friedrich (+ 1250) machte er einen Kreuzzug und führte überhaupt ein unstätes, vielbewegtes und wechselvolles Leben. Seine sinnliche kräftige und frische Natur erging sich vorzüglich in dem Preise der Frauen. In seinen frischen frivolen Tanzliedern ragt der Tannhäuser durch Behaglichkeit und eine gewisse leichtsinnige Frivolität hervor, obgleich einige dieser Lieder eine wahrhaft edle Farbe tragen. Das Grundwesen dieses Sängers ist kecke, derbe Lust an der Gegenwart, an dem Materiellen, Verspottung aller überschwenglichen Richtung bei einem heitern oft innigen und daneben den höheren religiösen Empfindungen nicht verschlossenen Gemüthe.

In diesem Dichter zum Theil fand Wagner einen Halt für seine Intention. Er führt ihn an der Hand der Mythe nach Thüringen, bringt ihn in die unmittelbare Nähe des Landgrafen und der um diesen sich schaarenden Minnesänger, macht ihn zu deren Kampfgenossen und Gegner, die Wartburg zum Schauplatz seiner poetischen Thaten, während er dem Hürselberg sein durch den Volksglauben erworbenes altes Recht auf den Besitz des Tannhäuser läßt. Er scheint ihn bei dem Kampfe an Offerdingens Stelle zu setzen. Das Thema des Sängerkampfes, welches Wagner gewählt, ist verschieden von dem der Ueberlieferung. Nicht das Lob hervorragender Fürsten läßt er singen, sondern des Wesens der Liebe. In diesem Thema liegt das Samenkorn, aus welchem die Blume des dramatischen Gedichtes hervorst. Tannhäuser, dessen stürmisch feurigem Naturell die Sangeslust, die Wettkämpfe auf der Wartburg nicht genügen, der von der ihm zugewendeten stillen keuschen Liebe der Nichte des Landgrafen, Elisabeth, nichts ahnet, ist einstens aus dem Kreise seiner Gefährten verschwunden. Der Durst nach berausenden Freuden hat ihn an den verhängnisvollen Venusberg geführt. Bald aber sträubt sich seine bessere Natur gegen sein jetziges unwürdiges Leben. Er kehrt in die Welt zurück, die ihn freudig begrüßt; ein neuer Wettstreit im Gesang wird von dem Landgrafen veranstaltet, in dem hartnäckig geführten Kampfe verräth Tannhäuser sein Geheimniß; er wallfahrtet nach Rom, kehrt hoffnungslos heim, um den Venusberg wieder aufzusuchen. Elisabeth, die ihm treue Liebe bewahrt, stirbt gebrochenen Herzens. Als er den gesuchten Ort gefunden, der Berg sich ihm zu öffnen beginnt, reißt ihn die Erinnerung an Elisabeth, von Eschenbach's Lippen ihm zugerufen, vom Verderben zurück, und er haucht mit ihrem Namen seinen Geist aus.

Dies ist der flüchtige Umriß des großen Gemäldes, welches Wagner in Wort und Tonfarben ausgeführt hat. eines nähern Eingehens in den speciellen Gang der Handlung können wir uns um so

mehr enthalten, als unsere Leser davon schon eine ausführliche Schilderung in Nr. 14 d. Bl. erhalten haben

(Fortsetzung folgt.)

=====

Aus Düsseldorf.

* (Theater.) Dienstag den 18. d., zum Erstenmale: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg,“ Oper von R. Wagner. (Fortsetz. und Schluß.)

Zwei Eigenschaften sind es, die in dem Wagnerschen Werke vortheilhaft hervortreten: die Einfachheit der Handlung und die Schönheit der Sprache dieser Dichtung. Bei aller Belebtheit schreitet ihr Gang klar und sicher einher, die Diction, weit entfernt schwülstig und trivial, wie die meisten Operntexte, zu sein, erhebt sich zu ungewöhnlicher Höhe: sie ist edel, lebendig und volcDler Begeisterung, sie ist von wahrer Poesie durchhaucht; die Handlung ist voll frischen Lebens und Abwechslung, die Charaktere erwecken unsere Theilnahme, die Situationen und Verhältnisse erscheinen bedeutsam, fesselnd und ergreifend, die Individualitäten sind scharf ausgeprägt, sie scheiden sich bestimmt und rein von einander ab, einer jeden ist in Sprache und musikalischem Ausdrucke ihre Eigenthümlichkeit gewahrt, während jede dazu beiträgt, ein in Abstufung und Gliederung einheitliches Gesamtbild zu vollenden.

Der Hauptvortrag Wagner's liegt aber darin, daß Dichter und Componist bei ihm eins sind und von großer Bedeutung ist das Resultat, welches er durch die vollständige Verbindung der beiden Mittel oder durch die doppelte Strömung seines Gedankenausdrucks erreicht: es gelingt Wagner, in demselben Augenblick eben so außerordentlich als Musiker, wie als Dramatiker zu wirken. Ueberhaupt legt Wagner keinen einseitigen Werth auf die Musik, sondern die Totalität aller Künste ist ihm erst Oper, musikalisches Drama. Das „Drama der Zukunft,“ wie man die nach seinem System zu schaffende Oper nennen möchte, ist das gemeinschaftliche Feld, wo die Künste sich treffen und in einander aufgehen. Die Architektur stellt den Theaterbau hin, Musik und Poesie verschwistern sich in gesungenen Worten, das Orchester hilft Stimmungen und Gefühle mit offenbaren, die Malerei geht in der Decorationsmalerei auf, der Tanz in der Mimik und die Sculptur endlich in der lebendigen Plastik des menschlichen Leibes. Diese Charakteristik der Oper ist gewiß richtig, aber sie geht über die Schranken hinaus, wenn sie in ihrem blinden Pathos mit dem leibhaften „Aufgehen“ aller Künste in dem einzigen Kunstwerke blutigen Ernst macht und außer diesem letztern nichts sonst will gelten lassen. Daher ist, nach dem Wagner'schen System, alle Concert- und Kammermusik ein „überwundener Standpunkt“ von dem man abgehen müsse, alle bisherige Opernmusik ist verfehlt. So haben, wie Wagner meint, weder Mozart, noch // Weber, noch irgend ein Anderer eine wahre Oper zu Stande gebracht, weil sie alle bisher Nichts weiter thaten, als versuchtej, den Text durch schöne Melodie und charakteristischen Ausdruck zu beleben. Die jetzige Oper beruhe auf einem ganz falschen Prinzip, daß darin bestehe, daß die Musik, die nur Ausdruck sein könne, zugleich unternommen habe, den Gegenstand zu schaffen. Wenn sie in ihrer ersten Entstehung nur den Zweck hatte, der Fertigkeit einzelner Virtuosen Gelegenheit zu anmuthigen Läufern und Trillern zu geben, so habe sie später die individuellen Sänger zwingen, nur noch die Kunst des Componisten zur Geltung zu bringen und dabei dem Sinne des Textes möglichst entsprechen, endlich den ganzen Text mit Handlung und Worten aus der Rücksicht auf die absolute Melodie erschaffen wollen und da letzte zu erreichen unmöglich sei, so habe der Text der Melodie und die Melodie dem Texte Concessionen machen müssen, worüber beides zu Grunde gegangen sei. Dieser seiner Ansicht folgend ist Wagner, wie das der „Tannhäuser“ beweist, ein eifriger Gegner aller Melodie geworden und diese MeloOdielosigkeit ist der Hauptgrund, der seine Werke, bei all ihren Vorzügen, so wenig populär werden läßt. Das Verschmähen ferner der größern ausgeführten Formen der Arie, der Duette u. s. w. bringt eine unendlich lange Reihe einzelner Momente hervor, welche den Hörer nothwendig verwirren und ermüden müssen. Der Sänger, als solcher, gilt Wagner'n gar nichts, in seinem Rigorismus gegen jedes virtuosistische Element bietet er ihm durchaus keine Gelegenheit, seine Kunst und den Reiz seiner Stimme zu entwickeln. Großes und Schönes leistet er in der Instrumentation, nimmt aber auch hierin keine Rücksicht auf unsere kleinen Bühnen, für welche die Instrumentation durchweg zu stark ist, was für den Hörer beständige Ermattung zur Folge hat. Doch diese Mängel sind dem Streben Wagner's gegenüber, der Verwilderung der Oper Einhalt zu thun, den verirrtten Geschmack auf dem Felde der modernen dramatischen Musik auf den natürlichen rechten Weg durch heilsame Reformen wieder zurückzuführen, von geringer Bedeutung. Gluck's große Maxime, die Musik auf ihre eigenthümliche Bestimmung und Thätigkeit zurückzuführen, auf Unterstützung der Poesie zur Erhöhung des Ausdrucks der Empfindungen, zur Belebung der Situation, ohne die Handlung zu

unterbrechen und durch überflüssige Zierrathen zu verunstalten, so wie die Grundlage seiner auf der einfachen Wahrheit ruhenden Declamation hat Wagner zu der seinigen gemacht, aber in einer dem Fortschritte der Kunst und der Zeit entsprechenden Weise. Wenn dabei das Messer des Gärtners etwas zu scharf gehandhabt worden ist und wenn nicht alle weggeschnittenen Ranken dies Geschick verdienten, wenn gelegentlich auch wohl in einem oder dem andern Betrachte das Kind mit dem Bade verschüttet zu werden Gefahr läuft – so sind das Dinge, die von jedem reformatorischen Streben unzertrennlich sind. Wir wollen uns durch dieselben nicht abschrecken lassen und uns vor Allem jener wundervollen Harmonie der Dichtung mit der Musik erfreuen, wir wollen uns fesseln lassen durch jene Tiefe, Wahrheit und Schönheit des geistigen Gehalts, die allein im Stande ist, ein gebildetes Interesse rege zu erhalten.

Was die Aufführung des schwierigen Werkes auf unserer Bühne angeht, so verdient dieselbe Lob und Anerkennung. Herr Hausmann hatte in Bezug auf Scenirung Alles gethan, was die vorhandenen Mittel erlaubten und so war es ihm gelungen, die Decoration in der Venusgrotte, die reizende thüring'sche Landschaft mit der Wartburg so auszustatten, daß sie den beabsichtigten Eindruck nicht verfehlten.

Unter den Mitwirkenden steht Hr. Sonnleithner, der den „Tannhäuser“ repräsentirte, oben an. Der „Tannhäuser“, wie ihn Wagner gezeichnet hat, ist ein Charakter von ungewöhnlicher Bedeutung, dessen Seelenstimmungen, Leidenschaften und Kämpfe, dessen ganze Eigenthümlichkeit in klarer Entwicklung und markiger Zeichnung sich zu der Höhe einer dramatischen und tragischen Erscheinung erhebt, wie sie die zeitherige Oper kaum kennen dürfte. Dem Repräsentanten dieser Rolle ist damit rein Feld geöffnet, auf welchem sich der Darsteller, der wirkliche Künstler, erproben kann. Wagner selbst verlangt in seiner 1852 in Zürich erschienenen Schrift „Ueber die Aufführung des Tannhäuser“ von dem Darsteller der Titelrolle in erster Linie nur den Darsteller, den Sänger nur als dessen Helfer. Er will, daß dieser mit rückhaltloser Wärme auf seine Aufgabe eingehe und gänzlich Vergessen und Verlassen seiner bisherigen Stellung als Opersänger. Unser trefflicher Künstler war sichtbar bestrebt, den Intentionen des Componisten nachzukommen. Mit außerordentlichem Fleiße hatte er die Rolle studirt, sie mit Umsicht erfaßt und es gelang ihm in seinem Spiele den Charakter so wiederzugeben, wie ihn die Schilderung des Dichters uns geoffenbaret hat. Der anstrengende und höchst schwierige musikalische Theil der Aufgabe wurde gleichfalls in befriedigender Weise absolvirt. Herr Sonnleithner hat sich durch diese von Studium, Fleiß und Liebe zur Sache zeigende Leistung Ansprüche auf den vollsten Dank des Publikums erworben. Daß es an Beifallsbezeugungen nicht gebrach, braucht wohl nicht erwähnt zu werden.

Fräulein Jungwirth brachte in der „Elisabeth“ den Charakter eines reinen, kindlich-frommen, unschuldigen, weiblichen Wesens zur richtigen Anschauung und wußte der Rolle jenen Reiz zu verleihen, welcher das liebende, zarte und doch starke, auf ethischer Höhe stehende Weib, das dem Manne als einzige Stütze und Retterin in tiefer Nacht erscheint, so interessant zu machen geeignet ist.

Die verhältnismäßig geringere Rolle der Venus wurde von Fräul. Krall mit Rücksicht auf die Aufgabe, die sinnliche Liebesglut in das feine Gewand des poetischen Reizes zu hüllen, so gelöst, daß auch kein einziger unedler Zug auf das Bild einen verdunkelnden Schatten warf. Eine ansprechende Rolle ist noch die des Wolfram von Eschenbach. Sein Charakter bekundet edle Männlichkeit, einen klaren, wenn auch mitunter schwärmerischen Dichtergeist und ein sanftes Herz. Hr. Wrede fand für diesen Charakter den entsprechenden Ausdruck.

Waren so die Hauptrollen in guten Händen, so vermochten einzelne Verstöße der übrigen Mitwirkenden den guten Eindruck nicht zu stören, den die fleißige und wie es schien mit Liebe unternommene Aufführung des Werkes allgemein hervorrief. Herr Kramer verdient den Dank des Publikums, die Bekanntschaft mit dieser Epoche machenden Tönschöpfung vermittelt zu haben. Wiederholungen der Oper dürften das Verständniß derselben bei dem Publikum erleichtern, die vielen Schönheiten derselben offenbaren, sowie den schönen harmonischen Zusammenhang mehr und mehr erkennen lassen.

XXXX

Leipziger Tageblatt XLVII/22, Sa 22. 1. 1853, S. 270a-270b

[–]

Das dreizehnte Gewandhaus-Concert, am 20. J a n u a r.

Eine Symphonie von Franz L a c h n e r, die der Componist selbst vorführte, in G moll, bildete heute den Anfang des Concerts, ging aber spurlos vorüber, weil sie weder gute Themen, noch viel Gedanken, am wenigsten aber Melodie und wohlklingende Instrumentation enthält, sondern blos technisch gute Arbeit ist. Nachdem hierauf Herr S c h n e i d e r die bekannte Arie mit Recitativ aus „Iphigenia in Tauris“ von Gluck „Nur einen Wunsch“ in jeder Beziehung außerordentlich schön

gesungen und dafür den reichsten Beifall geerntet hatte, zeigte Herr G r ü t z m a c h e r, unser wohlver- // diener Violoncellist, mit einem Capriccio über schwedische Volkslieder von Bernhard R o m b e r g, daß er sich immer mehr vervollkommnet, sowohl was Tonschönheit und Geschmack im Vortrage als Virtuosität anlangt. Diese Anerkennung wurde ihm durch laute Beifallszeichen gegeben. Im zweiten Theile gab man – eine sehr dankenswerthe Idee der Direction – dasselbe Fragment aus „Lohengrin“ von Richard W a g n e r, welches vor wenigen Tagen im Pensionsfond-Concert zum ersten Male gehört worden war. Das Urtheil, welches wir als Folge des ersten Eindrucks nach jener ersten Aufführung gaben, ist durch dieses zweite Mal Hören nicht unbedeutend modificirt worden. Die an der Wagner'schen Musik neulich gerügten Mängel der Unnatur, Uebertreibung, Effecthascherei u. s. w. traten uns zwar nicht minder entgegen, aber wir wurden durch manche große Schönheiten und Wirkungen, welche sich für uns erschlossen, veranlaßt, jenes einmal unbeachteter und das geistig und musikalisch Bedeutende zu erfassen und auf uns wirken zu lassen. Als hervorragende Schönheiten dringen sich auf die Chöre: der erste Männer- und Frauenchor: „Wie ist er schön und hehr zu schauen;“ „Welch holde Wunder muß ich sehn?“ „So hilf uns Gott zu dieser Frist;“ die Musik während des Zweikampfs Lohengrin's „Elsa, ich liebe Dich!“ Elsa's „Dir geb' ich Alles, was ich bin.“ W a g n e r hat so viel Geist und musikalisches Talent, daß er oft den allerschönsten Ausdruck für einen Gedanken findet. Er findet ihn aber nur, so lange er n a t ü r l i c h bleibt. Jedenfalls muß man ihn genauer kennen lernen, wozu die nahe bevorstehende Aufführung des „Tannhäuser“ auf unserm Theater eine schöne Gelegenheit bieten wird. Die Aufführung, mit denselben Sängern und Chören wie neulich, war offenbar heute schon vorzüglicher, als es bei der ersten eines so schwierigen Werks möglich; das große Publicum war durch den heutigen Abend für Wagner'sche Musik total gewonnen.

ρ.

unbeachteter // [ρ. = griechisches Rho mit Punkt] ||

XXXX

Deutsche Allgemeine Zeitung -/19, Sa 22. 1. 1853, S. 154a-155a

[Feuilleton]

H Leipzig, 21. Jan. D r e i z e h n t e s G e w a n d h a u s c o n c e r t. „Man muß die Tage nehmen wie sie fallen“, sagt ein altes deutsches Sprichwort; dessen wollen wir uns getrösten, wenn wir nach so vielen genußreichen Abenden des Gewandhauses einmal einen praktischen Nachweis über Voltaire's Ausspruch: „Tout genre est bon hors l'ennuyeux“, erhalten, wie dies gestern der erste Theil des Programms bethätigte. Eine (für Leipzig wenigstens) neue Symphonie von Franz Lachner, in G-moll, eröffnete unter Direction des Componisten den Reigen der Langweile, um die Zuhörer fast eine Glockenstunde lang in der Wüste umherzuführen, aber ohne Manna und Hoffnung auf das gelobte Land. . . . [154a // 154b]. . . Nicht gerin- [154b // 155a] gere Langweile, nur in mäßigerer Dosis, verursachte uns das Romberg'sche Capriccio für das Violoncell über schwedische Lieder. . . . Eine kleine Oase in der Sahara des ersten Theils bildete eine wunderbare Arie aus Gluck's „Iphigenia in Tauris“, trefflich gesungen von Hrn. Schneider, dessen Stimme, gestützt auf den anerkennungswerthen Fleiß des Sängers, seit einigen Monaten auffallend gewonnen hat. Die zweite Hälfte des gestrigen Abends bot denselben Abschnitt aus Wagner's „Lohengrin“, wie das kürzlich besprochene Concert zum Besten des Orchesterpensionsfonds. Wir finden heute keine Veranlassung, unserer diesfalligen Aeußerung für jetzt etwas hinzuzufügen. Der schließliche Beifall war überwiegend.

getrösten, // bethätigte. // Langweile // Violoncell ||

2XXXX

Neue Oder-Zeitung -/36 A, Sa 22. 1. 1853 [S. Bc]

[Literarische und Kunstschriften]

* **Breslau**, 22. Januar. [T h e a t e r.] Wir machen heute dem Publikum die vorläufige Anzeige, daß die Oper von Richard Wagner „der fliegende Holländer“ zum ersten Male am nächsten Mittwoch zum Benefiz für Hrn. Rieger gegeben wird.

[T h e a t e r.] ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/3, Sonntag 23. 1. 1853, S. 20-22 (Z:21)

[Kunst-Nachrichten]

Berlin. . . . // . . .

* W a g n e r ' s Tannhäuser geht nicht in diesem Winter in Scene, Veranlassung hierzu gab der Componist.

. . . // . . .

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/4, 23. 1. 1853, S. 31a-31b

[Feuilleton]

- * Richard Wagners Oper „Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg“ ist in diesem Winter auf mehreren deutschen Bühnen (Dresden, // Schwerin, Wiesbaden, Breslau, Leipzig, Frankfurt) heimisch geworden oder vorbereitet. Der Componist bricht sich allmählig Bahn und muß dafür zum großen Theil dem unermüdlichen Streben seines Freundes Liszt dankbar sein. Auch bei der bremischen Bühne denkt man daran die Oper in Scene gehen zu lassen. In Frankfurt geschah das am 15. Januar, und zwar unter reichem Beifall, bei glänzender Ausstattung und Aufwendung aller Kräfte, welche die Oper in hohem Maß in Anspruch nimmt.

allmählig // daran die ||

XXXX

Düsseldorfer Journal XV/20, Sonntag 23. 1. 1853, S.[Aa-Ac] [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XV/19, Sa 22. 1. 1853

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/19 Sonntag 23. 1. 1853

. . . // . . .

Wir halten es für Pflicht, auf das Morgen, Montag den 24. d. M., stattfindende Benefice unseres Capellmeisters Herrn G u s t a v S c h m i d t aufmerksam zu machen. Die Mühe und den Fleiß, welchen er auf die Einstudirung des „Tannhäusers“, den er zu seinem Benefice gewählt, verwendete, so wie die bei der zweiten Vorstellung noch mehr anerkannte Großartigkeit dieses merkwürdigen Tonwerks, lassen ein volles Haus erwarten. – Das Repertoire der jüngsten Woche bot das alte „Neue Sonntagskind“, das unsere Großeltern einst in Entzücken gewiegt, den drolligen „Lorenz und seine Schwester“, den alten „Fröhlich“, ein sehr wohlbekanntes „Abenteuer des Herrn Hampelmann“ und die bereits erwähnte zweite Aufführung des „Tannhäuser“. Sämmtliche Stücke und deren Aufführung sind schon zu oft in diesen Blättern besprochen, als daß wir heute etwas Neues darüber zu sagen vermöchten.

Z.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/4, 24. 1. 1853, S. 13a-15a

[Leitartikel]

R. WAGNER ALS DICHTER UND MUSIKER.

Erste Aufführung des „Tannhäuser“ in Frankfurt a. M.

Endlich am 15. dieses ist der so lang erwartete „Tannhäuser“ auch hier in Scene gegangen, nachdem die schon 8 Tage vorher angekündigte erste Vorstellung wegen Heiserkeit des Herrn Beck verschoben werden musste. Wir können wohl sagen, dass diese Aufführung ein Ereigniss war. Der hitzige Federkampf zwischen den Freunden Wagners und seinen Gegnern hatte auch hier die Gemüther erregt und Alles war gespannt, das Wunder zu sehen, welches das gutmüthige Völkchen der Musiker so in Eifer zu bringen und so grelle Disharmonien unter ihnen hervorzurufen vermochte. Von allen Seiten waren die Nachbarn Frankfurts herbeigeeilt und das Haus von oben bis unten gefüllt. An lebhaften Beifallsbegrüßungen und Hervorruf der Hauptpersonen fehlte es nicht, und dennoch müssen wir, um der Wahrheit die Ehre zu geben, erklären, dass die Meisten unbefriedigt und kopfschüttelnd nach Hause gingen, kurz, dass der Erfolg des „Tannhäuser“ den gehegten Erwartungen nicht entsprochen hat. Noch am folgenden Tage hatten wir Gelegenheit, die verschiedenartigsten Urtheile zu hören, aber alle liefen darauf hinaus, dass das Werk neben einzelnen interessanten Stellen entsetzliche Längen habe, melodiearm sei, dass trotz Aufbietung aller Mittel der

Instrumentation der Mangel an wahrer Musik nicht verdeckt werde, dass das Meiste gesucht, das Uebrige gewöhnlich erscheine u. s. w. u. s. w., kurz wir hörten Alles, was den Werken Wagners von seinen Gegnern bis jetzt vorgeworfen worden ist, neben einander und auf den einzigen Tannhäuser gehäuft. Vergleichen wir hiermit die enthusiastischen Berichte, welche von andern Orten über dieselbe Oper erschienen sind – nicht bloß die der Neuen Zeitschrift für Musik –, so scheint es fast unmöglich, ein gerechtes Urtheil zu fällen, einen Faden zu finden, der aus diesem Chaos widersprechender und widerstrebender Meinungen herausführen könnte. Versuchen wir es dennoch.

Es handelt sich vor Allem darum, die Beurtheilenden selbst in's Auge zu fassen und den Standpunkt kennen zu lernen, von welchem aus sie urtheilen. Da stossen wir freilich gleich auf betrübende, wenn auch unter dem gewöhnlichen Opernpublikum sich fast von selbst verstehende Ansichten. Dieser verlangt in einer Oper vor Allem „Melodie“, er will „etwas mit nach Haus nehmen“, d. h. er hört gern muntere Arien und Liedchen à la Martha, die er sofort nachpfeifen kann. Der Andere möchte im Theater immer etwas „Lustiges“ hören, etwas, was ihn aufheitert und in die rechte Stimmung versetzt, um nach der Oper noch einer munteren Gesellschaft beiwohnen zu können. Der Dritte ist ein Liebhaber der Gesangskunst, er ist für grosse Arien begeistert und verachtet jede Oper, in der die Prima Donna keine Gelegenheit findet, einen endlosen Triller, eine 8taktige Cadenz oder dergleichen Kunststückchen los zu lassen. Dass Wagner bei seinem erklärten Hass aller zwecklosen, d. h. nicht durch die Situation nothwendig herbeigeführte und ihrem Charakter angemessenen Melodien, Arien u. s. w. von diesen unbe- [13a // 13b] dingt verurtheilt wird, darf uns nicht Wunder nehmen. Auf Gültigkeit darf deren Ausspruch aber erst dann Anspruch machen, wenn das Theater, resp. die Opernmusik, als blosses Mittel zur Unterhaltung betrachtet wird. So weit sind wir aber hoffentlich noch nicht.

Anders stellt sich die Sache bei der zweiten Classe: den Musikern, den gebildeten Musikfreunden oder kunstverständigen Dilettanten. Auch diese tadeln den Mangel an Melodie, aber weil sie in der Melodie das wesentlichste Element der Musik erkennen; auch sie tadeln die Verwerfung des bisherigen Opernzuschnitts, die Emancipation von den Formen der Arie, des Duets, des Terzetts, des Quartetts u. s. w., das Vorherrschen des Recitativ-Gesanges, aber deshalb, weil sie in jenen Formen die Grundformen der Oper erkennen, weil sie die durch sie geschaffene Mannichfaltigkeit und Abwechslung für wesentlich halten, weil sie in den Einschnitten zwischen den einzelnen Nummern dem Ohre des Hörers nothwendige Ruhepunkte erblicken und die Monotonie des Recitativ-Gesanges selbst durch die üppigste und brillianteste Instrumentation zu verdecken für unmöglich halten. Im Tannhäuser speziell verurtheilen sie die zahlreichen Abweichungen von den harmonischen Gesetzen, welche sich Wagner erlaubt, die Härten, welche hierdurch verursacht werden, die überhäufte Anwendung der Septimen-Akkorde, durch welche das Ohr stets gespannt, stets in Unruhe gehalten wird, ohne durch einen Schluss erlöst zu werden. Ausserdem vermischen sie im Ganzen schöne, edle und charakteristische Motive. Sie erklären die meisten für eine Frucht kalter Berechnung, nicht für unwillkürliche Schöpfungen des Genius, die übrigen finden sie gewöhnlich und ohne Werth.

Diese Gegner – und sie sind sehr zahlreich – verurtheilen und verwerfen, wie wir sehen, nicht nach bloß sinnlichen Antrieben, wie die grosse Masse, sondern sie stehen, wenn wir so sagen dürfen, theils auf dem Boden des historischen Rechts – so weit der Streit dem äusseren Zuschnitt der Oper gilt –, theils auf der unerschütterlichen Basis der Grundgesetze der Harmonie, wie sie bis jetzt anerkannt wurden. Aber auch sie würdigen die Wagner'schen Werke und sein ganzes Bestreben einseitig, sie sehen nur mit dem Auge des Musikers und vergessen, dass in der Oper die Dichtung mit der Musik, wenn nicht gleiche Rechte, doch Rechte besitzt, die von der anderen Seite respektirt werden müssen.

Fehlen sie hierin, so wird von der dritten Classe, den unbedingten Bewunderern der Wagner'schen Schöpfungen, diese Einseitigkeit durch noch grössere Einseitigkeit vollkommen wett gemacht. Wir dürfen diese Partei wohl die „literarische“ nennen, wenn auch manche Musiker zu ihnen zählen. Sie schwärmt für eine radicale Reform der heutigen Oper vom dramatischen Standpunkt aus, d. h. sie erklärt das Buch, den Text, die Handlung für das Wesentliche, die Musik für das Secundäre, das Helfende, das Untergeordnete; nach ihnen ist die Musik nur da, um die Dichtung zu begleiten, den durch diese ausgesprochenen Empfindungen und Gefühlen stärkeren Ausdruck zu verleihen, im Uebrigen sich zu bescheiden. Trotz dieser verschiedenen Stellung der beiden Künste zu einander, in welcher die Musik, bisher das herrschende Element in der Oper, plötzlich zum dienenden- [13b // 14a] den herabgedrückt werden soll, träumen sie von einer Vermählung beider zu einem „zukünftigen“ Kunstwerk, dem musikalischen Drama, von einer Auflösung beider Gegensätze in einer höheren Einheit.

Diese Partei, durch Wagner's unläugbar bedeutende Schöpfungen, durch seine geistvollen Schriften eigentlich bezaubert, durch ihn erst gebildet, behauptet ebenso hartnäckig den gewonnenen „dramatischen“ Standpunkt, wie die Musiker den ihrigen, und lässt sich eben so wenig zu Concessionen herab, wie diese. Den theoretischen Streit über die Berechtigung der beiden Factoren in der Oper entscheidet sie durch Argumente, die sich nicht leicht widerlegen lassen, zu ihren

Gunsten, die Frage über die musikalischen Formen folgt von selbst dieser Entscheidung, denn ist der Text, ist die Handlung, mit anderen Worten das Drama die Hauptsache, wozu dann lange Arien, Duette, Terzette u. s. w., die das Verständniss des Textes erschweren? Die Einwürfe der Musiker, die Unregelmässigkeiten in der Wagner'schen Harmonieführung etc. betreffend, weisen sie mit dem Namen Beethoven zurück, dem noch ganz andere Titel von den Musikern seiner Zeit gegeben worden seien, und so bleibt eben jeder Theil bei seiner Ansicht, ohne dass das Verständniss der Wagner'schen Opern gefördert wäre.

Und doch liegt für den Unbefangenen die Wahrheit offen da, ja sie tritt grade aus dem schroffen Gegensatz dieser Meinungen um so deutlicher hervor! Von ihrem Standpunkt aus hat jede Partei Recht, aber eben das Einnehmen dieses Standpunktes bei einem so principlosen heterogenen Dinge, wie unsere Oper es ist, wird zum Unrecht. Nicht als ob wir die so beliebte Juste-milieu-Stellung einnehmen wollten, wir hassen diese „rechte Mitte“, die zu feig ist, die Consequenzen eines Satzes anzuerkennen; aber bei einem Dinge, welches schon bei seinem Ursprung ein Bastard war, erzeugt aus Hellenismus und Neu-Romanismus, einem Dinge, weder Fisch noch Fleisch, welches noch dazu im Laufe der Jahrhunderte und mit der Entwicklung der Tonkunst eine Menge anderer Elemente in sich aufnehmen musste, wird jedes Aufstellen eines Principis und eines principiellen Standpunktes zur Verurtheilung seiner Existenz. Von der Oper gilt dasselbe, was der Jesuiten-General Aquaviva auf einen Antrag, betreffend die Reform des Ordens, antwortete: „Sint ut sint aut not sint“: Sie bleiben wie sie sind, oder sind nicht mehr! Wer die Oper reformiren will und zwar principiell, der wird unwillkürlich dazu getrieben, sie ganz zu verneinen. Will er das nicht, so muss er sie so lassen, wie sie ist, und es dem Zufall anheimgeben, ob einzelne begabte Geister, wie ein Mozart, Weber, Cherubini, die Schätze ihres Innern in die alten Schläuche füllen und sie dadurch wieder auf einige Zeit auffrischen. Rich. Wagner hat dies schon selbst erfahren. Von dem Versuche einer Opernreform, wie sie sein Tannhäuser aufweist, ist er zum vollständigen Aufgeben der Opernform und zum Versuch eines „musikalischen Drama's“ getrieben worden, wobei folgerichtig der Musik immer weniger Antheil an dem eigentlichen Wesen der poetischen Schöpfungen zugestanden wird. Sein Lohengrin ist die Uebergangsstufe und die angekündigte Trilogie über den Mythos von Siegfried wird auf denen, die aus Wagner's „Wort an meine Freunde“ diese innere Nothwendigkeit seiner Entwicklung und des endlichen Resultates seiner geistigen und künstlerischen Wehen noch nicht erkannt haben, beweisen, dass auf diesem Wege nur das reine Drama übrig bleibt; bei einer so seltenen Doppelnatur wie Wagner – vielleicht in einer Verbindung mit der Musik in der Weise der Melodramen zur Verstärkung einzelner Momente, in denen Massen-Wirkungen erreicht werden sollten, aber sonst ohne Bedeutung für die Musikfreunde und die Tonkunst überhaupt.

Wie konnte aber ein Musiker, wie konnte Wagner sich von der Musik nach und nach so vollständig losreissen? Dies erklärt sich ganz natürlich daraus, dass er zuerst **D i c h t e r** und nur in zweiter Linie **M u s i k e r** ist. Dieses Doppelverhältniss, welches alle seine Schöpfungen charakterisirt, hat ihn in seine Bahn geworfen und muss bei der Beurtheilung Wagner's und seines Tannhäuser's besonders ins Auge gefasst werden. Nur so kann er richtig gewürdigt, nur so verstanden werden.

Der Tannhäuser ist eine herrliche poetische Conception, die sich zu anderen Operntexten wie ein Diamant zu einem Kiesel verhält. Wie entstand er? Wagner hatte den italienischen Opernklingklang, den oft widerlichen, meist abgeschmackten Inhalt von Formen, die nur das Herkommen, kein vernünftiger Grund geheiligt hatte, und Anderes, was nicht viel besser war, durch Studium und amtliche Thätigkeit kennen gelernt, [14a // 14b] sein poetisches Gefühl empörte sich dagegen, er wollte diesem Besseres, Edleres, Reineres entgegensetzen. Als Musiker war er erzogen und ausgebildet worden. Der musikalische Mensch in ihm übernahm also die Ausführung eines Gedankens, der von dem dichterischen gefasst worden war. Er entschloss sich Opern zu schreiben, aber Opern, zu denen er einen seinem Ideal von dem poetischen Inhalt derselben gemässen Text, in Ermangelung passender, selbst dichtete. So entstand der fliegende Holländer, so Tannhäuser, so Lohengrin. Bei jeder neuen Schöpfung aber trat der Zwiespalt deutlicher hervor zwischen dem Dichter, der sich aus Rücksicht für den executiven Menschen, den Musiker, auf eine bestimmte Sphäre beschränkt sah, und dem Musiker, der Conceptionen, die ursprünglich der ethischen Entrüstung ihren Ursprung verdankten, nach musikalischen Regeln ausführen sollte. Mit jedem neuen Versuch sah der Musiker ein, dass er sich einen Schritt weiter von den gebahnten musikalischen Wegen, dem gewohnten Gleise, entfernen müsse, um dem Dichter, der in ihm schon die Oberhand gewonnen, gerecht zu werden; mit jedem neuen Versuch aber sah sich auch der Dichter genöthigt, in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe wählerisch zu werden, um dem Musiker nicht Unausführbares zuzumuthen. Dichter und Musiker arbeiteten füreinander, was sonst so selten der Fall ist, nur dass sich hier der Musiker vor dem Dichter beugte, während bisher da, wo einmal ein ähnliches Verhältniss stattfand, das Gegentheil der Fall war. Die Forderung Wagners, die Musik müsse der Dichtung dienen, ist nichts anders, als das Verhältniss der beiden Funktionen, wie es sich in ihm selbst gestaltete, zum kategorischen Imperativ für die Oper selbst erhoben! So kam Wagner, der Musiker, aus Rücksicht für

Wagner, den Dichter, zur Verwerfung der bisherigen Musik-Formen in der Oper, zum Recitativ als vorherrschende Gesangsform, so zu seinen grellen Uebergängen und sonstigen Härten; aber so kam auch Wagner, der Dichter, aus Rücksicht für Wagner, den Musiker, von dem er sich nicht trennen konnte, zur Mythe, als dem einzig möglichen Stoffe für das „musikalische Drama“.

Wäre es Wagner möglich, den Musiker ganz abzuschütteln, so könnte er, dies ist unsere feste Ueberzeugung, der erste dramatische Dichter der Gegenwart werden; leider hindert ihn das Verhängniss, welches ihn dem Anschein nach so reich begabte, daran, wie es auf der andern Seite die ungestörte Entwicklung seiner musikalischen Fähigkeiten unmöglich machte.

Im „Tannhäuser“ erkennt man recht klar, wie das von uns angedeutete Verhältniss Wagner's schönste Kräfte niederdrückt, sie auf keiner Seite zur Entfaltung kommen lässt. – Wo sich der Musiker geltend macht, geschieht dies entweder in reinen Instrumentalsätzen, so in der Ouvertüre, so in einigen unabhängigen Orchestersätzen, oder gar auf Kosten des „musikalischen Drama's, wie es dem theoretischen Geiste vorschwebt, so in einigen ausdrucksvollen und leidenschaftlichen Phrasen der Venus, so selbst in dem herrlichen Lied an den Abendstern. Im Ganzen muss Wagner arm an Melodien, selbst arm an schönen charakteristischen Motiven genannt werden. Es quillt nicht in ihm empor, darin haben seine musikalischen Gegner vollkommen Recht. Dass trotzdem manche seiner Instrumental-Compositionen einen grossartigen, gewaltigen Eindruck machen, beweist, dass er ein bedeutendes musikalisches Talent ist, aber ein Talent, welches geschickter zur thematischen Bearbeitung einzelner Motive, als zur Schilderung dramatischen Lebens, ein Talent also, welches die reine Instrumental-Musik cultiviren müsste, nicht aber die dramatische Musik.

So werden die schönen Kräfte Wagner's durch einander selbst paralysirt, indem sie einander in verkehrte Bahnen ziehen. Was eine herrliche Gabe zu sein scheint, sein Doppeltalent, ist in Wahrheit ein Unglück für ihn!

Es bleibt nun noch übrig, unser Urtheil über Tannhäuser, wie er vorliegt, zu geben. Es lautet einfach: Die Oper entbehrt des melodischen Reizes, der so vielen als das Höchste gilt; dafür besitzt sie etwas, was den meisten, wenn nicht allen Opern abgeht: eine wahrhaft poetische Grundlage, eine dramatische Entwicklung, welche durch ihre ergreifende Wahrheit den Mangel an Melodie vergessen macht, und vor Allem ein geistiges Element, welches das Herz des Zuschauers erhebt und veredelt.

Dies stellt Tannhäuser trotz seiner Mängel in musikalischer Beziehung höher, als viele andere Produkte. Dies ist aber auch die [14b // 15a] Ursache, wesshalb er die Gunst des Opern-Publikums, welches jede geistige Erregung meidet, nie gewinnen wird.

Die Aufführung selbst war im Ganzen befriedigend. Wolfram v. Eschenbach wurde durch unsern Beck, Elisabeth durch Frau Anschütz trefflich vertreten. Hr. Caspary als Tannhäuser besitzt leider weder ausreichende Stimmittel noch Darstellungsgabe. Dies war wohl ein Hauptgrund von dem geringen Eindruck, den die Oper auf Viele gemacht hat. Frau Behrends-Brand als Venus wusste ihre Partie ebenfalls nicht zur Geltung zu bringen.

J. E.

„Tannhäuser“ // herbeigeführte // desshalb, // unläugbar // Neu-Romanismus // aut not sint: // Mythus // nichts anders, // Gesangsform // „musikalischen Drama's, wie // Wagner arm // Motive, // „musikalischen // durch einander selbst paralysirt // höher, als // wesshalb // Stimmittel ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/4, 24. 1. 1853, S. 16a-16b

[Nachrichten]

Berlin. . . . //

. . . .

In der königl. Oper werden vorbereitet: „Indra“ von Flotow, „Feensee“ von Auber und „Tannhäuser“ von R. Wagner.

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/20, Montag 24. 1. 1853, S. 79a-80a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/15, 18. 1. 1853

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/20, Montag 24. 1. 1853, S. [Cb]

[Korrespondenz]

F r a n k f u r t, 24. Januar

Heute findet zum Benefiz des Hrn. Kapellmeister G. S c h m i d t die dritte Aufführung des Tannhäuser statt. Wir verdanken es besonders seiner Liebe zur Kunst, daß uns dieß großartige

Tonwerk vorgeführt wurde, wir verdanken es seinem Fleiß und seiner Tüchtigkeit, daß dieß auf so würdige Weise geschehen. Sowohl die Sänger, als das Chorpersonal haben ihre überaus schwierige Aufgabe trefflich gelöst, nicht minder das Orchester, und die künstlerische Vereinigung und zum harmonischen Ganzen zusammengreifende Wirksamkeit aller musikalischen Kräfte unserer Oper hat Hr. Kapellmeister G. Schmidt mit eben so viel Einsicht, als ausdauerndem Fleiß zu leiten gewußt. Wenn auch Richard Wagners „Tannhäuser“ zu den Kunstwerken gehört, die sich nur langsam Bahn brechen können, weil sie ein tieferes Verständniß verlangen, so hat dessen Würdigung doch bereits festeren Boden gewonnen und so zweifeln wir nicht, daß die heutige Vorstellung zahlreiche Freunde und Verehrer des Schönen heranziehen wird.

dieß ||

XXXX

Düsseldorfer Zeitung -/24, Montag 24. 1. 1853, S. [Aa-Bc]; ~ /25, Dienstag 25. 1. 1853, S. [Aa-Cb] [Theater][Leitartikel]

D ü s s e l d o r f, 19. Januar. Die glänzendste und zugleich bedeutendste Erscheinung an unserm Opernhimmel in der gegenwärtigen Saison ist unstreitig Richard Wagner's „Tannhäuser“, welcher am vergangenen Dienstag in geschmackvoller, den Kräften des hiesigen Theater=Instituts angemessener Ausstattung über die Bretter ging.

Das Werk betrat zuerst 1844 die Dresdener Bühne, 1849 wurde es durch Franz Liszt auf der Hofbühne zu Weimar aufgeführt. In der neuesten Zeit ist es in Breslau und Wiesbaden gegeben worden und die Bühnen von Berlin, Frankfurt, München und Prag bereiten in diesem Augenblick die Aufführung des „Tannhäuser“ vor. Das Werk stand bisher als Fremdling vor dem deutschen Publikum und konnte der Neuheit der in demselben niedergelegten Ideen wegen noch nicht recht zur Geltung kommen [Aa // Ab] Während ein Theil der Zeitgenossen in Wagner einen neuen Messias der Kunst zu begrüßen glauben, und von hier alles Heil erwarten, erkennen ihn andere allerdings als den größten Tondichter der Gegenwart, als einen der begabtesten reichsten Geister aller Zeiten an, sind aber dabei auch der Meinung, daß dies Vorherrschen einer reichen glänzenden Phantasie ihm den hellen Blick in die Wirklichkeit getrübt und daß Neuerungssucht und das Verlangen, Ungewöhnliches zu leisten, dieses große Talent auf gefährliche Abwege geführt habe.

Dem sei nun, wie ihm wolle, immerhin verdient sein gewaltiger Genius, die Neuheit, Tiefe und Großartigkeit seiner Ideen, der Schwung und der Glanz seiner blühenden Phantasie, der planvolle künstlerische Ausdruck seiner bewundernswürdigen Conception unsere höchste Verehrung und seine Werke unsere aufmerksamste Beachtung. Wagner hat die Bahn der alten Meister überschritten, ob mit Recht, muß erst die Zeit lehren. Seine Ideen hat er in seinem Buche: „Oper und Dramen“ in geistreicher Weise entwickelt. Wer ihn näher kennen lernen will, den müssen wir auf diese interessante Schrift verweisen.

Seine Bedeutung und Hauptstärke liegt in der Dramatik; um ihn zu beurtheilen, muß man seine Werke auf der Bühne sehen, denn er legt keinen einseitigen Werth auf die Musik, sondern Wort und Weise, Spiel und Scenerie – die leibhafte Totalität all dieser Momente ist ihm erst die Oper, musikalisches Drama.

Wagner ist aber nicht allein Tonsetzer, er ist auch dichter und zwar ein höchst begabter Dichter, sein „Tannhäuser“ ist ein ächtes Kunstwerk, ein dramatisches Gedicht, das auch ohne die begleitende Musik stets einen ehrenvollen Rang unter den Erzeugnissen der dramatischen Muse einnehmen wird. Was daher den Wagner'schen Schöpfungen so hohen Werth verleiht, das ist zunächst diese schöne Uebereinstimmung der Dichtung mit der Musik. Bei ihm ist die Musik der Leib, das Wort die Seele des musikalischen Dramas. Eine Schönheit ohne Geist und Seele kann uns wenigstens, wenn sie schweigt, durch ihre Formen erfreuen, oder dem Künstler als Modell dienen. Aber der Zauber hört auf, sobald sie zu sprechen beginnt, die moderne Oper ist in der Regel eine solche geistlose Schönheit, in ihr gilt meistens der Grundsatz: „Was zu unsinnig ist, um gesprochen zu werden, das singt man“. Im „Tannhäuser“ dagegen tritt uns ein männlicher hochpoetischer Geist entgegen, der die Gemüther der Menschen zur Theilnahme bewegt und hinreißt.

Nach Wagner's Ansichten soll der allein taugliche Stoff zum Operntexte des Mythos und die wahre Form der Katastrophe das Wunder sein. Dieser Ansicht treu hat er sich den Stoff zu seinem Tannhäuser aus dem reichen Sagenschatze des deutschen Volkes geholt. Er hat sich dann dem Beispiel der Griechen angeschlossen, die das rechte volksmäßige, die reinste Gestaltung und die durchgreifendste Wirkung zulassende Drama nur in allgemeinen Stoffen erkannten, die in dem ganzen Volke noch lebendige, großartige dichterische Motive enthalten, so daß dem dramatischen Dichter nichts weniger als die Aufgabe gestellt ist, seinen Stoff zu erwählen und zu erfinden, vielmehr nichts übrig bleibt, als diesen Stoffen nun einen lebendigen, bühhengerechten Leib und ein in gleicher Weise der volksmäßigen Tradition wie der Gegenwart anpassendes Gewand zu geben. Zwei getrennte

Sagen sind es – die Sagen von dem Sängerkampf auf der Wartburg und die Tannhäuser-Sage – die Wagner mit Umsicht und dichterischer Ueberlegenheit zu einem schönen poetischen Kunstgewebe zu vereinigen wußte. Was Mythe und Geschichte boten, ist mit poetischem Blick erfaßt und mit Benutzung des für den Kunstzweck Geeigneten ausgebeutet, das Rohe der Sage ist gemildert und verschönert, ihr loser Zusammenhang inniger verkettet, reiner und schärfer motivirt worden. Die Wirklichkeit ist veredelt und das Phantastische der Mythenwelt in den Kreis des Menschlichen gezogen, das bloß Effectvolle, das Körperliche des Stoffes und das bloß Ideale und das Geistige seines Wesens ist in diejenige enge Bezeichnung zu einander gebracht, die das wahre Kunstwerk verlangt. Durch das Band eines leitenden gemeinsamen Gedankens zusammen gehalten, schreiten die phantastischen die romantischen, die stilleren, elegischen und die bewegteren Elemente abwechselnd, aber in ungesuchtem, natur- und kunstmäßigem Uebergang heran. Das Verhältniß des Helden zu der heidnischen Göttin, zu seiner Umgebung und zu der Menschenwelt überhaupt, der Sängerkampfstreit, seine Veranlassung, Fortschreitung und Katastrophe, die Schicksale Tannhäusers, sein Fall und seine Rettung, das profane und das religiöse Element in ihrem Gegensatze u. s. w., dies alles erscheint in dem Werke zu wirksamer Geltung, Kunstschau gebracht. Eine kurze Skizze der Handlung wird das Gesagte verständlicher machen.

Beim Aufgehen des Vorhanges finden wir uns in das Innere des Hörselberges, an den Aufenthaltsort der Liebesgöttin versetzt. In einer weiten, rosig erleuchteten Grotte thronen unter Nymphen, Sirenen, Najaden und Bachantinnen Venus in all ihrer strahlenden Schönheit. Hingegossen ruhen ihre schönen Glieder auf einem Lager, vor ihr kniend, das Haupt in ihrem Schooße, Tannhäuser. Allmählig verstummt der Gesang der Sirenen und ein herabsinkender Nebel umhüllt die Gestalten der Singenden und Tanzenden. Nur die Göttin und ihr Geliebter bleiben sichtbar.

Tannhäuser scheint aus einem langen Traume zu erwachen. Auf die Frage der Göttin nach der Ursache seiner Seufzer kann er seine Sehnsucht nach der Oberwelt, nach der Sonne, nach des Himmels freundlichen Gestirnen, nach den grünen Fluren nicht verleugnen. Die Erinnerungen der Göttin an das bei ihr genossene Glück und an seine früheren Leiden auf der Oberwelt, ihre begeisternde Aufforderung zur Feier der Liebe, reißen den Sänger hin, er greift in die Saiten und in einem feurigen und dithyrambischen Gesang preist er die Wunder und Wonnen, welche die Liebe ihm erschuf, doch alsbald gewinnt seiner wehmuthsvollen Sehnsucht nach den Menschen wieder die Oberhand.

– aus diesen ros'gen Düften
Verlangt er nach des Waldes Lüsten,
Nach unseres Himmel klarem Blau,
Nach unserm frischen Grün im Au,
Nach unserer Vöglein liebem Sange,
Nach unsrer Glocken traurem Klange.

Die Vorwürfe der Göttin, ihre schmeichelnden verführerischen Einladungen, die aus weiter Ferne herüberklingenden Töne der Sirenen bringen den Sänger zum Schwanken, aber immer mächtiger wird die Sehnsucht nach dem Menschenleben, nach der Freiheit in ihm. Das ächt Menschliche seiner Natur hat den Sieg errungen. Den Beschwörungen der Göttin, zu ihr für immer zurückzukehren, wenn die Welt ihn von sich stoße, ruft er in gläubiger Hingebung und frommer Verzückung den Namen „Maria!“ entgegen. Bei diesem Namen schreit Venus laut auf und verschwindet, mit ihr die ganze Scene.

Wir finden unsern Helden wieder in einem lieblichen Thale des Thüringerlandes, am Fuße der Wartburg. Die ganze Scene trägt das Gepräge des tiefen Friedens. Von den Höhen ertönt das Geläute der Heerdeglocken, ein junger Hirte bläst auf der Schalmei sein Morgenlied; mit feierlichem Baßgesange zieht ein Pilgerzug vorüber. Sie ziehen nach Rom, um ihre Sünden zu büßen und sich Vergebung zu erflehen. Der Gesang der Pilger macht einen mächtigen Eindruck auf Tannhäuser, überwältigt und erschüttert sinkt er auf die Kniee, Thränen entströmen seinen Augen, die Last seiner Sünden erdrückt ihn. Da erklingen Jagdhörner in lustigen Jagdfanfaren; der Landgraf Hermann von Thüringen naht mit Jagdgefolge, mit den Minnesängern Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Bieterolf, Heinrich dem Schreiber, Reinmar von Zweter u. a. In dem in brünstigem Gebete auf die Erde hingegossenen Wanderer erkennen sie ihren lang vermißten Freund und Kampfgenossen im Gesang, den Heinrich Tannhäuser. Freundlich wird er bewillkommt, doch er will nicht weilen auf des Landgrafen Einladung, da ruft ihm Wolfram zu: „Bleib' bei Elisabeth!“ Wolfram entdeckt ihm nun, wie des Landgrafen Nichte in stiller treuen Liebe nach ihm sich sehne; Tannhäuser kann nicht länger widerstehen und zieht mit dem Landgrafen und den Sängern zur Wartburg.

(Schluß f.)

Düsseldorf, 19. Januar. Richard Wagner's „Tannhäuser“. (Schluß.)

Der zweite Akt versetzt uns in die glänzend geschmückte Sängersalle auf der Wartburg. Elisabeth begrüßt in einem reizenden Liede die seit Tannhäusers Abwesenheit nicht mehr gesehene Halle; Wolfram führt Tannhäuser, seinen beglückteren Nebenbuhler, zu den Füßen der Geliebten; es erfolgt nun ein Austausch von Gemüthsempfindungen und Liebesbetheuerungen, die durch den glänzenden Aufzug der Ritter und Edelfrauen Thüringens unterbrochen werden, die unter den Tönen eines feierlichen Festmarsches in der Halle Platz nehmen, um dem Wettkampfe der Sängers beizuwohnen. Auf die Aufforderung des Landgrafen, durch Liedeskunst das Geheimniß zu enthüllen, das den lange vermißten kühnen Sänger zurückgeführt und deshalb die Aufgaben zu lösen: was der Liebe Wesen sei? wird Wolfram von Eschenbach zuerst durch das Loos berufen, den Kampf zu eröffnen. Er singt die reine, wahre Liebe; ihm entgegnet Tannhäuser, der nur die sinnliche Liebe will gelten lassen. Walter von der Vogelweide tritt ihm unter dem Beifall der Versammlung entgegen, Tannhäuser wird immer mehr gereizt, der Kampf wird erbitterter, da auch der reiche Bieterolf gegen Tannhäuser auftritt. Letzterer reißt endlich jede Schranke nieder, singt das Lob seiner Göttin aus dem Venusberge und verräth so unter allgemeinem Entsetzen der Versammlung sein gefährliches Geheimniß. Der Landgraf, die Ritter, die Frauen sind von ihren Sitzen aufgesprungen, die Schwerter sind gezückt, die Damen, außer Elisabeth, fliehen aus dem Saal. Die Ritter dringen auf Tannhäuser ein, da wirft sich Elisabeth zwischen die Kämpfenden und hält schützend ihre Hand über dem Geliebten, der verzweiflungsvoll zu ihren Füßen stürzt. Der Landgraf verehmt und ächtet den Sünder und weist ihn fort von seiner Schwelle, doch zeigt er ihm in dem Anschluß an die nach Rom wallfahrenden Pilger, deren Gesang man eben aus der Ferne vernimmt, den einzigen Weg zur Rettung von ewigem Verderben. Tannhäuser greift freudig diesen Schimmer von Hoffnung, er wirft sich vor Elisabeth nieder und küßt den Saum ihres Kleides und enteilt mit dem Ausruf: „Nach Rom!“ von der Scene. Hiermit schließt der zweite Akt.

Der dritte Akt beginnt mit der Rückkunft der der Pilger von Rom. Elisabeth erwartet sie im Gebete im Thale an der Wartburg vor einem Muttergottesbilde. Wolfram von Eschenbach, der still Liebende, steht im Hintergrunde, in wehmüthiger Betrachtung der Betenden versunken und seinen Gefühlen im Liede Ausdruck gebend. Die Pilger ziehen vorüber. Elisabeths ängstliches Forschen ist vergebens, der Erwartete ist nicht unter ihnen. In inbrünstigem Gebete an die h. Jungfrau erfleht sie Abberufung von der Erde für sich und Vergebung für den Unglücklichen, dem ihre letzten Seufzer gelten. Sie kehrt in die Wartburg zurück, das angebotene Geleite Wolfram's ausschlagend, der allein zurückbleibt. Plötzlich wankt bleich und zerstört, mit zerissenem Gewande ein Wanderer daher, in welchem Wolfram seinen unglücklichen Freund Tannhäuser erkennt. Der Jammervolle, in Lüsterheit und halbem Wahnsinn befangen, sucht einen Führer nach dem ihm früher so bekannten Venusberge. Wolfram erfährt nun von ihm daß er in Rom gewesen, aber Vergebung seiner Sünden nicht habe erlangen können. Der Spruch des Papstes lautete:

„Hast du so böse Lust getheilt,
Dich an der Hölle Glut entflammt,
Hast du im Venusberg gewelt:
So bist nun ewig du verdammt!
Wie dieser Stab in meiner Hand
Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
Kann aus der Hölle heißen Brand
Erlösung nimmer dir erblühn!“

Durch diesen Spruch vernichtet, der Verzweiflung hingegeben, sucht der Arme die letzte ihm gebliebene Stätte

„Zu dir Frau Venus, kehr ich wieder,
In deiner Zuber holde Nacht,
Zu deinem Hof steig ich darnieder
Wo nun dein Reiz mir ewig lacht.

Ein rosiger Nebel durchleuchtet die Scene, der Hörselberg fängt an in magischem Scheine zu erglühn; Frau Venus, umgeben von ihren Nymphen, empfängt den Zurückgekehrten freudig und verzeiht ihn. Wolfram beschwört den Verblendeten zurückzukehren und ruft endlich, da ihm kein anderes Mittel übrig bleibt, den Namen „Elisabeth“. Bei diesem Namen bleibt Tannhäuser wie gelähmt, an die Stelle geheftet. Aus dem Hintergrunde verkündet in diesem Augenblicke frommer Männergesang das Dahinscheiden der Dulderin und mit den Worten: „Weh! Mir verloren,“

verschwindet Venus sammt der ganzen zauberischen Erscheinung. Elisabeth's Leichenzug bewegt sich nun von der Wartburg herab; Tannhäuser sinkt an der Bahre nieder und mit den Worten „Heilige Elisabeth bitt' für mich!“ haucht er sein Leben aus.

Ein Chor der Pilger, ein großes „Halleluja“ gesungen von allen auf der Bühne Anwesenden, bringt das Ganze zu einem versöhnenden Schluß.

Das ist die Handlung, die in ihrem einfachen Gange dennoch Mannigfaltigkeit und Abwechslung in reicher Fülle bietet. Die Charaktere sind interessant, die Situationen anziehend, die Sprache endlich edel und gehalten, von echter Poesie durchhaucht. Wagner hat sich als ein großer Kenner der Bühne in diesem Werke gezeigt; er vermeidet alle äußere Flitter, dennoch fehlt seiner Handlung der äußere Pomp und Glanz nicht; aber diese Zuthaten erscheinen nur da, wo sie passend sind, und das Wesen des Ganzen nicht beeinträchtigen.

Der Hauptvorzug der Wagner'schen Musik liegt in dem seltenen Umstande, daß Dichter und Komponist bei ihr eins sind, ja sozusagen in einander aufgehen; darum ist ihm auch die Durchführung seiner Charaktere so consequent, so gelungen. Als musikalische Glanzpunkte müssen wir in der vorliegenden Oper zunächst die Ouvertüre hervorheben, die in einem reichen Gemälde den ganzen Ideengang, die ganze Handlung der Oper in scharf kontrastirender und doch einheitlicher Form wiederholt darstellt. Im Gegensatz zu den üppigen feenhaften Szenen in der Venusgrotte macht auf den Schauer das reizende Idyll des Frühlingmorgens in der Scene von der Wartburg einen wohlthuenden Eindruck. Das Morgenlied des Hirten und der ernste Pilgergesang in feierlich getragener Weise von den Klängen der Schalmei hin und wieder unterbrochen, sind von großer Wirkung. Das Finale des 1. Aktes zeichnet sich durch Klarheit und Lebendigkeit und großartige Einfachheit aus. Im 2. Akte begegnen wir dem schönen Liede der Elisabeth, während den Gesängen der Kämpfenden wohl mit Recht der Vorwurf gemacht wird, daß sie für einen Gesangeswettbewerb doch wohl zu unbedeutend sind, daß ihnen namentlich Melodienfülle abgeht, dagegen gehört das Finale dieses Aktes wieder zu dem Gewaltigsten und Großartigsten, was je geschrieben worden ist.

Der letzte Akt bringt uns die grandiose Erzählung von Tannhäusers Wallfahrt, Buße und Hoffnungslosigkeit. Sie enthält das Aufregende in Fülle und ist außerordentlich wirksam durch die Neuheit des Gesanges und Instrumentaleffektes. Eschenbachs Lied in diesem Akte hat einen eigenthümlichen und nachhaltigen Reiz; das Hallelujah am Schlusse endlich zeichnet sich wieder durch seine erhabene Großartigkeit aus.

Bei der Wagnerschen Musik muß man von vorn herein darauf verzichten, den überlieferten Zuschnitt der Oper zu suchen. Wie der Gang der Handlung eine Situation aus der anderen einfach aber kunstgerecht entfaltet, so geht auch aus der musikalischen Form ein Theil aus dem anderen folge- und kunstgerecht hervor. Er verschmäh't es ganz und gar, willkürliche obligate Punkte zu schaffen, um dem Sänger Raum zu geben für theatralische Schlaglichter auf Kosten der Wahrheit. An die Stelle der gewöhnlichen schematischen Operneintheilung finden wir Scenen, die in glanzvoller Abwechslung eine oft reiche Gruppierung im Ricitativ, Einzel- und mehrstimmigen Gesang umschließen und als Kundgebung des einheitlichen Inhalts die einheitliche künstlerische Form darbieten. Er thut das, weil er der Ansicht ist, daß keine Form für die Ermöglichung des wirklichen Dramas hemmender sei, als die gewöhnliche der Oper mit ihrem ein- für allemaligen Zuschnitte von Gesangsstückformen, welche dem Drama ganz entfernt liegen. Alles hergebrachte, außerwesentliche Beiwerk verbannt er deshalb, um, nach der Anforderung, dem Bedürfniß des Stoffs und der Situation, die volle Kraft der Darstellung auf die den Ausschlag gebenden Entwicklungsmomente zu concentriren. Den Seelenzuständen seiner handelnden Personen sucht er die einfachste und natürlichste Sprache zu verleihen, indem er den Ton zum treuen Gefährten des Worts und der Geberde macht. Melodie, Deklamation, Rhythmus, Harmonie stehen in engem Verhältniß, Singstimme und Orchester tragen und heben sich gegenseitig, ohne daß das eine über das andere ungebührlich hervorrage. Die Tonfarben im „Tannhäuser“ sind so verschieden, als es Gegenstand und Person bedingen, immer aber geben sie die Empfindungen, die Situationen, den Charakter des Redenden in jeglicher Nüance dargestellt wieder, so daß sie bei aller Verschiedenartigkeit sich doch zur Gesamtwirkung als Ganzes vereinigen.

Völlig anders das Kolorit für das Bild der reinen und erhabenen Wirklichkeit in Elisabeths Erscheinung, für die sinnlich glühende Atmosphäre, worin die Liebesgöttin prangt, für die milde Figur Wolframs, für den genußsüchtigen, kühnringenden und strauchelnden Tannhäuser, für die vermittelnde und versöhnende Gestalt des büßenden Wallfahrers – und doch gewähren sie in ihrer unverkennbaren Wechselbeziehung einen befriedigenden Gesamteindruck.

Wagner's Melodie fehlt es bei ihrer Einfachheit nicht an Wärme; seine Haupttrübsicht ist dabei nicht auf die Schönheit der Form gerichtet, sondern er trachtet stets genau den Sinn und die Wahrheit des Gedankens zu erfassen, den jene ausdrücken soll. Er entsagt daher dem gewöhnlichen Melodiengeklingel und hat sich dadurch den Vorwurf zugezogen, er sei der Melodie durchaus abhold;

er verzichtet auf die gewöhnliche Rhythmik, sucht aber seiner Melodie das Gepräge der dramatischen Wahrheit aufzudrücken.

Die Instrumentalmusik nimmt bei Wagner einen Hauptplatz ein. die Gesangstimme ist bei ihm so wenig mit der Instrumentalbegleitung verwebt, als die letztere die Melodie vollständig in sich aufnimmt, vielmehr ihr nur zur Unterlage, zur Hebung des Ausdrucks dient. Die menschliche Stimme ist bei ihm von der der Instrumente völlig gesondert. Das Orchester hat bei ihm die besondere Aufgabe als Organ des Gefühls das dem Organ des Verstandes, der Wortsprache Unaussprechliche auszudrücken, indem er durch seine Sprache die dramatische Geberde zum bestimmten Bewußtsein, zur Klarheit und Deutlichkeit bringt und diese Sprache zum äußeren Ausdruck der Erinnerungsthätigkeit macht.

Wir haben hier nur einzelne Besonderheiten der Wagner'schen Musik hervorgehoben und anzudeuten versucht, wie dieselben alle darauf berechnet sind, eine allgemeine Symetrie in seinem Werke, den Totaleindruck eines großen schönen Ganzen zu erreichen. In dieser Beziehung erscheint seine Schöpfung als eine praktische Kritik, als eine tatsächliche Polemik gegen das Bestehende.

Was nun die Aufführung auf unserer Bühne betrifft, so muß man es anerkennen, daß Alles aufgeboten war, war zur würdigen Darstellung des Werkes in den Kräften der Anstalt stand. Die Dekorationen, so wie überhaupt die scenische Anordnung verdient Lob, eben so der Eifer und die Anstrengung der Mitwirkenden, den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden.

Besonders rühmliche Erwähnung gebührt dem Hrn. Sonnleithner, der die schwierige und ermüdende Partie des „Tannhäuser“ ruhm- und ehrenvoll durchführte und sich des reichsten Beifalls des übervollen Hauses mit vollem Rechte zu erfreuen hatte.

Schließlich liegt uns noch ob, eine leider zu lange vernachlässigte Pflicht zu erfüllen. Wir haben bisher des verdienstvollen Dirigenten unseres Theater-Orchesters, des Herrn Kapellmeisters Ebell, nicht gedacht, wir können jedoch zu unserer eigenen Beruhigung versichern, daß diese Unterlassungssünde keinesweges von uns begangen wurde, weil wir es niemals verkannt hätten, wie Außerordentliches Herr Ebell mit den so sehr beschränkten Mitteln, die ihm hier zu Gebote stehen, leistet. Wir haben es vielmehr immer gefühlt, wie jedes Lob, das der Aufführung einer Oper, oder auch irgend einem einzelnen Sänger gezollt wurde, gleichzeitig und vorzugsweise demjenigen gebühre, der die mühevollen Aufgabe hat, diese Erfolge vorzubereiten. Die Schwierigkeiten aber, die Herr Ebell bei dieser Oper zu überwinden hatte, sind so groß, daß wir uns zu einem ausdrücklichen, rühmlichen Anerkenntniß seiner Leistungen gedrungen sehen. Es ist uns schon oft wunderbar erschienen, wie es möglich sei, mit so dürftigen Kräften so gute Effekte hervorzubringen, und wir mußten uns gestehen, daß dies nur so anerkannt tüchtigen musikalischen Fähigkeiten, wie die des Herrn Ebell sind, und seinem aufopfernden Eifer gelingen konnte.

XXXX

Düsseldorfer Zeitung -/25, Dienstag 25. 1. 1853, S. [Aa-Cb] [Theater][Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/24, 24. 1. 1853

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/22, Mittwoch 26. 1. 1853, S. [Cb-Da] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/15, 18. 1. 1853

XXXX

Verfasser der ‚Musikalischen Briefe‘: Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler, 1. Heft [vor 27.] Januar 1853, S. 52-53

Für die Opernouverturen.

Von gewissen Seiten her eifert man seit einiger Zeit mehr und mehr gegen das ungenügende gewisser Formen und verlangt dringend nach neuen. Unter diejenigen, welche für ungeeignet erklärt werden, gehören auch die Overturen in der bisherigen Art, welche als Einleitung zu der g a n z e n Oper galten und die Hauptzüge derselben andeutend zusammenfaßten. Nach der Ansicht der Neuerer soll die Overture zu einer Einleitung des Anfangs, zu einer E x p o s i t i o n der E x p o s i t i o n werden.

Will man eine Kunstform verbannen, in welcher Schönes und Herrliches geleistet worden ist, so müssen jedenfalls sehr wichtige Gründe gegen ihr Fortbestehen vorhanden sein. Es muß sich ihre Unzulänglichkeit, Unzweckmäßigkeit und Unwirksamkeit herausgestellt haben, oder der neuen Form, welche man an die Stelle der alten setzen will, ein höherer Grad von Wirkungsfähigkeit beiwohnen. Jedenfalls wäre es unklug, die alte Form zu verwerfen, wenn die neue nicht irgend einen Vorzug wenigstens vor derselben voraus hätte.

Die Opernouverturen wären zu lang, sagt man; diejenigen aber, welche dies aussprechen, verlangen im Allgemeinen E r w e i t e r u n g der Formen. Warum soll nur bei der Overture die V e r e n g e r u n g ein Fortschritt sein?

Die kurzen Einleitungen, welche Meyerbeer und nach ihm Wagner statt der Overture vor Opern gegeben, mögen immerhin ihren Werth haben, den ich ihnen nicht bestreiten will. Kein Unbefangener aber wird behaupten wollen, sie machten eine tiefere Wirkung, sie gewährten größern Genuß als die vollständig ausgeführten Overturen unserer Meister von Gluck bis Weber; die Einleitung zu „Robert der Teufel“ oder zu „Lohengrin“ ergreife die Hörer so gewaltig, ja gewaltiger als die Overture zu „Iphigenia auf Aulis“, zum „Wasserträger“, zu „Don Juan“, zu „Fidelio“, zu dem „Freischütz“ u. s. w.

Wie dies nun nicht der Fall ist, wie sich ein Vorzug der kürzern Form nicht ergibt und somit auch kein Anspruch derselben, an die Stelle der alten längern Form gesetzt zu werden, so dürfte sich unschwer nachweisen lassen, daß mancherlei Nachtheile entstehen würden, wenn die kurzen Einleitungen vor den Opern die bisherige Overturenform verdrängen sollten. [52 // 53]

Vor der Bühne erscheint ein zahlreiches sehr verschiedengeartetes Publikum mit den Stimmungen und Gedanken, die aus den Tagesgeschäften, Zerstreungen u. s. w. fließen. Diese ganze versammelte Menge ist in eine empfängliche, dem dramatischen Gegenstande in der folgenden Oper angemessene vor Stimmung zu versetzen. Das ist nun allerdings keine leichte Aufgabe, zumal die Musik diejenige Kunst ist, welche den Menschen am öftersten antritt und der er am gewohntesten geworden. Es gehört demnach, in unserer Zeit namentlich, viel dazu, das Publikum schon durch die Overture zu fassen und in eine gewisse Stimmung zu versetzen; es gehört aber außerdem auch eine nicht ganz kurze Dauer des Tonstückes dazu, weil auf eine zahlreiche Zuhöreremenge durch wenige Takte nicht zu wirken ist.

Eine kurze Introduction macht den Eindruck von etwas Ungenügendem, Unvollendetem, Unbefriedigendem, giebt also keine angenehme Vorstimmung; eine ausgeführte gelungene Overture dagegen erregt, ja enthusiastirt das Publikum und führt die Hörer mit gesteigerter Empfänglichkeit in die Oper ein. Ein schon erregtes Gemüth ist leichter und sicherer mehr zu bewegen, als ein anderes, das erst warm gemacht werden muß.

Und warum will man überhaupt der Oper durch Entziehen der bisherigen Overturenform einen R e i z w e n i g e r geben? Denn das gar manche Overturen ein großer Reiz der Oper waren und noch sind, wird Niemand leugnen mögen.

Eine kurze Einleitung ist freilich eine um vieles leichtere Aufgabe als eine große, künstlerisch berechnete, wohlorganisirte Overture. Sollte gar auf mancher Seite Bequemlichkeitsliebe, auf einer anderen Mangel an Fähigkeit, in der alten Form Neues und Originelles zu bieten, der geheime Grund zu der Geringschätzung großer Overturen sein?

Wahrer Fortschritt in der Musik kann sich n u r in dem Deutlicherwerden und somit in der tiefern Wirkung der Sprache der Töne äußern. Das Streben nach solchem Fortschritte hat sich auch in der Overture zu zeigen, welche die Gefühle und Situationen der Personen in der Oper in einem allgemeinen Bilde an dem Hörer vorüberführen soll. Dies kann durch Verengerung und Verkümmern der Form nicht geschehen und darum spreche ich für Erhaltung der bisherigen Overturenart, zumal die Formkunst das Hauptverdienst mancher neuen neuern Komponisten überhaupt nicht ist.

XXXX

Verfasser der ‚Musikalischen Briefe‘: Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler, 1. Heft [vor 27.] Januar 1853, S. 54-56

Ein Verteidiger Richard Wagner's.

So hohe Achtung ich vor dem großen Talente Wagners als Dichter und Komponist habe, und so sehr ich wünsche, daß seine Opern überall zur Aufführung gelangen möchten, so fest steht meine Ueberzeugung, daß viele seiner kunstphilosophischen Ansichten nachtheilig auf die junge Künstlerwelt wirken müssen und in der That wirken, und daß demnach das Irrige und Gefährliche derselben so klar als möglich aufzudecken ist. Die beste Hilfe dabei leisten die übereifrigen Freunde und Verehrer Wagners selbst. Eine derselben, Julius Schaeffer, hat in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ einen Aufsatz über „Lohengrin“ und für Wagners „Oper und Drama“ veröffentlicht, der auf Manches, das Wagner wohlweislich im Dämmer ließ, so helle Lichter wirft, daß auch die blödesten Augen erkennen müssen, was darin liegt, und selbst Befangene stutzig werden.

Ich will hier nur einige Sätze aus der Einleitung jener Abhandlung mittheilen; sie werden genügen, den Geist dieses Kämpfers für Wagner zu enthüllen:

„Wir befinden uns mitten im Kampf der P a r t e i e n. Nicht bloß Staat und Kirche, nicht bloß

die alte gesellschaftliche Ordnung erfahren durch diesen Kampf ihren Zersetzungs- und Reinigungsprozeß, sondern auch die Kunst.“ – Ist denn nun aber jeder Zersetzungsprozeß auch ein Reinigungsprozeß, und woher weiß der Verfasser, daß der jetzige Kampf ein solcher sein werde? Kann er sich nicht auch für die Gegenpartei des Verfassers entscheiden? Und darf diese dann auch sagen, die Kunst habe einen Reinigungsprozess durchgemacht?

Unmittelbar nach Beethoven – und dieser gab selbst den Anstoß dazu – begann unter den Musikern die Spaltung zwischen den begeisterten Anhängern der stürmenden und drängenden Romantik und den Vertretern der **verknöcherten Klassizität**. Später, nachdem die Letztere glücklich zu Boden geschlagen war und nur noch in einzelnen **vermickerten** (!) Absenkung kümmerlich ihr Leben fristete, „– (Man merke wohl, von etwas **Verknöchertem**, auch von der verknöcherten Klassizität, lassen sich **Absenken** nehmen, und es kann so, wenn auch vermickert, fortleben) – „bildeten sich innerhalb der Romantik selber die Parteien Mendelssohn und Schumann aus, und jetzt – seit dem Hinscheiden Mendelssohn's – hat sich das Verhältnis **wiederum** geändert, hat Richard Wagner eine **neue Partei** ins Leben gerufen, „– (Wie traurig, wenn das wahr wäre! Vorgestern durfte uns ein Musikstück Mendelssohn's zusagen; gestern war das dann nicht mehr erlaubt, denn Schumann galt allein; heute ist auch dieser verdrängt, und nur die Kompositionen Wagners dürfen gefallen. Mein Gott! wenn nun morgen wieder ein Anderer kommt und eine neue Partei ins [54 // 55] Leben ruft?). – Deren Anhänger theils unter der Ägide Liszt's*) in Weimar, theils unter dem Banner der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in Leipzig schon seit einigen Jahren mit rühriger Begeisterung durch Schrift und That für ihren Meister **Propaganda** machen. Bewegte die früheren Parteien nur ein unbestimmter Drang, ein unklares Gähnen, so zeichnet sich nun die neue Partei vor allen dadurch aus, dass sie ein **bestimmtes Programm** aufstellt. Die Grundsätze, welche Wagner in seinen drei Hauptwerken ausgesprochen, bilden dieses Programm, und zwar wenden sich dessen Hauptsätze **gegen das isolirte Fortbestehen der Einzelkünste** und **fordern das Aufgehen derselben in das einzig wahre Kunstwerk** – das Drama der Zukunft.“

Das ist bestimmt und deutlich und gewährt den Vorteil, daß sich eine ebenso bestimmte und deutliche Folgerung daraus ziehen läßt. Da alles, was in Zukunft auf der Bühne erscheint, **nur mit Musik**, nur mit einem **ernsten** und zwar **mythischen** Text erscheinen darf, so ist damit das Gesetz der **Mannigfaltigkeit** verbannt und an deren Stelle die **kahlste Einseitigkeit** octroyirt. Wie lange soll eine künftige Generation diese **einzige Kunstart** aushalten? Man denke sich: Heute „Tannhäuser“, morgen „Lohengrin“, übermorgen „erster Theil der Nibelungen“ u. dergl. Was gilt's, daß nach einem halben Jahre schon das Publikum verdrüsslich meint: *Toujours perdrix?* und ein vernünftiger, wollt' ich sagen zukünftiger Mensch sich nur durch Bajonette ins Theater treiben läßt.

Aber ich habe doch Herrn Schäfer recht verstanden? Ich muß es glauben, denn er fährt ja fort: „Man mache sich also gefaßt auf einen energischen Kampf (der theilweise schon begonnen hat) zwischen genannter Partei einer Seits und der – **Dichtkunst und Musik** anderer Seits, den diese beiden Künste sind es vorzugsweise, die **in den Angriffen jener Partei eine Gefährdung ihrer Existenz** erblicken müssen.“

Es wird wohl so gar gefährlich nicht sein. Auf der Seite der armen Dichtkunst und Musik steht der Weltgeist mit seinen ewigen Gesetzen für die Menschennatur überhaupt, die Mannigfaltigkeit verlangt, und die Dichter- und Künstlernatur insbesondere, die auch einzelnen und selbstständig werden fort und fort schaffen müssen. Und wer steht auf der andern, wagnerschen Seite? –

Liszt wirkt allerdings für die Anerkennung von Wagners Opere mit Wort und That, was nicht genug zu loben ist, aber für den Namen eines **Parteimannes** wird er sich gewiß bedanken. Ein Parteimann in der Kunst kann er nicht sein, weil er kein einseitiger Künstler ist. Er unterstützt nicht blos Wagner, sondern auch Berlioz, den der Erstere nicht einmal als Künstler gelten lassen will, oder doch als Einen, der nur Unmögliches und Unsinniges zu Tage fördern kann. Liszt hat auch Spohr's „Faust“ in der neuen Bearbeitung in Weimar zuerst auf die Bühne gebracht, sucht Schumann dort Gehör zu verschaffen usw. [55 //

56] Herr Schaeffer und die „Neue Zeitschrift für Musik“! Die Letztere hat mit dem 1. Januar 1852 das Programm Wagner's in „**Bausch und Bogen**“ angenommen und ihren Lesern verkündet, dass sie von nun an **alle** einzelnen Punkte desselben **vertreten** werde.“

Ist dabei wohl auch die Frage erlaubt, ob Wagner von seinen Auslegern **überall verstanden** worden? Darüber in einem der nächsten Hefte.

Dreizehntes Abonnementconcert

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Donnerstag, den 20. Januar 1853.

E r s t e r T h e i l: Symphonie von Franz Lachner (Gmoll). Unter Direction des Componisten. – Recitativ und Arie aus „Iphigenie in Tauris“ von Gluck, gesungen von Herrn Schneider. – Capriccio für das Violoncell über schwedische Volkslieder, componirt von Bernhard Romberg, gespielt von Herrn Grützmaker (Mitglied des Concert-Orchesters). – **Z w e i t e r T h e i l:** Introduction und Schlußscene des ersten Actes aus „Lohengrin“ von Richard Wagner. Elsa, Fräulein Büry; Ortrud, Frau Dreyschock; Lohengrin, Herr Schneider; Telramund, Herr Cramer; König Heinrich, Herr Behr.

Die den Abend eröffnende Sinfonie des Herrn **F r a n z L a c h n e r** hat eine nur sehr laue Aufnahme von Seiten des Publikums gefunden. Es ist dies ein Factum, das wir aus der übergroßen Breite der Composition vorzugsweise herleiten und das um so betrübender ist, als dadurch vieles Gute und Schöne hat leiden müssen. Daß das Werk dessen enthält, wird wohl Niemand leugnen, der gewohnt ist, vorurtheilsfrei und unbefangen zu betrachten. Erstens bietet sich in Beziehung auf das Technische des Ausgezeichneten sehr viel – die Benutzung der Gedanken, die Logik in dem Fort- und Ausspinnen derselben, die Instrumentirung u. s. w. zeigen bedeutende Meisterschaft – und dann sind doch auch die meisten Motive der Art, daß sie den Ansprüchen an melodischen Reiz genügen und ohne hinreißend genial zu sein, doch vom Vorwurfe der Banalität frei sind. Aber wie gesagt, der Componist hat den großen Fehler: er kann nicht fertig werden; es geht ihm der feine Sinn ab, der zur rechten Zeit und am rechten Orte dem Strom seiner Gedanken einen Damm entgegengesetzt, und dann ist auch eine gewisse Schwerfälligkeit nicht wegzuleugnen, die aus einer Gedehntheit der Themen an sich entspringt. Der erste Satz und das Scherzo wollten uns am besten behagen; im Adagio und letzten Satz traten die gerügten Fehler um so schroffer hervor, als der gedankliche Inhalt wenig interessant ist. –

...

Die Wirkung des Lohengrin-Finales ließ auch beim zweiten Anhören nichts von ihrer Intensität vermissen; die Großheit der Situation und die Wiedergabe derselben mit so glänzenden Farben imponirten auch diesmal, unterstützt von einer noch präcisern Ausführung, als das erste Mal. Die Solisten Fräulein Büry (Elsa), Frau Dreyschock (Ortrud), Herr Schneider (Lohengrin), Herr Cramer (Telramund), Herr Behr (König Heinrich) lösten ihre Aufgaben höchst befriedigend, indem sie aufs Vortrefflichste den Intentionen des Dichter-Componisten Ausdruck verliehen, und Chor wie Orchester blieben in dieser Beziehung keineswegs zurück.

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/6, 27. 1. 1853, S. 47

[Dur und Moll]

☼ Am 15. Jan. ging endlich der Tannhäuser in **F r a n k f u r t a. M.** in Scene, erlangte jedoch nur einen succès d'estime.

.....

☼ Der musikalische „Wohlbekannte“ setzt seine Briefe in kleineren Dosen fort, er geht jetzt in „fliegenden Blättern für Musik“ über die musikalische Welt hin; das erste Heft dieser „Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler“ ist soeben bei Baumgärtner in Leipzig erschienen und der Inhalt desselben ist folgender: „Programm. Technische Construction der Instrumentalwerke. Die Marseillaise. Gespräche mit C. M. v. Weber. Gasparo Spontini. Für die Opernouverture. Ein Vertheidiger Richard Wagners. Friedrich Wieck. W. v. Lenz. Liszt und Berlioz in Weimar. Marco Spada. Märtyrer und Vergessene. Aus Paris.“

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/23, Do 27. 1. 1853, S. 90a-91b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/15, 18. 1. 1853

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/13-15, 28. 1. 1853, S. 55b

[Theatralische Sternwarte]

* **Frankfurt a. M.**, den 16. Januar. Die Oper Richard Wagner's „**T a n n h ä u s e r**“ ist gestern über die hiesige Bühne gegangen, und zwar mit einem succès d'estime, den sie jedoch mehr der guten Aufführung und schönen Ausstattung zu danken hatte, als sich selbst. Man findet das Ganze weder unterhaltend, noch erhebend. Die durch die Monotonie des Librettos bedingte

rhythmische Monotonie des Ganzen, die bombastische musikalische Phraseologie im Gewande neuromantischer, aber höchst unklarer, einheitloser Formen wollten eben nicht ansprechen. Die vielgepriesene geniale Originalität von Kennern und Nichtkennern vergebens herausgesucht und einmal getäuscht, war man sogar ungerecht gegen das einzelne Geistreiche und poetisch Gedachte. Das Publikum rief nur einige der bedauernswerthen Ausführer des Werkes und des Componisten wurde von ihm gar nicht gedacht. Die Oper wird sich hier nicht halten. Nach all dem Lärm, welche eine dem Componisten befreundete Kritik in der Presse, namentlich von Weimar aus, geschlagen hatte, erwartete man ein musikalisches Wunder. Weitere Aufführungen der Oper an anderen deutschen Bühnen dürften diesen Lärm einer enthusiastischen Kameraderie bald auf sein rechtes Maß zurückführen. Wagner's Musik ist eine große musikalische Sünde, welche ihm das Publikum endlich ebenso wenig verzeihen wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden verziehen wurden.

einheitloser ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/13-15, 28. 1. 1853, 56b-57a

[Theatralische Sternwarte]

* **Weimar.** Die Oper hat nichts Neues gebracht, wohl aber mehre werthvolle Wiederholungen, wie namentlich Flotow's „Martha“, Spohr's „Faust“, Bellini's „Norma“, „Nachtwandlerin“ und „Montechi und Capuleti“, in welcher letzter Oper Frau Knopp in der Rolle des Romeo, einer ihrer besten, als engagirtes Mitglied von der hiesigen Bühne abtrat, Lortzing's „Czaar und Zimmermann“, Weber's „Freischütz“, Wagner's „Tannhäuser“ und Auber's „Stumme von Portici“, letztere beide, zwei der vortrefflichsten Darstellungen unserer Bühne. Die Rollen des Tannhäuser und des Masaniello sind den ausgezeichnetsten unsres Heldenentors Beck beizuzählen und wurden von ihm auch diesmal mit einer Kraft, einer künstlerischen Beherrschung und dramatischen Belebung gegeben, die uns seinen bevorstehenden Abgang vom hiesigen Hoftheater, den Verlust den dieses dadurch erleiden wird, doppelt beklagen lassen. Einen Ersatz für ihn zu bieten, dürfte unter die schwierigsten Aufgaben gehören. In der Mitte des Monats Februar, zum Geburtstag der Frau Großherzogin K. H., am 16. wird Richard Wagner's „Fliegende Holländer“ z. e. M. über die hiesige Bühne gehen, ihm werden „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ desselben Dichtercomponisten folgen und dieser drei Werke Aufführung wird die „Wagnerwoche“ bilden, welche Dr. Liszt zu Wagner's Ehren zu veranstalten beabsichtigt. Hr. Tschack von Dresden, wird zu dieser festlichen Veranlassung hierher kommen, um den Lohengrin zu singen. X.

– . . . – Von wesentlichem Interesse war die Aufführung des „Tannhäuser“ mit dem neuen Schlusse, dessen Herstellung Richard Wagner in seiner Broschüre über Aufführung des „Tannhäuser“ dringlich reclamirt, und dem vollständigen Finalsätze des zweiten Actes, welcher bis jetzt gestrichen war. Das Werk hat durch diese Restaurationen noch entschieden gewonnen. – . . . // . . .

mehre // einer ihrer // „Czaar // beide, // 16. wird // Dresden, // über Aufführung ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII/5, 28. 1. 1853, S. 48b-49b

[–]

Wagner's Lohengrin in Leipzig.

Für das Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, welches am 17ten Januar im Saale des Gewandhauses stattfand, hatte man die Introduction und die dritte Scene des ersten Actes aus Lohengrin zur Aufführung gewählt. Es war dieß das erste Werk Wagner's, welches seit einer Reihe von Jahren, insbesondere seit dem in Bezug auf ihn erfolgten Umschwung der öffentlichen Meinung, hier zu Gehör gekommen ist. Die Erwartung war auf's Höchste gespannt, aber schon in der Probe, der wir nicht beiwohnten, ist der Erfolg bei den sehr zahlreich versammelten Hörern ein so durchgreifender gewesen, daß sogleich dort der Beschluß gefaßt wurde, dieses Bruchstück in dem vier Tage darauf stattfindenden Abonnementconcert zu wiederholen. Dasselbe Resultat haben wir bei den beiden Aufführungen, im noch erhöhten Grade bei der Wiederholung am 20sten Januar beobachtet. Wir haben Keinen gesprochen, der nicht von der Größe und Hoheit dieser Kunst im Innersten ergriffen gewesen wäre, und zwar selbst die Wenigen, die bisher immer noch nicht sich überzeugen wollten. Das Wagner'sche Princip hat damit vorläufig hier einen vollständigen Sieg erfochten, und eine natürliche Folge ist, daß Alle die an Musik theilnehmen, ungeduldig der in diesen

Tagen stattfindenden ersten Aufführung des Tannhäuser entgegen sehen. Selbst die Leipziger Tageskritik hat sich gut benommen, und nur der Ref. des Tageblatts faselte zuerst etwas, war indeß bestrebt, nach der zweiten Aufführung schnell einzulenken. Man muß die erschwerenden Umstände, unter denen die Aufführung hier stattfand, bedenken, um die Wichtigkeit dieses Erfolges richtig zu würdigen. Es ist ein Widerspruch im Princip, Wagner'sche dramatische Musik im Con- [48b // 49a] cert zur Aufführung zu bringen. Sodann hat ein Bruchstück wo das Ganze dem Publikum noch unbekannt ist, immer einen schweren Stand. Die Ausführung von Seiten der Sänger ferner war beim ersten Male, mit Ausnahme der sehr guten Leistung des Hrn. Schneider, nichts weniger als eine gelungene, unser Orchester aber hat seit einer Reihe von Jahren discreter Begleitung sich so sehr entwöhnt, daß die HH., namentlich im Blech mit Herzenslust darauf losblasen, unbekümmert um alles Andere. Wagner's Instrumentation endlich ist für das Theater, nicht für den Concertsaal berechnet. Demohngeachtet war der Erfolg ein durchgreifender. In der That kommt das allgemeine Bedürfniß der Wagner'schen Kunst entgegen; man sehnt sich nach Neuem, in einer Zeit, wo das Alte so gar keine Befriedigung mehr zu gewähren im Stande ist. Jedenfalls sind wir auf dem Punkte angekommen, wo wir nicht mehr nöthig haben, uns Täuschungen zu machen. Jeder, der sich ehrlich eingesteht, was er empfindet, hat das Bewußtsein, daß die gegenwärtigen Schöpfungen mit wenig Ausnahmen gegen diese neue Kunst nicht mehr aufkommen können. Dieß recht deutlich zu machen, dazu bot ein besonderer Umstand Gelegenheit. Eine seltsame Ironie des Schicksals hatte bei der Wiederholung eine neue Lachner'sche Symphonie neben Lohengrin gestellt. So hatten wir das Neue und das im Verscheiden Begriffene, das Lebendige und das Todte, unmittelbar neben einander. Die mühsam unterdrückten Anwandlungen zu Gähnen bei der Lachner'schen Symphonie, welche man empfand und beobachten konnte, mußten Jedem ein Beweis sein, wie groß das Interesse ist, welches das Publikum solcher specifischen Musik noch entgegenbringt. Man will nicht mehr ein solches zweckloses Spiel mit Tönen, man will keine Technik mehr ohne Geist, Niemand interessirt sich mehr für blos musikalische Kunst, man verlangt einen großen, allgemein menschlichen Gehalt, es ist die Macht der Gesinnung, wie bei Beethoven, welche jetzt entscheidend wird. Schon fühlt man bei Wagner's Schöpfungen diese Keuschheit und Reinheit, das Ursprüngliche und ächt Menschliche gegenüber dem Hohlen, Eitlen, innerlich Vergifteten in der großen Mehrzahl der Kunstschöpfungen unserer Zeit heraus, man ahnt, daß nur ein bedeutender Mensch und entschiedener Charakter zu solchen Leistungen befähigt sein konnte, man hat das Bewußtsein, daß hier ein neuer Boden, ein neuer Ausgangspunkt errungen, alle bisherige Halbheit beseitigt ist. So finde ich auch die neuen Ideen schon tief eingedrungen, mehr fast als in so kurzer Zeit erwartet werden konnte, und es eröffnet sich die Aussicht, in nicht zu ferner Zeit den Umschwung im Wesentlichen vollbracht zu sehen. – Die- [49a // 49b] jenigen aber, die auch jetzt noch innerlich widerstreben, mögen den entscheidenden Umstand erwägen, daß ein tieferes, umfassenderes Verständniß nicht zu erlangen ist, so lange man sich nicht entschließt, den bisherigen Standpunkt zu verlassen, im Gegentheil von diesem aus die neuen Schöpfungen betrachtend, willkürlich bald das Eine gelten läßt, bald das Andere verwirft. Jederzeit erscheint das Neue, so lange es von der früher behaupteten Stufe aus betrachtet wird, in ver z e r r t e r G e s t a l t, und nur dann, wenn man in die n e u e W e l t a n s c h a u n g v o l l s t ä n d i g e i n g e t r e t e n ist, wenn man das Kunstwerk aus s e i n e m e i g e n e n, i n n e r s t e n M i t t e l p u n k t aus begreift, kann das Bild in seiner wahren Gestalt erkannt werden. Auch Beethoven erschien als Carricatur, auch er wurde für halbverrückt erklärt, so lange man ihn vom rein musikalischen, Mozart'schen Standpunkte aus beurtheilte, und ein adäquateres Verständniß fand sich erst dann, als die innere Welt Beethoven's mehr und mehr die a l l g e m e i n e, die Form aus dem Inhalt begriffen wurde.

dieß // indeß // Bruchstück wo // Blech mit // mit wenig Ausnahmen // Niemand // blos // ächt // Carricatur ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./5, 28. 1. 1853, S. 50b-52a

[Kleine Zeitung]

Leipzig. . . . [50b // 51a] . . .

C o n c e r t zum Besten des Orchesterspensionsfonds im Saale des Gewandhauses am 17ten Januar. . . [51a // 51b] . . . Zweiter Theil: Introduction und dritte Scene aus Lohengrin von Wagner: Elsa – Frl. Büry, Ortrud – Frau Dreyschock, Lohengrin – Hr. Schneider, Telramund – Hr. Cramer, König Heinrich – Hr. Behr. – . . . Ueber die Ausführung des L o h e n g r i n wurde schon oben bemerkt, daß sie in diesem Concert noch ziemlich mangelhaft war. Gut waren die Chöre, so wie der Vortrag des Hrn. Schneider. Auch Frl. Büry befriedigte, obschon sie von der eigentlichen Bedeutung ihrer Aufgabe noch keineswegs durchdrungen war. Das Orchester begleitete nicht discret genug, insbesondere aber konnte die Introduction, dieses prachtvolle Gemälde überirdischen Glanzes, noch

nicht zu voller Wirkung gelangen, weil das Crescendo und Decrescendo nicht fein genug abschattirt war.

Dreizehntes Abonnementconcert am 20sten Januar. . . . Zweiter Theil: Lohengrin von Wagner (die Besetzung dieselbe, wie im vorigen Concert). – Lachner's Symphonie ist ein technisch sehr gut gestaltetes Werk, . . . – Hr. S ch n e i d e r, zweiter Tenorist am hiesigen Theater, leistete, wie im Lohengrin, sehr Gutes, und [51b // 52a] errang allgemeinen Beifall; . . . Die Ausführung des Lohengrin gelang dies Mal weit vorzüglicher, doch war in der Introduction die feinere Abschattirung immer noch zu vermissen.

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./5, 28. 1. 1853, S. 52b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. In Frankfurt ist Wagners „Tannhäuser“ mit großem Beifall aufgeführt und bereits drei Mal wiederholt worden. Die Frankfurter Localkritik spricht sich im Allgemeinen höchst anerkennend und sogar bewundernd über das Werk aus – nur im „Conversationsblatte“ erheben sich gegenheilige Stimmen.

.
In Leipzig wird der „Tannhäuser“ Freitag den achtundzwanzigsten zur Aufführung kommen. Die Erwartungen des Publikums sind aufs Höchste gespannt.

. . .

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-I./6, 28. 1. 1853, S. 235-236

[Wochenbericht]

Theater. – . . . [235 // 236] . . .

Das Hoftheater zu Weimar beabsichtigt in dieser Saison, wenn wir nicht irren, im Februar, die drei großen Opern Wagner's: „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in einer Woche zu geben.

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-I./6, 28. 1. 1853, S. 237-238

[Wochenbericht]

. [236 // 237]

Musik. – . . . [237 // 238] . . .

Niels W. Gade hat am 1. Jan. seine Thätigkeit als Dirigent der Gewandhausconcerte begonnen; Ferd. David ist wieder an das Pult des Concertmeisters getreten. Als Novitäten der letzten Gewandhausconcerte sind zu erwähnen, die Instrumentaleinleitung und die Schlußscenen des ersten Actes aus Lohengrin von R. Wagner; die hier schon genannte Frühlingsphantasie für 4 Solostimmen, Pianoforte und Orchester von Gade, von ihm selbst vorgeführt, ferner eine Sinfonie in G-moll von Franz Lachner unter Direction des Componisten. Auch Rob. Schumann's Ouverture zu Jul. Caesar, zuerst aufgeführt am großen Düsseldorfer Gesangfeste, haben wir hier gehört. – . . .

großen // Gesangfeste ||

XXXX

Breslauer Zeitung -/23, Freitag 28. 1. 1853, S. 281b-282a, 1. Beilage

[Literatur, Kunst und Wissenschaft]

○ Breslau, 27. Januar. [Theater.] Richard Wagner's „Fliegender Holländer“ ging gestern bei uns zum ersten Mal in Scene, eine Oper, welche weit älter als der „Tannhäuser“, sich noch in den üblichen musikalischen Formen der Arie, des Lieds, Duetts u. s. w. bewegt und daher den Gewohnheiten und Erwartungen des Publikums mehr entgegenkommt, aber durch die unendlich düstere Färbung der Musik einen entsprechenden Ernst der Theilnehmer voraussetzt, welcher eben nicht gern und oft bewilligt wird. Indeß hat sich Wagner durch seinen Tannhäuser bei uns so entschieden Bahn gebrochen und sich dermaßen in Respekt gesetzt, daß das Publikum auch zu der ihm noch unbekanntem Oper eine andere Erwartung und Stimmung mitbrachte, als es sonst zu thun pflegte.

Auch beginnt die Ouvertüre gleich mit dem ersten Takte so originell, so absonderlich, daß die Aufmerksamkeit fast gewaltsam angespannt wird, obwohl man sich hinterher gestehen muß, daß diese Anspannung nicht auf leere Effekthascherei hinausgeht, sondern aus der genialen Behandlung des Vorwurfs natürlich entspringt.

Das Sujet der Wagnerschen Oper ist die poetisch oft behandelte Sage von dem „fliegenden Holländer“, einem gespenstischen Schiffe, welches ruhelos über den Ozean fliegt, ein e w i g e r J u d e des Meeres, welchem Klippe und Stürme nichts anhaben können, welchem aber auch kein Hafen zu friedlicher Ruhe winkt.

Der Kapitän des Schiffes kann nur dann mit diesem selbst zur Ruhe eingehen, wenn er ein Weib findet, welches ihm Treue bis zum Tode bewahrt und um ein solches zu suchen, ist es ihm gestattet, alle sieben Jahre einmal ans Land zu gehen.

Eine solche Gelegenheit ist ihm wieder geboten; er lernt Senta, die Tochter des norwegischen Seefahrers Daland, kennen, welche durch ein mystisches Vorgefühl, durch eine schwärmerische Beschäftigung mit der Sage und dem Bild des „Holländers“ für eine so seltsame Liebe vorbereitet, ihm, obwohl sie ahnt, wer der Brautwerber sei, Herz und Hand reicht. Aber als sie mit ihm das Lebensbündniß schließen will, sucht ihr früherer Verehrer Erik sie zurückzuhalten und mahnt sie an früheres Gelöbniß. Der „Holländer“ hat sie belauscht, hält sich für verrathen und kehrt verzweiflungsvoll zu seinem Schiff zurück.

Doch er hat sich nicht in ihr getäuscht; sie bewahrt ihm die beschworene Treue und stürzt sich, ihm nach, in das Meer mit dem Ruf:

„Ich bin's, durch deren Treu' Dein Heil Du finden sollst!“

Der Holländer versinkt hierauf in den Fluthen und aus denselben erheben sich gerettet und verklärt die Gestalten der liebend Verbundenen.

Diesen Vorwurf, dessen poetischer Gehalt nicht zu verkennen ist, hat Wagner indeß dramatisch nicht sonderlich zu entfalten und zu beleben gewußt, was denn nun wohl auch wieder auf die musikalische Behandlung von entscheidendem Einfluß gewesen ist.

Die ganze Oper ist ein düsteres Nachtstück, auf welches uns die wunderbar schön gearbeitete Ouvertüre, in deren wildes Wogengebraus das Hauptthema der Senta versöhnungsvoll eintritt, trefflich vorbereitet. Aber die Musik kommt aus dem Treiben und Drängen nicht heraus; die Unendlichkeit der elementaren Kraft mit ihrer Ruhelosigkeit spiegelt sich in allen Nummern der Oper fort, oft hinreißend schön, doch manchmal bis zur Erschöpfung des Zuhörers.

Vortrefflich ist der Charakter des „Holländers“ gleich in der zweiten Scene des ersten Aktes gezeichnet; eine Geisterstimme, von den Wogen über den Abgrund emporgehoben, in welchen sie gleichwohl zu versinken sich sehnt. Auch ward diese Partie von unserem trefflichen R i e g e r mit ergreifender Gewalt ausgeführt. Die Färbung des Tons höchst charakteristisch, der musikalische Ausdruck wechselnd und doch immer jener ursprünglichen Färbung getreu, in den großen Duett mit S a n t a im zweiten Akt, // in gewaltigster Steigerung noch schön.

Ueberhaupt ist dieses Duett der Gipfelpunkt der Oper, mindestens in der gestrigen Aufführung durch das Zusammenwirken des Herrn R i e g e r und Fräulein F i s c h e r, welche die Senta gab.

Auch dieser Charakter ist dem Dichter-Komponisten vortrefflich gelungen. Gleich die musikalische Einführung desselben durch die schöne Ballade, in welcher sich die Erregbarkeit des Weibes mit ihrer Stärke, nämlich der Fähigkeit der Lieb und Treue, so wunderbar verschmolzen offenbart, charakterisirt sie vollständig und rechtfertigt ihr ganzes späteres Verhalten, ihre rasche Hingabe an den ruhelosen Mann, ihren Opfertod.

Frl. F i s c h e r aber bemächtigte sich der Motive des Komponisten mit einem wahrhaft genialen Verständniß und verband sie zu einem in Spiel und Gesang gleich lebensvollen Bilde, dessen bezaubernde Wahrheit den nachhaltigsten Eindruck machen mußte.

Leider erschöpft sich die dramatische Steigerung mit dem zweiten Akt. Der dritte bildet eigentlich nur ein einziges Musik-Stück, wobei der Chor-Gesang vorwaltet und in dem Gegensatz befriedigte Heiterkeit und Vernichtungslust immerhin einen grandiosen Eindruck machen müßte, wäre es möglich, in die materiellen Gesangskräfte auch das nöthige Verständniß zu legen und dadurch jene Schattirung hervorzubringen, von welcher der musikalische und dichterische Effect abhängt.

Von bedeutenderen Nummern der Oper wären noch zu erwähnen das Steuermannslied im ersten und das Spinnerinnenlied im zweiten Akt; doch scheinen sie uns mehr anspruchsvoll als bedeutend zu sein. Uebrigens sang Herr C a m p e sein Steuermannslied hübsch genug.

Die Herren P r a w i t (Daland) und H e i n r i c h (Erik) trugen in ihren ebenso schwierigen als wenig dankbaren Partien das Ihrige zum guten Total-Eindruck bei, welchen die Oper unverkennbar hervorbrachte, wenn gleich der „Fliegende Holländer“ ebenso wie der „Tannhäuser“ bei der ersten Aufführung nicht gleich jenen brausenden Beifall hervorrief, welchen leichter in's Ohr und in's Gewicht fallende Opern entzünden. Man muß sich in jede Wagnersche Musik erst hineinleben, gewiß, daß die Mühe durch reichlichen Genuß belohnt wird.

Die Ausstattung der Oper war übrigens sehr würdig und namentlich hat Herr D r e y l i c h durch Herstellung der beiden Schiffe, so wie bei Handhabung derselben seine große Geschicklichkeit neu bewährt.

Das Geisterschiff, schwarzes Gefäß mit schwarzen Masten aber bluthrothem Segelzeug, bewegte sich leicht und mit natürlicher Schwankung über die Bühne.

Das Haus war gut besetzt und reicher Beifall lohnte die gelungene Anstrengung des Orchesters und der Sänger; namentlich wurde Frln. F i s c h e r und Hr. R i e g e r mit verdientem Beifall überschüttet.

Klippe // bewahrt und // Tons höchst // in den großen Duett // S a n t a // Lieb und Treue // Ihrige //

XXXX

Schlesische Zeitung -/23, Freitag 28. 1. 1853, S. 187a-187c

[unterm Strich]

Theater.

M i t t w o c h: Zum Benefiz des Herrn Regisseur R i e g e r, zum ersten Male: D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r, Oper in drei Aufzügen von Richard W a g n e r.

Nach dem eminenten Erfolge von Wagners „Tannhäuser“ auf unserer Bühne, konnte Herr Rieger kaum eine glücklichere Wahl für sein Benefiz treffen, als mit einem zweiten Werk desselben Componisten. Das Haus war gefüllt, die Erwartung des Publikums aufs „Höchste“ gespannt. Daß diese Erwartung aber unbefriedigt geblieben ist, wird selbst von den wärmsten Verehrern Wagner's zugegeben werden müssen. Der „Tannhäuser“ bringt bei allen Einwürfen, die sich musikalischerseits dagegen erheben lassen, den Eindruck der Großartigkeit hervor, er überrascht durch die Kühnheit der Composition auch Diejenigen, welche damit nicht einverstanden sind. Dies ist beim „fliegenden Holländer“ keinesweges der Fall. Das Werk, älter als der „Tannhäuser“, trägt zum Theil auch noch die traditionelle Opernform an sich, mit der Wagner später so entschieden gebrochen hat, um so auffallender tritt hier aber auch die Dürftigkeit des m e l o d i s c h e n G e s a n g e s in den Vordergrund. Eine g e f ü h l s v e r s t ä n d l i c h e Darstellung des Stoffes, auf die Wagner das Hauptgewicht legt, und die im „Tannhäuser“ in der That vorhanden ist, haben wir im „Holländer“ nicht herausfinden können; es fehlt hier der mächtige Gesamteindruck, den wir bei dem ersteren Werke davon tragen, der „Holländer“ läßt kalt, er ist eben nicht „gefühlsvollständig.“

Die Ursache hiervon scheint uns zunächst in der Unklarheit des Stoffes selbst zu liegen. In der unserer Oper zu Grunde liegenden Sage ist der „Holländer“ ein zum ewigen Herumirren auf dem Ocean verdammtes B r u d e r m ö r d e r. Zwei Brüder von Falkenberg, Waleram und Reginald, lieben beide die schöne Tochter des Grafen von Cleve. Waleram war der Glückliche, und Reginald ermordete aus Rachegefühl die Liebenden im Brautbette. Als er darauf einem Einsiedler seine schwere Schuld beichtete gebot ihm dieser, als büßender Pilger gen Norden zu wandeln, bis er keine Erde mehr unter den Füßen habe, und Gott werde ihm dann durch ein Zeichen offenbaren, was er weiter beginnen solle. Auf der Wanderschaft gen Norden wurde Reginald von zwei Gestalten begleitet, die um seine Seele kämpften. Am Meere angelangt, wurde Reginald von einem Manne in einem Nachen empfangen und nach einem großen [187a // 187b] Schiffe gebracht, in welches auch die beiden Gestalten einstiegen. Das menschenleere Schiff fährt unaufhörlich durch das Meer im Norden, sein Gang ist Flug und sein Begegnen ist Fluch. Unter dem Verdeck sitzt Reginald mit den zwei Gestalten, die bis zum jüngsten Tage um seine Seele wüfeln. Das Schiff liegt selbst bei Windstille wie ein Pfeil über die Meeressglätte, die Schiffer nennen es den f l i e g e n d e n H o l l ä n d e r.

So die Sage, die in unserem Texte jedoch in ganz veränderter Gestalt auftritt. Der „Holländer“ ist hier um seiner K ü h n h e i t willen dem Teufel verfallen. „Bei bösem Wind und Sturmes Wuth umsegeln wollt' er einst ein Cap: er schwur und flucht' mit tollem Muth: In Ewigkeit lass' ich nicht ab!“ – Das hörte Satan und nahm ihn beim Wort. Diese Motivirung für die Gestalt eines Ahasveros erscheint schon an und für sich unzulänglich, um ein tieferes Gefühl der Theilnahme zu erregen, wozu hier noch der Umstand tritt, daß wir dieses die ganze Handlung begründende Motiv erst im zweiten Akte erfahren, bis dahin also vollständig im Unklaren bleiben. – Dem rastlosen Umhergetriebenen bleibt jedoch e i n e Hoffnung: er kann Erlösung finden durch ein W e i b, das sich ihm in ewiger Treue verbindet. Wagner nennt dieses Weib „das Weib der Zukunft“. Wir lassen diese sublimen Anschauung auf sich beruhen, aber leicht ersichtlich ist, daß bei einem so erzwungenen Zusammenhang zwischen der Begründung der Verdammniß und dem Mittel der Erlösung die „Gefühls-Verständlichkeit der Handlung kaum erreicht werden konnte, und fehlt diese, so ist es bei einem Wagnerschen Werke auch um jede Wirksamkeit geschehen. Wir sagen: bei einem Wagnerschen Werke; denn bei jedem andern, wo der m e l o d i s c h e A u s d r u c k a n s i c h auf das Gemüth des Zuhörers wirkt, können wir von den rein künstlerischen Anforderungen an die Textdichtung absehen und doch einen

tiefen Eindruck von der Composition empfangen. Bei Wagners Methode ist dies unmöglich. – So viel aber müssen wir auch dem Text zum „Holländer“ einräumen, daß er mit der künstlerischen Intention auf d r a m a t i s c h e E i n h e i t gearbeitet ist, und in dieser Hinsicht sehr vortheilhaft von den gewöhnlichen Textbüchern absticht, bei denen es bloß darauf abgesehen ist, eine Reihe von Gesangsstückformen lose und willkürlich zusammenzusetzen.

Der Schwerpunkt der Oper liegt musikalisch wie dramatisch im 2. Akte. Im ersten begegnen sich die Schiffe des norwegischen See- [187b // 187c] fahrers „Daland“ und des „Holländers“. Der Letztere bittet um eine Ruhestätte bei dem Norweger, der ihm auch seine Tochter „Senta“ zur Frau verspricht. Der Akt bietet außer dem Chorgesang der „Matrosen“ wenig Ansprechendes; das Publikum freute sich über die Geschicklichkeit der Seefahrer auf dem Trockenen, blieb aber sonst unberührt. – Der 2. Akt spielt in der Hütte „Dalands“. Hier wird unsere Theilnahme schon lebhafter, die Stimmung schon wärmer, denn „Senta“, des Norwegers Tochter, ist eine Figur von tief poetischer Empfindung. Das Schicksal des „Holländers“, dessen Bild sie vor sich hat, erfüllt ihr Gemüth mit dem heißen Verlangen, seine Retterin zu werden. Noch kennt sie ihn nicht, sie weiß sein Schicksal nur aus der Sage und sie theilt es den versammelten Spinner-Mädchen im Gesang einer Ballade mit (g-moll), in welchem Musikstück das Hauptthema für die ganze Oper niedergelegt ist. Man hört es bereits in der Ouvertüre und es kehrt an vielen Stellen der Oper wieder. Nächst dieser Ballade ist noch das Spinnerlied zu Anfang des Aktes (a-dur) und das Duett zwischen „Senta“ und ihrem Liebhaber „Erik“ (b-dur), sowie das Duett zwischen „Senta“ und dem „Holländer“ (d-dur) zu erwähnen. In gutem Vortrage, wie dies von Fräulein F i s c h e r, Herrn R i e g e r (Holländer), Herrn H e i n r i c h (Erik) geschehen, brachten diese Nummern, wenn auch keinen großen so doch einen ziemlich lebhaften Eindruck hervor, und verschafften Fräulein Fischer und Herrn Rieger Beifall und Hervorruf.

Im dritten Akt geht Alles im Sturm unter; wir meinen nicht bloß „Senta“ und den „Holländer“ sondern auch die Musik. Wenn man betäubt ist, kann von keinem Gefühlseindruck mehr die Rede sein; mit solcher Empfindung verließen wir das Haus. Hr. R i e g e r erhielt noch einen Hervorruf, den er als Regisseur nicht minder, wie als Sänger verdient hat. Besondere Anerkennung gebührt Herrn Kapellmeister S e y d e l m a n n, der hier, wie früher im „Tanhäuser“, alle Schwierigkeiten überwunden, und eine in jeder Beziehung präzise und korrekte Aufführung zu Stande gebracht hat, aus welcher wir noch, Herrn P r a w i t (Daland) und Herrn C a m p e (Steuermann) mit Lob zu gedenken haben. – Die Chöre waren gut studirt, und das Orchester bewährte seine alte Tüchtigkeit. Die Maschinerie mit den Schiffen war von Herrn D r e i l i c h sehr geschickt arrangirt, und erlitt in der Ausführung keinerlei Störung.

M. K.

Bühne, // beichtete gebot // Ahasveros // „Holländer“ sondern // „Tanhäuser“, // noch, Herrn ||

XXXX / XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/5, 29. 1. 1853, S. 40b-41a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Dramaturgie]

„M u s i k a l i s c h e C h a r a k t e r k ö p f e r.“ So heißt ein Werk von W. H. R i e h l, das jüngst bei Cotta erschienen und in der musikalischen Welt einiges Aufsehen macht, weil es die Musik von neuen Gesichtspunkten aus in's Auge faßt. Im Ganzen tritt der Autor zu Gunsten der neuen deutschen Musikrichtung auf, die in Meyerbeer, Wagner und Andern begonnen hat, und welche er eine „Gedankenmalerei“ in Tönen nennt, wie die von K a u l b a c h eine in // Farben sei. Richard W a g n e r ist für ihn überhaupt der Kaulbach der Musik. Wie es scheint, wird das Gefühl, das so lange ein unbestrittenes Asyl in der Musik gefunden, nun mit Ernst überall angefeindet, verfolgt und ausgerottet, um dem Gedanken Platz zu machen. Die Süddeutsche Musikzeitung brachte noch ganz kürzlich einen Artikel von Theodor H a g e n, der dem Gefühlkunstwerk in der Musik geradezu den Krieg erklärte. Daß die kopflose, immer mehr und mehr zur bloßen Fingerfertigkeit und Technik werdende Virtuosität einen Damm braucht und nöthig macht, um das musicirende Publikum nicht ganz und gar geistig zu verschwemmen, braucht keiner besonderen Auseinandersetzung, aber was und wie viel der Vernichtungskampf, den man gegen das Gefühl in der Musik führt, der Musik selbst nutzen wird, muß die Zeit erst beweisen. Vor der Hand bleibt es immerhin interessant, von diesem Kampfe Akt und Notiz zu nehmen.“ – Wir lassen dies Urtheil der Jahreszeiten hier stehen, bis wir Veranlassung haben, das Buch ausführlicher zu besprechen.

.....

Franz M ü l l e r in Weimar ließ in diesen Tagen bei Jansen und Comp. ein Buch über Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg erscheinen, das mit des Componisten Bild geschmückt und Franz Liszt gewidmet ist. Wir werden das mit Fleiß und Umsicht geschriebene Buch einer besondern Besprechung unterwerfen.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/4, 29. 1. 1853, S. 28b-29a

[Nachrichten]

Berlin. . . .

– Auf der Hofbühne erscheinen jetzt als Novitäten noch in dieser Saison „F e e n s e e“ (Auber) „I n d r a“ (Flotow) und die „N i e b e l l u n g e n“ vom Kapellmeister D o r n, nachdem Wagner's „Tannhäuser“ zurückgezogen worden. . . . //

Niebellungen ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/4, 29. 1. 1853, S. 28b, S. 29a-29b

[Nachrichten]

Aus Schlesien. . . . // . . . – Hr. T s c h i r c h macht, wie früher in L i e g n i t z, so jetzt als Musikdirektor in Gera das kunstliebende Publikum unermüdlich mit musikalischen Novitäten bekannt; in seinem nächsten Abonnement-Concert kommt die Overture zu Richard Wagner's Oper „die Tannhäuser“ zur Aufführung.

„die Tannhäuser“ ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/4, 29. 1. 1853, S. 30a

[Nachrichten]

Dresden. . . .

– In Dresden starb der Kammermusikus Th. U h l i g, als musikalischer Schriftsteller und einer der eifrigsten Kämpfer für Richard Wagner's Musik und Principien bekannt.

Frankfurt a. M. . . .

– Am 15. Januar wurde die Oper „Tannhäuser“ von Wagner auf unserem Stadttheater zum ersten Male mit prachtvoller Ausstattung gegeben und hatte sich der günstigsten Aufnahme Seitens des Publikums zu erfreuen. – Dieser Oper wird binnen Kurzem Flotow's „I n d r a“ mit folgender Besetzung . . . folgen.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 135 = III/31, 29. 1. 1853, S. 1079b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

In D r e s d e n ist G l u c k s Iphigenia in Aulis nach R. Wagners Bearbeitung, die sich auf Vervollständigung der Instrumentirung und eine Abänderung des Schlusses beschränkt, mit Beifall wieder auf die Bühne gebracht worden. T i c h a t s c h e k gab den Achill, M i t t e r w u r z e r den Agamemnon, Fr. K r e b s - M i c h a l e s i die Clytemnästra, Fr. B u n k e die Iphigenia.

XXXX

Neue Oder-Zeitung -/48 Abendausgabe, Sa 29. 1. 1853, S. [Bc-C]

[Literarische und Kunstinrichten]

* **Breslau**, 29. Januar [Th e a t e r.] Aus dem Gesagten (vergleiche das vorgestrige Abendblatt) schon läßt sich erkennen, daß das Gedicht zum fliegenden Holländer von poetischem Gehalt ist; es ist aber auch ein dramatisches. Wie im Tannhäuser, ist auch hier das Textbuch werthvoll und in der dichterischen Form sogar ausgezeichnet vor allen unseren modernen Productionen. Der Text ist aber ferner bei Wagner nicht ein der Composition fernstehender, sondern beide, Dichtung und Musik, durchdringen sich und vereinigen sich zu Einem. Wenngleich der fliegende Holländer der früheren Productionsperiode Wagner's angehört, so ist doch schon in diesem Werke erkennbar, was selbst im Tannhäuser noch nicht völlig zum Durchbruch gekommen ist, – das Streben nach dem „musikalischen Drama“. Es documentirt sich dies schon in der Form der Composition, die, abweichend von der althergebrachten, von der Situation bedingt erscheint und sich von dem alten Schematismus freigemacht hat. Was aber den musikalischen Inhalt betrifft, so ist dieser ganz von dem Colorit der Dichtung selbst. Er charakterisirt sich durch eine schwermuthsvolle und unruhig bewegte Düsterei. Das traurige Geschick des holländischen Seefahrers, sein an Seesturm und Wellen gekettetes Leben findet in der Wagner'schen Composition einen durchaus reinen und originellen Wiederhall, gemischt mit dem Ausdruck der Sehnsucht des Unglücklichen nach einem treuen Weibe, seinem einzigen

Erlösungengel. Der fliegende Holländer müßte nicht Wagner's Werk sein, wenn darnach sein Eindruck auf den Zuhörer nicht ein gewaltig erschütternder wäre. Nach einmaligem Hören vermag der Referent in seinem Bericht über das Tonwerk noch nicht ins Einzelne zu gehen, dies behalte ich mir für später vor. Aber soviel ließ sich schon nach der ersten Aufführung des fliegenden Holländer er- [Bc // Da]

Einem. // Düsterteit // Wiederhall, // darnach // Holländer er- ||

XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/4, Sonntag 30. 1. 1853, S. 28-30 (Z:30)

[Kunst-Nachrichten]

Berlin. . . . // . . .

* Ueber Fr. Wieck's neu erschienenes Buch „Klavir und Gesang, Didaktisches und Polemisches“ spricht sich Dr. Kühne in der Europa folgendermaßen aus:

Es enthält Wieck's eben so geistvolle als naturgemäße Methode, welche sich an seinen drei Töchtern Clara, Marie und Cäcilie so glänzend bewährt hat. Er eifert mit der ganzen Energie seiner künstlerischen Ueberzeugung gegen die ganze Reihe eingefleischter Musiklaster dieses Zeitalters: in der Opernwirtschaft gegen die Thorheit, eine neue Epoche mit der Unfähigkeit, für die Stimme zu setzen, datiren zu wollen, in der musikalischen Kritik gegen die musikalische Schwärmerei, Herold einer „Musik der Zukunft“ sein zu wollen, ohne die Bedingungen, die dazu führen können und müssen, in der Gegenwart zu erledigen; in der Gesangslehre gegen die Unnatur des Ruins, statt der Bildung der Stimme; im Klavierspiel gegen die „Furienperiode“ u. das „Fingerheldenthum.“ Die dramatisch in Scene gesetzten Künstlerfiguren werden Laien wie Kenner ergötzen; Typen aus der Gesellschaft werden im Buche in den Kapiteln, die uns ganze Soiréen mit ihrer Conversation vorführen, auf das treffendste und schlagendste geschildert. Dies Buch ist um seines Humors willen eben so ergötzlich, als es im Kampfe gegen die sinnlosen Thorheiten der Zeit wichtig ist. Es ist culturgeschichtlich interessant, daß die Opposition gegen die geistlos luxurirende Schwelgerei in der Musik ihre tieferen Interessen endlich wahr und die falschen Götzenbilder selber stürzt.

.
Breslau. Die Opernkräfte sind jetzt durch die Proben zum „Fliegenden Holländer“ sehr in Anspruch genommen. . . .

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/4, Sonntag 30. 1. 1853, S. 32

[Kunst-Nachrichten]

Weimar. . . . Wagner's „Tannhäuser“ mit neuem Schlusse und ausgemerzten früheren musik. Censurstrichen, schloß das alte Jahr. Die Vorbereitungen des „fliegenden Holländers“, welcher am 16. Februar zum Geburtsfeste der Frau Großherzogin in Scene geht, beschäftigen so sehr, daß sich die musik. Vorstellungen jetzt auf Nachtwandlerin, Stumme, heimliche Ehe und Czaar reduzieren.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/5, 31. 1. 1853, S. 20a

[Nachrichten]

Düsseldorf. Am 18. Dez. wurde hier R. Wagner's „Tannhäuser“ aufgeführt.

Februar 1853

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/27, Dienstag 1. 1. 1853, S. [Db]

[Korrespondenz]

Wiesbaden, 29. Januar.

Es mögen wohl über sechs Wochen seyn, daß ich Ihnen über unser Theater nichts geschrieben habe; Krankheiten über Krankheiten haben in der letzten Zeit das Repertoire in höchst bedauerlicher Weise gestört und namentlich der mit so vieler Mühe ins Leben gerufenen Oper „Tannhäuser“ geschadet. Dieselbe ist bis jetzt vier Mal gegeben worden, aber stets bei vollem Hause. In den beiden letzten Vorstellungen sang Hr. D e t m e r von Frankfurt, wegen Krankheit unseres Bassisten Haas, die Partie des Landgrafen, mit seiner markigen Stimme und würdevollem Vortrage. In der Partie der Elisabeth war Frau Moritz neu; sie entwickelte alle Anmuth ihres Wesens und die Sicherheit in der musikalischen Ausführung ließ eine stärkere Stimme freudig entbehren. Frau Moritz fand bedeutenden Beifall. . . .

vieler Mühe ||

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/27, Mittwoch 2. 2. 1853, 3. Beilage S. 3 [Kunst, Literatur, Theater-Nachrichten]

Von unserer Bühne ist in dieser Woche nicht viel Neues zu melden. Wiederholungen der Oper „Tannhäuser“ stets bei vollem Hause und trefflicher Execution, wiederholte Tänze der schönen Spanierin P e p i t a d e O l i v a, deren Schönheit stets große Triumphe über ihre T a n z k u n s t erregt, eine fortdauernde Unpäßlichkeit unserer lebenswürdigen J a n a u s c h e k, die leider das Repertoire unzuverlässig macht, . . .

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/7, 3. 2. 1853, S. 49-50

[Leitartikel]

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Acten von Richard Wagner.

In Leipzig zum ersten Mal aufgeführt am 31. Januar 1853.

Am 31. Januar wurde in dem Leipziger Stadttheater eine bedeutende Antwort auf eine bedeutende Frage gegeben. Nach so manchen Gerüchten, die sich bald für bald wieder kreuzten, nach vierzehn Tagen der äußersten Spannung für Künstler und Kunstgenossen, welche von der nun wirklich bevorstehenden Inszenirung des Tannhäuser Notiz nahmen, erschien er endlich an genanntem Datum, um vor dem Forum der Leipziger Autorität, die noch immer eine bedeutende Geltung hat, sein Urtheil zu empfangen. Und in der That, kein Urtheil, einen Sieg trug er davon: denn kaum ein Zehntel der Zuhörer kam in einer andern Absicht, als um zu kritisiren und vielleicht auch zu medisiren, und dennoch blieb kein Widerstand gegen die geniale Tonschöpfung, außer etwa in einigen ausgebrannten Herzen, bei denen der Aerger, eine gehoffte kritische Beute entschlüpfen zu sehen, die Freude an dem Genusse eines außerordentlichen Erzeugnisses überwand. Der Erfolg war in der That ein ungehoffter, kein bloßer succès d'estime, nicht hervorgerufen von einer Fraction, die mit dem Mantel fremder Genialität gern die eigene Blöße deckt, sondern ein unmittelbarer, aus der Uebereinstimmung der großen Majorität gebildeter. Hatte uns die neuliche Aufführung des Finale aus dem ersten Acte des Lohengrin einige Bedenken über die Wirksamkeit der Wagner'schen Musik im Ganzen erregt, so mußten wir bei der Aufführung des Tannhäusers den größten Theil jener Bedenken fallen lassen. Wir ersahen aber auch zugleich, daß diese Musik nicht in den Concertsaal gehört; da, wo sie aufhört Selbstzweck zu sein, wo sie sich mit einem dramatischen Gebilde so innig verschwistert, muß sie auftreten in der ganzen Pracht und Fülle ihrer bezweckten Umgebung. Jene Verbindung des Transcendentalen mit den glühendsten Ausbrüchen menschlicher Leidenschaft, jene Tonmalerei, welche direct an sinn- // liche, äußerliche Eindrücke anknüpft, erfordert ihr Terrain, auf dem allein ihre Berechtigung klar wird. Darum resultirte ein nicht geringer Theil des Erfolges aus der wahrhaft glänzenden Ausstattung, welche bei weitem die bescheidenen Verhältnisse eines Stadttheaters überschritt, sowie aus der trefflichen Inszenirung durch den Opernregisseur, Herrn Behr; Verdienste, welche die Bedeutsamkeit der Composition nicht schmälern, da ihr ganzes Wollen und Wirken darauf hinweist. Auch die Aufführung selbst trug zu dem Gelingen erhebliches bei. Stützte dieselbe schon unser ausgezeichnetes Orchester in der vollendeten Durchführung der äußerst schwierigen Musik, so leistete das Ensemble unserer Sänger das beste, was in den Kräften der Leipziger Oper steht. Herr Wiedemann (Tannhäuser) excellirte ebenso durch Gesang wie durch lebendiges Spiel. Die Trägerin der Elisabeth, Fräulein Mayer, ließ wenigstens im Gesang nichts vermissen; ihre etwas kalte Darstellung war vielleicht nicht ohne Absicht im Gegensatz zu der durch

die Venus versinnlichten Leidenschaftlichkeit, eine Partie, welche nach allen Richtungen hin in Fräulein Fastlinger auf das Rühmlichste vertreten wurde. Im Wolfram von Eschenbach bewunderten wir die herrliche Stimme des Herrn Brassin, trotz mannichfacher Ungefügigkeit in Spiel und Gesang. Herr Schott (Landgraf Hermann) wirkte bedeutendes durch sein sonores Organ, welches sich gerade in bester Disposition befand; die kleinen Partien, Biterolf (Herr Behr), Walther (Herr Schneider), Heinrich und Reimar (Herr Cramer und Herr Herboldt), ein junger Hirt (Frau Günther-Bachmann), waren in besten Händen. In der präzisen Ausführung der Chöre zeigte sich die fruchtbringende Wirksamkeit des neuen Chordirectors, Herrn Radecke, auf das befriedigendste. Bei so günstigem Resultate konnte dem Wagner'schen Kunstwerk bei seinem hohen Werthe die wärmste Theilnahme von Seiten des Publikums nicht entgehen. Obgleich die bekannte und oft besprochene originelle Form seiner Composition nicht so viel Veranlassung zu lauten Beifallsbezeugungen giebt, wie die alten Styls, brach sich dieselbe doch allenthalben Bahn und die Hervorrufe nach jedem Actschlusse ließen keinen Zweifel über die Stimmung und das Urtheil des Auditoriums aufkommen. Ueber die formellen Originalitäten der Oper könnten wir füglich schweigen, da sie seither, wie gesagt, zur Genüge discutirt wurden. Nur so viel: wir glauben nicht, daß diese Form wirklich eine ausschließliche Zukunft hat, erstlich, weil selten ein Componist erstehen wird, der wie Wagner den Mangel an abgeschlossener Melodie durch sinnreiche und ansprechende Steigerung der Effecte zu decken vermag, sodann, weil die Art und Weise des nothwendigen Libretto ein Einverständniß zwischen den beiden Factoren der Oper voraussetzt, daß nur ausnahmsweise durch die seltene Vereinigung von Dichtergaben und musikalischer Genialität in einer Person gänzlich hergestellt wird. Wen die Musen so gesegnet, wie Richard Wagner, der darf kühn in die Kunst mit Titanenhänden greifen; seinen Pfad jedoch als die Richtschnur künftiger Kunstgebilde zu bezeichnen, ist vielleicht eine Unterschätzung eigener Begabung, jedenfalls aber ein Irrthum, wenn man ihn als den allein möglichen und richtigen anticipirt. Man gebe talentvollen Componisten wahrhaft dramatische Bücher, wie sie auch schon der bisherigen Opern-Form Gelegenheit zu unsterblichen Schöpfungen verschafften, und wir zweifeln nicht, daß beide Formen in schwesterlicher Eintracht Erquickliches zu Tage fördern.

das beste, was // Darstellung war // Hirt // Dichtergaben ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/7, 3. 2. 1853, S. 53-54

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Oper im Monat Januar. . . . – 31. Jan. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg, von R. Wagner. Zusammen 8 Opern in 8 Aufführungen.

Unsere Bühne hat Wagner's „Tannhäuser,“ welcher am 31. Jan. unter großem Enthusiasmus des vollen Hauses sehr gelungen in Scene ging, in dem kurzen Zeitraume von drei Wochen einstudirt und in Scene gesetzt; wer die Schwierigkeiten dieses Werkes zu beurtheilen vermag, der wird wissen was dies zu bedeuten hat. Die Kräfte unserer Oper haben sich bei dieser Gelegenheit durchgängig im vortheilhaftesten Lichte gezeigt, und es ist in Bezug auf die Leitung in erster Linie Herr Capellmeister J. R i e t z rühmend zu nennen, welcher, nachdem die Oper einmal ernstlich in Angriff genommen war, dies Werk mit allem Eifer gefördert und im Verein mit Herrn Regisseur B e h r und Herrn Musikdirector R a d e c k e eine Aufführung hingestellt hat, welche Kenner und Publicum in die freudigste Bewegung setzen mußte. Ebenso verdienen aber auch alle Mitwirkenden die ehrendste Anerkennung, sie haben alle redlich beigetragen, den Abend zu einen der der glänzendsten unseres Theaters zu machen.

. . . // . . .

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Anerkennung, // redlich beigetragen // zu einen der //

XXXX / XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/7, 3. 2. 1853, S. 54-55

[Dur und Moll]

☼ Das Schicksal des „Tannhäuser“ scheint sich in den letzten Wochen freundlicher gestaltet zu haben, die B r e s l a u e r Heiserkeit ist glücklich überwunden, und auch in F r a n k f u r t a. M. und W i e s b a d e n sind alle Hindernisse beseitigt; in diesen beiden Städten wurde die Oper wiederholt bei stets gefülltem Haus gegeben. Der Bassist D e t t m e r sang den Landgraf im Laufe einer Woche dreimal in F r a n k f u r t und zweimal in W i e s b a d e n. An beiden Theatern hat man jegliche Mühe und Kosten aufgewendet. Die Damen B e h r e n d und A n s c h ü t z, die Herren C a s p a r i und B e c k als Tannhäuser und Wolfram sind die Träger der Hauptrollen in Frankfurt,

wie nicht minder ausgezeichnet in Wiesbaden Herr P e r e t t i - Tannhäuser, Frau M o r i t z - Elisabeth und Herr M i n e t t i - Wolfram.

☼ Am 26. Januar ging in B r e s l a u zum ersten Mal „der fliegende Holländer“, eine ältere Oper von Richard Wagner in Scene, ohne jedoch großen Erfolg zu erlangen.

☼ R i c h a r d W a g n e r hat den zur Aufführung in B e r l i n an der königlichen Bühne angenommenen „Tannhäuser“ zurückgezogen, weil er hier nicht so rasch zur Darstellung gelangte, wie es Wagner wünschte.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Landgraf ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/5, 3. 2. 1853, S. 10b-11a

[-]

Anton Mitterwurzer.

Eine musikalisch=dramaturgische Skizze.

... // ...

Gerade in der letzten Zeit hat das Repertoire ihm Gelegenheit geboten, sich in der gelungenen Lösung verschiedenartiger, man darf sagen, kontrastirender Aufgaben reichste und wohlverdienteste Anerkennung zu erringen, die um so höher sich steigern muß, wenn man die charakteristisch fein ausgeprägte, spezifische Verschiedenheit des Genres derselben tiefer vergleichend erwägt. Wir meinen die Klassik des A g a m e m o n (Gluck's „Iphigenia in Aulis“), die heroische, wilde Romantik des Bois G u i l b e r t (Marschner's „Templer und Jüdin“), die lyrisch-weiche Schwärmerei des W o l f r a m v. E s c h i n b a c h (Wagner's „Tannhäuser“). Schon die Compositionsweise der genannten Meister und nicht minder die Objekte dieser Werke bilden scharfe und strenge Contraste; noch mehr aber ist dies mit den bezeichneten Partien selbst der Fall. ... // ...

Den entschiedensten, grellsten Contrast zu dem sinnlich=wilden, genußsüchtigen, alles Heilige stolz und übermüthig verlachenden Templer bildet unzweifelhaft der resignirt schwärmerische, rein anbetender Liebe erfüllte und um des unwürdigen Freundes wie um der Geliebten willen demüthig, schmerzlich entsagende Wolfram v. Eschinbach (in R. W a g n e r's „Tannhäuser“), eine durchaus passive, rein lyrische Gestalt, wiederum im Gegensatze zu der thatkräftigen, durchweg dramatischen des Bois G u i l b e r t. Und abermals müssen wir sagen, daß M i t t e r w u r z e r als Wolfram keinen Rival zu scheuen hat. Schöner gesungen wird man das Arioso des 3. Actes so wenig, als das Lied Wolframs beim Sängerkampfe schwerlich hören – ausdrucksvoller die Partie sowohl zu Anfang des 2. als während des ganzen 3. Actes nicht spielen sehen, und man muß den Künstler – wohl gemerkt, er ist Sänger – bewundern, der so drastische Gegensätze, ohne die entfernteste Vermischung derselben so lebendig, wahr und schön zu verkörpern weiß.

...

rein anbetender Liebe erfüllte // Eschinbach // Rival // wenig, als ||

XXXX

Sächsische Constitutionelle Zeitung [Dresden] -/27, Donnerstag 3. 2. 1853, S. 106b
Unterhaltung][unterm Strich]

[Feuilleton][Kunst, Literatur und

** In Breslau wurde am 26. Jan. R i c h a r d W a g n e r ' s „Fliegender HcDländer“ zum ersten Male bei vollem Hause und lebhaftem Beifalle gegeben.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/16-18, 4. 2. 1853, S. 67b

[Theatralische Sternwarte]

* **Düsseldorf.** Auch die hiesige Bühne hat sich an den „T a n n h ä u s e r“ gewagt und ist die Oper in geschmackvoller, den Kräften des hiesigen Theaters angemessener Ausstattung, in Scene gegangen. Unter den Darstellern gebührt besonders rühmliche Erwähnung Hr. S o n n l e i t h n e r, der die schwierige und ermüdende Partie des Tannhäuser ruhm- und ehrenvoll durchführte und sich des reichsten Beifalls des übervollen Hauses mit vollem Rechte zu erfreuen hatte. Gleichfalls

verdienen die Hrn. W r e d e und K o c h in den Partien des Wolfram und Landgrafen, sowie die Damen J u n g w i r t h und K r a l l als Elisabeth und Venus die gebührende Anerkennung. Die Verdienste des Hrn. Capellmeister E b e l l um die Einstudirung dieses schwierigen Tonwerkes müssen noch ganz besonders hervorgehoben werden.

Capellmeister ||

XXXX / XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/16-18, 4. 2. 1853, 69a-69b

[Theatralische Sternwarte]

* **Riga.** Am 10./22. Januar z. e. M.: „T a n n h ä u s e r“, O., bei überfülltem Hause und einem Succesß, wie hier nie dagewesen. Sämmtliche Darsteller und Hr. Musikdirector Genée, sowie die Direction wurden mehrere Male gerufen. Costüme und Decorationen waren sämmtlich neu. Der hier bekannte Kritiker Hr. Alt sagte in seiner Kritik: „Hr. Dir. Röder hat wieder einmal das scheinbar Unmögliche möglich gemacht und auf's Neue bewiesen, daß er einer der tüchtigsten Bühnenleiter der Jetztzeit ist.“ – . . .

. //

* **Wisbaden.** Unsere Direktionsfrage ist in ein neues Stadium getreten. Ueber den Abgang des verdienstvollen Dir. Dr. M e y e r ist leider kein Zweifel, doch verzögert sich sein Austritt bis nächsten Herbst. Deshalb sind die Unterhandlungen mit Hrn. M o r i t z, der bereits am 1. Mai eintreten sollte, noch in der Schwebe. – Das Theater ist trotz vieler Krankheiten sehr thätig. Benedix „Lügen“, Apel's „Nähkäthchen“ wurden von unserm tüchtigen Personal mit Auszeichnung wiederholt. Wagner's „Tannhäuser“ macht bei jeder Aufführung ein ganz volles Haus. Es ist eine Glanzvorstellung in jeder Beziehung, Ausstattung, Orchester, Chöre vortrefflich. P e r e t t i – Tannhäuser, Frau M o r i t z – Elisabeth, M i n e t t i – Wolfram, Fr. M a y e r – Venus, müssen mit großem Lob erwähnt werden. Den Landgraf sang Hr. D e t t m e r von Frankfurt 2 Mal als Gast mit gerechtem Beifal. – . . .

* **Wisbaden.** // Landgraf ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/16-18, 4. 2. 1853, S. 70a-71a

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.

(Vom 25. Januar bis 1. Februar.)

. . . - Mont. d. 31. Abonn. susp. Z. e. M.2 „T a n n h ä u s e r u n d e r S ä n g e r k r i e g a u f W a r t b u r g“, große romant. O. in 3 A. v. Richard Wagner. - . . .

R. Wagner's geniales Tonwerk „T a n n h ä u s e r“ ist nun auch auf unserem Repertoire erschienen und hat, nach der ersten Aufführung zu urtheilen, einen ungewöhnlichen Eindruck auf das Publikum gemacht, welches leider, wahrscheinlich wegen der doppelten Preise, nicht so zahlreich versammelt war, wie man wohl erwarten konnte. Die großartige Composition selbst, sowie der ganz neue Weg, welchen R. Wagner damit eingeschlagen, ist schon so viel in einzelnen Artikeln und ganzen Broschüren besprochen worden, daß wir uns hier nur auf ein Referat des Erfolges beschränken können. Dieser muß allerdings ein glänzender genannt werden, als nach allen Akten die Sänger und außerdem noch am Schlusse Hr. Capellmeister R i e t z, Hr. Regisseur B e h r und die D i r e c t i o n gerufen wurden, und zwar mit vollem Rechte, denn die Darsteller wie das Orchester, dessen Dirigent, die Regie, Chor, Decorationsmaler und Direction haben gleichen Anspruch auf den Dank des Publikums für die so äußerst gelungene Ausführung dieses schwierigen Werkes. Die Costüme waren durchaus neu und streng nach der Mode des 13. Jahrhunderts, worin die Tannhäusersage spielt, gearbeitet. Besonderes Lob verdient auch das Arrangement im Inneren des Venusberges im 1. Akte. Die am meisten hervortretende Titelpartie des Tannhäuser wurde von Hrn. W i d e m a n n in Spiel und Gesang vortrefflich dargestellt; namentlich anerkennen und hervorheben müssen wir seine Scene auf der Wartburg und die große Erzählung im 3. Akte, welche bei weniger meisterhaftem Vortrage das Publikum leicht ermüden kann. Fr. M a y e r ließ als Elisabeth nichts zu wünschen übrig; Fr. F a s t l i n g e r genügte vollständig als Venus und Frau G ü n t h e r - B a c h m a n n war als junger Hirt in ihrer [70a // 70b] einzigen, aber schönen, poetischen Scene eine überaus anmuthige Erscheinung in dem ersten Bilde; ihr Lied war von großer Wirkung. Die übrigen Partien gewinnen meist nur im Ensemble ihre Geltung, waren aber vortrefflich besetzt: Hr. S c h o t t (Landgraf), Hr. B r a s s i n g (Wolfram), Hr. S c h n e i d e r (Walther), Hr. B e h r (Biterolf). Das

Prognostikon, daß die Oper namentlich auch zur bevorstehenden Ostermesse öftere Wiederholungen erleben wird, dürfte sich nicht als falsches bewähren.

... // ...

V. K.

Hirt // falsches ||

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-1./7, 4. 2. 1853, S. 277-279

[Wochenbericht]

Theater. Am 4. Februar wurde in Leipzig T a n n h ä u s e r von R i c h a r d W a g n e r aufgeführt. Dieses musikalische Drama hat, wie überall, wo es nach den Intentionen des Autors einstudirt und in Scene gesetzt wurde, auch in Leipzig großen Erfolg gehabt. Und in der That enthält dieses Bühnenwerk eine Reihenfolge von poetisch empfundenen und geistvoll für die Bühne arrangirten Situationen, wie sie kaum wirksamer gedacht werden können. In glänzender Einleitung das mittelalterliche Zauberreich der Venus im Hörselberg mit dem allreichen Apparat, durch welchen die Bühne ein sinnliches Liebesleben anzudeuten pflegt, ein Zaubertreiben, welches unheimlich contrastirt mit den Felsenwänden, durch die es umschlossen wird. Gleich darauf in schneller Verwandlung im Sonnenlicht das Thal der Wartburg, mit den idyllischen Klängen der Landschaft und des christlichen Ritterlebens, der Hirtenknabe mit seiner Schalmey, die Glocken der Heerde, ein schöner Pilgerchor, kurz darauf die Hörner der adligen Jäger. Und im zweiten Act der berühmte Sängerkampf auf der Wartburg, in einer Ausführung, wie sie die Bühne bei ähnlichen Actionen noch nicht gewagt hat, der Empfang der Gäste und der Epigrammen-Kampf der Sänger selbst, und der Uebergang vom Lied zum Schwertkampf in meisterhafter dramatischer Anordnung. Darauf ein höchst wirksamer Schluß, die Bändigung der entfesselten Leidenschaft durch das Dazwischentreten einer edlen Frau, und die Hinweisung auf eine Versöhnung durch die Pilgerfahrt des sündigen Helden nach Rom, der aus der Ferne klingende Pilgerchor und die kurzen Schlußworte. Endlich im dritten Act die Stimmung banger Erwartung, vortrefflich durch die betende Elisabeth und Wolfram erregt, darauf die starke Wirkung des Chors der zurückkehrenden Pilger und die heilige Resignation der liebenden Frau. Und wieder im Gegensatz dazu die verzweifelte Stimmung des zurückkehrenden Tannhäusers, der dunkle Abend, der auf der Landschaft liegt, die Erzählung des Verzweifelten, wie der Papst ihn allein nicht losgesprochen habe, – das Alles sind geschickte, zum großen Theil schöne Situationen. Nur der Schluß ist nicht befriedigend *).

Auch wird die bedeutende Wirkung, welche diese Situationen in ihrer Verbindung auf die Seele des Zuschauers ausüben, nicht durch gemeine Kunststücke oder unwürdige Behandlung des Stoffes errungen, im Gegentheil, überall ist ein dichterisches Gemüth sichtbar, welches die edelsten Wirkungen hervorzubringen strebt. Die Sprache der handelnden Personen ist viel poetischer als bei einem Scribeschen Text, in der Handlung

*) Der Papst, auf dessen Absolution die ganze Spannung und die Lösung der Handlung gesetzt war, hat den Sünder nicht losgesprochen. Da stirbt die unschuldige Geliebte, und als Tannhäuser an ihrer Bahre sterbend niedersinkt, nimmt der Schlußchor plötzlich mit Befriedigung an, der Arme werde doch selig werden, weil jetzt eine heilige Seele für ihn bitten werde. Entweder war der Papst competent zu verdammen, und dann ist Tannhäuser verdammt, oder er war nicht competent, und dann vernichtet der Schluß die Berechtigung des Vorhergehenden. Bei einem Operntext würde diese Differenz wenig zu sagen haben, bei dem innern Zusammenhange, den die epische Handlung Wagner's haben muß, verletzt uns das Unmotivirte. Der Papst müßte schon eine solche Möglichkeit freilassen. Außerdem ist Tannhäuser's Reisebericht zu lang, wir haben nicht mehr Ruhe genug, seine epischen Schönheiten zu genießen.

[277 // 278] ist Nichts von schwächlicher Sentimentalität bemerkbar, die Musik zeigt überall die Formen eines großen Styls, und das scenische und dramatische Arrangement ist bewundernswürdig und geistreich. Ja alle diese Factoren: Poetische Sprache, Handlung, Musik und Decoration wirken in einer Weise einheitlich zusammen, wie das bis jetzt auf der Bühne noch nicht da war. Und nicht bloß deshalb, weil derselbe Mann Text, Musik und Arrangement vorgeschrieben hat.

In der That stehen Coulissen, Costume, scenische Einrichtung und die Worte, welche gesungen werden, bei Wagner in einem ganz andern Verhältniß zu einander, als in dem, was man sonst Oper nennt. Und unsre Musiker haben nicht vollständig Recht, wenn sie ihre Angriffe auf das Genre von dramatischem Styl, dem der Tannhäuser angehört, nur nach der Theorie unsrer Oper bemessen. In dem bisherigen Sinn ist der Tannhäuser gar keine Oper, das heißt, er enthält keine Handlung, welche die lyrischen Stimmungen der Personen in dramatischer Bewegung darstellen will; denn es ist im Gegentheil der e p i s c h e I n h a l t des Stoffes, welchen Wagner in einer Handlung zu schildern unternimmt. Er empfindet die Handlung nicht zumeist so, daß die Gefühle der Personen

in den Vordergrund treten, sondern in ihrer Idee, in dem Verlauf, dem sie über die Personen wegnimmt; es sind die Situationen, die ganze Umgebung der Personen, die Reflexionen der Personen über die Situation, in welcher sie sich befinden, überall epische Seiten der Handlung, welche ihm imponirend aufgehen, und die er musikalisch zu schildern unternimmt. Daher kommt zuerst die Sorgfalt, welche er auf die Staffage verwendet, sie spielt bei ihm mit. Die Landschaft, die Beleuchtung, das Costum sind für seine Wirkungen ganz unentbehrlich; er möchte sogar den Abendstern transparent in die Coullisse schneiden lassen. Daher kommen auch die Formen seiner musikalischen Sprache, wie man den Gesang der handelnden Personen am schonendsten nennen möchte. Sie ist eine Art Recitation, bei welcher die einzelne Note und die einzelne Wortsylbe einander decken, als Gesang. Ihre Ausführung ist schwierig, nicht nur wegen ungewöhnlicher Intervalle und wegen zu starker Belegung der Menschenstimme durch die Instrumente, sondern zumeist deswegen, weil sie von unsren Sängern eine Fähigkeit, die Worte deutlich auszusprechen, verlangt, welche die deutschen Sänger in der großen Mehrzahl leider nicht besitzen. – An der Musik wird der gebildete Musiker mit Leichtigkeit in der Instrumentirung viel Künstelei, in der Erfindung Schwäche und neben glänzenden Effecten Mangel an Gewandtheit, vielleicht sogar an musikalischer Bildung tadeln können. Aber mit diesen Vorwürfen, denen er wahrscheinlich bei gerechtem Urtheil manche ungewöhnliche Schönheiten gegenüberstellen wird, wäre das Urtheil über Wagner's Schöpfungen noch nicht abgeschlossen. Denn Manches, was nach Styl und Gewohnheit unsrer Opern unerhört ist, wird Wagner mit Recht als die berechtigte Consequenz einer neuen Methode zu schaffen und darzustellen auffassen. Es fragt sich eben, ob seine ganze Art der Bühnenwirkung berechtigt ist, d. h. ob es erlaubt ist, in solcher Weise die epische Seite eines Stoffes auf der Bühne in Vordergrund zu stellen. – Und diese Frage muß dieses Blatt verneinen, oder, bescheidener gesagt, es muß bezweifeln, daß dergleichen auf die Länge versucht werden kann, ohne die zusammenwirkenden Künste: Musik, poetische Kraft der Handlung und Decorationswesen in ein schiefes Verhältnis zu einander zu bringen und dadurch zu verderben.

Was zunächst die poetische Darstellung epischer Momente und musikalische Situations- [278 // 279] zeichnung auf der Bühne betrifft, so unterliegt diese sehr der Gefahr, zu langweilen. Im Tannhäuser zerstört diese epische Behandlung allerdings nicht die Bühnenwirkung, aber nur deshalb nicht, weil Wagner die inneren Schwächen der Handlung durch das allgeschickteste Arrangement und durch eine geistreiche, obgleich nicht immer mäßige Benutzung von Contrasten und kleinen Nebenactionen zu überkleiden weiß. Deshalb ist er genöthigt, auf Scenerie, Decorationen, Regie, einen sehr großen Nachdruck zu legen, und er wird verursachen, daß Aufzüge, Evolutionen, Gefechte, Staatsactionen, all der Plunder, welcher die alten Opern des achtzehnten Jahrhunderts belastete, in neuen Formen und mit größeren Ansprüchen wieder die Herrschaft gewinnt. Ferner aber wird bei dieser Methode des Schaffens die Musik in einer Weise zur Dienerin der Handlung gemacht, welche mit dem Grundwesen dieser Kunst in unvereinbarem Widerspruch steht, und durch Aufwendung der größten Mittel der stärksten Instrumentation, der geistreichsten Toncombination wird sie zuletzt nichts Anderes werden, als eine malende und beschreibende Schlachtenmusik in höherem Style und mit den höchsten Prätensionen. Wagner selbst wird hoffentlich sein Geschmack und seine Bildung vor den letzten Consequenzen, zu denen seine Richtung führen muß, bewahren, aber es scheint nach menschlicher Berechnung, auch für ihn unmöglich, daß er auf die Dauer bei dieser Benutzung der Mittel, respectable Wirkungen hervorbringen wird, welche ein feinführendes Gemüth fesseln. Auch er ist in der dringenden Gefahr, durch zu starke Benutzung der Contraste ermüdend, durch gesuchte Originalität des scenischen Arrangements abenteuerlich, durch die Wahl seltsamer Stoffe barock und, was die Hauptsache ist, durch unrichtige Verwendung der musikalischen Mittel lächerlich zu werden. Was ihn aber stets auszeichnen und für das deutsche Theater zu einer interessanten Persönlichkeit machen wird, ist sein großes Talent für Regie und Arrangement, die geschickte und kunstvolle Verwendung äußerlicher technischer Mittel, durch welche Wirkungen hervorgebracht werden. Und so halten wir den Tannhäuser für ein geistreiches Experiment einer begehrlchen suchenden Zeit, aber nicht für einen Fortschritt in der Bildung der Oper; wir glauben auch nicht an eine gefährliche Schule Wagner's, denn, so scheint uns, jeder Andere wird schnell untergehen, wenn er versucht, was seine reflectirende Persönlichkeit unternommen hat. – Die Aufführung des Stückes in Leipzig gehörte zu den besten, welche seit langer Zeit hier stattgefunden haben. Die Hauptpartien (Wiedemann, Brassin, Fräulein Meyer) und auch Nebenrollen, z. B. die Tenorpartie Walter's von der Vogelweide (Schneider) wurden gut ausgeführt, Musikdirektor Rietz hat sein großes Talent wieder glänzend bewährt und der Operregisseur Behr das Detail vortrefflich in die Scene gesetzt. Decorationen und Costume waren nach den Verhältnissen der hiesigen Bühne glänzend. *)

*) Einzelne Kleinigkeiten, welche zumeist der engen Bühne zuzuschreiben sind, die dem Regisseur die Uebersicht und die Arbeit hinter den Coullissen sehr erschwert, werden bei späteren Vorstellungen leicht abzuändern sein. In der Scene I. sind die rothen Reifen der Tänzerinnen wegzulassen, die Figurantin, welche im Hintergrund am Felsblock links auf der Erde lag,

muß eine andere Stellung bekommen. Die Solotänzerin darf ihre kleine Production nicht mit französischen Entrechats schließen. Im zweiten Act möchte das stumme Spiel der Elisabeth und des Landgrafen bei Empfang der souverainen Gäste etwas lebendiger und mehr nuancirt sein. Verschiedene Grade der Vertraulichkeit, repräsentirende Unterhaltung mit den Herrschaften der ersten Bank. Die abgenutzten rothen Ueberzüge der Sessel, Sitze und Treppenstufen paßten nicht zu der übrigen Ausstattung. Im letzten Act war der Lichteffect des zweiten Berges verunglückt, er erschien als Pappé. Diese Ausstellungen möge man gerade als ein Zeichen nehmen, daß alles Uebrige stattlich und glänzend war.

Heerde // zumeist // fragt // in Vordergrund // musikalische // verursachen, // gewinnt, // werden, als // Wagnern // Berechnung, auch // Mittel, respectable // Auch er ist // Musikdirektor Rietz // Operregisseur // bei Empfang ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./6, 4. 2. 1853, S. 58b-60a; ~ /7, 11. 2. 1853, S. 73b-74b

[Bücher, Zeitschriften] [-]

Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Aus dem Französischen. Mit Musik-Beilagen. – Köln, F. K. Eisen, 1852. 10 Bogen. Pr. 1 Thlr. *)

„Wenn Begebenheiten Interesse erregen, so geschieht es bloß durch die Empfindungen und Schmerzen, die sie im menschlichen Herzen erwecken, und wer dieselben am besten zu schildern weiß, ist ihr wahrer Dichter!“

Franz Liszt.

Die epochemachenden und somit kunsthistorischen Verdienste, welche der nimmer ruhende, geniale Franz Liszt, – gleich hervorragend als Kapellmeister, Componist und Virtuos, – sich um die Aufführung und Verbreitung der Wagner'schen Werke bleibend erworben hat, sind sowohl in diesen Blättern, als auch anderwärts vielfach hervorgehoben worden, und mußten selbst von den Gegnern der modernen Kunstbewegung gebührend anerkannt werden.***) Franz Liszt's Vorzüge und Verdienste, als geistreicher und gewandter Schriftsteller, sind nicht geringer anzuschlagen. Denn seine genialen Analysen der Wagner'schen Werke waren es, welche den Werth und die Bedeutung dieser Kunstschöpfungen, sogar über Deutschlands Grenzen hinaus, in den Nachbarländern Frankreich und England, zuerst verkündigten. Sein Werk:

*) Durch Th. Uhlig's Tod, dem die Besprechung übertragen war, verspätet.

D. Red.

**) Man höre den „Wohlbekanntem“ Wahrheitspropheten in seinen „Fliegenden Blättern für Musik“ Heft I. S. 55 und 62.

[58b //

59a] „Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner par Franz Liszt“ (Leipzig, F. F. Brockhaus, 1851) ist in diesen Blättern wiederholt erwähnt, und namentlich in Nr. 22 des 35sten Bandes von Th. Uhlig angezeigt worden. Es wurde dort bereits ausgesprochen, daß eine gute deutsche Uebersetzung höchst wünschenswerth sei, weil dadurch erst dieses Werk dem deutschen, und speciell dem musikalischen Publikum, recht zugänglich werden könnte.

Diese Uebersetzung ist nunmehr von einem anonymen E. W. erfolgt, der sich dadurch kein geringes Verdienst erworben hat, zumal seine Arbeit eine durchaus gelungene zu nennen ist. E. W. ist nicht Uebersetzer im gewöhnlichen, trivialen Sinne des Wortes. Er ist ein gebildeter Philolog, der sich Jahre lang in Frankreich aufhielt, der mit Geist und Geschmack überträgt, sich bemüht, Gedankengang und Styl zu reproduciren, und so die charakteristische Färbung, welche Liszt seinen Arbeiten immer verleiht, möglichst festzuhalten.

Der Uebersetzer hat aber noch mehr gethan. Er hat einige, in Liszt's Arbeiten flüchtig hingeworfene Skizzen in erklärenden Noten ausgeführt und, indem er einige kleine Unrichtigkeiten des Textes verbesserte, sich als Kenner mittelalterlicher Kunst und Dichtung gezeigt.*) (Siehe die Anmerkungen über die Graalsage, S. 29, 30, 31 und über Holda und Tannhäuser, S. 92). Endlich hat E. W., abweichend vom Original, die Texte zu Lohengrin und Tannhäuser ziemlich vollständig und wortgetreu wiedergegeben, um, wie er sagt, (S. 37 und 93.) dem Leser eine richtige Vorstellung von Wagner's poetischer Auffassung, und Gelegenheit zu geben, die Diction in Tannhäuser und Lohengrin zu vergleichen. Denn schon aus der Verschiedenheit der beiden Dichtungen und ihrer Form müsse Jedem klar werden, daß Wagner erst im Lohengrin sein neues System streng durchgeführt habe.

Zur Würdigung der musikalischen Charakteristik Wagner's, sind die zwölf Notenbeispiele, welche die Hauptmotive beider Werke in übersichtlicher Form zusammenstellen, höchst willkommen. Für Jeden, der Wagner's Werke hörte, ohne im Besitz derselben zu sein, sind diese Musikbeilagen, wie Album-Blätter, eine erquickende Erinnerung an die erhebenden Momente vergangenen Genusses.

*) Auffallend ist es, daß E. W. nur die ältere Uebersetzung des Parcival von San-Marte (Magdeburg, 1836) erwähnt, und nicht die neueste und vollendetste: Parzival und Titurel, übersetzt und erläutert von C a r l S i m r o c k (Stuttgart, Cotta) die, wie die Herausgabe des ganzen Heldenbuches von S i m r o c k, zu unseren klassischen deutschen Nationalwerken gehört. [59a //

59b] Ueber L i s z t's Verdienste um die Verbreitung der W a g n e r'schen Werke durch Wort, Schrift und That hier noch ausführlich sprechen wollen, wäre überflüssig. Wenn L i s z t sich in der modernen Kunstgeschichte nicht schon durch seine eigenen Werke ein Denkmal gesetzt hätte, so würde dennoch sein Name als Beförderer der W a g n e r'schen, wie aller ernstesten Kunstbestrebungen der Gegenwart, ein unvergänglicher sein. Denn das charakterisirt den wahren Genius, daß er nicht einseitig bewundernd oder schaffend verfährt, sondern mit universellem Seherblick das Große, Schöne und Wahre allenthalben zu erkennen, hervorzuheben und zu fördern weiß.

Was aber den speciellen Werth von L i s z t's Originalarbeit betrifft, so lassen wir darüber den Uebersetzer selbst reden, (Vorrede S. V – VII) weil wir darauf verzichten müssen, ein gewählteres und treffenderes Urtheil über L i s z t's Bedeutsamkeit als Schriftsteller geben zu können.

„L i s z t's Analysen beider Opern sind aus dem lebendigen Born seines Genies entquollen, übersprudelnd in der reichsten Fülle lebensfrischer, neuer Ideen, denen seine, mehr als enthusiastische Begeisterung für die herrlichen Tondichtungen, selbst in der Form keine Schranken setzt, reich an vielen, durch ihre Neuheit, wie ihre Kühnheit, überraschenden Bildern. Beim prüfenden Lesen dieser Analysen fühlt man, daß nur ein Genie im Stande, das innerste Wesen solcher genialen Kunstwerke in der Weise zu erfassen und zu durchdringen, wie es L i s z t hier gethan. Beide Abhandlungen sind, nach unserer Ueberzeugung, meisterhafte Muster.“

„So einzig, unerreicht und unerreichbar L i s z t in seinem Clavierspiele dasteht, eben so einzig und ohne Vorbild in seinem Style. Beides ist seiner Seele Eigenthum. In beiden finden und fühlen wir dasselbe geniale Sichgehenlassen, das aber selbst im Fluge der höchsten Begeisterung nie dem Schönen verletzend nahe tritt. Sein Styl ähnelt dem L a m a r t i n e's, ist aber noch blühender, noch kühner und freier, zuweilen in der Darstellung der üppigen Fülle der Gedanken, in den reichen Feinheiten ihrer Nüancirung, bis zu den äußersten Grenzen gehend, welche der französischen Sprache gesteckt sind. Man fühlt sich beim Lesen von L i s z t's Schriften vom edelsten Cosmopolitismus umweht; man fühlt, daß der Geist germanischer, wie romanischer und selbst slavischer Literatur dem Verfasser vertraut, und eben aus dieser Vielseitigkeit des Auffassens geht auch seine mehr als ungewöhnliche Kühnheit in der Handhabung der französischen Sprache hervor, wodurch er aber nicht wenig mit zu ihrer Emancipation beitragen kann und wird. –, [59b // 60a]

Die Literatur über W a g n e r fängt bereits an, erfreulich zu wachsen. T h e o d o r M u n d t (in seinem Tagebuch aus W e i m a r) F r a n z M ü l l e r (in seiner Schrift über R. Wagner's Tannhäuser) und der zu bescheidene E. W. sind in e i n e m Jahre mit selbstständigen Schriften hervorgetreten, kleinerer Brochüren und der vielen Journalartikel, selbst in England, gar nicht zu gedenken. Aber auch in diesem, sich schon krystallisirenden Zweig der W a g n e r'schen Bewegung, gebührt L i s z t der erste Rang, nicht nur, insofern er der e r s t e war, welcher über Wagner schrieb, sondern auch, insofern keiner mit mehr Geist und wahren Kunstenthusiasmus über ihn geschrieben hat.

Und so werden sich, bei der Erwähnung W a g n e r's, auch zu allen Zeiten unsere Blicke unwillkürlich nach W e i m a r wenden,

Nach W e i m a r - J e n a,
Der großen Stadt,
Die an beiden Enden
Viel Gutes hat,

wie schon unser G ö t t e singt, den das Nationalbewußtsein eben so unzertrennlich mit Weimar's Musenhofe im Verein nennen wird; einem Musenhof, der nun schon ein volles J a h r h u n d e r t seinen Ruhm unerschüttert behauptete: auf der Höhe seiner Zeit zu stehen, und ihr voran zu schreiten! –

H o p l i t.

=====

Druckfehler-Berichtigungen. . . . [73b // 74a] – In der Besprechung von „Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser“ in Nr. 6 lese man S. 60, Sp. 1, Z. 2 v. o. n i c h t Theodor Mundt, sondern „A d o l p h [74a // 74b] S t a h r, i n s e i n e m T a g e b u c h a u s W e i m a r u n d J e n a“.

Tanhuser // 93.) // W a g n e r's, // sprechen wollen, // W e i m a r) F r a n z ||

XXXX

Leipzig. Am 31sten Januar wurde **T a n n h ä u s e r** von **R. W a g n e r** hier zum ersten Male bei doppelt erhöhten Eintrittspreisen gegeben, und zwar mit dem durchgreifendsten, entschiedensten Erfolg. Nach jedem Acte wurden die Darsteller gerufen, am Schlusse verlangte das Publikum auch die **H. Rietz** und **Wirsing**. Ebenso fand die Ouvertüre rauschenden Beifall, und immer, wo nur beim Scenenwechsel eine Gelegenheit sich fand, brach der Enthusiasmus sich Bahn. Die Aufführung war mit größter Sorgfalt vorbereitet worden, und was das **W o l l e n** aller Mitwirkenden betrifft, müssen wir uns sehr günstig, sehr anerkennend aussprechen. Das Orchester zeigte sich trefflich einstudirt, Sänger und Sängerinnen gaben sich sichtbare Mühe, die Ausstattung war sorgfältig und elegant. Wenn demohngeachtet noch außerordentlich viel zu wünschen übrig blieb, wenn der ersten Hälfte des // Werkes mindestens sehr großer Eintrag geschah, so liegt die Ursache davon in der zur Zeit noch geringen Vertrautheit mit Wagner'scher Musik, so wie in der Neuheit der Anforderungen, die hier an alle Ausführende gestellt werden, endlich in der Unzulänglichkeit der bisherigen Bildung der Darsteller diesen Aufgaben gegenüber. Die **Tempi** des ersten Actes erschienen fast durchweg vergriffen, und Vieles vermochte darum nicht mit der ihm inwohnenden hinreißenden Gewalt zu wirken: so, um nur an zwei Hauptbeispiele zu erinnern, das Hauptmotiv des **Tannhäuser**, welches sowohl in der Ouvertüre, als auch in der Scene des **Venusberges** viel zu langsam genommen wurde, buchstäblich nicht anders, als wenn man **Don Juan's** Champagnerlied im schleppenden **Andante** singen wollte – ferner das **Andante** des **Wolfram** am Schlusse des ersten Actes, welches übereilt wurde, so daß das darauf folgende **Allegro** nun in umgekehrtem Verhältniß stand, und die Steigerung ganz verloren ging. Das **Vorzüglichste** leistete **Frl. F a s t l i n g e r** als **Venus** und **Hr. S c h n e i d e r** als **Walther von der Vogelweide**, die beide das Werk von **Weimar** her kennen. Trefflich war **Frau G ü n t h e r - B a c h m a n n** in der kleinen Partie des **Hirtenknaben**; ihnen zunächst **Hr. S c h o t t** als **Landgraf**. **Hr. W i d e m a n n** als **Tannhäuser**, **Frl. M a y e r** als **Elisabeth** und **Hr. B r a s s i n** als **Wolfram** zeigten sich, obschon sie bemüht waren, das Beste zu leisten, noch zu wenig berührt von dem Geiste Ihrer Aufgabe. Die prachtvolle erste Scene des zweiten Actes zwischen **Tannhäuser** und **Elisabeth** ging dadurch fast gänzlich verloren. Weit besser gelang **Hrn. Widemann** die Darstellung des dritten Actes. **Hrn. Brassin** fehlte es an Innerlichkeit und Idealität, namentlich zu Anfang des dritten Actes. Der Text schien nicht überall gut memorirt, und wir erklären uns daraus zum Theil die so sehr undeutliche Aussprache. Im Allgemeinen war die Ausführung, das Orchester mit inbegriffen, und kleine bei einer ersten Darstellung unvermeidliche Versehen nicht gerechnet, correct, solid, tüchtig; aber es fehlte noch **Leben**, **Schwung** und **Begeisterung**. **Frau R u d o l p h** spielte die Harfenpartie ebenfalls correct, aber zu wenig mächtig und **klangvoll**. Die Harfenpartie des **Tannhäuser** ist die schönste, welche für dieses Instrument geschrieben wurde; aber sie verlangt die erwähnten Eigenschaften, wenn sie zu voller, dann aber auch außerordentlich größerer Geltung gelangen soll. Die **Inscenesezung** war lobenswerth, ebenso **Decorationen** und **Costüme**, der **Aufzug** im zweiten Acte gelungen, wenn auch noch nicht ganz dem Sinne des **Componisten** entsprechend. Das **Wiedererscheinen** der **Venus** am Schlusse konnte nicht zu voller Wirkung gelangen, da die dieselbe begleitenden **Damen** in einen **Knäuel** geballt dastanden, während sie, wie im ersten Act, bewegter erscheinen sollen. Welche **Grille** den **Landgraf** bewogen hat, auf der **Jagd** die **Krone** aufzusetzen, ist schwer zu begreifen. – – – So ist endlich auch das lange widerstrebende **Leipzig** für die neue **Kunstrichtung** gewonnen.

stand, und // Ihrer Aufgabe // solid, // den **Landgraf** //

XXXX

Neue und neinstudirte Opern. . . .

. . .

In **Breslau** ist **W a g n e r's** „**Fliegender Holländer**“ aufgeführt worden. Er hat bei weitem nicht den Erfolg gehabt welchen der „**Tannhäuser**“ erlangte. Der Referent der „**Breslauer Zeitung**“ beklagt, daß die **dramatische Steigerung** des „**düstem Nachtstücks**“ vom zweiten Act an abfalle. Sonst ist er sehr für **Wagner's** Theorien und Werke eingenommen und bemerkt mit Recht: „**Man muß sich in Wagner's** Musik erst hineinleben, gewiß daß die Mühe durch reichlichen **Genuß** belohnt wird.

. . .

gehabt welchen // gewiß daß //

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/35, Freitag 4. 2. 1853, S. 147b-148a
Eidgenossenschaft]

[Bülletin von heute Morgen][Schweizer

Zürich. . . .

– Den Verehrern klassischer Musik und klassischer Aufführungen die willkommene Nachricht, daß Richard W a g n e r am 15. d. in dem Konzerte der Musikgesellschaft die A-dur-Symphonie von Beethoven dirigiren wird.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/6, 5. 2. 1853, S. 50b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

R. W a g n e r 's „Tannhäuser“ hat in Frankfurt nicht durchgehends angesprochen. Man rief deßhalb bei der kürzlichen Aufführung nur die Darsteller, nicht auch den Componisten.

deßhalb ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/6, 5. 2. 1853, S. 51a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Riga; Fliegender Holländer: in Breslau.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/6, 5. 2. 1853, S. 51b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen]

W e i m a r hat sich dem Wagnercultus geweiht. Außer Lohengrün und Tannhäuser, die dort sehr oft und stets mit Beifall gegeben wurden, hat man nun auch den „Fliegenden Holländer“ zur Aufführung gebracht. Liszt's Energie weiß das Alles durchzuführen: wir wünschen nur, daß er sie auch andern Componisten möge zu Gute kommen lassen.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/136 = III/32, 5. 2. 1853, S. 1081a-1085a; ~ -/137 = III/33, 12. 2. 1853, S. 1091b-1092b [-]

Pariser Briefe.

[Concerte des Conservatoire's: eine neue Auffassung der 9. Sinfonie. – F. Hiller.]

. . . [1081a /// 1082a]

Das zweite Concert wurde durch die neunte Sinfonie Beethovens verherrlicht; endlich hatte man es nach angestregten Arbeiten dahin gebracht, dieses gewaltige Werk einmal wieder vorzuführen. . . . [1082a /// 1082b] . . . Bleibt das gewaltige Werk doch trotz des Schlüssels, den die Worte bieten, noch so Vielen unter den Deutschen unbegriffen; wie sollte es bei denen zu einem vollen Eindruck gelangen können, denen auch der Sinn des Gedichts noch nicht einmal aufgegangen ist? Einen schlagenden Beweis davon will ich Dir durch Mittheilung einer in Folge des letzten Concerts erschienenen Erklärung der IX. Sinfonie geben. Sie rührt von einem angesehenen Kritiker her, Hrn. A. Azevedo, wird aber nicht ermangeln, bei euch Transrhenanen einige Heiterkeit zu erregen. Ich lasse ihn ohne weitere Bemerkungen selbst sprechen.

„Eins tritt uns bei Anhörung der 9. Sinfonie sogleich vor die Gedanken: . . .“

„Was ist das nun für ein Drama, das für uns ein Räthsel ist, für Beethoven aber eine hell leuchtende Idee war, . . .“

. . . Endlich bot sich uns eine hülfreiche Hand dar: ein Dilettant, der viel reist, erzählte, dass er die Sinfonie in Dresden unter der Direction des Componisten Wagner gehört habe – dabei sei ein Programm vertheilt worden, nach welchem die bewegende Idee, das verborgene Drama des Werks, die E n t - [1082b /// 1083a] s t e h u n g d e r S t i m m e (*la naissance de la voix*) sei. Nach diesem Programm ist der erste Satz eine Schilderung des Chaos der Urwelt und im letzten steigt die menschliche Stimme in ihrem ganzen Glanze aus demselben empor.*)

. . .

*) Wir brauchen unsere Leser wohl kaum zu erinnern, dass Wagner an diesen Unsinn nie gedacht hat. Sein Programm deutet die 9. Sinfonie auf die einzig richtige Weise, übereinstimmend mit dem, was wir in frühern Aufsätzen im Feuilleton der Köln. Zeitung darüber gesagt haben, und was der Verfasser des in der vor. Anm. angeführten Artikels in Nr. 40 ausspricht. Die Red.

=====
Pariser Briefe.

(Schluss.)

Man sieht aus dieser kuriosen Analyse der neunten Sinfonie wieder einmal recht deutlich, wie der Charakter der französischen Kunstkritik beschaffen ist, und das ist immer interessant. Der feine Sinn, den der Franzose für die musikalische Ausführung, [1091b /// 1092b] für Alles was Technik ist, besitzt, verleitet ihn, auch die tiefen Eindrücke, die er durch ein Werk der Tonkunst empfängt, sich durch Aeusseres zu erklären. So hat der Verfasser der obigen Analyse offenbar die richtig Ahnung, dass eine Idee, welche ausser dem Gebiete der Musik liegt, Beethoven beherrscht haben musste; aber anstatt sich diese Idee aus dem innern musikalischen Gehalt der drei ersten Sätze und aus der Wahl des Textes zu dem vierten, aus dem Hymnus an die Freude zu erklären, hält er sich bloss an das Aeussere, an den plötzlichen Klang der menschlichen Stimme, und construirt nun daraus auf's Wunderlichste drauf los. Am spasshaftesten ist der Gedanke, dass die marschartige Behandlung des Themas beim Eintritt des Tenorsolo's im letzten Satz die Entstehung der Instrumentalmusik andeuten solle, nachdem die 3 ersten Sätze bereits ein Bild des Höchsten, was ja die Instrumentalmusik leisten kaun, gegeben haben!

. . . // . . .
. . .

B. P.

ihu // kaun, ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/136 = III/32, 5. 2. 1853, S. 1084a-1085a

[-]

Berliner Briefe.

[Th. Milanollo. Domchor. Akademie.]

Den 30. Januar.

An unserer Hofbühne ist jetzt nicht nur das Schauspiel ungünstig bedacht, da seit dem Umbau des Schauspielhauses nur eine Vorstellung täglich gegeben werden kann, sondern seit vierzehn Tagen auch die Oper, und zwar durch die Schuld der Zauberin, unter deren „Mitwirkung“ nun schon fünf Concerte im Opernhause stattgefunden haben, die uns durch die süsse Wemuth ihres Spiels alle unsere guten Vor- und Grundsätze vergessen lässt. . . // . . . Die Indra wird bald auf den Feensee folgen; und da Richard Wagner, nicht mit Unrecht beleidigt, den Tannhäuser zu rückgezogen hatt, so wird „Chriemhilds Rache“ von Dorn, ein Werk, das im Einzelnen auch an lyrischen Elementen reich ist und in dem sich der Ernst der alten Heldensage, wie es scheint, mit dem, was unser heutiges Ohr gern hört, vertragen sollte, noch in diesem Winter zur Aufführung gelangen. — . . . // . . .

G. E.

Wemuth //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/136 = III/32, 5. 2. 1853, S. 1085a-1086b

[-]

Aus Bonn.

. . .
. . . Gluck's Overtüre, so sehr sie auch den Zeitgenossen ihrer Geburt als ein non plus ultra erschienen sein mag, ist gleichwohl keine Aufgabe mehr für ein heutiges Orchester und ist weit entfernt von dem hohen Fluge, den seitdem die Instrumentalmusik genommen hat. Sie konnte sonach keinen Ersatz bieten für die, nicht bloss durch den Reiz der Neuheit interessante Overtüre Wagner's zum Tannhäuser, welche Anfangs zur Aufführung bestimmt war, aber nach einem im Beethovenverein gemachten Versuch still wieder bei Seite gelegt wurde. . .

. . . /// . . .

△

Anfangs ||

XXXX

Dresdner Journal -/30, Samstag 5. 2. 1853, S. 125a-125c

[Feuilleton][unterm Strich]

Theater. . . . // . . .

– Weimar. Franz Liszt hat den monströsen Entschluß // gefaßt zu Ehren seines Freundes R. Wagner, dessen Opern „Tannhäuser“, „der fliegende Holländer“ und „Lohengrin“ in e i n e r Woche zur Aufführung zu bringen. Das gleicht einer Bekehrung der Heiden mit dem Schwert.

XXXX

Neue Preußische Zeitung [Kreuz-Zeitung] -/29, Freitag 4. 2. 1853, S.

[]

XXXX

Neue Preußische Zeitung [Kreuz-Zeitung] -/30, Sonnabend 5. 2. 1853, S.

[]

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/31, Sa 5. 2. 1853, S. [Ba-Cc]

[–][unterm Strich]

Richard Wagner's Tannhäuser.

* Richard Wagner's „T a n n h ä u s e r“ erregt allenthalben, wo er zur Aufführung kommt, das lebhafteste Aufsehen. So ging er am 31. Januar zu Leipzig mit einem so glänzenden Erfolg in Scene, daß diese Darstellung als epochemachend in der Leipziger Theatergeschichte bezeichnet wird. Im Allgemeinen hat jedoch wohl selten ein Werk so grell widersprechende Beurtheilungen erfahren, als diese jedenfalls höchst bedeutsame und originelle Tondichtung Richard Wagners. Von besonderem Interesse muß es sein, die äußere und innere Veranlassung, welche den Dichter-Komponisten zur Wahl [Ba // Bb] seines Stoffes trieb, die Entstehungsgeschichte dieses Werkes kennen zu lernen; es eröffnet sich durch die Kenntniß derselben erst ein tieferes Verständniß des „Tannhäuser“. Richard Wagner gibt uns hierüber selbst in seiner neuesten größern Schrift Aufschluß. Er theilt uns mit, wie ihm das köstliche, alte deutsche Volksgedicht vom „Tannhäuser“ bekannt wurde und ihn auf's lebhafteste berührte. Wir wollen ihn hier selbst reden lassen.

„Keineswegs – so meldet Wagner – war mir der Tannhäuser an sich eine völlig unbekanntete Erscheinung: schon früh war er mir durch Tieck's Erzählung bekannt geworden. Er hatte mich damals in der phantastisch mystischen Weise angeregt, wie Hofmann's Erzählungen auf meine jugendliche Einbildungskraft gewirkt hatten; nie aber war von diesem Gebiete aus auf meinen künstlerischen Gestaltungstrieb Einfluß geübt worden. Das durchaus moderne Gedicht Tieck's las ich jetzt wieder durch, und begriff nun, warum seine mystische kokette Tendenz mich zu keiner Theilnahme bestimmt hatte; es ward mir dies aus dem Volksbuche und dem schlichten Tannhäuserliede ersichtlich, aus dem mir das einfache ächte Volksgedicht der Tannhäusergestalt in so unentstellten, schnell verständlichen Zügen entgegentrat. Was mich aber vollends unwiderstehlich anzog, war die wenn auch sehr lose Verbindung, in die ich den Tannhäuser mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg“ in jenem Volksbuche gebracht fand. Auch dieses dichterische Moment hatte ich bereits früher durch eine Erzählung Hoffmanns kennen gelernt; aber grade wie die Tieck'sche vom Tannhäuser, hatte sie mich ganz ohne Anregung [Bb // Bc] zu dramatischer Gestaltung gelassen. Jetzt gerieth ich darauf, diesem Sängerkriege, der mich mit seiner ganzen Umgebung so unendlich heimathlich anwehete, in seiner einfachsten, ächtesten Gestalt auf die Spur zu kommen; dies führte mich zu dem Studium des mittelhochdeutschen Gedichtes vom „Sängerkrieg“. Dieses Gedicht ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größern epischen Dichtung „Lohengrin“ in Zusammenhang gesetzt; auch diese studirte ich, und hiermit war mir mit e i n e m Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen, von der ich zuvor, meist nur auf bereits Fertiges, für den Operngenre Geeignetes ausgehend, nicht ein Ahnung gehabt hatte. – Nach fast dreijährigem Aufenthalt verließ ich, 29 Jahre alt, Paris. Meine direkte Reise nach Dresden führte durch das thüringische Thal, aus dem man die Wartburg auf der Höhe erblickt. Wie unsäglich heimisch und anregend wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeierten Burg, die ich – wunderlich genug! – nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich – bereits verfolgt – von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so

warmer Heimathsfreude betrat, und nun als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte! – Meine bereits zur Selbstständigkeit entwickelte, menschlich künstlerische Natur äußerte sich als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höhern, edlern Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreif- [Bc // Ca] bar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebesehnsucht, das Edelste was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangens Anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, – nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der m o d e r n e n Sinnlichkeit eben n i c h t befriedigen konnte? Wie albern müssen mir nun die in moderner Liederlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem „Tannhäuser“ eine spezifisch christliche, impotent verhimmelnde Tendenz andichten wollen! – Ich habe hier die Stimmung genau bezeichnet, in der mir die Gestalt des Tannhäuser mahnend wiederkehrte und mich zur Vollendung seiner Dichtung antrieb. Es war eine verzehrend üppige Erregtheit, die mir Blut und Nerven in fiebernder Wallung erhielt, als ich die Musik des Tannhäuser entwarf und ausführte. Meine wahre Natur, die mir im Ekel vor der modernen Welt und im Drange nach einem Edlern und Edelsten ganz wiedergekehrt war, umfing, wie mit einer heftigen und brünstigen Umarmung, die äußersten Gestalten meines Wesens, die beide in e i n e m Strome: höchstes Liebesverlangen, mündeten. – Ich empfand, den Erscheinungen der modernen Theaterkunst gegenüber, wohl den bedeutenderen Inhalt meiner Schöpfungen, zugleich aber auch das Unbestimmte, oft Undeutliche der Ge- [Ca // Cb] staltung dieses Inhaltes, dem jene nothwendige, scharfe Individualität somit selbst noch nicht zu eigen sein konnte. Richtete ich nun meinen Mittheilungstrieb unwillkürlich an die Empfänglichkeit mir vertrauter, gleichföhlender, bestimmter Individuen, so gewann ich hierdurch die Fähigkeit eines sichern, deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit reflektirter Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte immer mehr von mir ab; trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, schärfer ab; hob diesen desto deutlicher hervor, und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter, weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten. Unter solchen Einflüssen und bei diesem Verfahren führte ich meinen Tannhäuser aus, und vollendete ihn nach wiederholten und verschiedenartigen Unterbrechungen. Ich hatte mit dieser Arbeit einen neuen Entwicklungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer“ eingeschlagenen Richtung zurückgelegt. Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei thätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre. Im Tannhäuser hatte ich mich aus einer frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit – dem einzigen Ausdrucke der modernen Gegenwart – heraus geseht; mein Drang ging nach dem unbekanntem Reinen, Keu- [Cb // Cc] schen, Jungfräulichen, als dem Elemente der Befriedigung für ein edleres, im Grunde dennoch aber sinnliches Verlangen, wie es eben die frivole Gegenwart nicht befriedigen konnte. Auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen; ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Aetherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühls mit den wollüstigen Schauern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpen empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeere umgeben, hinab auf die Gebirge und Thäler blicken. – Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische sinnlich-menschliche gewesen; nicht der Wärme des L e b e n s wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle eines b e s t i m m t e n Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auf jener Höhe der Sonnenstrahl der L i e b e, deren wahrhaftigster Drang mich aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichen Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick – d a s W e i b: das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elends aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusbergs den Weg nach Oben wies, und das nun aus sonniger Höhe L o h e n g r i n hinab an die wärmende Brust der Erde zog.“ –

XXXX

Aus Schlesien. Nach dem eminenten Erfolge von Richard Wagner's „Tannhäuser“ auf der Bühne zu Breslau, welche Oper bereits vierzehnmal gegeben wurde, ist man daselbst nun auch zur Darstellung einer älteren Oper Wagner's geschritten. Zum Benefize des Regisseurs Hr. R i e g e r wurde am 26. Januar „der fliegende Holländer“ bei vollem Haus gegeben. — . . .

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/5, 7. 2. 1853, S. 38a-b

[Nachrichten]

Aus Schlesien. Nach dem eminenten Erfolge von Richard Wagner's „Tannhäuser“ auf der Bühne zu Breslau, welche Oper bereits vierzehnmal gegeben wurde, ist man daselbst nun auch zur Darstellung einer älteren Oper Wagner's geschritten. Zum Benefize des Regisseurs Hr. R i e g e r wurde am 26. Januar „der fliegende Holländer“ bei vollem Hause gegeben und am 1. Febr. zum drittenmale. - . . . // . . .

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/6, 7. 2. 1853, S. 22b-24a

[-]

HAMBURGER BRIEFE.

(Ende Dezember.)

Seit meinem letzten Brief haben zwei Concerte des philharmonischen Vereins stattgefunden. In demselben sind Mozart's C-dur-Sinfonie mit Fuge, Beethoven's 2. Sinfonie und Haydn's B-dur-Sinfonie mit dem überaus edlen und schönen Adagio in F-dur $\frac{3}{4}$ Takt gegeben. Neben diesen erschienen die Coriolan-Ouverture und, mit besonderer Aufmerksamkeit empfangen, die Tannhäuser-Ouverture von Wagner. Die letztere veranlasst mich zu folgenden Bemerkungen. Die wahrlich herausfordernde Art, in welcher Wagner seine Werke durch mehrere begeisterte Anhänger und Jünger dem Publikum in sehr überschwänglichen Zeitungsartikeln zuerst empfehlend [22b // 23a] erläuternd und zergliedernd vorführt, berechtigt uns alle zu einem ernsten Urtheil. Es ist kein Jüngling, der uns entgegentritt, sondern ein in Lebensstürmen gestählter Mann, ein im Gebiete seiner Kunst gereifter Tonkünstler, welcher seine Werke der Oeffentlichkeit übergibt. Es sind zu viele harte Worte von jener Seite gegen alles Aeltere gefallen, als dass nicht ein liebender Freund der Kunst das Recht haben sollte, die neue Composition in ihrer Berechtigung zu s o l c h e m Gebahren zu erforschen.

Von vorn herein halte ich die Wahl des Stoffes, des Operngedichtes für eine verfehlte, insofern der Fabel durchaus Grundideen zum Halt dienen, die für unsere heutige Anschauungsweise veraltet sind. Dieser ganze Wust von alten Rittersagen und Mythen aus der romantischen Zeit ist nach allen Seiten, t r o t z u n l ä u g b a r e r e i n z e l n e r S c h ö n h e i t e n, so an der Wurzel todt, so für u n s e r e Augen unerquicklich, dass der Lebensfunke von vorn herein fehlt. Wenn Wagner sich berufen hält, das Kunstwerk der Zukunft zu schreiben – und der Muth dazu darf niemals als ein Verbrechen angerechnet, muss im Gegentheile auf alle Weise gefördert werden, wenn er nur die rechte Begabung zeigt –, so muss er, dünkt mich, auf das ernstlichste dahin trachten, seine Dichtungen der Jetztzeit zu entnehmen, oder wenn er in die dunkle Vorzeit einmal zurückgreifen will, diese Stoffe alles dessen zu entkleiden, was entschieden durch die Entwicklung der Geister abgethan ist.

Nach diesen wenigen Worten gehe ich zu der Ouverture selbst über, welche dem Tannhäuser selbst als Einleitung dient. Die grosse Hauptidee der Oper, der Sieg der himmlischen Liebe über die irdische, ist an und für sich würdig genug, um sie in der Ouverture musikalisch darzustellen. Dies geschieht nun aber in einer, meiner Ansicht zufolge höchst gewöhnlichen Weise. Der Gesang der Pilger, welcher in der Oper selbst als der Repräsentant der himmlischen Liebe auftritt, beginnt ernst und feierlich. Unterbrochen durch die unruhig zuckenden Violinen verschwindet er lange, um dann am Schlusse siegreich jede leidenschaftliche Unruhe zu überwinden und das vielfach gequälte Gemüth endlich zum Quell aller Gnade – dem römischen Papste! – zurückzuführen. Die Intention ist richtig – aber – wie schmerzlich ist es, bei so vielen neueren Tondichtern dieselbe Bemerkung machen zu müssen – die Kraft der musikalischen Erfindung reicht nicht aus, um den grossen Rahmen mit entsprechenden riesigen Figuren zu erfüllen. Es scheint, dass Mendelssohn grade darin so treffliche und wohlverdiente Erfolge erreichte, weil er als höchst gebildeter Kopf seine Kräfte genau kannte und nichts unternahm, was er nicht innerhalb dieses Kreises würdig und gross vollenden konnte. Diese Erkenntniss fehlt, meine ich, Wagner, wenn er nicht etwa noch andere Zeugnisse seiner Begabung vorführen kann, als die bis jetzt der Oeffentlichkeit übergebenen. Ich bin nämlich so frei, auch über Lohengrin, trotzdem ich ihn nur aus dem Clavierauszug kenne, zu urtheilen, wobei ich natürlich sehr wohl weiss, dass manches und einzelnes in der vollendeten Ausführung sich anders gestaltet, als auf

dem Papier. Die Hauptsache aber, die Melodie als Trägerin des Wortes, oder, in den Instrumenten als eben so prägnante Verkörperung eines Bildes, sie sind es, welche dem Kenner beim ersten Anschauen der Noten unmittelbar ein wesentliches Urtheil nicht nur gestatten, sondern auch rechtfertigen. Diese Seite der Ouverture nun bietet in dem einen Thema, dem Priestergesang, allerdings eine recht charakteristische, obgleich nicht grade neue Melodie. Ihr gegenüber aber ist die Darstellung des Gegentheils, der Frau Venus, in der unruhig leidenschaftlichen Bewegung allerdings lärmend genug, aber sie scheint mir nicht genügend, um die sinnliche Liebe auch von der holdesten Weise darzustellen, von welcher aus sie denn doch am gefährlichsten uns ergreift. Dass Wagner nun diesen Mangel der Erfindung durch eine ins Uebermaas gesteigerte Künstelei der Instrumentirung zu ersetzen sucht, erzeugt nur ein wildes Chaos. Kaum bedarf es der Bemerkung, dass allerdings die Idee der leidenschaftlichen sinnlichen Liebe hier unruhig und unstät gemalt werden soll, dass aber in der Unordnung die ordnende, siegreich regierende Hand des Künstlers sichtbar sein soll. Das scheint mir nicht erreicht. Aufgefallen ist mir die sehr schwache Benutzung, zu welcher die Geigen ganz untergeordnet sich verdammt sehen. Es hat mir arm geschienen, dass alle Violinen eine überaus lange Zeit hindurch sich unisono in einer undankbaren Begleitungsfigur ergehen, die so ermüdend für Spieler und Hörer sich gestaltet, dass man mit Recht fragt, wie denn die Geigen, die Königinnen im [23a // 23b] Reich des Orchesters, dazu kommen, eine so klägliche Rolle zu spielen? – Den Eindruck, den das Werk auf unser Publikum gemacht hat, schildern zu wollen, geht über meine Kräfte. Indem ich m e i n e Meinung mit Gründen angeführt habe, begnüge ich mich hinzu zu fügen, dass die Urtheile der M u s i k e r, welche ich darüber gesprochen habe, mit dem meinigen übereinstimmen. Es ist passend, noch einmal hinzuzusetzen, dass Alle die Intention, das ernste Wollen, bei dem Componisten anerkennen, und das ist wahrlich immer hoch zu preisen in einer Zeit, die so viele Beispiele von Künstlern zeigt, welche mit vollem Bewusstsein dem goldnen Lohn der grossen Masse lieber nachrennen, als der keuschen Göttin der Töne einen strengen und demüthig aufopfernden Dienst zu widmen.

Die Ausführung der übrigen grossen Orchesterwerke war bis auf die Haydn'sche Sinfonie die allgewöhnlichste. . . . Die Musiker sind treffliche Leute und werden, wenn der Dirigent seine Pflicht thäte, solche Stellen gewiss sorgfältig studiren und ihre Ehre darein setzen, sie glänzend zu executiren. Es fehlt aber an dem Eifer, der z allen Zeiten nur der Sache wegen sich anstrengt und unbekümmert um Beifall oder pecuniären Gewinn den Geist der Töne zu erforschen und liebevoll den Hörern zu vermitteln strebt. – . . .

. . . [23b // 24a] . . .

Ernst.

Priestergesang [= möglicherweise >Pilgergesang< und vom Setzer aus dem Manuskript fehlgelesen] // mich hinzu // regierende
||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/6, 7. 2. 1853, S. 24a

[Nachrichten]

Leipzig. In dem letzten Gewandhaus-Concerte wurde unter Anderem die neue Sinfonie von Lachner und Introduction nebst Scene aus Wagners „Lohengrin“ executirt.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/32, Montag 7. 2. 1853, S. [Da-Db]

[-]

Richard Wagners Opern.

R. Wagners Opern brechen sich trotz einiger nicht in ihnen selbst liegender, sondern an sie hingetragener Hindernisse immer mehr Bahn. Es bedurfte dazu einiger Zeit – „gut Ding will Weile haben“ –; im Jahre 1842 ward „Rienzi“ zuerst in Dresden aufgeführt; bald darauf ebendasselbst „der fliegende Holländer“ und 1845 der „Tannhäuser“; am 28. Aug. 1850 ward an Goethes Geburtstag in Weimar die Oper „Lohengrin“ zuerst gegeben.

Die Erscheinung „Lohengrins“ auf der Weimarer Bühne veranlaßte Th. Uhlig (in „Deutsch. Monatsschr.“ Nov. 1850) zu einer tief eingehenden Besprechung. Dabei wird, wie wir glauben, mit Recht aufmerksam gemacht, „daß mit Wagner zum ersten Male der wirkliche Dichter im Gebiete der Oper aufgetreten“. – „Wagner“ – heißt es weiter – „ist nicht nur Dichter und wahrer Künstler – ein Begriff, der heut zu Tage schon in Bezug auf die Produktionen in den einzelnen Kunstarten selten geworden, in Bezug auf das Kompagniegeschäft der Opernfabrikation aber so gut als gar nicht

vorhanden ist –, sondern er steht als Dichter auch auf der Höhe seiner Zeit.“ – Das Ziel der Oper, des musikalischen Drama, was sie seyn k a n n u n d s o l l, hat Wagner selbst in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ entwickelt; seine Verehrer aber wollen es in seinen eigenen künstlerischen Produktionen bereits als fertige That des Genies vor uns hintreten sehen. Darüber soll und wird nun auch hier entschieden werden können. Uhlig findet im Allgemeinen die Kunst Wagners „in der harmonischsten Vereinigung von Dichtung, Musik und Darstellung“, als Gegenstand seiner Kunst aber „das reinmenschliche Wesen“; bei welcher Gelegenheit Webers und namentlich seiner „Euryanthe“ Erwähnung geschieht, in welcher rücksichtlich der Wahl der Charaktere und der Situationen ebensowohl den musikalischen Nothwendigkeiten Rechnung getragen werde, als ihr Komponist bei der Aussprache der Leidenschaften sich auch von dem musikalischen Formalismus zu entfernen beginne.

Speziell über „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ äußert sich Uhlig, daß Wagner bei diesem musikalischen Drama als fertiger Künstler vor uns hintrete. Eine Kritik verbiete sich von selbst; – man sey so vollkommen gesättigt durch den Genuß der Kunst, daß man weder an Lob, noch an Tadel, weder an die Kunst, noch an ihre Mittel, weder an den Dichter, noch an die Darsteller denke; – die Ausdrücke „hohe Unmittelbarkeit der Wirkung, wirkliches Erlebniß, Auffassung durch das Gefühl, Kunstgenuß“ dürften noch am ehesten Wagners Kunst bezeichnen. – In der obersten Idee Wagners soll es ferner liegen, daß die Musik nicht Herrscherin, wie in unserer Oper, sondern Dienerin der dichterischen Hauptabsicht, unzertrennliche Begleiterin jedes Wortes, jeder Geberde, jeder Handlung und jedes Ereignisses ist; so wie der Vorwurf: „die Oper Wagners sey nicht dramatisch; es sey keine Handlung darin“ zu entkräften versucht wird. Man solle nicht über dem Kunstwerke stehen und mit der Miene des weisen Mannes die dramatische Entwicklung gleichsam von oben überwachen wollen; – man solle im Gegentheile mitten im Kunstwerke leben und Alles, was geschehe, für selbstverständlich halten; – und dafür Sorge schon die Kunst des Dichters in der Anordnung der Szenen. //

Diese Andeutungen mögen genügen. Ihr Zweck ist erreicht, wenn sie auch nur an die eigenthümliche Bedeutsamkeit der genialen Werke Wagners erinnert und die besondere Auffassung hervorgehoben haben, welche denselben, wie es scheint, zu Theil werden muß.

„Lohexgrin“ // (in „Deutsch. Monatsschr.“ Nov. 1850) [Bezugstext s. DNr. IV-3, 1244] // des musikalischen Drama, // auf der Wartburg“ // Geberde, ||

XXXX

Sächsische Constitutionelle Zeitung [Dresden] -/30, Montag 7. 2. 1853, S. 119c [Feuilleton]Kunst, Literatur und Unterhaltung][unterm Strich]

** Richard Wagner's „Tannhäuser“ ging zu L e i p z i g am 31. Jan. mit einem so glänzenden Erfolge in Scene, daß diese Aufführung als wahrhaft epochemachend in der Leipziger Theatergeschichte bezeichnet wird.

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/33, Dienstag 8. 2. 1853, S. 131a-132b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/15, 18. 2. 1853

XXXX

Dresdner Journal -/32, Dienstag 8. 2. 1853, S. 132c-133b

[Feuilleton][unterm Strich]

Theater. Die Aufführung des „Tannhäuser“ in L e i p z i g zählte zu den besten, welche seit lange dort stattgefunden haben. Die „Grenzböten“ stimmen in ihrem Urtheil mit dem, was in diesen Blättern über diese Oper gesagt wurde, in der Hauptsache völlig überein. Folgendes daraus mag bei dem Kunstinteresse des Gegenstandes hier Platz finden. „Es fragt sich bei dieser Opernform, ob es erlaubt ist, in solcher Weise die epische Seite eines Stoffes auf der Bühne in Vordergrund zu stellen. Das muß [131c // 132a] man verneinen. Man muß bezweifeln, daß dergleichen auf die Länge versucht werden kann, ohne die zusammenwirkenden Künste: Musik, poetische Kraft der Handlung und Decorationswesen, in ein schiefes Verhältniß zu einander zu bringen und dadurch zu verderben. Was zunächst die poetische Darstellung epischer Momente und musikalische Situationszeichnung auf der Bühne betrifft, so unterliegt diese sehr der Gefahr, zu langweilen. Im „Tannhäuser“ zerstört diese epische Behandlung allerdings nicht die Bühnenwirkung, aber nur deshalb nicht, weil Wagner die innern Schwächen der Handlung durch das allgeschickteste Arrangement und durch eine geistreiche, obgleich nicht immer mäßige Benutzung von Contrasten und kleinen Nebenactionen zu

überkleiden weiß. Deshalb ist er genöthigt, auf Scenerie, Decoration, Regie, einen sehr großen Nachdruck zu legen, und er wird verursachen, daß Aufzüge, Evolutionen, Gefechte, Staatsactionen und all' der Plunder, welcher die Opern des achtzehnten Jahrhunderts belastete, in neuen Formen und mit größern Ansprüchen wieder die Herrschaft gewinnt. Ferner aber wird bei dieser Methode des Schaffens die Musik in einer Weise zur Dienerin der Handlung gemacht, welche mit dem Grundwesen dieser Kunst in unvereinbarem Widerspruche steht, und durch Aufwendung der größten Mittel, der stärksten Instrumentation, der geistreichsten Toncombination wird sie zuletzt nichts Anderes werden, als eine malende und beschreibende Schlachtenmusik im höhern Style und mit den höchsten Prätionen. Wagner selbst wird hoffentlich seinen Geschmack und seine Bildung vor den letzten Consequenzen, zu denen seine Richtung führen muß, bewahren, aber es scheint nach menschlicher Berechnung auch für ihn unmöglich, daß er auf die Dauer bei dieser Benutzung der Mittel respectable Wirkungen hervorbringen wird, welche ein fein- [132a // 132b] fühlendes Gemüth fesseln. Auch er ist in der dringenden Gefahr, durch zu starke Benutzung der Contraste ermüdend, durch gesuchte Originalität des scenischen Arrangements abenteuerlich, durch die Wahl seltsamer Stoffe barock und, was die Hauptsache ist, durch unrichtige Verwendung der musikalischen Mittel lächerlich zu werden. Was ihn aber stets auszeichnen und für das deutsche Theater zu einer interessanten Persönlichkeit machen wird, ist sein großes Talent für Regie und Arrangement, die geschickte und kunstvolle Verwendung äußerlicher, technischer Mittel, durch welche Wirkungen hervorgebracht werden. Und so halten wir den „Tannhäuser“ für ein geistreiches Experiment einer begehrlchen, suchenden Zeit, aber nicht für einen Fortschritt in der Bildung der Oper; wir glauben auch nicht an eine gefährliche Schule Wagner's, denn, so scheint uns, jeder Andere wird schnell untergehen, wenn er versucht, was seine reflectirende Persönlichkeit unternommen hat.

seit lange // in Vordergrund //

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/39, Dienstag 8. 2. 1853, S. 163b [Bulletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. . . .

– Richard Wagners „Tannhäuser“ ging auch zu L e i p z i g am 31. Januar mit einem so glänzenden Erfolg in Szene, daß diese Aufführung als wahrhaft epochemachend in der Leipziger Theatergeschichte bezeichnet wird.

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/33, Mittwoch 9. 2. 1853, 3. Bl. S. 3-4 [Kunst, Literatur, Theater-Nachrichten]

. . . .
Ueber den fortwährend bei vollem Hause und steigendem Beifall bei uns auf dem Repertoire bleibenden „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ äußert sich der rühmlich bekannte Uhlig, daß Wagner mit diesem musikalischen Drama als fertiger Künstler vor uns hintrete. Eine Kritik verbiete sich von selbst; - man sey so vollständig gesättigt durch den Genuß der Kunst, daß man weder an Lob, noch an Tadel, weder an die Kunst, noch an ihre Mittel, weder an den Dichter, noch an die Darsteller denke; – die Ausdrücke „hohe Unmittelbarkeit der Wirkung, wirkliches Erlebniß, Auffassung durch das Gefühl, Kunstgenuß“ dürften noch am ehesten Wagners Kunst bezeichnen. – In der obersten Idee Wagners soll es ferner liegen, daß die Musik noch Herrscherin, wie in unserer Oper, sondern Dienerin der dichterischen Hauptabsicht, unzertrennliche Begleiterin jedes Wortes, jeder Geberde, jeder Handlung und jedes Ereignisses ist; so wie der Vorwurf: „die Oper Wagners sey nicht dramatisch; es sey keine Handlung darin“ zu entkräften versucht wird. Man solle nicht über dem Kunstwerke stehen und mit der Miene des weisen Mannes die dramatische Entwicklung gleichsam von oben überwachen wollen; – man solle im Gegentheile mitten im Kunstwerke leben und Alles, was geschehe, für selbstverständlich halten; – und dafür Sorge schon die Kunst des Dichters in der Anordnung der Scenen. – Auch in Leipzig ging diese Oper am 31. Januar in Scene und mit einem so glänzenden Erfolge, daß diese Aufführung als wahrhaft epochemachend in der Leipziger Theatergeschichte bezeichnet wird. Auch die Aufführung war gut, die Ausstattung überaus prächtig und die neuen Decorationen waren sehr gelungen. Das Publikum rief die Darsteller nach jedem Act und am Schlusse auch noch den Theaterdirector Wirsing, den Regisseur Behr und den Kapellmeister Rietz, dessen Orchester sich mit Ruhm bedeckt hatte. Wenige Tage zuvor ist auch der „fliegende Holländer“ von Richard Wagner in Breslau zum ersten Male bei volldem Hause und lebhaftem Beifalle gegeben worden. //

. . . .

Z.

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/8, 10. 2. 1853, S. 61-62

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Richard Wagners „Tannhäuser“, dessen brillante Ausstattung und Inszenesetzung der Direction natürlich einen ganz ungewöhnlichen Kostenaufwand verursacht hat, wird sehr erklärlicherweise bei erhöhten Eintrittspreisen gegeben, daher hat es sich zugetragen, daß die zweite Aufführung dieser Oper in Leipzig leer war. Der wohlhabende Leipziger Kunstfreund ist ein ganz herrlicher Charakter, aber er liebt nicht die erhöhten Preise für erhöhte Kunstgenüsse. Er wünscht Alles sehr vorzüglich, brillant und gelungen, er beansprucht das Neueste zuerst, und überhaupt alles von bester Qualität und reinstem Wasser, wo möglich ein Theater ersten Ranges, ein ausgesuchtes Personal, wie gesagt alles ganz ungewöhnlich – nur die Preise sehr gewöhnlich. Für solche Wünsche wachsen aber auf dieser Erde keine Wunder-Directionen und unser billiger Kunstfreund wird für die Folge seine Ansprüche unter diesen Umständen etwas mäßigen müssen. Auch die zweite Aufführung fand die begeistertste Aufnahme von Seiten des wenig zahlreichen Publikums, und wenn dieselbe im Ganzen nicht auf der Höhe der ersten stand, so war sie in einzelnen Partien auch wieder gelungener als jene; es zeigte sich namentlich Fräulein F a s t l i n g e r als Venus heute wo möglich in noch größerer Vollendung und ihre Stimme wirkte noch sympathischer; auch die Leistung des Herrn W i e d e m a n n (Tannhäuser) im dritten Act, überragte die der ersten Aufführung.

...

..... //

☼ Auch in R i g a ist der „Tannhäuser“ von R. W a g n e r zur Aufführung gekommen und hat einen bedeutenden Eindruck gemacht.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // sympathischer; // Act, ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/8, 10. 2. 1853, S. 62

[Dur und Moll]

☼ F r a n z W a l l n e r, welcher seit zwei Jahren die Direction des Stadttheaters in F r e i b u r g führt und sich als umsichtiger Leiter und tüchtiger Geschäftsmann bewährt hat, übernimmt im April die Direction des Theaters in P o s e n. Auch die Oper hat in Freiburg unter Wallner eine rühmensewerte Thätigkeit entfaltet, in den letzten drei Monaten wurden Fidelio, Prophet, Nabucodonosor, Tell, Tannhäuser, Maskenball, Jüdin vortrefflich executirt.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/41, Donnerstag 10. 2. 1853, S. 171a
Eidgenossenschaft]

[Bülletin von heute Morgen][Schweizer

Zürich. . . .
– Richard Wagners „Tannhäuser“ hat auch in Riga bei einer sehr gelungenen Aufführung einen bedeutsamen Eindruck gemacht.
– . . .

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/19-21, 11. 2. 1853, S. 82b

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.

(Vom 2. Januar bis 9. Februar.)

. . . – Freit. d. 4. Abonn. susp.: „Tannhäuser“, O. – . . . – Mont. d. 7.: „Tannhäuser“, O. (im Abonnement.) – . . .

—————

Zwischen dem ersten „T a n n h ä u s e r“, welcher nun bereits drei Mal in Scene ging, erschien neu einstudirt ein früherer Liebling aller Repertoire: „S t e f f e n L a n g e r a u s G l o g a u“ und wurde sehr freundlich aufgenommen. . . .

. . .
. . .

V. K.

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-I./8, 11. 2. 1853, S. 312-314

[Wochenbericht]

Musik. – Der „Wohlbekannte“ ist plötzlich wieder auf der musikalischen Schaubühne aufgetreten und diesmal mit einem Journal: „F l i e g e n d e B l ä t t e r f ü r M u s i k, W a h r h e i t ü b e r T o n k u n s t u n d T o n k ü n s t l e r“. Erstes Heft. Leipzig, bei Baumgärtner. Der Inhalt des Heftes giebt außer dem Programm folgende Artikel: Technische Construction der Instrumentalwerke, die Marseillaise, Gespräch mit Carl M. von Weber, Gasparo Spontini, Für die Opernouverture, Ein Vertheidiger Richard Wagner's, Friedrich Wieck, W. von Lenz. F e u i l l e t o n: Liszt und Berlioz in Weimar, Marco Spada, Märtyrer und Vergessene, Aus Paris. – Als des Wohlbekannten musikalische Briefe erschienen, protestirten diese Blätter gegen so manche der darin aufgestellten Ansichten. Es war nicht schwer, einzelne Widersprüche darin nachzuweisen; verderbenbringend schienen sogar so manche dem Dilettantismus zu Gefallen geschriebene Behauptungen, die um so gefährlicher wirken mußten, als der in vielen anderen Fällen gediegene Inhalt das Vertrauen zu dem Verfasser bei nicht recht sattelfesten Leuten zu einem felsenfesten gemacht hatte. Einen Fehler hatten besonders diese Blätter hervorgehoben: Die mangelhafte Beurtheilung Wagner's, mit dessen Werken, sowol in Musik als Literatur, sich der Verfasser damals noch nicht genügend vertraut gemacht hatte, mit welchem Umstande überhaupt die falsche Beurtheilung anderer neuerer Componisten, wie z. B. Schumann's, in Zusammenhang zu bringen ist.

. . . // . . .

giebt // sowol ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./7, 11. 2. 1853, S. 65a-69a

[Leitartikel]

An die Redaction

der Neuen Zeitschrift für Musik.*)

Von

J o a c h i m R a f f.

. . . [65a // 66a] . . .

Die gegenwärtige Bewegung im Bereiche derjenigen Elemente, welche die „musikalische Welt“ ausmachen wollen, ergeht sich zwischen zwei extremen Punkten, deren jemaliges Zusammengelenken zu wenig Aussicht hat, als daß man nicht den Wunsch in sich fühlen könnte, einen Mittelpunkt zu suchen und zu finden, in welchem sich weniger die Interessen der Parteien als der Kunstmomente selbst, die ihr Kampfesgeschrei bilden, ausgleichen. – Dem Kampfschauplatze hinlänglich nahe gerückt um kein wichtiges Ereigniß außer Sicht zu lassen, und hinwieder auf eine productive Thätigkeit angewiesen, die ihre Stütze mit nichten an der beiderseitigen Negation finden kann, habe ich dringender als manche Kunstgenossen vielleicht das Bedürfniß empfunden die terra firma eines neutralen Terrains zu gewinnen, welche mir aus den einzigen festen Bestandtheilen des allumher aufgelockerten Bodens gebildet zu sein schien, die eine Grundlage für den Ueberbau des unabweisbaren Fortschrittes abgeben konnten. – Jene beiden extremen Parteien möchte ich begriffen sehen einmal unter der nachbeethoven'schen [66a // 66b] Reaction, welche sich durch Opposition gegen die Erzeugnisse aus der letzten Periode dieses Meisters selbst, so wie dessen beide bedeutendste Ausläufer nach der idealen und formalen Seite hin, Schumann und Berlioz kennbar macht, und mit aller negativen Anstrengung in jenen Zustand der specifischen Musik zurückdrängt, welche das Interregnum von Mozart bis Beethoven ausmachte; – dann in j e n e r exclusiven Anhängerschaft Richard Wagners, welche aus Mißverstand dieses Reformator's des Drama's, die

Berechtigung der specifischen Musik läugnend mit unarticulirter Vehemenz auf ihr „Kunstwerk der Zukunft“ hinweist, dessen Vorhandensein mit seiner Möglichkeit stets im Bereiche des Problem's ringen wird, – einer Anhängerschaft, für die alle Welt eher verantwortlich zu machen sein dürfte als Richard Wagner selbst. – Die Heftigkeit der letzteren und die impertinente Trägheit der ersteren Partei glauben sich mit einer Art von „Recht“ umgeben zu sehen, welches jedoch meines Erachtens, wenn von demselben in der Entwicklungsgeschichte des Schönen überhaupt die Rede sein kann, nicht vorhanden ist. –

Sehe man vor Allem, was W a g n e r will! Er postulirt ein Kunstwerk, welches sich von Hause aus außer Concurrenz aller übrigen stellt. Ich sage es unverholen: Wagner kämpft mit Windmühlen, wenn er gegen den bisherigen Zustand der Oper ernstlich polemisiert. Was geht ihn diese Oper an? Er will sie nicht mehr hören und nicht mehr schreiben. Er verlangt ein Kunstwerk, welches von der Oper so verschieden ist als die Form seines Zukunftsdrama's, der Stoff und die Darstellung desselben von allem bisher Dagewesenen nur immer sein können. Er verlangt zu diesem Behufe weiter nichts als einen neuen Kunststyl (wie das für ein neues Kunstwerk nöthig) und eine Generation, die in Folge ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen, Erziehung und Bedürfnisse für diesen Kunststyl empfänglich sei (wozu das Kunstwerk in erster Linie natürlich selbst etwas beitragen muß, da die von Wagner zurückgesehnte erste Natur der Menschheit einstweilen nur durch Gewinn (Adoptirung) der zweiten – der Gewohnheit – wird ersetzt werden können). – Wie kann nun der specifische Musiker mit diesem Kunstwerke collidiren? Gar nicht; und es sähe übel um Wagner und seine That aus, wenn dies der Fall wäre. Es ist mir noch unbegreiflich woher die Erbitterung der specifischen Musiker gegen Wagner rühren könnte, wenn nicht aus dem Irrwahn, Wagner sei gesonnen, die Sonderkunst als solche aufzuheben, d. h. im Kunstwerke der Zukunft aufgehen zu lassen. Allerdings bildet die Musik in ihrer weitesten gegenwärtigen Aus- [66b // 67a] bildung eine Ingredienz des Wagner'schen Kunststyles, aber sie ist darin nicht vielmehr als eine wichtige Farbe auf der Palette des Malers. Wagner hat das Verhältniß der Musik zum Kunstwerke der Zukunft nicht schärfer und aufrichtiger bezeichnen können, als es in „Oper und Drama“ geschehen ist, und jedem Unbefangenen ist klar, daß er der heutigen Musik in seinem Kunstwerke keine andere Stellung hat anweisen wollen, als er der griechischen im griechischen Drama angewiesen hätte, wenn er sich in der Lage des Aristoteles befand. – Wagner ist ferner im vollkommensten Rechte, wenn er meint die objective Ausdrucksfähigkeit der Musik in einer Weise erweitert zu haben, von der bei ihr als absolut und in Verbindung mit der noch gebräuchlichen Art von Opernbüchern nicht die Rede sein konnte. Indem er sie als Darstellungsmittel für ein Erzeugniß der auf die ganze ideal und real gesetzte Sinnlichkeit gestellten Phantasie mitbraucht, so öffnet er ihr natürlich einen größern objectiven Wirkungskreis, als wenn er sie zur Vermittlung eines Productes der bloss empfindenden auf das Gehör organisirten Phantasie verwendete. Kann es aber dabei seine Absicht sein, die große subjective Wirkungsphäre, die in dem Kunstwerke letzterer Gattung der Musik angewiesen ist, zu schmälern? – Gewiß nicht, weil er sonst geradezu die sinnliche Ausschließlichkeit, welche in engstem Wechselbezuge zur Organisation des einzelnen Wahrnehmungsvermögens und der auf dasselbe gestellten Phantasie steht, und daher den ersten und wesentlichsten Theilungsgrund der Künste abgiebt, läugnend, d. h. das Unmögliche behaupten würde. – Indem ich nun Wagner's Theorem im Ganzen und Großen annehme, verpflichte ich mich nicht zur unbedingten Anerkennung seiner Verwirklichung ab Seite der Wagner'schen Künstler-Individualität, und zwar schon darum, weil dieselbe sich in ganz nächster Zukunft bereits in die Sackgasse eines fast idealen Deutschthumes zu verrennen droht, welche dem Durchdringen der hohen und lebensfähigen Idee, die sie verwirklichen soll, in diejenigen halbgermanischen und romanischen Stämme, die bis anhin mit uns - etwas mehr oder minder - auf derselben Stufe der Kunstentwicklung geblieben sind, durch Ausschließlichkeit des Stoffes und der Form entschieden hinderlich ist, und so die Erreichung des letzten ethischen, socialen Zweckes der Kunst, um die es doch Wagner selbst offenbar am meisten zu thun ist, von vornherein gefährdet. –

Indem ich das höchste einheitlich combinirte Kunstwerk den übrigen mit der Musik zusammengesetzten Kunstwerken und demjenigen der Einzelkunst [67a // 67b] selbst gegenüber stelle, glaube ich des geschichtlichen Nachweises für die Berechtigung der letztern (der mir übrigens zur Hand ist) hier um so eher enthoben werden zu können, als ich die Begründung derselben so weit sie aus der Organisation der menschlichen Natur zu werden brauchte, oben bereits aufgenommen habe. Es kommt mir nunmehr darauf an, zu untersuchen, wie es mit dem Gebahren des Sonderkünstlers aussehe, den ich unter der ersten der zu beleuchtenden Parteien begriffen habe. . . . [67b // 69a] . . .

Weimar im Januar 1853.

Ihr bereitwilliger
Joachim Raff.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./7, 11. 2. 1853, S. 70b-71b

[Bücher, Zeitschriften]

Franz Müller, Ueber Richard Wagner's Tannhäuser und Sängerkrieg auf Wartburg. Mit Richard Wagner's Portrait. – Weimar, 1853, Jansen u. Comp. 8½ Bogen. Pr. 24 Ngr.

Absolut Neues enthält F r a n z M ü l l e r's Arbeit nicht, aber sie bietet, speciell in Bezug auf Wagners Tannhäuser, insofern einiges Neue, als sie, mit geschickter Behandlung des Vorhandenen, eine ziemlich vollständige Zusammenstellung der Literatur des Sagenkreises über den Sängerkrieg, die heilige Elisabeth und den Tannhäuser (im I. Capitel, S. 9 – 42) giebt, wodurch dem Laien, dem der geschichtliche und sagenhafte Boden von Wagner's Kunstwerk fremd ist, Gelegenheit geboten ist, sich hinlänglich zu orientiren. Wir halten dieses I. Capitel, das mit Fleiß und Uebersichtlichkeit behandelt ist, für den gelungensten Theil der Arbeit, der als Ergänzung zur L i s z t'schen Analyse sehr willkommen ist.*) Das II. Capitel

*) Vollständig ist die angezogene, ziemlich umfangreiche Literatur, allerdings noch nicht. Auch bei der Aufzählung der poetischen Bearbeitungen der Tannhäusersage vermissen wir u. A. [70b //

71a] (S. 43 – 74) giebt eine detaillirte Beschreibung der dramatischen Anordnung und des dichterischen Gehaltes von Wagner's Drama, mit Anführung eines großen Theiles des Textes. Derartige Skizzen sind bereits mehrere vorhanden, so daß uns dieser Theil der Arbeit als der überflüssigste erscheint.

Der III. Theil der Brochüre (S. 75 – 133) giebt eine Analyse des Werkes, die wir, trotz der Gegenerklärung des Verfassers eine d r a m a t u r g i s c h e nennen müssen, da sie sich dem M u s i k a l i s c h e n ziemlich fern hält, ein Feld, das der Verfasser noch m e h r hätte meiden sollen, als schon geschehen, weil dies, wie er selbst gesteht, n i c h t sein Beruf ist. Die musikalische Kritik (S. 113 – 133) ist offenbar der schwächste Theil des Buches und nimmt sich seltsam genug neben der von L i s z t aus, zumal, wo der Verfasser (S. 125) Wagner den Rath ertheilt, er hätte das große Finale des zweiten Actes kürzer machen, weniger declamatorisch und mehr melodiös behandeln sollen! – der größte Theil des III. Capitels bewegt sich auf dem Felde der Dramaturgie, legt den Maßstab des A r i s t o t e l e s und L e s s i n g an, citirt S c h i l l e r (über tragische Kunst) G ö t t e, G e r v i n u s, u. A. und bezieht sich wiederholt auf W a g n e r's und L i s z t's literarische Arbeiten. Auch dieser Theil ist mehr ein combinatorischer als selbstständiger zu nennen, und enthält, obgleich manches Gute, nicht eigentlich Neues.

Wir würden M ü l l e r's Abhandlung einer weit günstigeren Beurtheilung unterwerfen, wenn sie nicht mit ziemlicher Prätension als B u c h aufträte. An ein Buch das nicht einmal den Vorzug hat das erste in dieser Weise zu sein, macht man andere Anforderungen, als an J o u r n a l a r t i k e ! Als solche wäre der Eindruck der Abhandlung sicher ein nachhaltigerer gewesen, so paradox diese Behauptung auch klingen möge.

Die Verlagshandlung hat der Brochüre ein recht gutes Portrait W a g n e r's (aus früherer Zeit) beigegeben, aber dieselbe im Allgemeinen zu luxuriös ausgestattet. Der D r u c k ist so weitläufig (30 Zeilen auf der Groß 8ve Seite) daß er sich eher zu Gesang- und Gebetbüchern für altersschwache Augen,

Die Tannhäuserlegende von H e i n e, (Neue Gedichte, 113, ff.) die charakteristisch genug ist, um wenigstens erwähnt zu werden. – Wie tief übrigens die Tannhäusersage früher im Volksbewußtsein ruhte, zeigt z. B. „der abenteuerliche Simplicius Simplicissimus, ein Roman aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, in welchem der Verfasser, bei Gelegenheit eines mysteriösen Liebesabenteuers, das Schloß, worin er sich gezwungener Weise aufhält, – ohne weitere Erklärung, und als ob sich das von selbst verstehe, den „Venusberg“ nennt

„Woselbst er herrlich traktirt

Und nach acht Tagen von dannen geführt.“ – [71a //

71b] als zu einer Brochüre eignet, bei welcher U e b e r s i c h t l i c h k e i t zu den Vorzügen gehört. Es scheint das Bestreben vorgewaltet zu haben, den Umfang a u s z u d e h n e n, denn man hätte das Gesagte ohne Mühe auf vier Bogen, anstatt auf acht bringen können. Dadurch wäre der P r e i s der Brochüre auch ein mäßigerer geworden, der uns, im Verhältnis zum ziemlich ephemeren Inhalt, als zu hoch erscheinen muß.

H o p l i t.

½ im Original Bruchstrich quer // Verfassers eine // Buch das // hat das // Groß 8ve Seite) daß // Simplicius Simplicissimus, ein // nennt // traktirt ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./7, 11. 2. 1853, S. 72b-73a

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. . . .

. . .
R i c h a r d W a g n e r hat die Partitur des „Tannhäuser“ in Berlin zurückgenommen, da sich wider seinen Wunsch die Aufführung sehr verzögert.

. . . // . . .

W a g n e r's „Tannhäuser“ ist mit glänzendem Erfolg in D ü s s e l d o r f zum ersten Male aufgeführt worden.

Die Theater-Chronik läßt sich aus R i g a schreiben: „am 10ten (22sten) Januar hatten wir zum ersten Mal „Tannhäuser“ bei überfülltem Hause und mit einem Succesß wie noch nie dagewesen.“

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./7, 11. 2. 1853, S. 73b-74b [-] = Korrekturmitteilung, s. ~ -/6, 4. 2. 1853

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Freiburger Zeitung -/36, Freitag 11. 2. 1853, S. 141a-142b; ~ -/37, Samstag 12. 2. 1853, S. 145a-146b; ~ -/38, Sonntag 13. 2. 1853, S. 149a-150a; ~ -/40, Mittwoch 16. 2. 1853, S. 157a-158b; ~ -/41, Donnerstag 17. 2. 1853, S. 161a-162b; ~ -/42, Freitag 18. 2. 1853, S. 165a-166b; ~ -/43, Samstag 19. 2. 1853, S. 169a-169c
[-][unterm Strich]

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

Die drei größten dramatischen Tondichter Deutschlands: M o z a r t, B e e t h o v e n und W e b e r! – der Stolz der musikalisch-gebildeten deutschen Welt – können durch den Genienflug in i h r e r Zeit nicht wohl größeres Aufsehen gemacht haben, als es in diesem Augenblicke – in u n s e r e r, der Kunst und Wissenschaft wieder zugewendeten Zeit – R i c h a r d W a g n e r erregt. Alle Zeitschriften, die nicht eine einseitig-politische Tendenz zu ihrem alleinigen Lebensnerv gemacht haben, werfen die Frage auf und suchen sie, je in ihrer Weise, zu beantworten, die interessante Frage „Ob denn wirklich Richard Wagner berufen sei, dem deutschen gesungenen Drama, der deutschen Oper, einen neuen Umschwung, eine moderne Krafftülle zu verleihen, sie in eine neue Periode zu versetzen?!“ – –

Das Epochenmachende seiner Kunstleistungen zu prüfen, soll nun den Centralpunkt unserer Besprechung bilden.

* *
*

Wir stellen uns nun folgende drei Fragen zur Beantwortung:

- 1) Ist Richard Wagner ein ä c h t d e u t s c h e r D i c h t e r u n d T o n s e t z e r?
- 2) Welche Bedeutung hat er als D i c h t e r?
- 3) Welche Bedeutung hat er als T o n d i c h t e r?

E r s t e F r a g e:

Keine Nation zählt so viele u n g e t r e u e Künstler als unsere deutsche. Haben unsere deutschen Tonsetzer etwas gelernt, so wandern sie zuerst nach Italien und (wenn sie dort ihren Zweck nicht zur Genüge erreichen) später nach Frankreich, wo der Künstler, a l l e i n in ganz Europa, auf eine sichere Basis für seinen Fleiß gestellt ist.

So wanderte, um nur ein Beispiel anzuführen: M e y e r b e e r, dessen Namen schon den D e u t s c h e n hinlänglich anzeigt, nachdem er zuletzt der Schüler des Abts Vogler gewesen, im Jahre 1815 nach Italien aus und eignete sich den i t a l i e n i s c h e n neueren Styl an, in dem er v i e l e (uns Deutschen unbekannt) Opern schrieb mit italienischem Text. Später wurde [141a // 141b] er seiner zweiten Heimat wieder ungetreu und schrieb im modern f r a n z ö s i s c h e m Styl (ohne die Vortheile der italienischen Schreibart ganz aufzugeben) und componirte nur ursprünglich französische Texte (meistens von Scribe.) Dafür ernannte ihn denn freilich die Akademie der Wissenschaften zu Paris 1835 zum wirklichen a u s w ä r t i g e n Mitgliede. Folge davon bleibt aber, daß er von den Franzosen als Franzose betrachtet wird – gerade wie Friedrich der Große als französischer Schriftsteller.

Ganz anders Richard Wagner! – Da ist alles deutsch, ursprünglich deutsch.

Betrachten wir z. B. seine Bücher – die er alle selbst schrieb, zugleich Dichter und Tondichter – so tritt uns das wohlthuend-nationalste Element aber so bestimmt vor Augen, wie noch nie. Wer würde in den Titeln seiner Opern: Der fliegende Holländer, Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg, Lohengrin, nicht sogleich den naturwüchsig-deutschen hervortreten sehen, der stark genug, selbständig zu sein, um alle Nahrung, die sein schöpferischer Geist bedarf, nur aus heimatlisch-vaterländischem Boden sprießen zu lassen, ohne über den Po oder den Rhein hinüber zu kokettieren, um von dort eine, im heißen Boden angesengte, Pflanze herüberzuliebäugeln, damit sie in einem unpassenden Klima zur Treibhauspflanze erniedrigt werde.

Die Sage vom „fliegenden Holländer“ ist rein germanischen Ursprungs, die, in symbolischer Fassung, ein gespenstisches Schiff von nebliger Form andeutet, von keinem Schiffer geführt oder doch nur von einer Gespenstererscheinung in der schwarzen Matrosentracht des siebzehnten Jahrhunderts. Es segelt, mit dem Steuerruder voran, rasch an einem wirklichen Schiff vorüber und verkündet ihm Elend und Noth.

„Lohengrin“ (Lögrin, Loheromgrin) ist in der deutschen Sage, Parcifals Sohn, einer der Pfleger des heiligen Graals, der durch einen luftgetragenen Schwanenwagen die Elsä (Brlaye), Königstochter von Brabant, rettet. Er kämpft für sie zu Mainz vor dem Kaiser Heinrich dem Vogler, gegen ihren Feind Telremund und heirathet sie.

Die „Tannhäuser“-Sage stellte den Helden als einen Ritter aus den Rheinlanden dar, der seine Ritterwaffen siegreich gegen Osten trug. [141b // 142a] Sein Begleiter war der treue Eckard. Als er an den Hörselberg bei Eisenach kam, wurde er durch das wunderbare Klingen, welches aus dem Berge hervordrang, mächtig angezogen und obgleich ihn der treue Eckard warnte, folgte er dem Sirenenrufe und wurde von den tanzenden Bachantinnen in das Felsenthor hineingezogen. Frau Venus schloß ihn in ihre Arme und er wurde ihr Gemahl. Eisenacher-Kinder, die in den Berg geriethen, erinnerten den liebeschmachtenden Helden an die Wirklichkeit. Mit Mühe wand er sich aus den Armen der Venus los und pilgerte gen Rom, um dort Verzeihung zu erleben. Er kehrte ohne Absolution zurück, in der Hand einen längstverdorrten Stab, der grünend binnen 3 Monaten, ihm Verzeihung bringen sollte. Der Stab grünte nicht und er kehrte in den Venusberg zurück. Nach andern grünte er erst spät und Tannhäuser war gerettet.

Da das Opernwort mit dem Operntone in eben so engem Verhältnisse steht, wie der menschliche Geist zu dem Körper, da sie sich harmonisch decken müssen, wie Form und Inhalt, innerhalb der Poesie, Malerei [etc.], um ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen, so ist die Wahl des Textes von der außerordentlichsten Bedeutung

Richard Wagner nun arbeitet seine ächt deutschen Stoffe zuerst als Dichter aus und verwendet ebensoviel Fleiß auf die Vollendung des Buches als auf die Ausführung der Musik. Er geht nicht von der, leider fast in der gesammten theaterlustigen Welt verbreiteten Idee aus: „Als brauche der Text nicht gerade sehr vernünftig zu sein! Man verstehe ja doch das Wenigste von den Opernkünstlern. Wenn sie nur gut singen und ein Bischen Spiel haben, so mache sich die Sache schon! u. s. w.“

Wagner behauptet im Gegentheil: Daß ein vortreffliches Buch, welches eine spannende Handlung enthält, gut darzustellen von den Operisten den höchsten Triumph des gesungenen Dramas erzielen muß! Er will lieber eine weniger gute Stimme (die dem Concerte, dem einfach lyrischen Gesange allein Lebensbedingung ist) ertragen, als bei einem dramatischen, darstellenden Sänger eine falsche Auffassung, ein uncharakteristisches Spiel. [142a // 142b]

Er will Deutlichkeit des Wortes, Verständniß der Handlung, Krafftülle in der Ausprägung beider! – – –

(Fortsetzung folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

(Fortsetzung.)

Aus diesem Gedanken gingen seine Opern hervor! Dieser Gedanke ist es, der ihn das vortreffliche Libretto, vortrefflich in Töne übersetzen hilft, dieser Gedanke, so kunstvoll und geistreich in Ausführung gebracht, schlug wie ein Blitz plötzlich in aller Vorstände der deutschen Theater ein und erregt das Aufsehen, welches er – so einfach und natürlich – schon längst hätte erregen sollen. R. Wagner fand Feinde seiner Anschauungsweise in Masse und war allein zu schwach, ihnen zu widerstehen. – Er drang nicht durch.

Doch jetzt scheinen seine Kunstfeinde besiegt, jetzt ist die Wahrheit seines Wollens ans Licht getreten, begriffen ist es, daß die deutsche Nation ihm Dank schuldig ist, indem er mit äch t v a t e r l ä n d i s c h e m Gemüthe äch t v a t e r l ä n d i s c h e Werke hingestellt, die selbst dann noch groß genannt werden müßten, wenn sie auch den n e u e n Weg, den ihr Schöpfer eingeschlagen, nur andeuteten und nicht bis zur Vollendung durchwanderten. – –

Kommen wir jetzt zur genaueren Prüfung des Werkes, welches am hervorragendsten unter den genannten hervorleuchtet: zum T a n n h ä u s e r.

Z w e i t e F r a g e:

Welche Bedeutung hat Richard Wagner als D i c h t e r? Hier speciell als Dichter des „Tannhäuser.“

Beim Auffliegen des Vorhangs sehen wir das „Innere des V e n u s b e r g e s (Hörselberges bei Eisenach). Weite Grotte, welche sich nach hinten durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar ausdehnt. Im fernsten, sichtbaren Hintergrunde zieht sich ein blauer See dahin; in ihm N a j a d e n und S i r e n e n. V e n u s (die deutsche Holle, Holde, Hulda) und T a n n h ä u s e r im Vordergrunde. Das Ganze durch rosiges Licht beleuchtet. – N y m p h e n und B a c h a n t i n n e n vollenden die Gruppe und der Gesang der Sirenen beginnt.“

Als er geschlossen, zuckt Tannhäuser mit dem Haupte empor, wie aus einem Traume. Venus zieht ihn schmeichelnd zurück und nun beginnt das [145a // 145b] D u e t t des Kampfes zwischen beiden. Tannhäuser sehnt sich zur Oberwelt zurück: Tage, Monde, Sonne, Gestirne, er kennt sie kaum noch; der Halm des Sommers, im Lenz die Nachtigall:

Hör' ich sie nie, se' ich sie niemals mehr?

So fragt er die erschrockene Venus.

V e n u s.

Ha! Was vernehm ich? Welche thör'ge Klage!
Bist du so bald der holden Wunder müde,
Die meine Liebe dir bereitet? – Oder
Wie? Reut es dich so sehr, ein Gott zu sein?
Hast du so bald vergessen, wie einst
Gelitten, während jetzt du dich erfreu'st?
Mein Sänger, auf! Ergreife deine Harfe!
Die Liebe fei're, die so herrlich du besingst,
Daß du der Liebe Göttin selber du gewinnst!
Die Liebe fei're, da ihr höchster Preis dir ward!

T a n n h ä u s e r

zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, nimmt die Harfe und singt:

Dir töne Lob! die Wunder sei'n gepriesen,
Die deine Macht mir Glücklichen erschuf!
Die Wonnen süß, die deiner Huld ersprießen,
Erhob mein Lied in lautem Jubelruf!
Nach Freude, ach! Nach herrlichem Genießen
Verlangt mein Herz, es dürstete mein Sinn,
Da, was nur Göttern einstens du erwiesen,
Gab deine Gunst mir Sterblichen dahin.

Doch sterblich, ach! bin ich geblieben,
Und übergroß ist mir dein Lieben;
Wenn stets ein Gott genießen kann,
Bin ich dem Wechsel unterthan;
Nicht Lust allein liegt mir am Herzen,
Aus Freuden seh'n' ich mich nach Schmerzen:
Aus deinem Reiche muß ich flieh'n, –
O Königin, Göttin! laß mich zieh'n!

Dank deiner Huld! gepriesen sei dein Lieben!
Beglückt für immer, wer bei dir geweilt! [145b // 146a]
Benedeit ewig, wer mit warmen Trieben
In deinen Armen Götterglut getheilt!
Entzückend sind die Wunder Deines Reiches,
Den Zauber aller Wonnen athm' ich hier
Kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,
Was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich Dir.

Doch ich, aus diesen ros'gen Düften,
Verlange nach des Waldes Lüften,
Nach uns'res Himmels klarem Blau,
Nach unserm frischem Grün der Au,
Nach uns'rer Vöglein lieben Sange,
Nach uns'rer Glocke traurem Klange:

Aus deinem Reiche muß ich flieh'n, –
O Königin, Göttin! laß mich zieh'n!

Die empörte V e n u s springt voll Leidenschaft von ihrem Lager auf, in den heftigsten Ausdrücken den treulosen Geliebten tadelnd:

Weh' dir! Verräther! Heuchler! Undankbarer!

Doch kehrt sie sogleich aus dem Hasse zur schmeichelnden Liebe zurück:

Ich lass' dich nicht! Du darfst von mir nicht zieh'n!

Noch einmal versucht sie ihn zu fesseln, noch einmal schildert sie ihm aller Reize ihres anmuthigen Aufenthaltes. Die S i r e n e n singen unsichtbar, aus weiter Ferne, aber T a n n h ä u s e r bleibt fest. Da bricht V e n u s in den heftigsten Zorn aus:

Zieh' hin, Wahnsinniger! zieh' hin! u. s. w.

Hin zu den kalten Menschen flieh,

Vor deren blödem, trüben Wahn

Der Freude Götter wir entflohn

Tief in der Erde wärmenden Schooß.

Suche dein Heil – und find' es nie!

Noch einmal fordert sie ihn auf, daß, wenn er keine Vergebung auf, Erden – für seinen Aufenthalt bei ihr – finden sollte, er zu ihr zurückkehren möge. Er verweigert es und durch seine Worte

Mein Heil! mein Heil! ruht in M a r i a!

– verschwindet V e n u s mit ihrem ganzen Zauber unter furchtbarem Krachen. – [146a // 146b]

T a n n h ä u s e r steht plötzlich in einem schönen Thale, über ihm blauer Himmel.

Wir glauben, daß diese mitgetheilten Fragmente hinlänglich beweisen, welche tiefe Poesie den ganzen Tannhäuser durchweht. Dieses Duett, die Exposition der Oper, kann nur ein Wegweiser in ein Gebirge sein, das uns eben so viele reizende Thäler, wie schwindelnde Abhänge, eben so viel der berausenden Weinreben, wie der frostigen Nebel, eben so viele lustigmurmelnende Quellen, wie wildbrausende Ströme darbieten wird.

Drama, Handlung, gibt nur der Conflict zwischen den Gegensätzen, nur das Aufeinanderstoßen von einander abweichenden Charaktere!

(Fortsetzung folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

(Fortsetzung.)

Wagner hat den Haupt-Conflict psychologisch in die Brust des T a n n h ä u s e r eingeschlossen und läßt ihn dort zur Geltung kommen. Er läßt den begeisterten Ritter und Dichter in den heftigsten Kampf zwischen Sinnlichkeit und Religion treten.

Die e i n e Liebe bietet ihm nur die Aeußerlichkeit in der Ueberweltlichkeit, während die z w e i t e (die zur E l i s a b e t h, Nichte des Landgrafen Hermann von Thüringen) ihm die Wirklichkeit im Anhauche menschlicher Tugend voll sittlicher Reinheit darbietet.

V e n u s und E l i s a b e t h sind die strengsten Gegensätze, die gedacht werden können, abweichende Charaktere, welche nie zur Versöhnung gelangen. Zwischen der Liebe zu beiden schwankt Tannhäuser mit leichterregbarem poetischem Gemüthe bald von Dieser, bald von Jener angezogen. Er unterscheidet nicht mehr, wo die lockende Sünde, wo die alleinbeseligende Tugend zu finden ist. Als sich unser Held nun plötzlich dem Hörselberge entrückt sieht und G o t t e s blauen Himmel über sich hat, als er das Lied der Hirten:

Frau Holda kam aus dem Berg hervor u. s. w.

und den Gesang der älteren Pilger:

Zu dir wall' ich, mein Jesus Christ u. s. w.

vernommen, da fühlt er sein in den Armen der Venus, der Frau Holda, Holle, vergeudetetes Lebensstück wie ein Alp auf seine menschlich-edle Brust fallen – und verzweifelnd spricht er:

Ach, schwer drückt mich der Sündenlast,

Kann länger sie nicht mehr ertragen.

Thränen ersticken seine Stimme. Der Pilgergesang verhallt in der Ferne. Das Geläute der Kirchenglocken von Eisenach wird vernehmbar. Hornrufe ertönen.

Da treten H e r m a n n, Landgraf von Thüringen, W o l f r a m von Eschenbach, W a l t e r von der Vogelweide, B i t e r o l f und andere Ritter und [149a // 149b] Sänger auf, erkennen den Knieenden, den Langvermissten, den verloren geglaubten Freund und Sanggenossen und suchen ihn durch Freundschaftsanträge wieder zu gewinnen.

Aber erst bei dem Namen: E l i s a b e t h erwacht er aus seiner Betäubung und kehrt, mit allen seinen Empfindungen sich von der Venus (von der Sündhaftigkeit) losreißend, zu Elisabeth (zur Tugend) zurück, indem er in die Worte ausbricht:

Zu ihr! Zu ihr! O, führet mich zu ihr!
Ha, jetzt erkenne ich sie wieder,
Die schöne Welt, der ich entrückt!
Der Himmel blickt auf mich hernieder,
Die Fluren prangen reich geschmückt.

Wir glauben, daß, wenn hier der Vorhang fällt, Niemand, dem Gott auch nur eine leidliche Auffassung von Scheiden und Unterscheiden für die Lebensweise mitgegeben, den unsinnigen Angriff auf Wagners Werk mitmachen will, indem seine Kunstgegner behaupten: Dieser erste Aufzug sei eine Apotheose der Sinnlichkeit. Fehlte diesem Akte der Name Elisabeth! wäre nicht der wirklich triumphirende Gedanke zum Schlusse, die Rückkehr zur Tugend! – so möchten jene recht haben. Ohne Schatten kein Licht, ohne Sünde keine Tugend! Die dramatische Kunst bedarf des moralisch Häßlichen, um das moralisch Schöne hervorbringen zu können, wie der Maler den Schatten häuft, wenn er seinem Bilde mehr Licht geben will. Ein Gegensatz hebt den andern und desto mehr Conflict zwischen den Gegensätzen vom Dichter gebracht werden, desto spannender und interessanter wird das ganze Werk auf die Hörer wirken.

Der zweite Aufzug führt uns nun in die Sängerkirche der Wartburg und Elisabeth tritt freudig bewegt ein und begrüßt den Saal mit Entzücken, worin er, Tannhäuser, sie so oft durch seinen Sang erfreute. Tannhäuser kommt mit Wolfram und nun beginnt das herrliche Duett des Wiedersehens, worin der Dichter in den schönsten Worten die Erhabenheit einer Liebe zwischen zwei edlen Seelen, im Gegensatze gegen das Duett des ersten Actes, zu schildern verstanden hat.

Wolfram, den eine stille Liebe an Elisabeths bindet, schließt, im Hintergrunde stehend, mit der Bemerkung des Schmerzes das Duett ab: [149b // 150a]

So flieht für dieses Leben
Mir jeder Hoffnung Schein!

Nachdem sich Tannhäuser und Wolfram entfernt haben, tritt der Landgraf ein zu seiner Nichte und freut sich, daß sie endlich wieder an einem Sängerkirche Theil nehmen will, um des Festes Fürstin zu sein.

Da schmettern die Trompeten durch den Wartburgssaal. Grafen, Ritter und Edelfrauen in reichem Schmucke werden durch Edelknaben eingeführt. – Der Landgraf mit Elisabeth empfängt und begrüßt sie.

Der Chor jubelt ihm entgegen.

Die Ritter und Frauen nehmen die von den Edelknaben angewiesenen Plätze ein. Der Landgraf und Elisabeth besteigen die Ehrensitze unter dem Baldachin. Die Sänger treten in die Mitte des Saales. Tannhäuser und Wolfram zu entgegengesetzten Seiten.

(Fortsetzung folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

(Fortsetzung.)

Diese vierte Scene des zweiten Actes bildet nun den Culminationspunkt, den Höhenpunkt der ganzen Oper.

Ein entschiedenes, dichterisches Talent leitete R. Wagner, die bisherige poetische Steigerung hier in der Generalcène, gerade Mitte der Oper, culmiren zu lassen. Was bisher gleichsam bergauf stieg, muß jetzt wieder naturgemäß bergab steigen, um den Schluß, den natürlichen, herbeizuführen.

Siegt Tannhäuser in dem Wettgesange der deutschen Rittersänger? – Diese Frage ist die entscheidende.

Nachdem der Landgraf mit den Worten:

Könnt ihr der Liebe Wesen mir ergründen?

den Wettsängern die Aufgabe gestellt und das Loos die Reihenfolge bestimmt hat, singt zuerst Wolfram v. Eschenbach:

Und sieh'! Mir zeigt sich ein Wunderbrunnen,
In den der Geist voll hohen Staunens blickt [etc.]

Kurz schildert er die Liebe in rein ideler Weise:

In Anbetung möcht' ich mich opfernd üben [etc.]

Alle jubeln seinem Gesange Beifall zu, da erhebt sich Tannhäuser gegen das Ende von Wolframs Gesange, wie aus einem Traume, und schildert die Liebe in rein ideler Weise:

In vollen Zügen trink ich Wonnen [etc.] [157a // 157b]

Dann singt Walter von der Vogelweide, um Tannhäusers Auffassung von der Liebe zu widerlegen:

Lass' dir denn sagen, laß dich lehren:
Der Bronnen ist die Tugend wahr.

Die Zuhörer jubeln in lautem Beifall:

Heil Walter! Preis sei deinem Lied!

Heftig springt Tannhäuser auf und schließt seinen Entgegnungssatz:

Und im Genuß nur kenn' ich Liebe,

Die große Aufregung unter den Zuhörern, bricht nun Bieterolf durch sein Lied:

Für Frauenehr und hohe Tugend
Als Ritter kämpf' ich mit dem Schwert;
Doch, was Genuß beut deiner Jugend,
Ist wohlfeil, keines Streiches werth.

Als Tannhäuser in stets zunehmender Hitze antwortet, wird er unterbrochen von den Rittern:

Laßt ihn nicht enden! Wehret seiner Kühnheit!

Bieterolf greift nach dem Schwerte, aber der Landgraf ruft:

Zurück das Schwert! Ihr Sänger haltet Frieden.

Nun erhebt sich Wolfram in edler Entrüstung und erzeugt sogleich die größte Ruhe:

O Himmel! Laß dich jetzt erleben,
Gieb meinem Lied der Weihen Preis!
Gebannt laß mich die Sünde sehen
Aus diesem edlen, reinen Kreis!

Dir, hohe Liebe, töne
Begeistert mein Gesang,
Die mir in Engels-Schöne
tief in die Seele drang! [157b // 157c]

Du nah'st als Gottgesandte,
Ich folg' aus holder Fern, –
So führ'st du in die Lande,
Wo ewig strahlt dein Stern.

Tannhäuser, erhitzt, gereizt durch den Widerspruch ist seiner nicht mehr mächtig; er faßt nicht mehr, was der edele Wolfram gesungen, er denkt nicht mehr an Elisabeth, die engelreine, er singt und schließt seinen Gesang, wie von einem geheimen Zauber umschlichen:

Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen,
Zieht hin, zieht in den Berg der Venus ein!

Alle schreien von Entsetzen auf:

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn!
Hört es! Er war im Venusberg!

Die Edeldamen entfernen sich in größter Bestürzung und unter Gebärden des Abscheu's. Nur Elisabeth, mit ihrer das Herz fast zersprengenden Angst, mit dem Wehe getäuschter, mißverstandener Liebe in der Brust, nur Elisabeth bleibt zurück.

Als sich aber die Ritter und Sänger mit entblößten Schwertern gegen Tannhäuser stürzen, da wirft sie sich mit einem herzerreißenden Schrei dazwischen und deckt Tannhäuser mit ihrem Leibe:

Die keusche Jungfrau für den Sünder!

Mit der richtigen Empfindung einer edlen Seele ruft sie:

Wollt ihr sein ewig Heil ihm rauben?
Wie? sollt' er nicht zum Heil gelangen
Durch Reu' und Buß in dieser Welt? [157c // 158a]

Da ertönt schließlich der Gesang der jüngeren Pilger aus dem Thale herauf:

Am hohen Fest der Gnadenhuld,
In Demuth sühnet eu're Schuld!
Gesegnet wer im Glauben treu:
Er wird erlöst durch Buß und Reu'.

Alle haben inne gehalten und mit Rührung dem Gesange zugehört.

Tannhäuser, dessen Züge von einem Strahle schnell erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ab mit dem Rufe:

Nach Rom!

Alle (ihm nachrufend):

Nach Rom!

Der Vorhang fällt schnell – und Jeder aus dem Publikum wird sich gestehen müssen, daß hier ein vortrefflicher Dichter eine schöne Idee in herrliche Form, einen begeisterten Gedanken in flammende Erscheinung, einen köstlichen Inhalt in brillanter Fassung gehen ließ.

Im dritten und letzten Aufzuge finden wir wieder das Thal vor der Wartburg, links der Hörselberg. Der Tag neigt sich zum Abend. Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts, vor dem Marienbilde, liegt Elisabeth im brünstigen Gebete dahingestreckt.

W o l f r a m kommt links von der waldigen Höhe herab und bleibt stehen, als er Elisabeth bemerkt.

Jetzt ist der Gesang der ä l t e r e n P i l g e r verklungen, die von Rom entsündigt zurückkehren und in schmerzlicher, aber ruhiger Fassung fällt E l i s a b e t h auf die Kniee, als sie den Tannhäuser vergeblich unter ihnen gesucht hat: [158a // 158b]

Er kehret nicht zurück!
Allmächt'ge Jungfrau hör mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
O, nimm von dieser Erde mich!
Mach', daß ich rein und engelgleich
Eingehe in dein selig Reich!
Um deiner Gnade reichste Huld
Nur anzufleh'n für seine Schuld!

Vergebens wünscht sie W o l f r a m zu begleiten; sie deutet auf den Himmel und geht wie eine Verklärte ab. (Schluß folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

—————

(Forts. statt Schluß.)

Durch Mittheilung dieses Urtheilsspruches, die er in der ewigen Verdammniß Preis gibt, erneuert sich alles Wehe in seiner reichen Dichterphantasie, welches ihn auf seiner Reuefahrt nach Rom getroffen; die Libation für die gekränkte Tugend setzt sich zu einer Libation für das allein noch mögliche Laster um, und zum Schauer des edlen Wolfram, bricht er im herandämmernden Wahnsinne in die Worte aus:

Zu dir Frau Venus, keh' ich wieder,
In deiner Zauber holde Nacht,
Zu deinem Hof steig' ich hernieder,
Wo nur dein Reiz mir ewig lacht!
Ach, laß mich nicht vergebens suchen. –
Wie leicht fand ich doch einstens dich!
Du hörst, daß mir die Menschen fluchen, –
Nun, süße Göttin, leite mich!

Leichte Nebel hüllen allmählig die Scene ein. Eine rosige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten; durch sie gewahrt man wirre Bewegung von N y m p h e n.

W o l f r a m ahnt, fühlt den Zauber und reißt den T a n n h ä u s e r mit Gewalt zu sich – da wird V e n u s in heller rosiger Beleuchtung, auf einem Lager ruhend, sichtbar und singt:

Willkommen, ungetreuer Mann!
Schlug dich die Welt mit Acht und Bann?
Und findest nirgends du Erbarmen,
Suchst Liebe nun in meinen Armen? [161a // 161b]

W o l f r a m und V e n u s ringen jetzt gleichsam um die Seele des T a n n h ä u s e r, der wie Herkules am Scheidewege steht, aber nicht wie jener den Weg der Tugend, sondern den des Lasters für den besseren, oder doch allein möglichen, hält – bis Wolfram in die thränenschwangeren Worte ausbricht:

Ein Engel bat für dich auf Erden,
Bald schwebt er segnend über dir:
E k i s a b e t h!

Tannhäuser, der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet.

Da ertönt M ä n n e r g e s a n g aus dem Hintergrunde:

Der Seele Heil! die nun entflo'h'n,
Dem Leib der frommen Dulderin!

W o l f r a m, nach dem ersten Eintritt des Gesanges:

Dein E n g e l fleht für dich an Gottes Thron,
Er wird erhört! Heinrich, du bist erlöst!

V e n u s:

W e h! M i r v e r l o r e n!

Sie verschwindet und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Das Thal, vom Morgenroth erleuchtet, wird wieder sichtbar; von der Wartburg her geleitet ein T r a u e r z u g einen offenen Sarg. Die älteren Pilger voran. In dem Sarge die Leiche Elisabeths, von Edlen getragen. Der Landgraf und die Sängler geleiten ihn zur Seite. Der Männergesang ertönt: [161b // 161c]

Heilig die Reine, die, nun vereint
Göttlicher Schaar, vor dem Ewigen steht!
Selig der Sünder, dem sie geweint,

Dem sie des Himmels Heil erlehlt!
Auf Wolframs Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden.
Wolfram geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.

Tannhäuser:
Heilige Elisabeth! bitt für mich!
Er stirbt.

Da ziehen die jüngeren Pilger, von Rom zurückkehrend, heran; sie tragen den Stab, den dürrer, und singen;

Es that in nächtlich heil'ger Stund'
Der Herr sich durch ein Wunder kund:
Den dürrer Stab in Priesters Hand
Hat er geschmückt mit frischem Grün:
Dem Sünder in der Hölle Brand
Soll so Erlösung neu erblüh'n!
Ruft ihm es zu durch alle Land,
Der durch dies Wunder Gnade fand!
Hoch über aller Welt ist Gott,
Und sein Erbarmen ist kein Spott:
Halleluja! Halleluja! Halleluja!

Alle in höchster Ergriffenheit:

Der Gnade Heil ist dem Büber beschieden,
Er geht nun ein in der Seligen Frieden!

Der Vorhang fällt. Tannhäuser ist todt, todt, weil es die poetische Nothwendigkeit so erheischte.

Ein Mensch, der, nicht von Haus aus schlecht, aber aus mißverstandener Leidenschaft, aus überreizter Phantasie, im Ueberschäumen ringender Innerlichkeit, die Schranken zerbricht, die ihm die Familie, die religiöse Gemeinde, der Staat vor- [161c // 162a] zeichnet, muß zusammenbrechen, weil er die Möglichkeit irdischen Dasein in die Unmöglichkeit des Lebens gesetzt hat.

Der Tod ist die einzige Sühne für sein zerrissenes Lebensbauwerk. Familie, Kirche und Staat stoßen ihn aus. Verzweiflung faßt ihn, den geistvollen Sünder, der zu spät begreift, daß die Welt sich in ihren heiligsten Interessen nie, nie mal s verhöhnen lassen wird durch die Ueberschwänglichkeit eines geistreichen Phantasten, der sie mit hineinreißen will in den Wellenstrudel eines Bächleins, das sich über Kiesel stürzt, und der vergessen hat, daß dieses Bächlein sich im Flusse, der Fluß im Strome, der Strom im Meerbusen, der Meerbusen im weltumströmenden Oceane verlieren muß, wie der Einzelmensch im großen Ganzen des Staatslebens, zu dem er nur sein bescheidenes Theilchen, Jeder nach seiner Befähigung, beizutragen hat. – Wohl kann ein Bächlein das hellste Quellwasser führen, aber es führt es doch nur des Oceans wegen.

Das ist der tragische Held, der das Leben stets so nimmt, wie es sein könnte, wie es aber nie sein wird. Das ist die Schuld in der Unschuld! Das ist das Verbrechen des Einzelindividuums am großen Ganzen der Menschheit, das Verbrechen, welches nicht ahnet, daß es ein Verbrechen ist, und zu spät seinen Irrthum bereuet; erst dann bereuet, wenn die Sühne auf Erden eine Unmöglichkeit! wenn der irdische Richter sein Schuldig! ausgesprochen und nur der göttliche Richter noch verzeihen kann, indem er ruft: komm' zu mir! – [161c // 162a]

Das ist der tragische Held, der sein Lebensbauwerk zertrümmerte und dessen einzige Sühne der Tod! der freie Flügelschlag über das Leben hinaus! sein kann. – –

Diese schwierige Aufgabe der Poesie zu lösen verstanden Shakespeare, Göthe, Schiller u. a. m. in der Tragödie des Wortes. Noch nie aber wurde sie sich so vollkommene in der Tragödie von Wort und Ton, in der tragische Oper, als Aufgabe gestellt – und – wir glauben es, noch nie vollendeter zur Durchführung gebracht.

(Fortsetzung folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

(Fortsetzung.)

Tannhäuser ist im wahrsten Sinne ein solcher tragischer Held. Elisabeth ist seine tugendhafte Seite, Venus seine sündhafte. Das Leben stößt ihn, den Reumüthigen, von sich, da will er zur Sünde zurück und – stirbt. Mit seinem Tode grünt der Stab seines Lebens wieder, seines besseren, seines jenseitigen Lebens.

Wolfram von Eschenbach, der vierte im Bunde, ist das gerade Gegentheil des Tannhäuser. Er liebt die Elisabeth, aber er hält sie für eine Heilige und verschweigt seine Liebe. Treu steht er ihr zur Seite bis zu dem Augenblicke, wo sich ihr reines Auge zur ewigen Reineheit

verklärt. Er schildert die Liebe in seinem herrlichen Gesange, wie sie Elisabeth glücklich machen würde, aber Elisabeth betet für Tannhäuser, dessen Seele sie retten will, und er stört sie nicht im Gebete. Er ermahnt den Verführten zur Umkehr und erkennt noch das Restlein des Besseren an, obgleich ihn alle Anderen verfluchen.

Als die Todtenglocken ertönen, der Leichenzug Elisabeths kömmt, da führt er ihn sanft – nach Vernichtung des Venuszaubers – seine letzten Lebensschritte bis zur Bahre und beweint seinen Tod und richtet entzückt sein Auge nach dem dürren Stabe des Lebens, der auf dem Grab wieder zu grünen beginnt. So der edle Wolfram von Eschinbach. [165a // 165b]

Alle übrigen Figuren unseres musikalischen Trauerspiels sind mehr episodisch und nützen dem Ganzen des Dramas, ohne daß sie zum Verständniß desselben näher beleuchtet zu werden brauchen. Was sie bringen, wird bei der Aufführung durch sich selbst deutlich werden.

Niemand, der unserer Entwicklung mit einiger Liebe gefolgt ist, wird die Vollkommenheit des Versbaues, die feine Wahl des präzisen Wortausdrucks, kurz, die vortreffliche Schönheit der dichterischen Form bestreiten. Niemand kann rütteln an einem Inhalte, dessen Schlußstein der Triumpf der Tugend ist. – –

Dritte Frage.

Welche Bedeutung hat Richard Wagner als Tondichter, als Componist des Tannhäuser?

Wir müssen zuvor den Ideengang der Ouverture mittheilen, welchen er selbst niederschrieb und beschränken ihn nur durch Weglassung einzelner Ausdrücke:

Ideengang der Ouverture:

Ein Zug von Pilgern schreitet an uns vorüber; ihr Gesang, gläubig, reuevoll und bußfertig, zur Hoffnung und zur Zuversicht des Heiles sich erhebend, nähert sich im Anfange, schwillt dann – wie in nächster Nähe – zum mächtigen Ergüsse an, und entfernt sich endlich. Abenddämmerung: letztes Verhallen des Gesanges. Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein [165b // 165c] rosig erdämmernder Duft wirbelt auf; Jubelklänge dringen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die Zauber des „Venusberges.“ Von der verlockenden Erscheinung angezogen naht sich eine schlanke männliche Gestalt: es ist Tannhäuser, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd, wie um den Zauber zu sich heranzuzwingen. Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet: dichter umgibt ihn das rosige Gewölk, Düfte hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im Dämmerlichte gewahrt sein Blick jetzt eine reizende Weibergestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt. Venus selbst ist es, die ihm erschienen. – Da brennt es ihm durch Herz und Sinne: mit Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Jubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Berges in hellste Fülle vor ihm auf: Jauchzen erhebt sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen Bachantinnen daher, und reißen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuser fort. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein Säuseln wogt über die Stätte, auf der sich der Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. Doch bereits dämmert der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der nun wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich immer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, daß uns zuvor wie schauriges Klagegetöse Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der Pilgergesang in gewaltiger Begeisterung aller Welt, und Alle, was ist und lebt, das gewonnene Heil verkündet, dieses Gewoge zum wonnigsten Rauschen der erhabensten Entzückung anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Lebens zu dem Gesange der Erlösung; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

Wagner folgt in seiner Musik dem Vorbilde Gluck's, indem er, wie dieser, alles Uebermaß der Effecthascherei zu vermeiden bemüht ist und das Naturwahre, das mehr Einfach-Dramatische zu erringen strebt – und dieses zwar in der Vereinigung eines gediegenen Textes mit einer werthvollen Musik.

Die *O u v e r t u r e* macht einen musikalischen Durchgang durch die ganze Oper und kann als alleinstehend betrachtet, fast einer Symphonie gleichgestellt werden. Die ernste Mahnung des Pilgergesanges löst die tolle Lust der Violinen und Flöten ab, die schwirrend und brausend bis zur Raserei gesteigert, wieder abgelöst werden durch die heilige Weihe des Chorals. Ein herrlicher Marsch leitet nun den Sängerkampf ein; der [166a // 166b] Kampf endet. Venus jauchzet noch einmal auf mit ihrer Schaar und die Klänge der überwundenen Leidenschaft schließen ab zum Siege des Ueberirdischen!

Die außerordentlich kunstfertige Entwicklung der *I n s t r u m e n t i r u n g* läßt das Orchester fast verdoppelt erscheinen. Dissonanz folgt auf Dissonanz, bis die weichste Harmonie die wohlthuendste Befriedigung für das Ohr herbeiführt.

(Schluß folgt.)

=====

V Richard Wagners „Tannhäuser.“

(Schluß.)

Wie aber Wagner den *G e s a n g*, den *V o k a l t h e i l* der Oper behandelt, das läßt sich um so weniger mit Worten schildern, da selbst die Gluck'sche Behandlungsweise dieses wichtigsten Theiles der Oper noch so bedeutend von der Wagner'schen abweicht, daß kein Vergleich auch nur im Entferntesten Aufschluß gibt.

Da wir aber hier die Musik nicht durch Noten belegen können, wie wir den Text durch den Vers-Abdruck erläutern konnten, so wollen wir nur kurz mittheilen, welche Wirkung der Vocaltheil der Oper auf Andere und uns selbst hervorbrachte:

Wagners Tonsatz ist das directe Gegentheil des italienischen Melodiengeklimpers. Der Libretto-Dichter in Italien arbeitet alle Scenen auf möglichst viele anzubringende Melodien hin; Wagner umgekehrt. Bei ihm ist der dramatische Effect, der Effect innerhalb der fortschreitenden Handlung, durch die Entwicklung und das Aufeinanderstoßen verschiedener Charaktere, die Hauptsache. Man könnte sagen: Wagner vermeidet absichtlich die *M e l o d i e*! Er deutet sie zu wiederholten Malen an, um sie sogleich wieder in gewaltigem Zusammenwirken des Orchesters verschwimmen zu lassen.

Er besitzt sie, ja man könnte erst recht von ihm sagen: Er *b e h e r r s c h t* die Melodie! Da und dort sprudelt sie wie ein freundlicher Quell hervor, aber er trinkt nicht daraus, da seine Weinberge [169a // 169b] rings um den Quell sich ausdehnen und schäumende Perlen in die Becher gießen. – Man entbehrt auch die vorschwimmende Melodie nicht, denn sie wird zu reichlich ersetzt durch das Charakteristische bisher nie gehörter Tonfolgen.

Seine *A r i e n* sind Monologe, seine Duetten Dialoge, die gesungen werden. Das *I y r i s c h e* Element wird angedeutet, aber es weicht zurück vor dem dramatischen.

Die naturgemäße Folge davon ist, daß ein fast *o r a t o r i e n m ä ß i g e r* Eindruck hervorgebracht wird, daß die ganze Oper wie ein großartiges *R e c i t a t i v* an unser Ohr schlägt, ohne daß sich Wagner streng an die hervorgebrachten Formen des Recitativs bindet.

Es ist Alles *n e u*, naturwüchsig, es duldet keinen Vergleich mit dem Frühergehörten.

S ä n g e r und *M u s i k e r* müssen ihre ganze Kraft zusammennehmen, um das zu reproduciren, was so originell producirt wurde. Der Sänger muß zugleich *S c h a u s p i e l e r* sein, sonst kann er die poetischen Schönheiten des Textes nicht zur Veranschaulichung bringen. Er muß jedes Tones Herr sein, sonst zürnt ihm das in origineller Selbständigkeit dahineilende Orchester. Die Chöre selbst sind so eigenthümlich in das Ganze verflochten, daß der leiseste Mißton in denselben allgemein störend wirken müßte. – Die ältesten Musiker erinnern sich nicht, solche Klangmischungen je gehört, solche Zumuthungen an die Instrumente je gespielt zu haben. – Die *F i n a l e s* schließen jeden Akt so dämonisch, so disharmonirend und wieder harmonirend, so unbefriedigend und doch so be- [169b // 169c] friedigend – daß der aufmerksame Zuhörer, der sich keinen Ton entgehen läßt, ausrufen wird: Hier ist Leben, Fülle, Kraft, Wahrheit, Schönheit!

Möchten Alle, denen es vergönnt wird, dieses poetisch-musikalische Riesenbauwerk zu sehen und zu hören, davon so ergriffen werden wie wir, damit Richard Wagner Freunde seines großartigen Kunstlebens findet, um, dadurch ermuthigt, die *d e u t s c h e O p e r* auf *d e n* Standpunkt zu stellen, der *a l l e n* Fremdvölkern als staunenswerth und unnachahmlich erscheinen wird.

Th. A. Schr.

[V = zeilenoberhalb bündig, zeilenunterhalb überschreitend] // je in // *f r a n z ö s i s c h e m* Styl // naturwüchsig-deutschen // selbständig // herüberzuliebäugeln, // (Llögrin, Loheromgrin) // Sage, Parcifals // Graals, // Elsä (Brlaye), // Telremund // Bachantinnen // Eisenacher-Kinder, // der grünend // [etc.] = etc.-Sigel // Bischchen [= original mit rundem s geschrieben, dadurch richtige Ausspracheanzeige] // u. s. w. ||

Libretto, // des „Tannhäuser.“ // Lob! die // geprießen // unserm frischem Grün // lieben Sange, // auf, Erden // lustigmurmelnde // wildbrausende // Charaktere! ||

*

Charaktere // leichterregbarem wäre nicht // Wartburgssaal // Höhenpunkt // culmiren // Reihenfolge // wiederlegen: // Zuhörern, // von Entsetzen // brillanter Fassung // E k i s a b e t h! // singen; // irdischen Dasein // T r i u m p f // Duetten ||

leichterregbarem // alleinbeseligende // der Sündenlast, // Sanggenossen // Elisabeth! wäre ||

Höhenpunkt // gerade Mitte // culmiren // [etc.] = etc.-Sigel // wiederlegen: // edele // von Entsetzen // Abscheu's. // ew i g H e i l // Wie? sollt' // gehen ließ. ||

Wolfram, // allmähig // E k i s a b e t h! // Heil! Die // singen; // Möglichkeit irdischen Dasein // Theilchen, Jeder // Unmöglichkeit! Wenn // Schuldig! ausgesprochen // T o d! der // hinaus! Sein ||

Todtenglocken // kömmt, // Eschinbach. // T r i u m p f // daher, und // die schwirrend // jauchzet ||

Vorschwimmende // Duetten // vor dem dramatischen // Frühergehörten // [Th. A. Schr. = in letzter Textzeile] ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/36, Freitag 11. 2. 1853, S. 143c

[Theater]

Während sich unser Opernpersonal zur Aufführung des T a n n h ä u s e r vorbereitet, stehen den Freunden des Schauspiels im Laufe dieser und nächster Woche mannigfache Genüsse vor. . . .

Wir wünschen lebhaft, daß die Theilnahme des Publikums mit dem Streben der hiesigen Direktion, denselben in allen G e n r e n der dramatischen Kunst das Beste zu bieten, gleichen Schritt halte.

XXXX

Neue Oder-Zeitung [Breslau] -/70 Abendausgabe, Freitag 11. 2. 1853, S. [Cb]

[Literarische und Kunstdenkmäler]

Breslau, 11. Febr. [C o n c e r t.] Die Donnerstagconcerte der Theaterkapelle erfreuen sich verdientermaßen einer großen Theilnahme unsers Publikums; der Liebich'sche Saal ist stets dicht gefüllt von einer ebenso glänzenden als aufmerksamen Zuhöreremenge. Das gestrige Concert, zum Benefiz für den Dirigenten der Kapelle, Herrn. B l e c h a, versammelte gleichfalls ein überaus zahlreiches Publikum, welches gewiß wie in der Absicht, dem tüchtigen Dirigenten seine Anerkennung an den Tag zu legen, erschienen, so auch von dem reichhaltigen Programm angezogen war. Unter den ausgeführten Piecen machte außer der Beethoven'schen Leonorenouverture, dem unsterblichen Meisterwerke, zumeist die Ouverture zum Tannhäuser einen gewaltigen Eindruck.

[C o n c e r t.] // Donnerstagconcerte // unsers ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/7, 12. 2. 1853, S. 61b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Rich. W a g n e r ' s „Tannhäuser“ ist in Leipzig, wie in Riga, mit großem Erfolge in Scene gegangen. Der fliegende Holländer wurde in Breslau mit Beifall gegeben.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin]VI/13, 12. 2. 1853, S. 52b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Schwerin. . . . Am 20. Januar kam endlich die vom Publikum bereits mit Ungeduld erwartete Oper „Tannhäuser“ wieder zur Aufführung und hatte, wie im vorigen Winter, ein überaus zahlreiches Publikum versammelt. Was die Aufführung betrifft, so waren nicht allein die Partien des Tannhäuser (Hr. H a g e n), der Elisabeth (Frau O s w a l d), der Venus (Fr. R a f t e r), des Landgrafen (Hr. W a r r a y), des Waller (Hr. K ü h n) neu besetzt, sondern auch im Chor und Orchester so manche Veränderungen bemerkbar, daß die Oper füglich als neu einstudirt angesehen werden kann und muß. Hr. H a g e n löste seine große Aufgabe vortrefflich, Einzelnes gelang ihm bewundernswürdig, ununterbrochener Applaus und Hervorruf wurde dem Künstler zu Theil, der an diesem Abend mehr als in einer früheren Rolle zeigte, welche treffliche Akquisition das Hoftheater an ihm gemacht hat. Hr. H

a g e n hat das Schwierige seiner Aufgabe erkannt, und eben deshalb konnte er uns so befriedigend überraschen, seine Darstellung kann eine in allen Theilen großartige genannt werden. Auch die übrigen Darsteller ernteten vielfachen und wohlverdienten Beifall, namentlich Frau O s w a l d und Hr. H i n z e. . . .

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 137, III/33, 12. 2. 1853, S. 1089a-1091b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. DNr. 1947 ~ -/126 = III/22, 27. 11. 1852

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/137 = III/33, 12. 2. 1853, S. 1091b-1092b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/136 = III/32, 5. 2. 1853, S. 1081a-1085a

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/137 = III/33, 12. 2. 1853, S. 1095a-1095b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

* * * F r a n k f u r t a. M., den 31. Januar. W a g n e r's Tannhäuser ist bis jetzt 4 Mal mit prachtvoller Ausstattung gegeben worden und hat das Publikum im Ganzen kalt gelassen. Ich schreibe Ihnen dies zur Steuer der Wahrheit, da in einigen Zeitschriften über // die Aufnahme dieser Oper bei uns falsche Nachrichten verbreitet worden sind. — . . .

XXXX

Freiburger Zeitung -/37, Samstag 12. 2. 1853, S. 145a-146b [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/6, Sonntag 13. 2. 1853, S. 47-48

[Kunst-Nachrichten]

F r a n k f u r t a. M. Wagner's T a n n h ä u s e r wurde am 15. v. M. mit einem succès d'estime, den er jedoch mehr der guten Aufführung und schönen Ausstattung zu danken hatte, als sich selbst, aufgeführt. Die durch die Monotonie des Librettos bedingte rhythmische Monotonie des Ganzen, die bombastische musik. Phraseologie im Gewande neuromantischer, aber höchst unklarer, einheitloser Formen, wollten eben nicht ansprechen. Die vielgepriesene geniale Originalität von // Kennern und Nichtkennern vergebens herausgesucht, und ein Mal getäuscht, war man sogar ungerecht gegen das einzelne Geistreiche und poetisch Gedachte. Das Publikum rief nur einige Sänger und des Comp. wurde von ihm nicht gedacht. Wagner's Musik ist eine große Sünde, welche ihm das Publikum endlich ebenso wenig verzeihen wird, als dem Tannhäuser der Sage dereinst seine Sünden verziehen wurden. A. Th. Chr.

.
L e i p z i g. W a g n e r's Tannhäuser wurde am 31. v. M. beifällig aufgenommen.

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/37, Sonntag 13. 2. 1853, 3. Bl. S. 3

[Kunst, Literatur, Theater-Nachrichten]

W a g n e r's „Tannhäuser“ hat auch bei der zweiten Vorstellung in Riga, die bei überfülltem Hause stattfand, außerordentlichen Succes gehabt. Sämmtliche Darsteller, der Musikdirector und die Direction wurden gerufen.

XXXX

Freiburger Zeitung -/38, Sonntag 13. 2. 1853, S. 149a-150a [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX / XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/7, 13. 2. 1853, S. 56a-56b

[Feuilleton]

- * R i c h a r d W a g n e r . Der Componist der Oper „Tannhäuser“, die kürzlich auch in Leipzig, Düsseldorf und Riga gegeben wurde, ist im Jahr 1812 in Leipzig geboren. Mit dem fünfzehnten Jahr begann er sich der Musik zu widmen, genoß den Unterricht Weinligs und componirte früh Sonaten, Ouverturen und Symphonien. Darauf schrieb er die Oper „Die Feen“, zu der er sich nach einem Märchen von Gozzi selbst den Text dichtete. Sie ist im Weber-Marschnerschen Stile, welcher damals der herrschende war, componirt. Sie ist garnicht aufgeführt, die zweite Oper „Das Liebesverbot“, nach Shakespeare's „Maß für Maß“, nur Ein Mal. Die Schröder-Devrient schwebte ihm bei der Hauptrolle vor; die Oper wurde, wie Wagner selbst sagt, nicht verstanden. Er nahm darauf eine Stellung als Theaterkapellmeister an und hatte wenig Zeit zum Componiren. Der Gedanke Königs „hoher Braut“ und Bulwers „Rienzi“ Opernstoffe zu entnehmen blieb vorläufig unausgeführt. In Riga, wo er am Theater engagirt wurde, begann er die Composition der letzteren Oper; nach Vollendung der zwei ersten Akte aber ging er nach Paris. Er hatte dort kein Glück, lebte in sehr gedrückten Verhältnissen und schrieb unter Kummer und Noth am „Rienzi“, nebenbei kleine Kunstnovellen. Auch die Oper „Der fliegende Holländer“ wurde in Paris componirt. Als der „Rienzi“ in Dresden zur Aufführung angenommen war, eilte er dahin, nachdem ihn lange die größte Sehnsucht nach Deutschland gequält hatte. Der Erfolg des „Rienzi“ verschaffte ihm zwar die Stelle des zweiten Kapellmeisters in Dresden, aber die Oper wurde von fast allen Bühnen zurückgewiesen, der „Fliegende Holländer“ von sehr wenigen (Berlin, Kassel) angenommen. Der darauf componirte Tannhäuser brach sich selbst in Dresden nur langsam Bahn, von anderen Bühnen brachte ihn nur die Weimarische. Unter fortwährendem Kampf gegen alle solche Hindernisse komponierte er die Oper „Lohengrin“, als die Revolution von 1848 ausbrach. Seine Betheiligung an der Dresdener Mairevolution vertrieb ihn aus Dresden, er ging nach Paris und von da nach Zürich, wo er noch lebt. Hier schrieb er die Werke „Kunst und Revolution“, und „Oper und Drama“ und ließ die Texte der Opern „Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ mit einer großen Einleitung über seine Compositionsweise im Buchhandel erscheinen. Er componirt jetzt an einer musikalischen Trilogie nebst einleitender Oper, zu welchem Riesenwerke die „Nibelungen“ den Stoff geboten haben.
(Nach der „Novellenztg.“)

. //

- Wagner's „Tannhäuser“ ist nun in Leipzig aufgeführt, und zwar mit großem Erfolg, welcher der Oper noch den Eingang auf viele andere Bühnen verschaffen wird. Uebrigens war das Haus (bei doppelten Preisen) am ersten Abend mäßig, am zweiten schlecht besucht. Die erste Aufführung war epochemachend in der Geschichte der Leipziger Bühne; Behr hatte die Oper vortrefflich in Scene gesetzt.

Ein Mal. // Gedanke Königs // Dresdener // [Letzte Zeile und Quellenangabe original eine Zeile ||

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/7, 14. 2. 1853, S. 28b

[Nachrichten]

Leipzig. Wagner's Tannhäuser ist mit grossem Beifall aufgenommen worden.

. . .

Breslau. Der „Fliegende Holländer“ von Wagner wurde hier nach der enthusiastischen Aufnahme des Tannhäuser aufgeführt, hat aber weniger gefallen.

des Tannhäuser ||

XXXX

Neue Oder-Zeitung [Breslau] -/74 A, Mo 14. 2. 1853, S. [Cc]

[Literarische und Kunstinrichten]

Berlin Nachdem R i c h a r d W a g n e r die vom kgl. Theater in Berlin bereits angenommene Partitur zum Tannhäuser zurückgefordert hat, erwartet man hier, der unternehmende Director des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters werde diese Oper, welche gegenwärtig die Runde über die deutschen Bühnen macht, zur Aufführung bringen. — . . .

XXXX

Dresdner Journal -/38, Di 15. 2. 1853, S. 157c-158b

[Feuilleton][unterm Strich]

Frankfurt, 9. Februar. Wenn Sie in Zeitungen lesen, die Oper *R. Wagner's: „Tannhäuser“*, erfreue sich hier zunehmenden Besuchs und Beifalls, so werden Sie wohl daran thun, das Gegentheil zu glauben. Die Oper ist bis jetzt fünfmal über die hiesige Bühne gegangen, die drei ersten Male mit aufgehobenem Abonnement, die beiden letzten Male an Abonnementsabenden. Der Besuch hat sich jedesmal vermindert. Unser Publicum läßt es sich nicht nehmen, sein Urtheil zu sprechen, ob man ihm auch in Zeitungen erzähle, Herr *Uhlig* habe gesagt, daß sich bei dem „Tannhäuser“ jede Kritik von selbst verbiete, so vollkommen sei der Kunstgenuß, den er in jeder Beziehung gewähre. Letzten Sonnabend wurde die Oper zum fünften Male im Abonnement aufgeführt. Der Beifall war selbst für die Sänger spärlich geworden, nur die Ouverture wurde beklatscht. Die Glanzpunkte des zweiten Actes fanden selbst nicht die verdiente Würdigung. Der Componist hat eben selbst dafür gesorgt, daß man in ihrem Genusse gleich wieder gestört werde, und in der gestörten Empfindung, die den Hörer verletzt, vergißt dieser, dem wahrhaft Schönen seine Anerkennung zu zollen. Hätte nicht das wohlvorgetragene edle Arioso *Wolfram's v. Eschenbach* im dritten Acte das Publicum zu einem lautern Beifall hingerissen, dann wäre die Oper beifallos vorübergegangen. Was ich [157c // 158a] Ihnen nach der ersten Aufführung geschrieben, wiederhole ich. Die Oper gefällt nicht und kann nicht dauernd gefallen. Das Frankfurter Publicum zählt zu den geduldigsten Deutschlands. Je länger der Theaterabend, um so lieber. Bei dem „Tannhäuser“ aber verlassen die tapfersten bis zum Schluß ausharrenden Hörer endlich nur schweigend und mehr als ermüdet das Haus. Da schützen die stärksten Nerven nicht. Wer dem Ganzen aufmerksam folgt, ist bald körperlich und geistig abgespannt, aber nicht erhoben; wer es so leichthin anhört, verläßt das Haus, ohne sich unterhalten zu haben, ohne recht zu wissen, was er überhaupt gehört hat. Ein Glück für die Direction, welche die Oper mit einem guten Stücke Geld in Scene setzte, daß der Lärm, mit dem man in der hiesigen Presse die Oper begleitete, die Debatten der Enthusiasten und Nichtenthusiasten belebte und viele Neugierige machte. Es ist hier eine förmliche Propaganda der Wagner'schen Zukunftoper etablirt, und die musikalische Schwärmer-Kameradie, die einen chevaleresken, heißblütigen Führer an Liszt in Weimar besitzt, entwickelt eine unglaubliche Thätigkeit. Politisches Parteitreiben schließt sich ihr hier an, wenn auch ohne musikalisches Gehör. Mozart, Beethoven und manchem andern Kunstgenius ward ein so aufopfernder Knappendienst nicht zu Theil. Die hiesigen Blätter strotzen fortwährend von Wagneriana-Artikeln, die am besten beweisen, daß eine selbstständige künstlerische Kritik hier nicht existirt, und diese Sünden der Presse möchten ebenso wenig Verzeihung finden können, als die des „Tannhäuser“ jenseits der Alpen. – Auch in Wiesbaden ist übrigens die Oper in zwei Monaten nur dreimal aufgeführt worden und ist bereits zurückgelegt. In jedem Falle bedauert man, daß das Werk eines so begabten deutschen Componisten, wie R. Wagner ist, seinen Verirrungen das Schicksal zu danken haben wird, nur kurze Zeit, [158a // 158b] von den Bemühungen einer enragirten Partei der Zukunftsmusik getragen, eine Art Modegeltung zu behaupten. Einen ebenso großen Antheil daran, als sein unzweifelhaft poetisches Talent, haben die monströsen Kunstreform-Ideen, mit denen er sein Talent montirt und focirt hat.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin]VI/14, 16. 2. 1853, S. 54b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Riga. Seit vier Wochen wird unser Theater wieder außerordentlich zahlreich besucht; namentlich hat sich Wagner's geniale Schöpfung „*Tannhäuser*“ eines großen Beifalls und entschiedener Zugkraft zu erfreuen. Bei der sechsten Aufführung war das Haus so gefüllt, daß kein Apfel zur Erde konnte. *Frl. Zschische* sang bei dieser Vorstellung die beiden weiblichen Hauptrollen, die Venus und die Elisabeth. In zwei bis drei Wochen soll der „Prophet“ zur Darstellung gelangen. – Die definitive Wahl des neuen Direktors wird am 3. März stattfinden.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/6, 16. 2. 1853, S. 46b

[Nachrichten]

Düsseldorf. Auch die hiesige Bühne hat sich an den „Tannhäuser“ gewagt und ist die Oper in geschmackvoller, den Kräften des hiesigen Theaters angemessener Ausstattung, in Scene gegangen. Die Verdienste des Kapellmeisters *Ebell* um die Einstudirung dieses schwierigen Tonwerkes müssen noch ganz besonders hervorgehoben werden.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/22, Mittwoch 16. 2. 1853, S. [Cb-Cb] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/15, 18. 1. 1853

XXXX

Freiburger Zeitung -/40, Mittwoch 16. 2. 1853, S. 157a-158b [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/47, Mi 16. 2. 1853, S. 198a-198b

[Bülletin von heute Morgen]

Zürich. In allen deutschen Städten der Reihe nach werden gegenwärtig die bedeutendsten Werke Richard W a g n e r s mit dem größten Erfolg aufgeführt. Der Genuß derselben ist uns nicht vergönnt, dagegen haben wir statt desselben das Glück, den Kom- // ponisten selbst zu besitzen. Ihm danken wir wieder den reichen Genuß des gestrigen Abends. Die reizende A-dur-Symphonie Beethovens, in welcher die Charitinnen selbst ihr fröhlich heiteres Spiel mit den lieblichsten Scherzen und Neckereien zu treiben scheinen, in das der Ernst und Schmerz nur hin und wieder und in den milden Tönen der Wehmuth und der Sehnsucht sich mischt, diese Symphonie, die Wagner irgendwo in seinen Werken die „Apotheose des Tanzes“ nennt, ist uns Dank der genialen und energischen Leitung desselben von dem braven Orchester in vollendeter Anmuth und Schönheit wieder zur Erscheinung gebracht worden. Alle vier Sätze wurden von dem überfüllten Saale mit steigender Begeisterung aufgenommen und zum Schlusse der Meister mit rauschendem Applaus gerufen und belohnt.

In diesen Applaus möchten wir heute noch einen Mann, als dessen vollkommen würdig, einschließen, den Freund des Meisters, Alexander M ü l l e r, welcher das übrige Konzert dirigirte und in der Symphonie unter Wagners Leitung im Orchester mitwirkte. Durch diese lebenswürdige That edler Selbstverleugnung, deren wahrlich wenige Künstler fähig sein dürften, hat Herr Müller als ächter Künstler sich bewährt und gleichzeitig dem Publikum, seinem Freunde und gewiß auch sich selbst eine hohe Ehre erwiesen.

Uns steht noch die Heroica in Aussicht.

XXXX

Düsseldorfer Zeitung - /47, Mi 16. 2. 1853, S. [Aa-Ba] (Z:Aa)

[Theater][Leitartikel unterm Strich]

D ü s s e l d o r f, 15. Februar. Wir haben seit unserem Berichte über die erste Vorstellung des „Tannhäuser“ über die Opernvorstellungen auf unserer Bühne geschwiegen, einmal, weil wir die weiteren Erfolge jenes berühmten, Epoche machenden Tonwerkes abwarten wollten, dann aber, weil die Anstrengungen, welche für das Opernpersonal mit dem Einstudiren und Ausführen jenes Werkes verbunden waren, die Einübung neuer Opern unmöglich machten und die Direktion daher nur auf Wiederholungen älterer angewiesen war, über die wir schon referirt haben. Was nun den „Tannhäuser“ betrifft, so ist die Theilnahme des Publikums bei jeder Darstellung desselben sich gleich geblieben und das Werk hat in so fern die Probe bestanden, daß beim wiederholten Anhören desselben der Genuß nicht abgestumpft wird, sondern das Hören stets neue Schönheiten entdeckt, immer mehr in den Geist der Tonschöpfung eindringt und immer mehr des inneren Zusammenhanges der Dichtung und der seltenen Uebereinstimmung derselben mit der begleitenden Musik sich bewußt wird. Gemüth und Geist werden bei vertrauterer Bekanntschaft Bekanntschaft mit Wagner's großem Werke immer mehr gefesselt und für dasselbe eingenommen. Ob diese Tonschöpfung eine Zukunft haben wird, oder ob sie als vorübergehendes Meteor an dem deutschen Opernhimmel nur eine Zeit lang glänzen und dann reponirt bleiben wird, wird sich im Verlaufe der Zeit zeigen.

... /// ...

XXXX

Freiburger Zeitung -/40, Mittwoch 16. 2. 1853, S. 157a-158b [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX

Freiburger Zeitung -/41, Donnerstag 17. 2. 1853, S. 161a-162b [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/9, 17. 2. 1853, S. 68

[Dur und Moll]

☼ Leipzig. . . .

Die dritte und vierte Vorstellung des „Tannhäuser“ war zahlreich besucht, die dritte fand im Abonnement, die vierte bei ermäßigten Preisen statt. Richard Wagner hat an mehrere hiesige Künstler, welche bei der Aufführung seiner Oper mitgewirkt haben, höchst schmeichelhafte Schreiben gerichtet, da ihm von seinen Freunden berichtet worden sei, in welcher trefflicher Weise man sich in Leipzig seines Werkes angenommen habe. – Fräulein Bleyel, Schülerin des hiesigen Conservatoriums, ist an unserer Bühne für jugendliche Gesangspartien engagirt worden, sie sang bereits in den drei letzten Aufführungen des Tannhäuser den Hirtenknaben, da Frau Günther-Bachmann, welche die Rolle ursprünglich inne hatte, seit einiger Zeit krank ist. . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // worden, sie ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/22-24, 18. 2. 1853, S. 94b-95a

[Theatralische Sternwarte]

* **Richard Wagner's Opfern.** R. Wagner's Opfern brechen sich trotz einiger nicht in ihnen selbst liegender sondern an sie hingetragener Hindernisse immer mehr Bahn. Es bedurfte dazu einiger Zeit – „gut Ding will Weile haben“ –; im Jahre 1842 ward „Rienzi“ zuerst in Dresden aufgeführt; bald darauf ebendasselbst „der fliegende Holländer“ und 1845 der „Tannhäuser“; am 28. Aug. 1850 ward an Göthe's Geburtstag in Weimar die Oper „Lohengrin“ zuerst gegeben. Die Erscheinung „Lohengrin's“ auf der Weimarer Bühne veranlaßte Th. Uhlig (in „Deutsch. Monatsschr.“ Nov. 1850) zu einer tief eingehenden Besprechung. Dabei wird, wie wir glauben, mit Recht aufmerksam gemacht, „daß mit Wagner zum ersten Male der wirkliche Dichter im Gebiete der Oper aufgetreten.“ – „Wagner“ – heißt es weiter – „ist nicht nur Dichter und wahrer Künstler – ein Begriff, der heut zu Tage schon in Bezug auf die Produktionen in den einzelnen Kunstarten selten geworden, in Bezug auf das Kompagniegeschäft der Opernfabrikation aber so gut als gar nicht vorhanden ist –, sondern er steht als Dichter auch auf der Höhe seiner Zeit.“ – Das Ziel der Oper, des musikalischen Drama, was sie sein kann und soll, hat Wagner selbst in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ entwickelt; seine Verehrer aber wollen es in seinen eigenen künstlerischen Produktionen bereits als fertige That des Genies vor uns hintreten sehen. Darüber soll und wird nun auch hier entschieden werden können. Uhlig findet im Allgemeinen die Kunst Wagner's „in der harmonischsten Vereinigung von Dichtung, Musik und Darstellung“, als Gegenstand seiner Kunst aber „das reinmenschliche Wesen“; bei welcher Gelegenheit Weber's und namentlich seiner „Euryanthe“ Erwähnung geschieht, in welcher rücksichtlich der Wahl der Charaktere und der Situationen ebensowohl den musikalischen Nothwendigkeiten Rechnung getragen werde, als ihr Komponist bei der Aussprache der Leidenschaften sich auch von dem musikalischen Formalismus zu entfernen beginne. Speziell über „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg“ äußert sich Uhlig, daß Wagner mit diesem musikalischen Drama als fertiger Künstler vor uns hintrete. Eine Kritik verbiete sich von selbst; – man sei so vollkommen gesättigt durch den Genuß der Kunst, daß man weder an Lob, noch an Tadel, weder an die Kunst, noch an ihre Mittel, weder an den Dichter, noch an die Darsteller denke; – die Ausdrücke „hohe Unmittelbarkeit der Wirkung, wirkliches Erlebniß, Auffassung durch das Gefühl, Kunstgenuß“ dürften noch am ehesten Wagner's Kunst bezeichnen. – In der obersten Idee Wagner's soll es ferner // liegen, daß die Musik nicht Herrscherin, wie in unserer Oper, sondern Dienerin der dichterischen Hauptabsicht, unzertrennliche Begleiterin jedes Wortes, jeder Geberde, jeder Handlung und jedes Ereignisses ist; so wie der Vorwurf: „die Oper Wagner's sei nicht dramatisch; es sei keine Handlung darin“ zu entkräften versucht wird. Man solle nicht über dem Kunstwerke stehen und mit der Miene des weisen Mannes die dramatische Entwicklung gleichsam von oben überwachen wollen; – man solle im Gegentheile mitten im Kunstwerke leben und Alles, was geschehe, für selbstverständlich halten; – und dafür Sorge schon die Kunst des Dichters in der Anordnung der Scenen. Diese Andeutungen mögen genügen. Ihr Zweck ist erreicht, wenn sie auch nur an die eigenthümliche Bedeutsamkeit der genialen Werke Wagner's erinnert und die besondere Auffassung hervorgehoben haben, welche denselben, wie es scheint, zu Theil werden muß. (Did.)

liegender sondern // des musikalischen Drama, // auf der Wartburg“ // Geberde, ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/22-24, 18. 2. 1853, S. 95a

[–]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.
(Vom 11. bis 15. Februar)

. . . – Sonnt. d. 13. Abonn. susp.: „Tannhäuser“, O. (Meßpreise.) – . . .

2170

Allgemeine Theater-Chronik XXII/22-24, 18. 2. 1853, S. 95a

[–]

Zum ersten Male wurde aufgeführt:

(Die mit einem * bezeichneten Stücke sind durch uns zu beziehen. Sturm und Koppe.)

. . .

In F r e i b u r g im Br.-G. (in Vorbereit.): . . . „Tannhäuser“ O., . . .

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-1./9, 18. 2. 1853, S. 327-342

[–]

Tannhäuser, Oper von Richard Wagner.

Bei dem Interesse, welches man gegenwärtig hier an Wagner's Tannhäuser nimmt, oder, wie Einige wollen, bei der kunsthistorischen Bedeutung des Ereignisses, daß diese Oper in kurzer Zeit nun bereits dreimal bei mäßig gefülltem Hause aufgeführt worden ist, gestatten Sie wol auch einer Ansicht Gehör, die mit dem in den Grenzboten gegebenen Bericht keineswegs ganz übereinstimmt und mit den in unsern Tagesblättern gepredigten Evangelien in starkem Widerspruch steht.

Verübeln Sie mir es nicht, wenn ich schon an dem Titel der Oper Anstoß nehmen muß: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.“ u n d ? sind denn das zwei Gegenstände, die nur so zufällig mit einander in Berührung gebracht sind? hat der Sängerkrieg nicht eine Bedeutung dadurch, daß er der Wendepunkt in Tannhäuser's Geschick ist? Kurz, wir begegnen schon hier an der Schwelle der Unklarheit, an der Wagner der Kritiker, der Dichter und Musiker gleichmäßig leidet. Betrachten wir zuerst den Dichter etwas näher.

Wollen Sie das Zugeständniß ausgesprochen haben, das ich bereitwillig mache, sein Text sei um Vieles besser, als die gewöhnlichen Operntexte? Ich meine, dieses würde Wagner selbst am Entschiedensten sich verbitten. Er giebt seine Operndichtungen für Erzeugnisse eines selbstständig schaffenden Dichtergeistes, die zwar so geartet sind, daß sie erst in der organischen Durchdringung mit der Musik ihre Vollendung erreichen, allein um dazu fähig zu sein, an und für sich poetisch aufgefaßt, motivirt und durchgebildet sein müssen. Ist es nun Wagner gelungen, die Sage vom Tannhäuser so zu gestalten, daß die tragische Idee, welche er in dieselbe hineingelegt oder aus derselben herausgezogen hat, als eine poetisch wahre sich uns klar ausgeprägt darstellt, daß die handelnden Personen, die Träger dieser, in der durch sie bedingten Charakteristik als lebensvolle Individuen, die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit aus jenen Voraussetzungen hervorgehend erscheinen? Wir müssen dies auf's Bestimmteste verneinen.

Die Frage, in deren Beantwortung sich Alles concentrirt, ist die, wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäusers selbst gelungen sei. [327 // 328] Ein überreich begabter Dichter, stolz im Gefühl seiner Kraft bis zur Ueberhebung und eben seiner poetischen Begabung wegen sinnlich stark erregbar ergiebt sich dem sinnlichen Genuß und wird von der dämonisch fesselnden Gewalt desselben dergestalt bestrickt, daß er vergebens dieselbe zu bekämpfen sucht. Zwar rafft er sich auf im Gefühl sittlicher Kraft und religiösen Glaubens, die beseligende Zuversicht einer reinen Liebe giebt ihm Muth, tiefe Reue ergreift ihn – umsonst; in jedem entscheidenden Moment erfaßt ihn der unheimliche Dämon, er stirbt endlich ohne die Gewißheit der Entsühnung. Gewiß liegen hierin die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung, allein Wagner hat in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüberstehenden der sittlichen Natnr sind ungewiß und schwankend behandelt, daher ist Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente auf dem das tragische Interesse beruht, kann sich nicht entwickeln und dem gemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten.

Wir finden Tannhäuser im Reich der Venus, welche diesen dämonisch fesselnden Reiz alles rein Sinnlichen – natürlich nicht im gemeinen Sinn aufgefaßt – repräsentirt. Aber schon hat ihn Ueberdruß am Einerlei gefaßt, das in der menschlichen Natur begründete Bedürfniß nach Abwechslung, dem dann neben der Freude auch das Leiden zum Genuß wird, welchem als etwas Verwandtes dann die Sehnsucht nach Freiheit, die hier keineswegs als eine sittliche erscheint, zugeordnet wird – diese Motive treiben ihn von der Venus wieder in die Menschenwelt. Daß er schließlich der Frau Venus zuruft: „Mein Heil ruht in Maria!“ ist durch die bis dahin gegebene

Charakteristik Tannhäuser's eben so wenig psychologisch motivirt, als es später gerechtfertigt wird, und daß ihn dieser Ausruf von ihr befreit, ist ein theatralischer Effect, aber kein dramatischer. Daß nicht ein religiöser Glaube, der tief in ihm geschlummert und nun neu erwacht sei, den innern Wendepunkt bilde, zeigt sich im Folgenden, wo freilich anfangs der Gesang der nach Rom wallfahrenden Pilger die religiöse Stimmung in ihm wach erhält; allein sobald die ritterlichen Sänger erscheinen und ihn zum Bleiben auffordern, tritt ein ganz anderes Motiv entscheidend ein, das aber vom Dichter eben so willkürlich eingeführt und eben so unsicher behandelt ist, als das erste. Alle seine Bußgedanken sind verschwunden, als ihm Wolfram von Eschenbach mittheilt, daß Elisabeth ihm in jungfräulicher Liebe zugethan sei, er bleibt, naht sich ihr, empfängt mit Entzücken das Geständniß ihrer Neigung und fühlt sich in dieser reinen Liebe beseligt. Tannhäuser's Liebe zu Elisabeth fällt hier ganz unmotivirt hinein; nach der Weise, wie schon ihr Name auf ihn wirkt, muß man doch annehmen, daß sie ihn nicht jetzt erst überkommt, und der Dichter hat nicht nur ein psychologisches Moment außer Acht gelassen, das, richtig benutzt, den Abfall Tannhäuser's zu Frau Venus motivirt hätte, sondern es ist geradezu [328 // 329] unnatürlich, daß er, während er sich im Venusberg nach allen möglichen Dingen sehnt, an Elisabeth allein nicht denkt. Indessen ist in der reinigenden Kraft einer wahren Liebe, in der Hingebung einer reinen weiblichen Seele nun ein neues Motiv gegeben, den Zauber des rein sinnlich fesselnden Venusberges zu bannen; die Aufgabe des Dichters ist es, dasselbe mit dem schon eingeführten religiösen in Einklang zu bringen, beide zu erhöhter Wirksamkeit zu verschmelzen und als aus einem und demselben tiefen Quell herstammend, in ihrer wesentlichen Einheit darzustellen. Statt dessen aber kommt keins derselben zu vollkommen klarer Entwicklung, und schließlich bleiben beide unwirksam.

Der Kampf der Sänger, bei welchem Tannhäuser durch ein Lied zum Preis der wahren Liebe Elisabeth gewinnen soll, wird sein Verderben. Denn kaum ist diese Saite berührt, so faßt ihn der dämonische Zauber, der ihn die Liebe nur als Genuß, als sinnlichen Genuß begreifen läßt, und die Erinnerung an Frau Venus bemächtigt sich seiner mit unwiderstehlicher Gewalt. Hierin liegt unverkennbar eine psychologische Wahrheit, ein tragisches Motiv, das aber den Untergang Tannhäuser's mit Nothwendigkeit bedingt. Wenn er, nachdem er sich aus den Armen der Frau Venus losgerissen hat durch seinen Glauben an Maria, wie wir Wagner glauben sollen, nachdem er in Elisabeth das Wesen der wahren und reinen Liebe erkannt hat, doch in seinem Innersten nur von der Frau Venus beherrscht wird, so ist eben der Kampf der in ihm streitenden Elemente seiner sinnlichen und sittlichen Natur damit entschieden. Daß in Wahrheit dieser Kampf in jedem Menschen sich stets wieder erneuert und durchzuringen ist, gilt natürlich nicht für den dramatischen Dichter, dessen Aufgabe es ist, diesen Kampf zu einem entscheidenden Moment zu concentriren. Nach der antiken Auffassung mußte Tannhäuser nach dieser sittlichen Niederlage auch physisch untergehen, nach mittelalterlicher brennt ewig in der Hölle, wer im Venusberg geweiht hat; wem nach jetziger Auffassungsweise Beides zu herbe ist, der muß der sittlichen Kraft im Menschen freien Spielraum geben zum Kämpfen und Siegen. Was Wagner weiter für Tannhäuser's Sühnung geschehen läßt, ist rein äußerlich und ohne psychologische Motivirung, auch stehen sich dabei beide von ihm angeschlagenen Motive im Wege. Er zieht halb auf Befehl, halb aus eigenem Antrieb mit den Pilgern nach Rom, um vom Papst Absolution zu erlangen. Und nun wird es erst recht klar, wie übel berechnet es war, dieses Motiv schon früher zu benutzen, dann fallen zu lassen, wie ein ungeschickter Arzt nach einem neuen Mittel greift, ehe das erste wirken konnte, und später ganz in derselben Weise wieder aufzunehmen. Daß Tannhäuser von Rom unverrichteter Sache heimkehrt, weiß man vorher; aus der Beschreibung, die er Wolfram von seiner Pilgerfahrt macht, geht klar hervor, daß seine fanatische Reue nur eine andere Aeußerung derselben sinnlichen Natur ist, wie seine Liebe. Als ihm der Papst keine Absolution giebt, ist es auch mit seiner Reue vorbei, und er weiß auch jetzt keine [329 // 330] andere Zuflucht, als zur Frau Venus, – und dahin gehört er auch. Daß nach diesem aber doch noch die Liebe sühnend eintreten soll, ist gänzlich vergriffen. Elisabeth, bei der von Liebe auch nicht mehr die Rede sein kann, betet, leidet und stirbt seinetwegen; allein daß dieser Tod eine sühnende Kraft habe, nachdem die Liebe der Lebenden sie nicht bewähren konnte, das hat eben so wenig poetische Wahrheit, als die nachträgliche Erzählung von dem Wunder, an das der Papst die Möglichkeit der Erlösung gebunden hatte. Ohne Zweifel kann der Dichter seinem Publicum zumuthen, sich in die Anschauungsweise einer vergangenen Zeit oder eines fremden Volkes zu versetzen, wenn er dieselbe rein und scharf darzustellen vermag, allein ein Mann, der so entschieden der Gegenwart angehören will, wie Wagner, wird selbst nicht in Abrede stellen, daß, um eine Sage poetisch neu zu beleben und zu gestalten, der Dichter ihre Motivirung durchaus nur auf die allgemein giltigen Gesetzen der Kunst begründen muß und nicht im Nothfall auch das benutzen darf, was nur einer vergangenen Zeit angehört und keine allgemeine poetische Wahrheit hat.

Wenn es Wagner nicht gelungen ist, die tragische Idee seines Stoffes klar aufzufassen und in ihren Motiven durchzubilden, so kann nothwendig auch weder die Entwicklung der Handlung, noch die Charakteristik der Personen gerechten Anforderungen entsprechen. Vom Tannhäuser leuchtet das schon aus dem Obigen ein, es tritt aber bei seiner Charakteristik noch ein anderer Mangel hervor, der

sein Verhältniß zu den beiden weiblichen Wesen ganz im Unklaren läßt. Als der begeisterte Dichter der Liebe soll er uns erscheinen, denn durch seine Liebesgedichte hat er sich die Gunst der Venus und die Liebe der Elisabeth gewonnen. Wie ist das möglich? fragt man erstaunt. Wie konnte der Ausdruck sinnlicher Gluth das Herz der keuschen Jungfrau fesseln, wie konnten reine Minnelieder ihm die Huld der Venus zuwenden? Wir sollen die Ursache glauben, weil wir die Wirkung auf der Bühne sehen, allein zur poetischen Rechtfertigung genügt dieser Augenschein denn doch noch nicht, und wenn das Dilemma etwa dadurch gelöst sein soll, daß Tannhäuser, indem er vor Frau Venus die Liebe besingt, ihr selbst absagt, vor Elisabeth aber Frau Venus preist, so genügt dies ganz und gar nicht. Abgesehen davon, daß Wagner kein Dichter ist, der einen Dichter in seiner siegreichen Macht über alle Herzen darstellen könnte, so tritt auch hier der bereits bemerkte Mangel hervor. Es ist ganz unbegreiflich, wie d e r Tannhäuser, den uns Wagner zeigt, ein übermüthiger und glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte, und die nothwendige Folge ist, daß auch die Charakteristik dieser unbedeutend wird, da die wesentliche Grundbedingung ihrer poetischen Existenz, ihre Liebe zu Tannhäuser, nicht klar gemacht ist.

In das Verhältniß der Frau Venus zu Tannhäuser hat nun Wagner ein eignes Motiv hineingebracht, das man aber nicht glücklich nennen kann. Ursprünglich ist sie nichts, als der zum Dämon verkörperte sinnliche Liebesreiz in seiner den Menschen [330 // 331] verderbenden Natur aufgefaßt, die Motive, welche ihr als handelnden Person geliehen werden, können nur aus diesem ihrem Wesen abgeleitet werden, Alles, was diesem fremd ist, wirkt störend. Daß sie für Tannhäuser eine persönliche Liebe empfindet, daß diese auf seine Dichtergaben gegründet ist, daß sie aus Zorn und Trauer über sein Weggehen dem Menschengeschlecht Haß schwört, das Alles ist gegen das Wesen der Frau Venus, welche die ewig gleiche, stets reizende und bezaubernde ist, die nur verführt, um zu verführen, – wie es auch dem Teufel nur ums Holen zu thun ist, ohne daß er für das Individuum ein besonderes Interesse hätte. Wagner kam es auf einen theatralisch wirksamen Gegensatz, auf eine leidenschaftliche Scene an; diesen ist die wahrhaft poetische Auffassung, wie sie in der Sage liegt, geopfert.

Unter den übrigen Personen kann höchstens bei Wolfram von Eschenbach von einer individuellen Charakteristik die Rede sein, und auch bei diesem kaum. Daß er als tugendsamer, resignirender Liebhaber, Freund und Dichter das Gegenstück zu Tannhäuser bilden soll, das sieht man freilich, aber er ist viel zu bescheiden, um recht in die Handlung einzugreifen, und seine lobenswerthen Eigenschaften sind so passiver Natur, daß er es zu einer lebendigen Gestalt, die einiges Interesse darbieten könnte, nicht bringt. Eine interessante Aufgabe individueller Charakteristik bietet allerdings der Wettstreit der Sänger, wenn jeder derselben als ein Dichter von eigenthümlicher Begabung und Richtung, die im Geist und in der Form der von jedem vorgetragenen Lieder scharf ausgeprägt hervortreten müßte, geschildert werden sollte – aber freilich diese Aufgabe zu lösen, erforderte einen wahrhaften Dichter. Und daß Wagner dieses nicht ist, das bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre.

Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu läugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stoffes die Productionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Object gegenüber, daß er aus sich heraus zu durchdringen und so neu zu gestalten hat, sondern er hat einen guten, vielleicht den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt, seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguß seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, daß Wagner principiell der Musik eine secundäre Stellung anweist, wie z. B. Göthe [331 // 332] die Compositionen Zelter's allen übrigen vorzog, gewiß, weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten. Es nützt nichts, an den Künstler der Zukunft das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen, welche die Beschränktheit der menschlichen Natur überhaupt nicht zuläßt. Denn man verwechsle doch um Gotteswillen die schaffende Kraft des Genies, welche allein wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen im Stande ist, nicht mit B i l d u n g, die allerdings einer an Universalität gränzenden Vielseitigkeit fähig ist. In einer Zeit, wie die unsrige, deren geistige Atmosphäre mit Bildungselementen aller Art gesättigt ist, kann auch ein mäßiges Talent, wenn es mit einiger Beweglichkeit und Geschicklichkeit verbunden ist, sich leicht so viel ästhetische Bildung erwerben, daß es einem Stoffe poetische Motive ansieht und in der gebildeten Sprache, „die für ihn dichtet und denkt“ ihn in leidlichen Versen behandelt. Auch die Musik ist durch die Leistungen der großen Meister, welche sie mit staunenswerther Energie und Fülle nach allen Seiten geistig und technisch

ausgebildet haben, in einem Grade Eigenthum der gebildeten Welt geworden, daß die Fähigkeit, seiner Empfindung einen musikalischen Ausdruck zu geben und technische Effecte hervorzubringen, nicht viel weniger verbreitet ist als die Neigung, Musik zu hören und zu kritisiren. Mit einigen der bildenden Künste ist es ziemlich ebenso weit gekommen, und man betrachte nur die gebildeten Einwohner der größeren Städte, worin setzen sie ihre Bildung anders als in die universelle Fähigkeit, Poesie, Musik und bildende Kunst zu genießen, zu verstehen, und wenigstens in einigen auch selbst zu produciren? Dieser Dilettantismus, das Product der Bildung, ist in seinem Grund und Wesen von der Kunst verschieden, die nur aus dem schöpferischen Genie hervorgeht, und wie beachtenswerth auch die quantitativen Unterschiede dilettantischer Werke unter sich sein mögen, die wesentliche Verschiedenheit vom wahren Kunstwerk bleibt unverrückt.

Wagner mit seinem vielseitigen Talent für Poesie, Musik, bildende Kunst, soweit sie bei dem scenischen Arrangement in Betracht kommt, und dialektisirende Kritik ist ein Repräsentant des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus, wenn man diesen Ausdruck in dem oben angedeuteten allgemeineren Sinne nimmt. Daß er in diese universelle Bildung das wahre Wesen der Kunst setzt, ist die natürliche Folge seiner Meinung, daß er ein großer Künstler sei; da es zur Zeit noch durch nichts geboten ist, dieses Postulat zuzugeben, so wird man vorläufig auch nicht genöthigt sein, den Begriff der Kunst von ihm zu abstrahiren.

Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch d. h. in jedem Momente charakteristisch sei. So allgemein ist der Satz richtig, es kommt Alles darauf an, wie er künstlerisch ausgeführt und lebendig geworden ist. Nun ist bekannt genug, wie häufig in den meisten Opern diese Forderung außer Augen gesetzt ist, und man begreift, wie Jemand, der gegen diesen Mißbrauch eifert, in seinem Eifer zu weit geht und auch das Erlaubte, selbst das Treffliche hinausweist. [332 // 333] Und in der That ist das sehr bedenklich, daß Wagner gar keine andere Forderung stellt und ganz zu vergessen scheint, daß dramatische Musik doch zuerst und vor allen Musik ist und bleibt, daß die Musik wie jede Kunst ihre eigenen und innersten Gesetze und Bedingungen hat, die sie, wo sie mit andern in Verbindung tritt, also auch im dramatischen Interesse wohl modificiren, aber nie aufgeben kann, weil auf ihnen ihre Existenz beruht. Von einer Ausgleichung verschiedener Interessen und Einflüsse hören wir aber nichts, sondern es heißt nur: dramatisch! Und wie gewöhnlich verfehlt das Stich- und Schlagwort seine Wirkung nicht, und das *servum pecus* handthiert damit fort. Indessen da wir uns hier an den Tannhäuser halten, in dem die Consequenzen dieser Forderung noch nicht vollständig bis ins Absurde getrieben sind, so wollen wir die Principienfrage auf sich beruhen lassen.

Im Tannhäuser sind freilich keine Arien, Duetts u. s. w. ganz in der sonst üblichen Form, allein es finden sich doch Musikstücke, ein- und mehrstimmige, denen eine bleibende Stimmung zu Grunde liegt, und die eine in Melodie und Rhythmus bestimmte ausgeprägte und in sich abgeschlossene Form anstreben. In diesen Sätzen, die der Dichter hervorgehoben hat, müßte also auch der Musiker sich hervorragend bewähren. Allein es zeigt sich in ihnen, daß es Wagner an wahrer Erfindungskraft fehlt, weil ihm die tiefe, ursprünglich musikalische Empfindung mangelt; seine musikalische Auffassung ist nicht die primitive, sondern durch etwas Anderes vermittelt, und zwar ist dies nicht nur die poetische Anregung, vielmehr häufiger noch eine von außen eindringende Reflexion. Daher schafft er nur im Einzelnen; hier hat er überraschende, treffende Einfälle, allein wo ein Gedanke erfordert wird, tief und bedeutend genug, um aus ihm ein Ganzes zu gestalten, da fehlt es. Er versteht, wie die meisten heutigen Componisten, vorzubereiten, zu spannen, weil dies durch formale Geschicklichkeit zu erreichen ist, allein anstatt die erregten Erwartungen in der That durch große Ideen zu befriedigen, müssen musikalische Redensarten herhalten, die freilich einem ungebildeten Publicum gerade wie in der Poesie oft noch besser als Gedanken gefallen. Nicht einmal das Element der Leidenschaft drückt er mit nachhaltiger Kraft und Energie aus, weil es ihm auch hier an Tiefe fehlt; statt Feuer und Wärme macht sich vielmehr ein aufgeregtes, bis zur Fieberhaftigkeit exaltirtes Wesen geltend, das in entsprechender Weise wirkt: seine Musik irritirt, aber sie ergreift nicht. In der äußeren Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie, in der Behandlung des Rhythmus, namentlich in gewissen Mitteln, ihm eine frischere Hebung zu geben – wobei die Sänger eine elegant-heroische Positur anzunehmen pflegen – ist der Einfluß Meyerbeer's unverkennbar, mitunter wird man sogar an italienische Manier erinnert.

Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specifisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt für Schritt begleitet. Den Impuls gab hier wol Weber, der in seiner Euryanthe [333 // 334] das Beispiel dieser überladenen Detailmalerei gab. Den großen Vorzug Weber's, der in glücklichen Momenten durch wahre Begeisterung und frische Erfindung hinzureißen vermochte, vermessen wir bei Wagner, aber seine Fehler sind sorgfältig cultivirt. Dahin rechnen wir vor Allem die peinliche, übertriebene Charakterisirung jedes einzelnen Zuges, die keinen Eindruck des Ganzen aufkommen läßt und den Zuhörer, indem fortwährend an ihm gezerrt wird, Anfangs spannt, aber bald ermüdet. Man versuche diese Art der Charakteristik auf ein anderes Gebiet zu übertragen; wir wollen von den bildenden Künsten nicht reden, allein man denke sich eine

Declamation in diesem Sinne ausgeführt – kein Mensch würde das aushalten. In der Musik aber, wo man noch verhältnißmäßig am Wenigsten Sinn für das eigentlich Künstlerische findet, ist diese Weise nicht nur für den Componisten bequem, der mit lauter einzelnen Einfällen ausreicht, und nur zu sorgen hat, wie er den letzten Effect durch den nächsten überbiete, sondern auch für das Publicum. Die schwierige Aufgabe, ein Ganzes als solches aufzufassen und vom Mittelpunkte desselben aus die einzelnen Theile zu begreifen, bleibt ihm erspart; eben so wenig wird eine fortdauernde, gleichmäßig angestrengte Aufmerksamkeit erfordert, denn da kein organischer Zusammenhang da ist, kann man ihn auch nicht verlieren, das Einzelne steht für sich, und der Componist hat dafür gesorgt, daß es als solches deutlich sei. Ein Hauptmittel dafür ist das Wiederholen, Recapituliren und Andeuten früherer Motive, wodurch auf das Publicum um so sicherer gewirkt wird, als es nach Allem begierig greift, das beim Anhören der Musik seinen Verstand in Anspruch nimmt und ihm die Beruhigung giebt, daß es die Musik *v e r s t e h e*, denn darauf, und nicht auf das künstlerische Genießen kommt es ja heutzutage den Meisten an. Uebrigens ist diese Art der Charakteristik im Tannhäuser noch nicht zur völligen Alleinherrschaft gelangt, und nur mitunter wird es dem aufmerksamen Zuhörer etwas langweilig, durch eine Marginalnote im Orchester ausdrücklich daran erinnert zu werden, warum es sich denn eigentlich handle.

Unter den rein musikalischen Mitteln der Charakteristik steht die Instrumentation weit voran, und das Verdienst Wagner's neue und zum Theil sehr schöne Instrumentaleffecte gefunden zu haben, ist unbestritten, obgleich auch nicht wenig erzwungene und unschöne uns begegnen. So wird z. B. der häufige Gebrauch der hohen Violinentöne in langer Folge leicht peinlich, und wirkt mit dazu, daß der allgemeine Grundton des Orchesters, auf dem die einzelnen Erscheinungen der Instrumentation erst hervortreten können, verwischt werde, wo denn auch hier Alles sich in Einzelheiten auflöst. Gestehen wir ihm aber auch bereitwillig Talent und Erfindsamkeit auf diesem Gebiete zu, so nehmen doch, in höherem Sinne betrachtet, die nur auf den Klang der Instrumente gegründeten Wirkungen unter den Mitteln der künstlerischen Darstellung den letzten Platz ein, weil sie rein materieller Natur sind; wodurch ihnen nichts an ihrem Werth genommen wird, wo sie am rechten Platze stehen, wol aber dem Künstler, der sie vor den höheren und edleren [334 // 335] oder anstatt derselben gebraucht. Die vorwiegende Richtung auf Instrumentaleffecte, welche gegenwärtig die Musik beherrscht, ist übrigens kein gutes Symptom, denn sie ist nichts Anderes, als die bei den einzelnen Virtuosen jetzt ziemlich gering geschätzte Virtuosität auf ein anderes Gebiet angewandt und ebenso gehandhabt. Denn wodurch unterscheiden sich diese ausgekünstelten, mit sorgsamere Berechnung vertheilten einzelnen Effecte des Orchesters, die durch die Neuheit des Klanges meistens die Armuth der Erfindung verdecken sollen, von den Bravourpassagen, mit denen der Virtuose seinen gedankenlosen Compositionen einen Firniß giebt? Wie gesund und frei bewegt sich dagegen der instrumentale Leib, mit dem die wahren Meister ihre schönen und großen Gedanken bekleideten. Und dann, wie es in jeder Zeit mit Lieblingsrichtungen geht, die Kunst gut zu instrumentiren liegt jetzt wie in der Luft, das Ohr ist darauf gerichtet, dergleichen herauszuhören, und die Meisten haben ihre Instrumentation längst fertig, ehe sie noch Gedanken dafür haben. Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht instrumentiren könnte, aber Musik machte.

Ein Fehler Weber's, der sich bei Wagner in ungleich höherer Potenz zeigt, ist das, was man als Mangel an Logik in der Combination der melodiosen wie harmonischen Elemente bezeichnen kann. Der Mangel an Zusammenhang bei der Aufeinanderfolge von Accorden, die nicht zu einander passen, wird ungleich härter auch von einem weniger gebildeten Ohr vernommen, und gar Vielen wird es beim Anhören Wagner'scher Musik peinlich gewesen sein, daß, wie Jemand sich treffend äußerte, immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen. Aber auch die Zusammenreihung der einzelnen Töne zu einer Melodie steht unter Gesetzen der Harmonie und Symmetrie, die zwar selten ausdrücklich anerkannt und ausgesprochen worden sind, die aber der richtig und fein empfindende Künstler stillschweigend anwendet. Diese scheint Wagner geflissentlich zu ignoriren, und, um etwas Neues, Frappantes zu gewinnen, das dadurch den Anschein einer treffenderen Charakteristik erhält, das Grundwesen der musikalischen Darstellung zu verletzen. Etwas mehr Aeußerliches, aber doch Bezeichnendes ist es, daß Wagner die gewöhnliche hergebrachte Form des Schlusses vermeidet; indessen zeigt sich auch in seiner Weise, ganz oder vorläufig abzuschließen, große Einförmigkeit, es sind wenige und zum Theil schon recht abgenutzte Formeln, die fast immer wiederkehren, und deren man noch eher müde wird als der alten ehrlichen Schlußcadenz. Uebrigens soll keineswegs geleugnet werden, daß in dieser Partie der Oper auch außer Instrumentaleffecten gelungene Züge wirksamer Charakteristik, frappante Einfälle und Wendungen uns begegnen, allein es sind eben nur einzelne Züge und Wendungen. Die Charakteristik im Großen hat natürlich unter dieser Einzelmalerei gelitten, und eine durchgeführte Charakterzeichnung der einzelnen Individuen ist darüber nicht zu Stande gekommen. Als Beispiel mag Frau Venus dienen. Während ein großer Aufwand gemacht ist, um das phantastisch-dämonische Treiben [335 // 336] im Venusberg auch musikalisch zu charakterisiren, ist davon auf Venus selbst, die doch der Mittelpunkt ist, in dem sich Alles concentrirt, gar nichts übergegangen; sie singt wie jedes leidenschaftliche Weib, wie alle

anderen Personen der Oper, und weder innere noch äußere Charakteristik individualisirt sie. Eben so deutlich tritt dies Unvermögen einer wahren Charakteristik auch in der musikalischen Gestaltung des Sängerkampfes hervor, wie wir es schon bei der poetischen Wahrnehmungen. Hier war eine bedeutende Aufgabe auch für den Musiker gestellt, die recht eigentlich im Bereich seiner Kunst liegt, und an der Erfindungskraft, Eigenthümlichkeit und Gewandtheit in der Formgebung und Charakteristik eines Meisters sich bewähren konnten. Allein die Sänger sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist, um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, so verräth das eben eine Schwäche des Productionsvermögens.

Wenn man an den Tannhäuser, wie im Obigen geschehen ist, den Maßstab anlegt, den Wagner selbst gebraucht wissen will, mit dem man große Künstler und wahre Kunstwerke mißt, so kann derselbe, wie wir sahen, nicht bestehen. Am Wenigsten kann man diese Oper als den Ausgangspunkt einer neuen, reformatorischen Richtung in der Musik gelten lassen; diese zu begründen, erfordert vor Allem schöpferisches Genie, und dieses mußten wir Wagner absprechen. Auch ist keineswegs bei dieser Oper Alles neu, was sich dafür ausgeben möchte, bei Weitem das Meiste gewinnt diesen Anschein nur durch die einseitigste Uebertreibung mancher theils wahrer, aber längst bekannter Beobachtungen, die auf diese Weise nur verzerrt werden, theils sehr problematischer Principien, die durch Uebertreibung noch nicht wahr werden; Anderes ist untergeordneter Natur, wenn man das Ganze im Auge hat. Dabei kann die Oper immerhin ein Beweis für das ernste Streben des Componisten nach Wahrheit sein, und wir glauben seiner Versicherung gern; allein ob er auf dem rechten Wege sei, ob er sein Ziel erreicht habe, darüber ist er nicht Richter, – jeder Künstler hat diese Meinung von sich, wenn auch nicht alle sie gleich unbefangenen aussprechen, – und wenn er uns auch noch so oft und noch so laut versichert, daß dem wirklich so sei, so fragen wir doch darnach nicht ihn – noch weniger freilich die Herolde, die in Leipzig für ihn in die Kindertrompete stoßen – sondern seine Werke.

Sehen wir also ab von diesen großartigen Vorstellungen, betrachten die Oper wie eine andere, und lassen sie in ihren Einzelheiten an uns vorübergehen.

Tannhäuser hat noch eine Ouvertüre, und es ist uns mit großer Emphase versichert worden, es sei die letzte, die Wagner geschrieben habe. In der That ist Wagner bei allem Geschick, Instrumentaleffecte aufzufinden und anzuwenden, dennoch kein Instrumentalcomponist, wie sich dies in der Ouverture und allen längeren Orchestersätzen deutlich kund giebt. Die Instrumentalmusik, die sich nicht an einen Text anranken und dessen einzelnen Gedanken und Worten folgen kann, [336 // 337] muß, wenn von wirklich künstlerischer Leistung die Rede ist, aus einem inneren Keim ihre Ideen entwickeln, die durch ihren nothwendigen organischen Zusammenhang ein wohlgegliedertes Ganze bilden. Dies setzt nicht allein die erlernte Geschicklichkeit voraus, die Formen zu handhaben, in denen musikalische Gedanken entwickelt werden, sondern ungleich wichtiger ist die Kraft der Erfindung, musikalische Ideen hervorzurufen, die einer allseitigen Entwicklung und Durchbildung würdig und fähig sind. Beides aber geht Wagner ab. Seine Motive sagen Alles, was sie ausdrücken sollen, gleich und auf einmal ganz, sie enthalten daher nicht den Keim einer Fortbildung in sich, und sind keiner Entwicklung fähig, sondern nur der Wiederholung, in welcher sie durch Verschiedenheit des materiellen Klanges und ähnliche Mittel, deren sich Wagner mit Geschick bedient, gesteigert, aber nicht ausgebildet werden. Wir haben keine Hehl daraus, daß wir in diesem Mangel der künstlerischen Organisation Wagner's den wesentlichen Grund seiner prinzipiellen Abneigung gegen eine Behandlung der dramatischen Gesangsmusik, welche auf Entwicklung musikalischer Motive beruht, finden, obgleich wir wohl wissen, daß hier der Nothnagel der dramatischen Charakteristik wird herhalten müssen. Bei der Instrumentalmusik kommt man damit nicht weit, das gleichsam historische Aneinanderreihen einzelner Motive und Effecte bringt keinen Eindruck hervor: Musik an sich erzählt nicht und handelt nicht. Später hat Wagner bekanntlich die reine Instrumentalmusik gänzlich negirt, und es ist jedenfalls bemerkenswerth, daß allemal, wo er ein neues Princip aufstellt, der entsprechende Mangel seiner individuellen Natur unverkennbar ist. Daß Wagner in der Handhabung der musikalischen Technik, namentlich der contrapunktischen, sich nicht gewandt zeigt, sieht jeder Musiker leicht ein. „Er will es nicht,“ sagt man uns. Darauf kommt aber gar Nichts an, wenn er diese Formen doch gelegentlich anwendet, aber wie ein ungeübter Handwerker nach dem Nächsten, Trivialsten greift und dies ungeschickt behandelt. Oder wird ein Musiker in der Verbindung des chromatischen, wimmernden Motivs in den Geigen mit dem Pilgergesang originelle Erfindung oder geschickte Durchführung erkennen? Sind nicht die Schalmeyenpassagen zu demselben Pilgergesang eben so dürftig erfunden, als mühsam eingepaßt? Und vollends die contrapunktische Baßfigur, mit der später dieser Gesang begleitet wird, ist so schülerhaft trivial, daß man an Wagner's Geschmack irre wird, der nicht fühlte, wie sehr das nach dem Exercitium klingt. Dergleichen aber macht jeder Mensch, wenn er es macht, so gut als er kann. Ein ähnlicher Mangel technischer Durchbildung zeigt sich auch in den Gesangstücken, namentlich den mehrstimmigen, allein ohne Zweifel verbietet die dramatische Charakteristik Erfindung bildsamer Motive, geschickte Anlage polyphoner Sätze, gute Stimmführung und ähnliche Philistereien. Indessen ganz abgesehen von diesen allgemeinen Mängeln, ist die

Ouverture nicht an ihrem Platz. Sie enthält nur zwei Motive, den Pilgergesang und den Venusberg, die in der Oper sehr oft vorkommen, in großer Ausführlichkeit wieder- [337 // 338]holt, ohne daß ihnen neue Seiten abgewonnen werden, und namentlich das ist nicht geschickt arrangirt, daß das phantastische Treiben im Venusberg dem Zuhörer unmittelbar hinter einander zweimal in ganzer Breite vorgeführt wird.

Mit dem Aufgehen des Vorhanges sehen wir das Innere des Venusberges in rosenrother Beleuchtung, Nymphen, Sirenen, Bacchanten treiben ihr üppiges Wesen, meistens in Pantomime und Ballet, während das Orchester den musikalischen Ausdruck übernimmt. Daß dabei scenisch das nicht ganz zum Vorschein kommt, was Wagner sich gedacht hat, und was sich recht hübsch bei ihm liest, liegt wohl zum großen Theil an der herrschenden Bühnentradition, die durchaus abhängig vom Pariser Ballet ist, und zu einer künstlerischen, oder auch nur originellen, phantasiereichen Lösung einer solchen Aufgabe sich nicht erheben kann: hoffen wir auf die Bühne der Zukunft! Aber auch die Musik erfüllt ihre Aufgabe nicht vollständig, und wenn sie auch von gewöhnlicher Balletmusik sehr verschieden scheint, kann sie ihren Ursprung doch nicht ganz verleugnen und klingt immer noch etwas nach Tricots und Entrechats. Denn was sie vor Allem ausdrücken sollte, die leidenschaftliche Gluth, die zauberisch hinreißende Süßigkeit sinnlicher Liebe, das ist in ihr nicht zu finden, sie ist wohl lebhaft und seltsam, aber kalt, ohne eigentlichen Reiz und charakterisirt nur den phantastischen Spuk. Nach dieser Seite treten gelungene, pikante Züge hervor in Melodie und Harmonie, wie in der Instrumentation, die natürlich den von Mendelssohn angeschlagenen Ton für derartige Phantastereien im Allgemeinen festhält, im Einzelnen überbietet. Da aber denn doch das eigentlich Zündende fehlt, so geht es dem Zuhörer bald wie Tannhäuser, er wird dieser rosenfarbenen Wirthschaft schnell überdrüssig. Die folgende Scene zwischen Venus und Tannhäuser tritt, wie schon bemerkt, in ihrer Färbung ganz aus dem Venusberg heraus, Tannhäuser's Lied in drei Strophen ist in Anlage und Behandlung echter Meyerbeer, Venus ist als solche nicht charakterisirt; die Situation ist so, daß man kein rechtes Ende absieht, und man dankt Gott, wie Tannhäuser endlich an die Jungfrau Maria denkt, daß man nur wieder das gewöhnliche Lampenlicht sieht.

Um den Gegensatz der freien Natur gegen das unnatürliche rothe Feuer des Venusberges recht fühlbar zu machen, hat Wagner einen jungen Hirten eingeführt, der auf der Schalmei bläst und sich ein Lied singt und zwar, um es recht natürlich zu machen, ganz ohne Orchesterbegleitung. Diese Einfachheit aber wird in der Oper immer gesucht erscheinen, und in der Regel peinlich wirken; zumal wenn, wie hier, das Lied nicht wirklich den einfachen Naturlaut eines Volksliedes wiedergiebt, sondern durch die Absichtlichkeit complicit und affectirt geworden ist. Noch nicht zufrieden damit, läßt aber Wagner, um die Natur noch natürlicher zu machen, zu diesem Lied fortwährend hinter der Scene mit Kuhglocken klingeln. Das ist ein Einfall, um den ihn Meyerbeer beneiden wird: Sopransolo mit Kuhglocken! Was ist Bratsche oder Bassethorn gegen Kuhglocken! Man [338 // 339] erwartet nun, daß die Kühe, nachdem sie sich so lange hinter der Scene bemerkbar gemacht haben, auch wirklich auf der Bühne erscheinen, statt dessen aber kündigt ferner Gefang die herannahenden Pilger an. Der Chor derselben, der dann oft wiederholt wird, ist zwar nicht tief und warm empfunden, aber mit Ausnahme einiger sehr widerhariger Härten wohklingend, bestimmt ausgeprägt und besonders für den Effect des Herankommens aus der Ferne und des Verklingens gut berechnet, daher auch von guter Wirkung. Es ist Schade, daß Wagner diese durch ungehörige Zuthaten mehrmals schwächt, so im Anfang durch die Kuhglocken nebst Schalmei, die sich auf eine Weise hineinmischen, die musikalisch und ästhetisch gleich unbefriedigend ist, später durch die unglückliche Baßbegleitung, zuletzt durch die anhaltenden Paukenwirbel, als sollte die Rückkehr der Pilger mit Böllerschüssen gefeiert werden. Die Pilger verlassen endlich, vom Geläute der Kirchenglocken begleitet, die Bühne, Jagdfanfaren ertönen, der Landgraf mit den ritterlichen Sängern tritt auf, sie erkennen Tannhäuser, dringen in ihn, zu bleiben, was er, von Elisabeth's Liebe in Kenntniß gesetzt, zusagt; die allgemeine Befriedigung spricht sich im Schlußsextett aus, während die Bühne sich mit Jägern füllt. Diese ganze Scene gehört zu denen, die die frischeste und entsprechendste Wirkung machen, die Hörner sind geschickt verwendet und der Schlußsatz, ohne sehr bedeutend und originell zu sein, ist so angelegt, daß man das Gefühl einer bestimmten Form behält, und klingt recht schön.

Man sieht also, dieser erste Act bietet eine Reihe von Effecten, die zwar meist materieller Natur, aber von unzweifelhafter Wirkung sind, mit geschickter Hand so zusammengestellt, daß sie neben und durch einander um so kräftiger wirken. Zuerst der feenhaft, phantastische Venusberg mit Rosenlicht und Ballet, dann im Contrast dazu die Wartburg im hellen Sonnenschein, der Hirtenknabe mit Schalmei und Glocken, der Pilgerchor, endlich die Jäger – über der reichen Abwechslung kann man wohl die Mängel und Lücken der poetischen Gestaltung übersehen, und überhören, daß der wesentliche Charakter der Musik doch nur dem der Decorationsmalerei entspricht, die auch ihre Effecte hat, nur daß es nicht die höchsten, nicht die eigentlich künstlerischen sind. Indessen macht dieser Reichthum des ersten Actes einigermaßen für die folgenden besorgt: werden diese Mittel ausreichen? sind andere zu erwarten?

Der folgende Act stellt zunächst das Liebesverhältniß zwischen Elisabeth und Tannhäuser dar, und hier sind einfache Situationen gegeben, die dem lyrischen Charakter der Musik ganz entsprechen und dem Componisten Gelegenheit gegeben hätten zu zeigen, was er mit den in der Musik selbst liegenden Kräften zu erreichen vermag. Er hat sie nicht benutzt. Eine Seelenstimmung einfach und wahr aufzufassen und wiederzugeben vermag er nicht, weil ihm die Tiefe und Ursprünglichkeit der Empfindung abgeht; wo er nicht einzelne Momente stark betonen und dadurch charakterisiren kann, wird er unbedeutend. Daher ist ihm der Charakter der Elisa- [339 // 340] beth ganz mißglückt und nur an einzelnen mehr leidenschaftlich bewegten Stellen bekommt sie etwas Leben. Das Duett mit Tannhäuser ist ganz ohne Inhalt und der Form nach mit seinen banalen Terzenfiguren und den kümmerlichen Imitationsansätzen so trivial, daß man sich doch wundern muß, wie Wagner dies Musikstück seine eigene Kritik hat passiren lassen können. Daß er, damit man es kein Duett in gewöhnlicher Weise nennen könne, Wolfram auch mit einigen Worten daran Theil nehmen läßt, alterirt den Charakter nicht, aber es ist dramatisch nicht wohl eingerichtet, daß diese Aeußerung Wolfram's, die für seine Charakteristik bedeutend ist, so untergesteckt wird, daß sie so gut wie verloren ist. Nun folgt die Vorbereitung zum Sängerkampf, und hier bewährt sich Wagner wieder als geschickter Decorateur. Die thüringischen Großen erscheinen von Herolden und Pagen eingeführt, Trompeter auf der Bühne, Trompeter im Orchester, zwischen ihnen ein starker Chor, – es müßte einer schon sehr ungeschickt sein, der damit nicht einigen Eindruck hervorbrächte. Während eines lang ausgespannenen marschartigen Satzes werden die edlen Herren und Frauen pantomimisch mit der feierlichen Ausführlichkeit des Ceremoniels empfangen und zu ihren Sitzen geleitet, das Wagner am Hofe des Landgrafen Hermann voraussetzen berechtigt ist, wobei ich jedoch bemerken muß, daß ich die feineren Unterschiede der Verwandtschaft und Freundschaft, welche der Referent der Grenzboten hervorgehoben wünscht, in Wagner's sonst so scharf charakterisirender Musik nicht habe auffinden können. Nachdem die Sänger, ebenfalls von den Pagen geleitet, aufgetreten sind, jeder mit seiner Harfe, singt der Landgraf eine Festrede, die, wie billig, etwas langweilig ist, worauf die Pagen die Sänger losen lassen – in der That, diese artigen Knaben machen sich so oft bemerkbar, daß sie es wohl verdienen auf dem Theaterzettel namentlich aufgeführt zu werden, wenn sie auch nur vier Worte zu singen haben. Ueber den Sängerkampf ist schon bemerkt, daß er weder dichterisch noch musikalisch genüge, er hält durchaus nicht, was die pomphafte Einleitung verspricht, fällt vielmehr entschieden gegen dieselbe ab. Am Besten ist, wie sich erwarten läßt, die zunehmende fieberhafte Aufregung Tannhäuser's ausgedrückt, aber innere Wärme fehlt ihm auch hier und die Charakteristik ist wesentlich eine äußerliche. In dem Sturme, der über ihn losbricht, als er verrathen, daß er im Venusberg gewesen sei, tritt Elisabeth, die wie eine umgekehrte Euryanthe allein unter den Männern bleibt, vortheilhaft hervor und namentlich einige Stellen sind declamatorisch wohl gelungen, im Ganzen aber ist dieser Ensemblesatz nicht so klar und zusammenklingend wie der Schlußsatz des ersten Finale. Nachdem Tannhäuser die Weisung erhalten hat zum Pabst zu wallfahrten, ertönt zur rechten Zeit der wohlbekannte Gesang der vorbeiziehenden Pilger. Warum hat Wagner durch den Schrei „nach Rom!“ der grell, fast roh hineinfährt, seine wohlthätige Wirkung gestört? – Beiläufig gesagt, hätte der Unterschied der älteren Pilger, die früher abgehen und früher wieder kommen, [340 // 341] von den jüngeren, die später nachziehen und erst zuletzt wieder eintreffen, bei der Wichtigkeit für die Handlung, schon früher, wenn auch nicht motivirt, doch entschieden hervorgehoben werden müssen; der Zuhörer, der kein Textbuch bei sich hat, bekommt so gar zu sehr den Eindruck eines *deus ex machina*.

Im letzten Act, der ungleich dürftiger und monotoner ist, als die ersten, finden wir Elisabeth im Gebet für Tannhäuser; Wolfram, der mit seiner Harfe im Walde spazieren gegangen ist, – wie die Könige im Märchen mit der Krone zu Bett gehen, – tritt zu ihr, da kommen die älteren Pilger ohne Tannhäuser zurück. Nun fleht Elisabeth, die sein Schicksal entschieden glaubt, in brünstigem Gebet zur Jungfrau Maria, daß sie sie als Fürbitterin für Tannhäuser aufnehmen möge, und entfernt sich, indem sie, wie Otilie in den Wahlverwandtschaften, auf die Sprache verzichtend, von Wolfram durch Geberden Abschied nimmt. Es thut uns wahrhaft leid, daß diese echt musikalische Situation, die eine tiefe und schöne Empfindung ausspricht, ihren entsprechenden Ausdruck nicht gefunden hat; wir müssen uns mit dem Eindruck begnügen, den der Wohlklang geschickt combinirter Blasinstrumente hervorbringt. Noch weniger leistet die folgende Scene. Es ist schön gedacht, daß der Eindruck, den das eben Erlebte und der hereinbrechende Abend auf Wolfram den Dichter und Sänger machen, sich in ihm zu einem Liede gestaltet, aber leider müssen wir mit dieser Intention vorlieb nehmen: das Gedicht ist schwach, und die Composition mit obligatem Violoncell so trivial sentimental, daß man sie ohne Bedenken Proch zuschreiben könnte. Daß aber zu diesem Liede an den Abendstern der obligate Abendstern, natürlich solo, am Theaterhimmel erscheinen muß, das ist eine Plattitude, die man dem Geschmack Wagner's nicht zutrauen sollte. Mit dem Auftreten Tannhäuser's beginnt wieder die Darstellungsweise, die Wagner's Natur am gemäßesten ist, und in dem Bericht über seine Pilgerfahrt, in welchem auch mehr musikalische Motivirung hervortritt, sind gelungene und drastische Momente. Endlich ruft er Frau Venus, sie erscheint, aber nur nebelhaft hinter einem Flor, und indem

sie ihn zu sich ruft, Wolfram ihn warnend zurückhält, bildet sich eine dem Schluß von Robert dem Teufel analoge Scene, die allerdings musikalisch sehr verschieden, aber nicht sehr wirksam behandelt ist. Elisabeth's Tod verscheucht die Frau Venus; im offenen Sarg wird sie von einem Trauerzuge auf die Bühne geleitet, Tannhäuser stirbt mit dem Ausrufe: „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ indem die jüngeren Pilger heimkehren und seine Entsöhnung verkündigen. So schließt die Oper glänzend, aber unbefriedigend.

Fassen wird das Gesamturtheil über dieselbe zusammen, so erscheint sie in ihrem Grundwesen der aus Paris stammenden Decorationsoper, wie sie von Meyerbeer zwar nicht erfunden – denn was hätte der erfunden? – aber doch hauptsächlich ausgebildet und bei uns in Cours gebracht ist, völlig verwandt, in denen die Wirkung auf das Publicum hauptsächlich durch äußere, materielle [341 // 342] Mittel erreicht wird, so zwar, daß in Zweifelsfällen das künstlerische, namentlich musikalische Interesse zurücksteht. Daß Wagner selbst heftig gegen den Meyerbeerismus polemisiert, beweist an sich Nichts dawider, daß er selbst demselben verfallen sei; es ist eine bekannte Erfahrung, daß man an Fremden die eigenen Schwächen am Unangenehmsten empfindet und am Schärfsten tadelt. Ohne alle Frage hat Wagner mehr Sinn für das Poetische und mehr Feinheit des Geschmacks als Meyerbeer, er wählt daher seine Stoffe besser und die einzelnen Effecte, die bei jenem wie aufgenagelt auf eine gleichgiltige Unterlage erscheinen, weiß er geschickter aus seinem Stoffe herzuleiten; auch in der Instrumentation ist er ihm dadurch überlegen, daß er kühner und freier in's Volle greift und nicht so gar ängstlich wie Meyerbeer mosaicirt. Aber alles dieses, und was man hier noch Verwandtes hervorheben möchte, sind doch nur Verschiedenheiten dem Grade nach, und geben wir bereitwillig zu, daß im Einzelnen in drastischer Charakteristik Vieles gewagt und Einiges gelungen sei, so ist aus diesen Elementen nimmermehr ein Kunstwerk zu gestalten, das den Anforderungen auch nur der Gegenwart genüge.

// Wartburg.“ u n d ? sind // mit einander // sind? hat // Natnr //motivirt, als // ist, als // Saite // die allgemein giltigen Gesetzen // möglich? Fragt // als handelnden Person // diesen ist // denkt“ ihn // handthiert // Duetts // Anfangs // warum // Wagner's neue // Einzelheiten // Erfindsamkeit // Intrumentaleffecten // Einzelmalerei // Einzelheiten // Ganze // sich, und // Entwicklung // ähnliche // keine Hehl // Entwicklung // Gesangstücken, // rosenrother // rosenfarbenen Wirthschaft // Bassethorn // Gefang // neben und durch einander // ausreichen? sind // hat zum // Rom!“ der // Geberden // gleichgiltige // in's //

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./8, 18. 2. 1853, S. 77a-79a; ~ /9, 25. 2. 1853, S. 89a-92b; ~ /10, 4. 3. 1853, S. 101a-104b; ~ /11, 11. 3. 1853, S. 109a-113a; ~ /12, 18. 3. 1853, S. 121a-126a; ~ /13, 25. 3. 1853, S. 133a-136b [Leitartikel]

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

Als der größte und folgenreichste Gedanke Wagner's, als der Mittelpunkt seiner gesammten Anschauung erscheint die Idee des Kunstwerkes der Zukunft. So Folgeschweres ist darin enthalten, daß eine neue Welt sich vor uns aufthut, eine Wendung ist damit bezeichnet, welche dem gesammten Kunstschaffen weiterhin eine durchaus veränderte Gestalt verleihen wird.

Es darf nicht auffallen, daß ein Gedanke, welcher bestimmt ist die künstlerischen Fragen der Gegenwart und Zukunft zu lösen, anfangs mit Befremden, ja mit dem heftigsten Widerstreben aufgenommen wurde. Die Bedeutung desselben war dem allgemeinen Bewußtsein noch so wenig aufgegangen, daß der erste Eindruck nur der eines gewaltigen Erstaunens sein konnte. Allen in den bisherigen Vorstellungen Festgebannten erschien die Idee einer Vereinigung der Künste als ein unausführbares Hirngespinnst. Die wunderlichsten Vorstellungen wurden ausgesprochen, die seltsamsten Mißverständnisse darüber durch die Presse verbreitet. Die Vertreter der Sonderkunst aber, [77a // 77b] tiefer blickend, wehrten sich, in dem richtigen Bewußtsein, daß das Kunstwerk der Zukunft die bisherige Isolirung, jenes Streben einer jeden Kunst, sich auf Kosten der anderen zu erheben, vernichtet.

Schon ist indeß eine Wendung eingetreten, schon hat der ununterbrochene fortgeführte Kampf einen sehr bemerkbaren Umschwung herbeigeführt. Auch jetzt zwar ist man noch weit entfernt von einem sicheren Verständniß, und die verschiedensten, widersprechendsten Auffassungen werden kund gegeben. Selbst bei denen, welche von der Wahrheit des Grundgedankens überzeugt sind, selbst bei den inniger Vertrauten finden sich noch sehr viele Differenzen, und es ist kaum zu viel gesagt, wenn man annimmt, daß bezüglich des Specielleren überhaupt noch keine Einheit der Ansicht

vorhanden ist. Insbesondere ist es eine abweichende Meinung, welche allgemein ausgesprochen, unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Den Meisten erscheint in dem Kunstwerk der Zukunft die Vereinigung der Künste zu sehr bevorzugt, die besondere Existenz derselben aber, die sie zu wahren wünschen, ganz vernichtet. Sie anerkennen den Fortschritt, der in der Vereinigung enthalten ist, glauben aber daneben ein isolirtes Bestehen der einzelnen Künste festhalten zu müssen. Man ist empfänglicher geworden für die Idee einer *Hingabe* an das Ganze, kann sich aber mit einem völligen *Aufgeben* des Einzelnen an dasselbe nicht befreunden. Auch in dem [77b // 78a] Aufsatz, welcher zu den gegenwärtigen Erörterungen den äußeren Anstoß gegeben hat, in der Mittheilung F. Raff's in der vorigen Nr. dieser Bl., wird etwas Aehnliches ausgesprochen, auch hier begegnen wir einer Wahrung der angeblichen Rechte der Sonderkunst! –

Auch jetzt demnach ist man noch weit entfernt von einer Einigung der Ansichten! Das aber ist gewonnen, daß das anfängliche Befremden überwunden ist. Das Terrain wurde erobert, die Grundlage für das neue Gebäude errungen. Die Ueberzeugung von der Größe und Tragweite des Gedankens ist allmählig der Ahnung aufgegangen. Man fühlt daß eine reiche Welt der Erkenntniß und des künstlerischen Schaffens entdeckt ist, man ist willig den näheren Berichten über dieselbe die Aufmerksamkeit zuzuwenden. Insbesondere haben wir Ursache mit den Musikern zufrieden zu sein, da die Begabteren derselben, nachdem die ersten Kämpfe vorüber, in ihrer Mehrzahl schon um das neue Panier sich zu schaaren beginnen, während die Schriftsteller in der Regel mit noch weit größerer Starrheit an den bisherigen Vorstellungen festhalten. Was Musik und speciell die Oper betrifft, sind freilich auch die Erfahrungen besonders schlagend. Das Schicksal aller neueren deutschen Opern, der regelmäßige Fall derselben, wenn sie überhaupt irgendwo zur Aufführung kamen, und im Gegensatz hierzu die Begeisterung für Wagner's Werke an allen den Orten, wo man durch entsprechende Darstellung zu näherer Vertrautheit gelangte, müssen dem Befangenen die Augen öffnen, und die Ueberzeugung erwecken, daß wir auf dem bisherigen Wege nicht mehr weiter gelangen können.

Es kommt daher jetzt darauf an, die genauer eingehende Erörterung zu beginnen; es ist jetzt der geeignete Moment, den Kernfragen näher zu treten, es ist die Aufgabe, die divergirenden Meinungen durch die richtige Auffassung der Sache zu einen. Dabei bin ich weit entfernt, schon jetzt etwa die hierher gehörigen Untersuchungen abschließen zu wollen; es ist im Gegentheil der Zweck dieses Aufsatzes, die *Debatte anzuregen*.

Zunächst und hauptsächlich liegt die Ursache der zur Zeit noch so sehr auseinandergelassenen Auffassungen in dem Umstand, daß die Frage nach dem Verhältniß der Einzelkunst zum Gesamtkunstwerk überhaupt noch nicht zur Erörterung gekommen ist. Andererseits trägt vielleicht auch die Darstellung Wagner's einige Schuld, eine Schuld jedoch, für die er durchaus nicht verantwortlich zu machen ist. Auch meiner Ansicht nach hat Wagner das Gesamtkunstwerk etwas zu sehr accentuirt und ist – jedoch nur scheinbar, wie sich später zeigen wird – den einzelnen Künsten [78a // 78b] etwas zu nahe getreten. Ich finde dies indeß so natürlich, daß ich mich wundern würde, wenn es anders wäre. Wagner spricht als Entdecker und muß darum allen Nachdruck auf seine Idee legen, schon aus dem subjectiven Grunde, weil diese ihn am meisten erfüllt, abgesehen von dem anderweiten Umstand, daß solche Schroffheit nothwendig ist, wenn einem Neuen überhaupt Folge gegeben, wenn dasselbe in seiner Bedeutung hervortreten soll. Hierzu kommt, daß das Kunstwerk der Zukunft der abgeschlossenen Entwicklung der Einzelkünste gegenüber jetzt das unendlich Wichtigere ist. Die besondere Existenz derselben muß dagegen so untergeordnet erscheinen, daß diese Seite in einer ersten Darstellung der Sache nothwendiger Weise zurücktreten muß.

Vergegenwärtigen wir uns zuerst den Grundgedanken des Kunstwerkes **zu Zukunft**. Das getrennte Bestehen der einzelnen Künste war bisher berechtigt, die geschichtliche Entwicklung hatte dasselbe mit Nothwendigkeit herbeigeführt. Es ist Großes und Herrliches innerhalb dieser Isolirung erreicht worden, die einzelnen Künste haben ihre höchste Wirkungsfähigkeit entfaltet. Dem ohngeachtet ist diese Entwicklung nur ein umfassender *Durchgangsmoment* gewesen, bestimmt eben, die einzelnen Künste bis zu dem höchsten Grad ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Das Ziel ist eine Wiedervereinigung, schon gegeben in Griechenland und jetzt wieder zu erreichen auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Der weitere Fortgang kann jetzt deshalb nur darin bestehen, daß die Einzelkünste, wie sie bisher um den Vorrang stritten und auseinander strebten, jetzt in gegenseitiger Liebe und Bescheidenheit sich nähern, sich je nach Bedürfniß einander unterordnen, zu einem Ganzen sich einen. Das Gesamtkunstwerk erscheint demnach als das alle bisher getrennten Elemente in sich befassende und einende, die darin ihren Untergang, aber zugleich ihre Auferstehung und Verklärung finden. Das Gesamtkunstwerk, das Drama, ist die Kuppel, welche sich über dem Ganzen wölbt, es ist das Größte und Mächtigste, und wenn bisher die Sonderkunst die gewaltigsten Wirkungen hervorbrachte, so verschwinden diese vor dem allumfassenden Eindruck, den die Totalität der Künste hervorzurufen im Stande ist

Mit den Schriften Wagner's Vertraute kennen seinen Ausgangspunkt, den er vom griechischen Drama nimmt, wissen, wie derselbe durch die Betrachtung der weiteren geschichtlichen Entwicklung der Künste die Nothwendigkeit des Kunstwerks der Zukunft deducirt.

Der griechischen Welt trat die christliche als Gegensatz gegenüber, in ihrer frühesten Gestalt einseitig wie jene, bestimmt das andere Extrem zur Geltung [78b // 79a] zu bringen. Erblicken wir dort die Herrschaft des Natürlichen, so hier einen ausschließlichen Spiritualismus; dort ist die sinnliche, reale Welt die Basis, hier ein Reich des Geistes, nicht von dieser Welt, das zunächst eine negative Stellung gegen die frühere Stufe einnimmt. Seit einer Reihe von Jahrhunderten schon ist deshalb das Bestreben mehr und mehr hervorgetreten, diese beiden einseitigen Weltgestalten in einer höheren, dritten aufgehen zu lassen. Wir sehen, wie die neuere christliche Welt darauf hinarbeitet, die frühere Einseitigkeit zu ergänzen, den griechischen Standpunkt wieder in sich aufzunehmen, die errungene innere Unendlichkeit durch den Reichthum die Wirklichkeit zu erfüllen. Es darf, um sogleich eine nähere Vorstellung von diesem durch die neuere Geschichte hindurchgehenden Zuge zuerwecken, nur an Göthe's Beispiel, an dessen innere Entwicklung, an die griechische Epoche desselben erinnert werden.

Auch bei Wagner haben wir eine ähnliche Wendung, einen ähnlichen Anschluß an Griechenland, mit dem Unterschied jedoch, daß in Folge einer fortgeschrittenen Zeit hier die Aufnahme des Antiken mit entschiedenerer Consequenz und in höherer Weise vollbracht uns entgegentritt, daß dort die Gegensätze immer nur bis auf einen gewissen Grad versöhnt sind, sich zum Theil noch einander ausschließen, während hier das Fremde mit Nothwendigkeit aus unserer eigenen Entwicklung hervorgeht, so daß es aufgehört hat ein Fremdes zu sein. Die Idee einer Vereinigung der verschiedenen Künste wie sie im griechischen Drama, der getrennten Entfaltung in der christlichen Zeit gegenüber, vorhanden war, ist deshalb ein nothwendiges Ergebnis der geschichtlichen Entwicklung.

Es ist indeß hier nicht meine Absicht, auf den angedeuteten Zusammenhang, die durch die immer tiefere Einigung mit Griechenland begründete Nothwendigkeit des Kunstwerks der Zukunft, auf eine von dem Gegenwärtigen weiter obliegende Betrachtung näher einzugehen; nur an die bezeichnete Consequenz sollte erinnert werden, um im Eingange sogleich auf das auch nach dieser Seite hin Berechtigte, geschichtlich Wohl begründete, der Wagner'schen Idee hinzudeuten.

Ich beschäftige mich jetzt mit dem, was für den Künstler zunächst in Frage kommt, und hier handelt es sich vor allen Dingen um die Einsicht, daß die Eindrucksfähigkeit des Gesamtkunstwerkes gegenüber den höchsten Wirkungen der Sonderkünste eine unendlich gesteigerte ist, daß vor ihm diese, wenn auch noch so mächtigen, doch stets einseitigen Wirkungen verschwinden müssen.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

—————
(Fortsetzung.)

Bei einer Betrachtung der bisherigen Sonderkunst dem Gesamtkunstwerk gegenüber ist die hier angeregte Frage – die Wirkungsfähigkeit der ersteren auch in ihren gesteigertsten Momenten im Vergleich mit dem, was das Letztere zu bieten vermag, – das zuerst zu Erledigende; es entspringt hieraus der nächste, unmittelbare Beweis für die höhere, umfassendere Berechtigung der Gesamtkunst.

Das Werk der Gesamtkunst übertrifft die einzelnen Künste in seiner Wirkungsfähigkeit durch das universelle derselben; es allein nimmt den ganzen Menschen nach allen seinen Fähigkeiten in Anspruch, ist ein Abbild der menschlichen Natur in ihrer Totalität, während die einzelnen Künste in ihrer Trennung stets nur an eine beschränkte Fähigkeit derselben sich wenden, immer e i n e Seite auf Kosten aller übrigen bevorzugen. So groß und mächtig die Wirkungen der Sonderkunst, so intensiv dieselben sein können, immer wird man sagen müssen, daß nur eine bestimmte Seite der Menschennatur darin ihren Ausdruck finden kann. [89a // 89b]

Glücklicher Weise sind wir in den Stand gesetzt, die Wahrheit dieses Satzes nicht bloß durch theoretische Nachweisungen zu erhärten, wir vermögen aus lebendiger Erfahrung den Beweis zu führen. Aus diesem Grunde sei es mir gestattet, hier zunächst von dem Eindruck, welchen ich beim Anhören und Anschauen Wagner'scher Werke, im Vergleich mit den bedeutendsten Schöpfungen der verflornten Zeit, empfangen, zu berichten.

Identificire ich hier scheinbar Wagner's Werke mit dem Kunstwerk der Zukunft, so muß ich erwähnen, daß dieß für den gegenwärtigen Zweck zulässig erscheint, während ich zugleich jenes immer noch verbreitete Mißverständnis von der Hand weisen muß, als ob die Wagner'schen Schöpfungen – und nicht bloß Lohengrin, sogar auch Tannhäuser, wie man meint – schon das Kunstwerk der Zukunft wären. Wagner selbst ist am weitesten entfernt von einer solchen Ansicht, und hat seinen Protest vielfach ausgesprochen. Es konnte aber nicht fehlen, daß bei den so zahlreichen Aufführungen des Tannhäuser gegenwärtig, bei der Theilnahme des großen Publikums dafür, gerade dies Werk jetzt mit den Wagner'schen Ideen in Verbindung gebracht, als entsprechender Ausdruck derselben betrachtet wurde. Deshalb sei hier, bei gegebener Veranlassung, bemerkt, daß Tannhäuser ohngefähr die Stufe in der Wagner'schen Entwicklung einnimmt, wie die Oper Orpheus in der [89b // 90a] Gluck's. Tannhäuser ist das Werk des Uebergangs, er ist Oper, nach der einen Seite von dem Unsinn der Neuzeit befreite, auf höherem Standpunkt und mit reicheren Mitteln wiedergeborene Gluck'sche Oper, nach der anderen Seite allerdings schon in sehr Vielem die Elemente des weiteren Fortschritts enthaltend. – Hier kann ich mich auf diese Werke als auf Beispiele für das Kunstwerk der Zukunft berufen, weil im Tannhäuser der Weg betreten ist, Lohengrin aber der Verwirklichung des Ideals schon um Vieles näher steht.

Ein günstiger Zufall wollte, daß ich zu derselben Zeit, als ich die Wagner'schen Werke in Weimar kennen lernte, Gelegenheit hatte, durch die Darstellung mehrerer der bedeutendsten früheren Opern alte Eindrücke neu zu beleben. Ich hatte um diese Zeit in Dresden einer – so weit man es gegenwärtig nur verlangen kann – sehr gelungenen Aufführung des Don Juan beigewohnt. Das Werk wurde mit den Recitativen gegeben, war in dieser Gestalt in seiner Bühnenwirkung für mich neu, und ich brauche wohl kaum zu sagen, wie unendlich dasselbe, gegenüber der bisher üblichen erbärmlichen Verhöhnung durch den Dialog gewinnt.*) Bald darauf gastirten Tichatschek und Johanna Wagner auf dem Leipziger Theater in Cortez und Fidelio. Auch die gewöhnliche Flickoper, Freischütz, wurde gegeben, und der Zufall führte auch da mich hinein. So bot sich mir im Laufe weniger Wochen Gelegenheit, die Spitzen der alten Richtung in neu belebter Farbenfrische vor mir zu haben, Gelegenheit, Vergleichen anzustellen. Der Eindruck insbesondere des Lohengrin in Weimar auf mich war der mächtigste gewesen, den ich jemals von einem Werke der dramatischen Kunst empfangen habe und schon da mußte mir der Abstand zwischen dem Bisherigen und dem hier Erreichten klar werden. Wie sehr erstaunte ich aber, als ich bei der Aufführung der genannten Opern inne ward, daß sie – ich spreche es offen und unumwunden aus, – geradezu gegen Wagner's Werke abfallen. Ich machte diese Erfahrung, indem sich mir die Menge der verschiedenen Eindrücke zu einem Gesamtergebnis abschloß, zu meiner eigenen nicht geringen Verwunderung, ich war frappirt von diesem so mächtigen Unterschied, der die alte Kunstepoche geradehin als schon vollständig beseitigt erschei-

*) Noch immer fahren sehr viele Theater in dieser Verhöhnung fort. Hat man Unrecht, wenn man beklagt, wie sehr durch solche Darstellungen jeder gebildete Sinn gröblichst verletzt wird, wenn man zu dem Resultat kommt, daß die Forderungen höheren Geschmacks auf der Bühne gar nicht mehr gelten, wenn man endlich solchem unwürdigen Treiben rücksichtslos entgegen tritt? [90a //

nen läßt, ich hätte es früher nicht geglaubt, wenn man mir gesagt hätte, daß wir so vollständig und in einem solchen Grade über jene Zeit hinaus sind. Mit überzeugendster Gewalt indeß drängte sich mir die Thatsache auf, so daß kein Zweifel übrig bleiben konnte. Jetzt, nach der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig, haben schon Manche gegen mich ausgesprochen, denselben Eindruck empfangen zu haben. Leute, welche von unseren Kunststreitigkeiten gar nicht berührt sind, haben alles Ernstes die Frage aufgeworfen, wie es für die alten Werke möglich sein werde, sich dieser neuer Richtung gegenüber noch länger zu halten. Man mißverstehe mich nicht. Don Juan trat mir wieder entgegen in der ewigen Frische und Unvergänglichkeit, die das ganze Werk, mit nur wenigen geringfügigen Ausnahmen, belebt. Aber ich hatte, Wagner'scher Universalität gegenüber, den Eindruck der Sonderkunst, specifischer Musik auf einem ihrer Culminationspunkte, nothwendiger Weise also die Empfindung einer nur einseitigen Befriedigung. Cortez ist eine der Hauptschöpfungen alter Zeit auf dem Gebiet der großen Oper. So imposant aber auch das Werk erscheint, fühlt man doch das Hohle, den theatralischen Pomp, die theatralische Lüge bald heraus. Man hat auch hier den Eindruck des alten Opernspiels, man hat Marionetten vor sich, während bei Wagner uns wirkliche Menschen entgegentreten. Fidelio ist, wenn wir aufrichtig sein wollen und die Wirkung desselben auf

das Publikum unbefangen beobachten, zur Zeit noch die einzige alte Oper, welche mit zündender, tief eingreifender Gewalt die Waffen zu packen vermag. Es ist die Gewalt der Leidenschaft, es ist dieselbe Wahrheit, derselbe Ernst, den wir in den Wagner'schen Werken vor uns haben. Wie sehr aber mit dieser Größe des Inhaltes das fast Kindische der Form, das dramatische Ungeschick, wie sehr überhaupt damit der alte Opernstandpunkt in Widerspruch steht, wurde von Th. Uhlig erst noch vor kurzem in dies. Bl. ausgesprochen. Freischütz ist mir, aus individuellen Gründen, ein besonders liebes Werk. Unbeschadet aber der Trefflichkeit desselben, des melodischen Reichthums u. s. f. mußte ich mir gestehen, daß wir auf den Standpunkt, auf dem sich diese Oper bewegt, wie auf die Träume und Spiele der Kindheit zurückblicken müssen.

Es liegt in der bis jetzt nicht geahnten Einheit aller Künste, in dieser den ganzen Menschen erfassenden Wirkungsfähigkeit, es liegt in der dichterischen Conception dieser Werke, die aber zugleich alle Künste zu ihrem Dienst verwendet, in dieser völlig neuen Einheit von Poesie und Musik, es liegt in dem Umstand, daß zugleich alle Situationen sich malerisch gruppieren, daß wir überall die schönsten Gemälde vor uns haben, [90b // 91a] es liegt in der Neuheit des Inhalts, in dem Umstand, daß wir hier zugleich in dem Künstler eine Persönlichkeit der Zukunft erblicken, eine Persönlichkeit die in einer neuen Weltanschauung wurzelt, wenn wir jetzt zu Ergebnissen, wie die eben ausgesprochenen, gelangen, wenn wir behaupten müssen, daß die einzelnen Künste nicht gegen das Gesamtkunstwerk aufkommen können.

Handelte es sich in den bisher gewählten Beispielen um die Stellung des specifisch musikalischen Werkes zu dem der Gesamtkunst, so bin ich in den Stand gesetzt, jetzt auch eine Erfahrung, was das Verhältniß der specifischen Poesie zu der Letzteren betrifft, anzuführen. Beim Anhören der Berlioz'schen Faustmusik in Weimar bot sich mir Gelegenheit hierzu. Es war natürlich, wenn bei der vielfachen Benutzung der Göthe'schen Worte in dem Werke von Berlioz meine Blicke überhaupt auf Göthe's Dichtung hingelenkt wurden. Hier kam mir nun auf einmal ganz ungesucht und ohne daß mich die Erinnerung an die Wagner'sche Idee dazu verleitet hätte, unmittelbar aus der Empfindung erwachend, die Vorstellung, wie außerordentlich Göthe's Faust durch Musik – wenn auch nicht durch diese zu wenig ursprünglich deutsche, in der Auffassung zu fremdartige, so doch durch eine gleich groß gedachte, geistvolle – gewinnen würde. Indem ich mir die Bühnenwirkung des Gedichts vorstellte, entstand das lebendige Verlangen nach Musik in mir und zwar nicht nach einer bloß unterstützenden, ausfüllenden, im Gegentheil nach einer wesentlich mit dem Ganzen Verbundenen; die Menge der Momente, welche Musik nothwendig erheischen, stellte sich mir dar, während die Worte allein in ihrer Wirkung mir auf einmal dürftig und nüchtern erschienen. Es geschah dieß nicht vom specifisch musikalischen Standpunkt aus, wie ich zur richtigen Würdigung meiner Empfindung hinzufügen muß, nicht in Folge einer Verkennung der urkräftigen Gewalt dieser Poesie; – Göthe's Faust war mir jahrelang ein Mittelpunkt inneren Lebens und ich habe mich, wie Schelling in seiner Schrift über die Methode des akademischen Studiums verlangt, an der Herrlichkeit desselben innerlich genährt; – es geschah, weil ich durch den Einfluß der Wagner'schen Werke einen anderen Standpunkt der Kunstanschauung betreten hatte.

Ich habe mir erlaubt, an diese individuellen Erlebnisse zu erinnern, weil durch sie eindringlicher, als durch bloß theoretische Rasonnements das was dargethan werden soll, erhärtet wird. Zugleich aber haben wir auf diese Weise den Gesichtspunkt, der für das Verhältniß der Einzelkunst zur Allkunst der entscheidende ist, gewonnen. [91a // 91b]

Allerdings ist jede einzelne Kunst in dem Gesamtkunstwerk nicht mit dem ganzen Reichthum, den sie durch ihre gesonderte Ausbildung erlangt hat, vertreten, sie ist genöthigt Etwas von ihrer specifischen Eigenthümlichkeit aufzuopfern, genöthigt, von der Höhe, die sie durch ihre Isolirung erreicht hatte, herabzusteigen, sie gelangt in ihrer Vereinigung nicht zu einer so ausgedehnten Geltung, und offenbart deßhalb isolirt eine größere Wirkungsfähigkeit, als sie als einzelne im Verein, hier nur ein Element des Ganzen, zu erreichen vermag. Dafür aber übertrifft das Gesamtkunstwerk jede einzelne Kunst durch seinen universellen Charakter, dadurch, daß es die Hauptwirkungen aller in sich vereinigt.

Wagner's Stellung durch die Anbahnung des Gesamtkunstwerkes ist dem entsprechend eine ganz ähnliche, wie die Mozart's, nur mit dem Unterschied, daß Mozart allein auf dem Gebiet der Musik gethan, was Wagner universeller in Bezug auf alle Künste vollbracht hat. Auch Mozart einte die ihm vorausgegangenen musikalischen Richtungen, die bis dahin getrennt existirt hatten, zu einem großen Ganzen, verwandte die getrennt aufgerichteten Säulen zu seinem gewaltigen Kunsttempel, in der er alle Nationen versammelte. So hat Wagner jetzt, in dieser Beziehung ein neuer Mozart, aus den isolirt für sich bestehenden Künsten ein größeres Gesamtkunstwerk geschaffen. Darum ist auch die Stellung Beider zu ihren Vorgängern ganz dieselbe. Mozart wird übertroffen durch die ihm vorausgegangenen Größen ersten Ranges, Palestrina, Händel, Bach, Gluck, in ihrer Einseitigkeit, er aber übertrifft sie Alle durch den von ihm geschaffenen universellen Styl, in welchem sie untergingen und zugleich ihre Auferstehung und Verklärung fanden; so wird Wagner übertroffen durch die ihm vorausgegangenen dichterischen, musikalischen, künstlerischen Größen in ihrer specifischen

Bedeutung, er aber übertrifft sie durch seine universelle Kunst. Es zeigt daher die gründlichste Unkenntniß, gegen Wagner zu Felde ziehen zu wollen mit Einwüfen, die von der Sonderentwicklung hergenommen sind, und ihn z. B. wie es geschieht, als specifischen Dichter oder Musiker zu betrachten, Einwendungen zu bringen, die von dem Standpunkt des specifischen Musikers oder Dichters hergenommen sind; es ist um kein Haar klüger, als ob man Mozart bekämpfen wollte, weil in seinem universellen Styl nicht die besonderen nationellen Weisen ebenso und in gleichem Grade, wie in ihrer Sonderung, vorhanden sein können. Nur als Totalität aller Künste sind die Wagner'schen Werke, ist das Kunstwerk der Zukunft zu fassen; geschieht dieß nicht, reißt man die Theile aus ihrem Zusammenhange, so hat man eben die Theile in seiner [91b // 92a] Hand, wie Mephistopheles sagt, „fehlt leider nur das geistige Band!“

Haben wir sonach hier eine vollkommen neue Wendung vor uns, so besteht anderseits Wagner's That nicht darin, etwas Unerhörtes ausgeheckt zu haben, wofür die Bedingungen und Anknüpfungspunkte in dem Gegebenen gar nicht vorhanden waren. Ich würde einer so kindlich naiven Auffassung gar nicht gedenken, wenn dieselbe nicht durch ein musikalisches Journal in der That ausgesprochen worden wäre. Dieses Journal wunderte sich bei Gelegenheit der Aufführung des Lohengrin-Finales in Leipzig, daß die verschiedenen Ausdrücke der Liebe, des Hasses u. s. w. schließlich keine andere Verdolmetschung als durch Töne gefunden, und schloß daraus, daß wir am Ende doch nur das Alte vor uns hätten. In diesem Sinne ist zu sagen, daß Wagner seine Vorgänger ganz so benutzte, wie es Mozart gethan hat.

Schon lange, bevor Wagner's Name genannt wurde, finden wir das Bewußtsein ausgesprochen, daß eine Erneuerung von Grund aus, daß ein neuer Mozart nothwendig sei. Jetzt ist der neue Mozart da; weil es aber der neue nicht machen kann wie der alte, weil er, um ein solcher zu sein, als umgestaltender Genius auftreten muß, weil ihm die Geschichte ganz andere Aufgaben überweist, erscheint noch gar Mancher von der aufgehenden Sonne geblendet.

Aus dem ausgesprochenen Gesichtspunkt erhellt auch, warum jetzt die Nothwendigkeit vorhanden ist, sämmtliche Künste in die Betrachtung hereinzuziehen, jenem Ziele, welches Wagner in dem Schreiben an die Red. dies. Bl. aussprach, einen Schritt näher zu treten; ich beabsichtige in dem Weiterfolgenden sogleich damit einen Anfang zu machen.

Zuvor sei noch eines anderen Mißverständnisses gedacht, das am passendsten hier seine Erledigung findet, weil es mit dem schon oben berichtigten zusammenhängt. Dies Mißverständniß besteht darin, den Accent einseitig auf Wagner's Kunstschöpfungen zu legen und die getrennt für sich bestehende Theorie von der Anerkennung jener abhängig zu machen, den Beweis also für die Wahrheit der Theorie in jenen Werken zu suchen. Glücklicher Weise sind Wagner's künstlerische Leistungen die herrlichsten Belege für seine Theorie, nur – wie erwähnt – noch nicht in dem Sinn, daß sich beide schon jetzt vollständig decken – die Theorie ist zur Zeit der Praxis noch voraus; – Wagner könnte aber eben so sehr der erbärmlichste Künstler sein, und es würde dies nicht das Geringste für die Sache, es würde blos beweisen, daß er ein besserer Theoretiker als Praktiker sei. Grundfalsch muß es daher genannt werden, wenn Mancher seinen Mangel an Zustimmung, seine Nichtanerkennung der [92a // 92b] neuen Richtung mit der Unmöglichkeit entschuldigt, diese Werke durch lebendige Darstellung kennen zu lernen. Wen nicht die Wahrheit der Theorie allein schon überzeugen kann, wer für diese Ideen keine Empfänglichkeit mitbringt, der ist, zunächst wenigstens, auch für das Verständniß der Kunstschöpfungen verdorben.

Aus der Berichtigung dieses Mißverständnisses ergibt sich schließlich, wie es an der Zeit ist, jetzt wo wir das Nächste schon erreicht haben, nicht mehr immer nur allein von Wagner's Kunstschöpfungen zu sprechen, im Gegentheil die Betrachtung nun überwiegend den Ideen zuzuwenden.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

—————

(Fortsetzung.)

Eine zweite, nach der ersten Feststellung des Verhältnisses der Einzel- zur Gesamtkunst wichtigste Frage, deren Beantwortung versucht werden muß, ist die nach der gegenwärtigen

Lebensfähigkeit oder Ausgestorbenheit der einzelnen Künste oder einzelner ihrer Gattungen in ihrer bisherigen Sonderung. Man darf vor einer solchen Frage, vor einer zum Nachtheil der heutigen Kunst ausfallenden Beantwortung derselben nicht erschrecken. Ich erwähne dies, weil ich öfter die Erfahrung gemacht habe, wie die Musiker z. B. vor dem Gedanken eines Aufhörens ihrer Kunst sich in der That entsetzten. Die Kunst an sich ist ewig; nur die besondere Ausdrucksweise, die Form und Gestalt der Offenbarung des künstlerischen Geistes wechselt, während dieser derselbe bleibt.

Noch einmal sei hier, bevor ich weiter gehe, auf das aufmerksam gemacht, was ich schon im Eingange bemerkt habe, daß es durchaus nicht meine Absicht ist, in der gegenwärtigen Erörterung abschließen zu wollen. Ich gebe diese Sätze, um die Debatte anzuregen; es sind, wenn man will, Angriffspunkte oder [101a // 101b] Thesen für weitere Besprechung. Auch das darf nicht unerwähnt bleiben, daß mein Gedankengang in dem bis jetzt Gegebenen sowohl, wie in dem unmittelbar Folgenden noch keineswegs vollständig zu übersehen ist. Nur beim Abschluß der ganzen Betrachtung kann dies der Fall sein.

Der Grundgedanke, um den es sich in der nachfolgenden Betrachtung handelt, ist der, daß die meisten Künste sich zur Zeit völlig ausgelebt, bis jetzt in Wahrheit nur noch eine Scheinexistenz geführt haben. Es muß gesagt werden, daß nur noch in einzelnen Gattungen einiger derselben eine gewisse Lebenskraft sich vorfindet, eine Lebenskraft jedoch, die auch schon mehr und mehr dahin zu schwinden scheint.

Vergegenwärtigen wir uns, um zu näherer Erfassung dieses Grundgedankens zu gelangen, die Leistungsfähigkeit der einzelnen Künste auf der Stufe der Entwicklung, die sie gegenwärtig einnehmen.

Was die **B a u k u n s t** betrifft, so ist schon längst allgemein anerkannt, daß seit der Blüthe des gothischen Styls auf diesem Gebiet etwas wesentlich Neues, Ursprüngliches, Schöpferisches nicht mehr erschienen ist. So sind vielfache Versuche gemacht worden, bis jetzt indeß immer vergeblich, und nur zu Umgestaltungen der vorhandenen Formen hat man es gebracht. Die Baukunst culminirt in den beiden Hauptrichtungen der griechischen und gothischen oder deutschen, wie man diese auch genannt hat. Alle anderen Richtungen sind [101b // 102a] theils Entwicklungsstufen, welche zu diesen Spitzen hingeführt haben, theils Verschmelzungen eigenthümlicher Art. Fragen wir nach der Ursache dieser Erscheinung, so liegt die Antwort darin, daß das einzige künstlerische Object dieser Kunst bis jetzt die Tempel, die Kirchen gewesen sind; als bürgerliche Baukunst hängt dieselbe mit dem gemeinen Leben zusammen, und dient praktischen Zwecken. Seit dem Untergange des Mittelalters hat es ihr deshalb gänzlich an einem Gegenstand gefehlt, denn der Protestantismus war nicht fähig, hier etwas Neues und Eigenthümliches zu schaffen, und die prosaischen, protestantischen Kirchen sind weit entfernt, Kunstwerke zu sein. Im letzten Jahrhundert aber hat sich bei dem Sinken des kirchlichen Bewußtseins überhaupt noch weniger Veranlassung gefunden, aus tief-innerstem Drange Kirchen zu erbauen. – Unser Resultat ist deshalb ein nur äußerliches Fortbestehen der Baukunst ohne belebende, schöpferische Kraft.

Die **S k u l p t u r** hatte bei den Griechen ihre höchste Vollendung erreicht. Es ist dort so Großes geleistet worden, daß jede Werke zu den herrlichsten Besitzthümern des Menschengeschlechts gehören, und wenn Steffens z. B. von den Götterstatuen Griechenlands aussagt, daß sie mit göttlicher Hoheit erfüllen, daß man anbetend vor ihnen niederfallen möchte, so ist damit nur das Wahre, keine Uebertreibung, ausgesprochen. Seit dem Untergange Griechenlands aber ist auch die Skulptur untergegangen, und hat, meiner Ansicht nach, in der gesammten christlichen Zeit nur eine Scheinexistenz geführt. – Die griechische Skulptur hat vorzugsweise den nackten, menschlichen Körper zum Gegenstand; sie stellt den Geist dar, so weit er im Körper zur Erscheinung zu kommen, so weit er darin aufzugehen vermag. Es ist die unmittelbare Einheit von Seele und Leib, welche wir vor uns haben. Die griechischen Statuen haben keine Seele in unserem Sinne, d. h. keine unabhängig für sich bestehende; die Seele ist im Körper aufgegangen, und die Totalität desselben ist der höchste, auf dieser Stufe entsprechendste Ausdruck des Inneren. Mit dem Eintritt des Christenthums war deshalb die Zeit für diese Kunst vorüber. Jene christliche Vorstellung, welche den Körper nur als die Hülle der Seele betrachtet, mußte dieselbe vernichten, denn die christliche Skulptur vermag nicht über den Widerspruch hinauszukommen, das Leibliche nach seiner vollen Ausdehnung, demnach als die entsprechende Erscheinung darstellen, und doch zugleich eingestehen zu müssen, daß dies für ihren Standpunkt nur ein Untergeordnetes, Verschwindendes, daß es nur die Hülle der Seele ist. Das Ausdrucksmittel ist nicht das entsprechende für Das, was man ausdrücken will, das Interesse auf diesem [102a // 102b] Standpunkt nur ein geistiges und die körperliche Erscheinung deshalb gleichgültig. Aus demselben Grunde ist das Nackte nicht mehr zulässig, während anderseits eine verkleidete Statue den Widerspruch in sich enthält, das Wichtigste, den Körper, zu verbergen, und in Dem, worauf sie hinzeigt, im Ausdruck des Gesichts bei dem Mangel des beseelten Blickes nicht genügen zu können. Der christliche Dualismus von Geist und Sinnlichkeit hat die erneute Blüthe dieser Kunst unmöglich gemacht. So talentvoll daher auch neuere Werke genannt werden müssen, so kann ich in denselben, so weit ich sie kenne, nicht mehr als nur das Streben erkennen, diese Kunst

äußerlich zu erhalten, und muß, streng genommen, den Beruf des bildenden Künstlers in der christlichen Zeit als einen verfehlten bedauern. Diese neueren Werke sind entweder Nachahmungen der Antike, oder verfallen, wo sie selbständig auftreten wollen, dem bezeichneten Widerspruch. Daß die Skulptur in jüngster Zeit durch den Wunsch, den großen Männern der Nation Denkmale zu errichten, eine äußerliche Anregung fand, dies kann eine wirkliche Kunstblüthe keineswegs genannt werden.

Für die christliche Trennung von Seele und Leib war zunächst die *Malerei* die entsprechende Kunst; untergeordnet in Griechenland, sehen wir aus diesem Grunde die höchste Blüthe derselben in den christlichen Jahrhunderten. In dem Gemälde vermag die Seele als innerer für sich bestehender Mittelpunkt durch die Hülle hindurch zu scheinen. Das Liebliche, obschon die Darstellung desselben noch beibehalten werden muß, erscheint verflüchtigt, ist zu einem untergeordneten Moment herabgesetzt, und consequent muß deßhalb auch die Nacktheit der Bekleidung weichen. Aber auch in jenen Darstellungen, wo der Körper das Wichtigste ist, in den Venusgemälden der italienischen Meister z. B. ist jener Dualismus vorherrschend. Es ist nicht die antike Einheit von Seele und Leib, die wir in diesen üppigen Gestalten vor uns haben, es gelangt die andere, die sinnliche Seite allein zur Darstellung, während die geistige zurücktritt. Die sinnliche Schönheit des Körpers kommt getrennt für sich in edler und schöner Weise zur Darstellung, der hohe Adel der Antike aber fehlt. – Auch die Blüthe der Malerei ist indeß schon vorüber, und in den letzten Jahrhunderten nichts wesentlich Neues mehr geschaffen worden. Wie den vorhergenannten Künsten, fehlt es auch ihr an einem bestimmten Object. Neuerdings hat zwar in Deutschland die Münchner und die Düsseldorfer Schule die Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen, eine neue Blüthe schien bevorstehend. Was jedoch die Erstere betrifft, so scheint mir – ich muß hinzufügen: so weit ich darüber sprechen kann, ohne die in Mün- [102b // 103a] chen befindlichen Hauptwerke aus eigener Anschauung zu kennen*) – die Geistesrichtung dieser großen Talente und zwar die allgemein menschliche ebenso wie die speciell künstlerische, durchaus in schon überwundenen Zuständen zu wurzeln, mindestens nicht für die Kunst der Gegenwart und Zukunft nothwendige Freiheit des Kopfes und Herzens bei diesen Künstlern vorhanden zu sein. Die Düsseldorfer Schule aber löst die Malerei in Poesie und Musik auf, es werden Stimmungen gemalt und der Mangel an Objecten ist in noch empfindlicherer Weise bemerkbar. Lebendigkeit im höheren Sinne scheint mir jetzt allein nur noch Landschaftsmalerei zu besitzen. Auf diesem Gebiet, glaube ich, können Lessing's Leistungen neben die von Ruisdael und Claude Lorrain gestellt werden, während seine historischen Bilder, so weit ich sie kenne, mir nicht diese ganz hervorstechende Bedeutung zu besitzen scheinen.

Die *Musik* ist die jüngste der Künste. Ihr Aufschwung zu classischer Höhe fällt in die Jahrhunderte der Neuzeit, und die höchste Blüthe derselben reicht in die Gegenwart herein. Aber auch die Entwicklung dieser Kunst liegt fast schon in völliger Abgeschlossenheit vor uns. Daß die Kirchenmusik so wie das Oratorium schon seit einem Jahrhundert von der Spitze der Entwicklung zurückgetreten sind, das Letztere in seiner ursprünglichen Bedeutung und Gestalt für immer, die Erstere wenigstens für so lange, als nicht aus religiösen Kämpfen ein selbstbegründetes neues Bewußtsein hervorgegangen ist, habe ich bei anderer Gelegenheit schon ausführlich nachgewiesen, und es hat diese Ansicht, anfangs noch mit Widerstreben aufgenommen, neuerdings mehr und mehr Zustimmung gefunden. Ueber den erbärmlichen Zustand der neuesten Oper aber noch ein Wort zu verlieren, scheint fast überflüssig. Die Thatsachen sprechen laut, und die Betrübniß erweckenden Versuche talentvoller Tonsetzer, unsern Opernleichen wieder zu erwecken, haben nur die Unmöglichkeit eines solchen Beginnens dargethan. Allein die Instrumentalmusik, diese neueste Blüthe der jüngsten Kunst, scheint eine Ausnahme zu machen, sie scheint erhöhte Lebenskraft noch zu besitzen, und wir begegnen deßhalb hier auch zur Zeit noch dem heftigsten Widerstreben gegen Ansichten, wie die bisher von mir fast über die gesammte Kunst ausgesprochenen. Es ist hier, wo ich nur die Hauptpunkte für spätere Untersuchungen bezeichne, nicht der Ort zu einem ausführlichen Eingehen; nur so viel sei

*) Aus diesem Grunde bleibt die in vor. Nr. dies. Bl. und öfter schon von Hoplit berührte Verwandtschaft Kaulbach's mit Wagner hier ganz dahin gestellt, bleibt eine offene Frage, deren Beantwortung Hrn. Hoplit überlassen ist. [103a //

103b] deßhalb bemerkt, daß ich mit Wagner vollkommen übereinstimme, wenn er sagt, daß mit Beethoven's 9ter Symphonie das letzte Werk dieser Art geschrieben sei. Es ist dieß für mich keineswegs lediglich eine Folge der Wagner'schen Anschauungsweise. Schon lange bevor Wagner dieß ausgesprochen hatte, bin ich zu demselben Resultat, bin ich zu der Einsicht gekommen, daß wir in der 9ten Symphonie die Selbstauflösung der Instrumentalmusik vor uns haben. Damit ist keineswegs – ich bemerke dieß um leicht möglichen Mißverständnissen zu begegnen – die schöne Nachblüthe, welche wir in den letzten zwanzig Jahren hatten, von der Hand gewiesen, im Gegentheil bin ich bei jeder Gelegenheit jener geistigen Trägheit gegenüber getreten, welche mit Beethoven in

Folge blinden Autoritätsglaubens die Entwicklung gänzlich abgeschlossen meint. Es ist eben so wenig damit gesagt, daß wir nicht auch jetzt noch in Folge hervorragender specifischer Begabung tüchtige Leistungen auf diesem Gebiet, wie überhaupt auf dem der Instrumentalmusik haben können. Wohl aber ist damit ausgesprochen, daß diese Sphäre nicht mehr, wie bisher der höchste entsprechendste Ausdruck des fortschreitenden Geistes auf musikalischem Gebiet ist, es wird behauptet, daß im Princip nicht mehr darüber hinausgegangen werden kann, ich bin der Ansicht, daß im weitern Kunstschaffen die Instrumentalmusik nur noch als Bestandtheil eines größeren Ganzen, nicht mehr in isolirter Selbstständigkeit auftreten kann. Die Instrumentalmusik ist zu einer Erscheinung zweiten Ranges herabgesetzt, seit Wagner durch seinen unsterblichen Gedanken des Kunstwerks der Zukunft für den Geist der Neuzeit das neue Organ gefunden hat. Wirkliches Leben erblicke ich gegenwärtig – die zuletzt erwähnten Einschränkungen in Bezug auf Instrumentalmusik, diese Ausnahmen zugestanden, – vorzugsweise in einer Sphäre, in der des Liedes, welches durch R. Franz seinen Culminationspunkt erreicht hat, so wie überhaupt, dieß beiläufig erwähnt, die gesammte weltliche Gesangsmusik unter später zu erwähnenden Bedingungen wohl eine Zukunft in sich trägt.

Betrachte ich schließlich die Poesie, so ist zunächst zu sagen, daß bis vor kurzem, in der eben verflorbenen Epoche, die Tonkunst an Größe und Bedeutung ihrer Leistungen, an Lebenskraft überhaupt dieser wohl sich überlegen zeigte, während jetzt eher das umgekehrte Verhältniß gelten kann, indem die Poesie ein größeres Zukunftsstreben entwickelte, eine größere Zahl frischer Talente besitzt, – Wagner natürlich ausgenommen. Auch auf dem Gebiet der Poesie haben wir zunächst der Tonkunst verwandte Erscheinungen. Als schon längst gänzlich abgestorben ist das Epos zu betrachten. Dasselbe gilt von der religiösen Poesie, [103b // 104a] wenn man dieser überhaupt gedenken will, da sie niemals eine gleich große Bedeutung, wie die kirchliche Kunst erlangt hat. Es ist ferner kein Wort zu verlieren über jene schlechten Theaterstücke der Gegenwart, welche der modernen Pifffigkeit entsprechen. Im Roman und in der Novelle haben wir für das Lesebedürfnis des Publikums Sudeleien in Menge, aber auch des Ausgezeichneten viel. Roman und Novelle verdanken ihre gegenwärtige breite Ausdehnung dem Mangel an Oeffentlichkeit. Der tiefere deutsche Geist flüchtete sich bisher, scheint mir, in diese Form. Unter veränderten Umständen, wenn die Privatexistenz nicht mehr in einem so großen Mißverhältniß zum öffentlichen Leben steht, wenn die Erstere im großen Ganzen mehr aufzugehen beginnt, werden Roman und Novelle von selbst an Boden verlieren. – Mehr berechtigt, auch für die Zukunft, tritt uns die lyrische Poesie entgegen. – Der größte Aufschwung aber zeigt sich unverkennbar im Drama, in den Werken Hendrich's, Ludwig's, Hebbel's, Gottschall's u. A. Die jüngeren dramatischen Dichter sind über die Verirrungen insbesondere der romantischen Schule hinaus, Dramen für die Lectüre schreiben zu wollen. Man ist alles Ernstes an die Aufgabe gegangen, die Bühne wieder zu erobern.

Vergegenwärtigen wir uns das Resultat der vorstehenden Darlegung, so haben wir die Bestätigung des im Eingange ausgesprochenen Grundgedankens.

Baukunst und Skulptur haben keinen Boden, die erstere in der modernen, die zweite in der gesammten christlichen Zeit. Malerei, Musik und Poesie dagegen hatten die größte Entwicklung. Was die ersteren Beiden betrifft, so liegt diese indeß auch schon ziemlich abgeschlossen vor uns, denn nur auf einzelnen Gebieten zeigt sich Lebendigkeit. Allein die Poesie, die überhaupt am wenigsten an eine bestimmte Zeitepoche gebunden ist, die die Entwicklung des Menschengeschlechts begleitet, und von der jeder Zeit die höchste Belebung auszugehen pflegt, nur die Poesie, so sehr auch sie jetzt unter der allgemeinen Sonderstellung der Künste zu leiden hatte, zeigt das Streben sich emporzuraffen. Wir haben sonach eine Bestätigung des früheren Resultats, der gegenwärtigen Machtlosigkeit der einzelnen Künste in ihrer isolirten Stellung. Dort ergab sich, daß dieselben auch in ihren größten Erscheinungen mit einer universellen Kunst nicht in die Schranken treten können, hier zeigt sich, daß sie durch ihre eigene Lebensunfähigkeit einen Umschwung nothwendig machen.

Jetzt ist deßhalb die andere Seite der aufgestellten Frage, die Rückwirkung der Gesamtkunst auf die Sonderkunst, in's Auge zu fassen, es ist zu unter- [104a // 104b] suchen, welche Aufgabe die Letztere durch die Anregung der Ersteren erhalten wird.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir, nach Wagner's Vorgang, den Einfluß des Gesamtkunstwerkes auf die einzelnen Künste, die Rückwirkung des Ersteren auf diese, so stellt sich eine Fülle neuer Verwendungen, ein Fülle von Anregungen für die letzteren unseren Blicken dar.

Fehlte es der **B a u k u n s t** bis jetzt gänzlich an einem Object, so erhält sie durch das Theater der Zukunft einen Vorwurf, mindestens eben so groß, als der alte war. Man bemerke die Tragweite dieses Gedankens, zugleich die Consequenz, mit der er aus der gesammten Anschauung Wagner's hervorgeht. Tritt die Kunst in Zukunft überhaupt mehr in den Vordergrund, ist sie bestimmt, wie in Griechenland, den Mittelpunkt des Bewußtseins zu bilden, demnach zugleich eine religiöse Stellung einzunehmen, so ist das Theater für den Baukünstler dasselbe, was früher die Kirche war. Mit einem Male vermag diese Kunst zum Leben zu erwachen; sie erhält Aufgaben, welche jetzt erst der Ahnung zugänglich sind. [109a // 109b]

S k u l p t u r und **M a l e r e i** werden befreit aus ihrer bisherigen Absonderung, und treten, indem sie im Drama aufgehen, in eine lebendige Beziehung zum Ganzen. Zunächst ist es die Landschaft, welche die Bestimmung erhält, den Hintergrund zu bilden. „Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, – was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte, oder zu beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Uebereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahin gab, – damit wird er nun den weiten Raum der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Scene zum Zeugniß seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend.“ In gleicher Weise wird die Fähigkeit des Bildhauers und Historienmalers verwendet. „Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an **s i c h**, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewußtem, künstlerischen Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitet im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen, das Schöne, Anmuthige und Charakteristische finden ließ, [109b // 110a] ordnet nun die Fülle **w i r k l i c h e r** menschlicher Erscheinung.“ Jedenfalls erblicken wir auch hier sogleich einen großen Reichthum an Aufgaben, und es muß zugestanden werden, daß diese Künste einen Spielraum für ihre Thätigkeit gewinnen, der bisher nicht für sie vorhanden war. Andererseits freilich bleibt – gehen dieselben ausschließlich in einer solchen Bestimmung auf – zur Zeit eine Frage offen! Meiner Ansicht nach kann kein Zweifel darüber obwalten, daß die besondere Existenz, insbesondere das bisherige Handwerk derselben, ganz vernichtet ist. Wagner's Gedanke ist die **F ä h i g k e i t**, welche bis jetzt in dieser Weise zur Erscheinung kam, zu erhalten, und in neuer Weise zu verwenden. – wie sehr dieß der Fall, dafür liefern seine eigenen Werke den glänzendsten Beweis – diese Künste selbst aber als Zunft gehen unter; ob dieselben jedoch, und nicht allein von ihrem bisherigen egoistischen Standpunkt aus, sondern bei voller Hingebung an das Ganze, zufrieden sein, ob sie nicht, trotz der Erweiterungen in anderer Beziehung, eine gewisse Zurücksetzung empfinden werden, wenn ihnen das Kunstwerk der Zukunft ihre gegenwärtigen Ausdrucksmittel ganz entzieht, das bedarf einer weiteren Untersuchung, die hier noch nicht am Ort, für die sich indeß weiter unten die Gelegenheit finden wird. So viel ist richtig, daß auch auf dem Gebiet der Skulptur und Malerei ein Streben erwacht ist, dem Leben sich zu nähern, daß diesen Künsten die Existenz in Stein und auf Leinwand nicht mehr genügt, und dieß spricht außerordentlich für Wagner's Gedanken. Oder deute ich falsch, wenn ich die Beliebtheit der lebenden Bilder und verwandter Darstellungen auf diese Weise erkläre, wenn ich darin die tiefere Bedeutung dieser Mode finde? Daß man sich bei Darstellung, insbesondere des nackten menschlichen Körpers in der Kunst bis jetzt wohl gefallen ließ, von der Schaustellung des lebendigen Menschen aber erschreckt, war eine Inconsequenz. Es wurde dadurch auch der Kunst jeder Boden entzogen, und die Nachbildung durch dieselbe mußte geradehin als Unsinn erscheinen. Schon das ist ein großer Schritt zu nennen, wenn man sich jetzt, bestimmt durch jene Mode, allmähig daran gewöhnt.

Die **M u s i k** erscheint durch das Gesamtkunstwerk befähigt, ein neues, bis jetzt nicht geahntes Verhältniß zur Poesie zu treten. Die bisherige Gesangsmusik, d. h. die Art der Behandlung der Singstimme, die Verbindung des Wortverses mit der Melodie hat sich, mit wenigen Ausnahmen, überlebt. Schon früher, schon vor Wagner, habe ich auf die gegenwärtig herrschende Bewußtlosigkeit aufmerksam gemacht, diese grenzenlose Confusion in der Behandlung der Singstimme, ich habe angedeutet, daß hier [110a // 110b] ein Gebiet vorliegt, so groß und reich, als die ganze bisherige Theorie der Musik, ein Gebiet aber, zu dessen Bearbeitung auch noch nicht einmal der erste Versuch gemacht worden ist. Ich hatte dabei die willkürliche, aller inneren Nothwendigkeit baare, ganz äußerliche Verbindung des Verses mit der Melodie, die Vermengung der verschiedenen Style in der Gesangscomposition im Auge, und stützte darauf die Behauptung, daß die gegenwärtige Bildung des Musikers, ganz abgesehen von den Aufgaben, welche Wagner stellt, selbst auf dem Gebiet der

spezifischen Musik, nicht mehr genüge, ich begründete damit die Forderung, daß die Bildung des Musikers eine ganz andere werden müsse, eine Forderung, deren Nothwendigkeit jetzt zwar schon tiefer empfunden, keineswegs aber noch in ihrer ganzen Ausdehnung erkannt wird, indem man sich sonst beeilen müßte, energischere Schritte zur Abhülfe zu thun. Jetzt, in Folge der Anregung Wagner's, erscheint die Sache in einem neuen Lichte. Es handelt sich nicht mehr um eine bessere Verbindung beider Elemente in der bisherigen Weise, jetzt ist die Aufgabe, eine viel innigere Durchdringung des Wortverses und der Melodie zu erreichen, eine Durchdringung, welche beide aus einer Wurzel als ein ursprüngliches Ganze hervorwachsen läßt, in einem Grade, daß ihr gegenüber die bisherige Vereinigung als eine ganz äußerliche Zusammenfügung erscheint. Es wiederholt sich einigermaßen – um den Musiker sogleich an ein bekanntes Beispiel zu erinnern, – was Gluck der italienischen Oper seiner Zeit gegenüber empfand, aber in neuer, von Wagner zuerst erkannter Weise. Wenn daher ein musikalisches Journal bei Gelegenheit der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig bemerkte, Wagner „ersetze den Mangel abgeschlossener Melodie durch sinnreiche und entsprechende Steigerung der Effekte,“ so geht daraus hervor, daß es von der Erkenntniß, auf die Alles ankommt, die den innersten Kern der neuen Bestrebungen bildet, auch noch nicht die entfernteste Ahnung besitzt. Was hier gemeint ist, wird namentlich auch durch den Einblick auf die neueste Wendung der Instrumentalmusik klar. Die Instrumentalmusik ist am Schlusse der Beethoven'schen Entwicklung in der Poesie auf- und übergegangen. Jetzt erwächst aus dieser Wendung der Stellung der Musik zur Poesie ein neues Verhältniß. Indem die reine Instrumentalmusik aus sich selbst heraus das Wort erzeugte, von der entgegengesetzten Seite also eine Verbindung beider Elemente anstrebte, ist die Bahn für die tiefere, hier gemeinte Durchdringung gebrochen. Wir stehen mit dieser Einsicht unmittelbar auf dem Punkt, den Wagner zum Ausgang genommen hat. – Hier, wo ich die weiteren Untersuchungen nur erst in Umrissen [110b // 111a] bezeichne, kommt es allein darauf an, zunächst mit wenigen Worten Fragen anzuregen, denen wir in Zukunft die ausführlichsten Untersuchungen werden zu widmen haben. So viel aber erhellt schon jetzt, daß sich der Tonkunst bei der weiteren Verfolgung dieses Weges, neue Aufgaben in Fülle eröffnen. Bisher verbanden sich die Künste nur in einer Weise, die das möglichst geringste Aufgeben des eigenthümlichen Wesens einer jeden an die andere geschehen ließ. Jetzt tritt die Musik aus ihrer spezifischen Abgeschlossenheit heraus, giebt ihren Formalismus auf, und wird erst auf diese Weise zur allgemein verständlichen Kunst. So zeigt sich der Zug zum Ganzen hin, dieses Ringen nach Befreiung in demselben, auf dem Gebiet der Musik noch deutlicher, als in Skulptur und Malerei. Er zeigt sich in der angedeuteten Wendung der Instrumentalmusik, er zeigt sich vor Allem in dem Umstand, daß der erste Anstoß, die erste Anregung überhaupt durch Wagner, von musikalischer Seite, ausgegangen ist.

Was endlich die Poesie betrifft, so beginnt gegenwärtig in der Schriftstellerwelt eine gewisse Theilnahme für die neuen Bestrebungen sich zu regen. Schriftsteller und Dichter freilich haben – mit Ausnahme Einzelner – viel nachzuholen, eine natürliche Folge der Absperrung auf das Gebiet spezifischer Poesie, des Mangels an Theilnahme an dem, was im Bereich der Musik erstrebt wurde, und wir sehen deßhalb, wie ein Theil derselben erst jetzt dahin gelangt, wo wir schon vor Jahren waren. In dem gegenwärtigen Aufschwung des Drama aber glaube ich – jenen Dichtern bewußt oder unbewußt – eine Annäherung an das Gesamtkunstwerk zu erkennen. Die romantische Dichterschule unterlag der großen Einseitigkeit die Bühne ganz zu ignoriren. Ihr gegenüber haben die neuesten dramatischen Dichter das große Verdienst, dieselbe wieder erobert zu haben. Sie begegnen auf diese Weise den Bestrebungen Wagner's, und es ist dann nur nothwendig, gemeinschaftlich Besitz zu ergreifen, gemeinschaftlich fortzuarbeiten. Es ist weniger ein selbstständiger poetischer Aufschwung, den wir vor uns haben; es ist eine verwandte Bewegung auf dem Gebiet der Poesie, hinstrebend zu demselben Ziele. Auch noch in anderer, weit bestimmterer Weise geschehen Schritte zur Annäherung. Man hat sehr richtig erkannt, daß das Drama an äußerer Wirkungsfähigkeit mit der Oper sich nicht messen kann, und darum den Versuch gemacht, Opernwirkungen in dasselbe aufzunehmen. Es ist der Gedanke ausgesprochen worden, gelungenen Chören im Drama Zutritt zu gestatten. Mit Unrecht, wenn dabei als einem Letzten stehen geblieben werden sollte, weil wir dann nur dieselben unverein- [111a // 111b] baren Elemente vor uns haben würden, die sich in der bisherigen Oper mit Dialog breit machten, dasselbe widerspruchsvolle Ganze; mit Recht, wenn damit das Bewußtsein der Nothwendigkeit einer Verbindung von Poesie und Musik ausgesprochen ist. Auch die Poesie hat jetzt die Bestimmung, aus ihrer Einseitigkeit hervorzutreten, und sich durch Musik zu ergänzen. Auch sie muß Verzicht leisten auf das verkehrte Beginnen, allein und durch eigene Mittel musikalische Wirkungen erreichen zu wollen, auch sie muß die Schwester zur Unterstützung herbeirufen, und dem gefühlsarmen Wort entsagen. Daß dies Letztere nothwendig, wird zur Zeit wohl noch am wenigsten erkannt. Der Schriftsteller, der Dichter sagt, das gesprochene Wort genüge allein, und bedürfe keiner Unterstützung durch den Ton. So lange freilich eine derartige Ansicht ausgesprochen werden kann, zeigt man, daß der wahre Sinn jener Verbindung nicht erkannt worden ist. Ich suchte, worauf es ankommt, oben durch das Beispiel des Göthe'schen Faust deutlich zu

machen. Ich empfand bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in dieser Klarheit das Ungenügende des bloßen Worts, ich erkannte, wie Göthe's Faust, jedoch ohne bestimmte Absicht, zugleich musikalisch gedacht ist, während diese Intentionen, in Folge der damaligen Sonderung der Künste, dem Dichter nicht zum Bewußtsein kamen und folglich auch keine Verwirklichung finden konnten.

Selbst die T a n z k u n s t wird durch Wagner in den Verein der Künste aufgenommen, und erhält neue Belebung. Was diese Kunst zu leisten im Stande ist, können wir zur Zeit nur noch bei den Nationaltänzen bemerken, während in der gegenwärtigen Erscheinung derselben auf der Bühne nur der Zustand tiefster Entartung wahrgenommen wird. Sehr treffend hat Wagner in seiner Schrift „das Kunstwerk der Zukunft“ diese scheußliche Verirrung der modernen Tanzkunst charakterisirt.

Alle Künste werden durch das Gesamtkunstwerk auf ihr wahres Maaß zurückgeführt. Jede einzelne derselben entsagt dem egoistischen Gelüst, immer auf Kosten der Anderen sich geltend zu machen, entsagt dem falschen Streben, die ihr gesteckten Schranken zu überschreiten und die Wirkungen Aller in sich zu vereinigen, jenem vergeblichen Beginnen, das Unmögliche möglich machen zu wollen. Indem die einzelnen Künste leisten, was sie wirklich vermögen, finden sie darin eine bis jetzt nicht vorhandene Entschädigung. Durch die lebendige Beziehung zum Ganzen endlich wird die schöpferische Kraft auf neue Bahnen gelenkt. Jene nur äußerliche Verbindung der Künste verschwindet. Das Gesamtkunstwerk ist ein aus einer Wurzel hervorgegangenes organisches Ganze. [111b // 112a]

Entsteht schließlich hier die Frage nach der a u g e n b l i c k l i c h e n Bedeutung der Sonderkunst, so beantwortet sich dieselbe leicht auf folgende Weise. Augenblicklich besitzen, wie wir gesehen haben, einzelne Künste in einzelnen ihrer Gattungen noch eine gewisse Lebenskraft. Es würde nun sehr voreilig genannt werden müssen, dieses Leben zu Gunsten des Kunstwerkes der Zukunft – wenn so Etwas überhaupt möglich wäre – gewaltsam unterdrücken zu wollen. Diese noch vorhandene Productivität muß geschont werden, sie hat ihre relative Wahrheit, aus dem einfachen Grunde, weil wir das Gesamtkunstwerk noch nicht besitzen. Mit dem Erscheinen des Letzteren wird die bisherige Sonderkunst von selbst aufhören.

Das Resultat meiner bisherigen Betrachtung ist das siegreiche Hervortreten des Kunstwerkes der Zukunft, die höhere Wahrheit desselben gegenüber jeder Vereinzelung. Das Kunstwerk der Zukunft tritt als Ziel der ganzen bisherigen Entwicklung auf.

Es war der Zweck des bis jetzt Gegebenen dafür den Beweis zu liefern. Ich habe deßhalb nach den wichtigsten Seiten hin die Hauptgesichtspunkte bezeichnet, ich habe zuerst das historische Wohlbegründete des Gedankens angedeutet, ich habe auf den unmittelbaren Eindruck der beispielsweise angeführten Wagner'schen Werke der bisherigen Kunst gegenüber, die größere Macht derselben hingewiesen, ich habe die Ausgestorbenheit der einzelnen Künste auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Entwicklung, so wie den Zug derselben nach dem Ganzen hin dargethan, endlich aber auf die Fülle der Anregungen, welche der Sonderkunst durch das Aufgehen im Ganzen erwachsen, aufmerksam gemacht.

Hiermit ist der erste Theil meiner Untersuchung beendet, es ist vorausgeschickt, was nothwendig war, um ausreichend orientirt der Hauptuntersuchung näher treten zu können, jener Bestimmung, welche nach allen Seiten hin ein Stein des Anstoßes ist, jener Frage, welche zur Zeit von Jedem, auch den unserer Richtung näher Stehenden verschieden beantwortet wird. Wir sind auf dem entscheidenden Wendepunkt angekommen, und haben dem entsprechend zu erörtern, ob das Kunstwerk der Zukunft schlechthin und ohne Weiteres an die Stelle der einzelnen Künste zu treten bestimmt, ob damit alle besondere Kunstthätigkeit wirklich erschöpft ist, oder ob trotz der bezeichneten siegreichen Stellung desselben neben ihm der Einzelkunst doch noch eine Berechtigung zugestanden werden muß. Es ist hier zugleich der Ort, den von J. Raff ausgesprochenen Bedenken näher zu treten.

Zuvor sei indeß noch eine Frage zur Erledigung gebracht, die aus der vorausgeschickten Betrachtung [112a // 112b] resultirt, die Frage: Wer ist der Künstler der Zukunft? Wagner giebt hierauf bekanntlich die Antwort: die Genossenschaft der Künstler. Man hat jedoch mit dieser Antwort zur Zeit sehr wenig anzufangen gewußt, man hat sie ignorirt oder falsch verstanden. Selbst unser Freund L. Köhler in Königsberg sagte vor kurzem in der Königsberger Zeitung: „Um ein einiges Kunstwerk zu schaffen, ist auch eine einzige Seele (nicht deren zwei) nothwendig, und daß Wagner die Thätigkeit Z w e i e r dabei wohl statthaft findet, erscheint mir als eine unbegreifliche Inconsequenz,“ das von mir schon öfter citirte musikalische Journal aber meinte bei Gelegenheit der Aufführung des Tannhäuser in Leipzig ganz gemüthlich, „die Art und Weise des nothwendigen Libretto setze ein Einverständnis zwischen beiden Factoren der Oper voraus, das nur ausnahmsweise in einer Person herzustellen sei,“ und wünschte deßhalb auch „beide Formen in schwesterlicher Eintracht“ d. h. Oper und Zukunfts-drama, – ein vollkommener Widerspruch – während „Wagner's Pfad nicht als die Richtschnur künftiger Kunstgebilde betrachtet werden dürfe.“

Die Sache ist diese:

Es war nothwendig, daß der erste Anstoß von E i n e m ausging, und zwar von Einem, der alle Künste umfaßt. Wie nun der Geist der Geschichte sogleich schafft, wo ein wahrhaftes Bedürfniß sich zeigt, so erblicken wir Wagner's Erscheinung plötzlich in Mitten einer scheinbar ganz anders gestalteten Welt. Ein großes Mißverständniß aber wäre es, wenn man meinen wollte, daß auch in Zukunft Einer Alles machen sollte, es wäre das dem Wagner'schen Sinne in der That etwas direct Entgegengesetztes. Wagner sehnt sich nach Genossenschaft, er verlangt, daß die Künstler zusammen arbeiten sollen. Der Grundirrtum besteht demnach darin, daß man immer die gegenwärtigen Zustände als Voraussetzung mitbringt, während das was Wagner will, nur unter einer der gegenwärtigen Weltanschauung fast entgegengesetzten erreicht werden kann. Daß ein solches Zusammenwirken unter den dermalen bestehenden künstlerischen Verhältnissen nicht möglich, darin hat man vollkommen Recht; in dieser babylonischen Sprachverwirrung wollte Jeder nur Sich, und ist darum unfähig, in einem größeren Ganzen aufgehen zu können. Auf dem neuen Standpunkte ergiebt sich dieß jedoch ganz von selbst als nothwendige Consequenz, die Vereinigung ist das Normale, das, was sich von selbst versteht, und darum auch viel leichter zu vollbringen, als gegenwärtig, wo man stets nur die vergeblichen Versuche machte, disparate Elemente zusammen zu leimen. Nur über die Art, wie diese gemeinschaftliche Thätigkeit näher vorzustellen ist, können vielleicht [112b // 113a] mit Recht noch einige Zweifel obwalten. Wagner bemerkt ausdrücklich, daß die Anregung von allen Künstlern gleichmäßig ausgehen, daß ein Jeder die Genossen für eine von ihm erfaßte Idee gewinnen dürfe, während zunächst doch wohl Dichter und Darsteller in diesem Verein etwas bevorzugt erscheinen. Unter den angenommenen Voraussetzungen ist die Sache, wie aus dem Gesagten erhellt, ohne Weiteres ausführbar; zweifelt man aber, ob jemals diese Voraussetzungen vorhanden sein werden, so lassen sich solche Bedenken mit zweifelloser Sicherheit beseitigen. Jede neue Weltgestalt erscheint den ihr vorangehenden Menschen als ein fernes, unmögliches Ideal, als ein frommer, nie zu realisirender Wunsch. Dasselbe gilt indeß auch von allen den Weltgestalten, die im Laufe der Geschichte schon zerfallen sind. Auch sie mußten vorausgegangenen Geschlechtern als Utopien erscheinen, bis die Zeit gekommen war, wo sie zur Verwirklichung gelangen konnten. Man versetze sich zurück, und betrachte z. B. das was gegenwärtig stürzt von jenem Standpunkte aus, wo es noch nicht existirte. Man wird finden, daß es von diesem aus als eben so unausführbar uns entgegen tritt. Oder glaubt man, um ein bestimmtes Beispiel anzuführen, den Römern sei das Christenthum auf der Stufe ihres Bewußtseins als berechtigte künftige Weltgestalt erschienen? Als hirnverbrannte Schwärmerei mußten sie es betrachten. So wird an die Stelle des gegenwärtigen Egoismus die Liebe, die Hingebung treten, wenn die Zeit erfüllt ist.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

—————
(Fortsetzung.)

Die Untersuchung ist bis zu dem Punkt vorgeschritten, wo die Hauptfrage, ob die einzelnen Künste in Zukunft ihre Existenz allein in dem Gesamtkunstwerk haben werden, oder ob ihnen ein gesondertes Bestehen auch dann noch gesichert bleibt, genauer in Betracht gezogen werden kann.

Wenn ich bei der Beantwortung dieser Frage in Einigem von Wagner abweiche, so glaube ich doch, daß die Differenz mehr nur in der Fassung, in der ersten Darstellung, welche er der Sache gegeben hat, nicht oder weniger im Gedanken selbst beruht, und bin der Meinung eine Ansicht aufzustellen, welche die Möglichkeit in sich trägt, die verschiedenen jetzt noch auseinandergehenden Auffassungen – wenigstens in so weit, als dieselben in der Hauptsache unserer Richtung angehören – in sich zu einigen.

Möge sich indeß das Endergebniß gestalten, wie es wolle; mein Zweck ist erreicht, sobald es mir gelingt, wie schon wiederholt bemerkt, die Debatte an- [121a // 121b] zuregen, wenn ich zu näherem Ideenaustausch die Veranlassung gebe. Ein solcher Ideenaustausch ist jetzt nothwendig, er ist die Bedingung des Weiterschreitens. Wir müssen ehrlich und offen mit der Sprache herausgehen, wir müssen uns entgegen kommen, und wenn nöthig unsere Irrthümer willig eingestehen, und Belehrung wechselseitig annehmen. Wir brauchen, indem wir die Idee des Kunstwerks der Zukunft näher zu erfassen bemüht sind, eine Gesinnung, ähnlich der, welche dieß selbst zu seiner

Verwirklichung voraussetzt. Auf diese Weise wird zugleich die wahre und z u r Z e i t noch berechnete Opposition von uns anerkannt und aufgenommen. Ein solcher freier Austausch der Ansicht ist überhaupt das, was ich von meinem Standpunkt aus für das Ersprießlichste halte; dieselbe Freiheit des Verhaltens charakterisirt meine Stellung, Wagner gegenüber. Wie sehr ich von der Bedeutung desselben durchdrungen bin, wissen die Leser dies. Bl.; in Folge dieses Umstandes allein aber würde ich keinen einzigen seiner Sätze unterschreiben. Am slavischen Aufnehmen kann in Zukunft nichts mehr gelegen sein, unser Princip fordert selbstständige Ueberzeugung. So sind wir Alle weit entfernt, zu fordern, daß Jemand Alles auf Treu und Glauben annehme, das aber können wir verlangen, daß man sich möglichst unterrichte, daß man nicht die unreifsten Einfälle bei mangelhaftester Ein- [121b // 122a] sicht in die Welt hinausschreibe, und damit glaube, Etwas gegen uns bewiesen zu haben. Gegen solches Verfahren ist, wie bisher, Partei zu ergreifen. Gegen Mißverständnis, der sich nicht die Mühe nimmt, sich zu unterrichten, und doch redet, der nur Schiefes, Halbwahres oder Trivialitäten vorbringt, und damit etwas gesagt zu haben glaubt, wie es z. B. der Wohlbekannte, Fr. Wieck*), der Musikreferent der Grenzboten, u. A. thun, gegen Böswilligkeit, die von Coteriesen spricht, wo Niemand daran denkt, wie es dem Concertreferent der Signale beliebt hat, ist zu kämpfen, und so lange dieß dauert, ist Polemik ein nothwendiges Uebel.

Dieß beiläufig.

Ich beantworte die an die Spitze gestellte Frage mit Ja, ich glaube, daß den einzelnen Künsten ein getrenntes Bestehen bewahrt werden muß.

Eine relative Selbstständigkeit der Theile liegt schon in dem Begriff des Kunstwerks der Zukunft, in dem Begriff der Einheit des Unterschiedenen überhaupt. Ohne eine solche relative Trennung der Momente würden wir in jedem reich gegliederten organischen Ganzen nur die abstracte, unterschiedslose Gleichheit, nicht eine concrete Einheit vor uns haben, nicht die Vereinigung einer Vielheit zu einem Ganzen. Ohne eine relative Selbstständigkeit der einzelnen Künste müßten diese demnach verschwinden, würden im Ganzen untergehen, eine selbstständige Geltung nicht bewahren können. Die Vereinigung der Künste in dem Gesamtkunstwerk ist eine freie, auf freier Hingebung beruhende, und es muß ihnen darum, so zu sagen, die Möglichkeit des Rücktritts, die Möglichkeit der Sonderung, offen stehen. Dieß kann indeß nur der Fall sein, wenn ihnen eine getrennte, wenn auch untergeordnete Sphäre erhalten bleibt, und so ist schon aus diesem Grunde, die Bewahrung gesonderter Eigenthümlichkeit nothwendig.

Indem ich dieß ausspreche, trete ich in Widerspruch mit allem Vorausgegangenen. Unser bisheriges Resultat war das siegreiche Hervortreten des Gesamtkunstwerkes, war die Einsicht, daß die einzelnen Künste in ihrer Sonderung zum Theil schon untergegangen sind, zum Theil, mit wenig Ausnahmen, nahe am Untergange stehen.

Jetzt behaupte ich das Entgegengesetzte.

Dieß ist aber gerade das, was wir brauchen, um zu der wichtigsten Einsicht zu gelangen, die Lösung dieses Widerspruchs führt unmittelbar zu der, meiner Ansicht nach entscheidenden Bestimmung.

*) Fr. Wieck hat das voraus, daß er ehrlich seinen Namen nennt, während so viele Andere aus dem Versteck ihrer Anonymität heraus kämpfen. [122a //

122b] Bisher standen sich die Künste feindlich gegenüber, jede wollte das Ganze sein, jede strebte nach absoluter Geltung. Der Satz nun, daß sie in dieser Stellung dem Untergange verfallen sind, bleibt auch jetzt unerschüttert, und unser bisheriges Resultat behält seine Geltung. Es ist die unzweifelhafte Bestimmung dieser Künste, im Ganzen aufzugehen. Dieses Aufgehen aber kann nicht eine völlige Vernichtung der Existenz zur Folge haben, kann nicht gleichbedeutend mit einem völligen Verschwinden sein. Vernichtung droht allein der gegenwärtigen egoistischen Sonderung, dieser feindlichen Isolirung. Eine besondere Existenz dagegen u n t e r s t e t e r, l e b e n d i g e r B e z i e h u n g z u m G a n z e n, so daß dieß immer als Ziel und Bestimmung alles Einzelnen hervortritt, erscheint nicht bloß zulässig, erscheint sogar geboten. Das Gesamtkunstwerk ist die Hauptsache, die Vereinigung das zunächst gesteckte Ziel. N u r n a c h v o l l b r a c h t e r E i n i g u n g k a n n v o n e i n e m w e i t e r e n B e s t e h e n d e r K ü n s t e d i e R e d e s e i n, n i c h t v o r h e r, n i c h t b e i i h r e r g e g e n w ä r t i g e n B e s c h a f f e n h e i t. D a n n a b e r e r g i e b t s i c h a u c h d i e r e l a t i v e S e l b s t s t ä n d i g k e i t m i t N o t h w e n d i g k e i t. N a c h i h r e r H i n g e b u n g u n d i n F o l g e d e r s e l b e n w e r d e n d i e K ü n s t e e i n e r n e u t e s L e b e n f ü r s i c h z u r ü c k e r h a l t e n, w e r d e n d i e s e l b e n i n i h r e r E i n z e l e x i s t e n z f r i s c h u n d g e h o b e n d u r c h n e u e A u f g a b e n h e r v o r t r e t e n. N u r d a n n a b e r k a n n, w i e g e s a g t, a u c h e r s t v o n e i n e m g e t r e n n t e n B e s t e h e n d i e R e d e s e i n; o h n e d i e j e t z t g e b o t e n e H i n g e b u n g a n d a s G a n z e s i n d d i e g e t r e n n t e n K ü n s t e n i c h t s. D i e s p ä t e r e E i n z e l e x i s t e n z i s t d e ß h a l b a u c h n i c h t m i t d e r g e g e n w ä r t i g e n z u v e r g l e i c h e n; s i e i s t n u r i n s t e t e r, l e b e n d i g e r B e z i e h u n g

zum Ganzen zu denken, ist etwas Untergeordnetes dem Alles überstrahlenden Gesamtkunstwerk gegenüber, und dem entsprechend muß auch die bisherige breite Ausdehnung der einzelnen Künste verschwinden. – Um den hier bezeichneten Unterschied festzustellen, gebrauche ich folgende Bezeichnungen: die in unzulässiger Weise bisher getrennte Kunst nenne ich *S o n d e r k u n s t*, jene dagegen, welche in dem Ganzen wurzelt, und nur eine relative Selbstständigkeit behauptet, die Kunst der Zukunft, bezeichne ich mit dem Ausdruck *E i n z e l k u n s t*.

Wir haben hier die aus dem Begriff der Sache sich ergebenden Folgerungen. Aber noch andere Gründe sprechen für die bezeichnete Einzelexistenz.

Die Künste erhalten neue Belebung durch das Gesamtkunstwerk, sie erhalten neue Aufgaben, sie erfahren Steigerungen, welche ihnen bisher unbekannt waren; um aber neue Erfindungen in ihrer besonderen Sphäre machen zu können, spezifische Erweiterungen, [122b // 123a] die dann ebenfalls den Zwecken des Gesamtkunstwerkes zu Gute kommen, muß der Künstler sich zugleich auf sein Privatgebiet abschließen können. Auch die innere Energie, die Fähigkeit entsprechendsten Ausdrucks in dem besonderen Material würde leiden, wenn der Künstler nicht in selbstständiger Weise zur Darstellung besonderer Aufgaben von den Mitteln seiner Kunst Gebrauch machen könnte. Ich fürchte ferner, daß die schon erworbene Technik ohne eine solche Einzelexistenz leiden, ich bin der Ansicht, daß die errungene Virtuosität bald verloren gehen würde, wenn z. B. der Bildhauer aufhören müßte in Stein nachzubilden, oder der Maler den menschlichen Körper in der bisherigen Weise zu studiren, was für die Zwecke einer theatralischen Verwendung seiner Kunst an lebendigen Menschen kaum nöthig sein dürfte. Nur der Starke ist der wahren Hingebung fähig und Selbstständigkeit die Voraussetzung einer solchen; diese Letztere aber scheint mir ohne die Einzelexistenz der Künste nicht genug gewahrt.

Endlich und hauptsächlich spricht auch der Umstand für eine Trennung, daß nicht alle Aufgaben der Einzelkunst im Gesamtkunstwerk ihre erschöpfende Darstellung finden können, daß auch später noch gesonderte Aufgaben übrig bleiben.

Betrachten wir, um dieß uns zum Bewußtsein zu bringen, die Thätigkeit der einzelnen Künste nach geschעה Vereinigung.

Die *B a u k u n s t* kommt am wenigsten in Frage. Sie hat als Dienerin des Ganzen im Theater der Zukunft zugleich eine volle, selbstständige Existenz wie bisher. Hier erscheint daher ohne Weiteres das Problem gelöst.

S k u l p t u r und *M a l e r e i* zeigten sich, meiner Darstellung zufolge und unbeschadet der hohen und herrlichen Verwendung, die ihnen bevorsteht, im Kunstwerk der Zukunft am meisten zurückgesetzt, in ihrer Technik eigentlich vernichtet, und eine Einzelexistenz mit besonderen Aufgaben muß deßhalb für sie vorzugsweise wünschenswerth erscheinen. Entsprechend dieser Bestimmung erblicke ich auch weiterhin für die Landschaftsmalerei die Möglichkeit einer eben so regen Thätigkeit wie bisher. Vieles dürfte der Bühne nicht zugänglich oder nicht brauchbar für dieselbe sein, was doch die trefflichste künstlerische Aufgabe genannt werden müßte. Andererseits könnte der Reichthum des landschaftlichen Hintergrundes, den das Theater zur Darstellung bringen wird, Veranlassung zu besonderer Fixirung im Bilde geben. Die Historienmalerei aber, wie überhaupt die gesammte bildende Kunst hat Aufgaben, welche auf der Bühne und am lebendigen menschlichen Körper gar nicht zur Verwirklichung kommen können. Es ist dieß das in der Erscheinung [123a // 123b] nicht vorhandene Ideal, welches die Skulptur in der gesammten Beschaffenheit des Körpers, die Malerei im Ausdruck des Gesichts und des Auges darstellt. Die griechischen Götter sind keine Menschen, ebenso wie die Madonnen- und Christusbilder weit über das Menschliche hinausgehen. Ganz in derselben Weise, wie bisher, bietet sich daher für die Malerei neben ihrer Existenz im Gesamtkunstwerk das Ideal des Menschen der Zukunft als besonderes Object. Eine im tiefsten Grunde verschiedene Weltanschauung muß natürlich auch einen ganz anderen Gesichtsausdruck zur Folge haben, und sie wird deßhalb dieses Ideal in seiner sinnlichen Erscheinung zur Darstellung zu bringen haben. Freilich muß die Malerei – so wie dieß überhaupt von allen Künsten gilt – erst vollständig in die neue Bewegung eingetreten sein. Wenn diese Kunst gegenwärtig noch mit Gegenständen des kirchlichen Glaubens sich beschäftigt und dieß insbesondere unter dem Einfluß der Tradition, wenn sie sich z. B. mit Christusbildern nach dem Muster früherer Auffassung abquält, so halte ich das für ein durchaus überflüssiges und erfolgloses Thun. Vom alten Standpunkt aus ist das Größte schon geleistet, die Weltanschauung der Zukunft aber ist noch nicht so fertig, so eingedrungen, um die Grundlage für ein allgemeines Kunstschaffen sein zu können. Auch Christus, um dieß beiläufig zu erwähnen, wird ein erneuter Gegenstand für die Malerei sein, sobald man ihn als Repräsentant reinen Menschenthums, als weltbeherrschendem Genius erkannt hat. Anfänge für eine solche Auffassung sind vorhanden in dem Christuskind der sixtinischen Madonna, in diesen die Fülle des objectiven Geistes, in diesen den Weltgeist selbst ausstrahlenden Augen; wie weit es aber Raphael gelungen ist, Christus, den Mann, entsprechend darzustellen, können wir, die wir das in Rom befindliche Original der „Verklärung“ nicht kennen, nicht sagen, abgesehen auch von dem Umstande, daß in diesen Bildern immer noch das Göttliche zu sehr als solches, nicht vermählt mit dem

Menschlichen, nicht als identisch mit demselben, also als rein Menschliches auftritt. – Noch in anderer Beziehung können, meiner Ansicht nach, der Malerei neue Aufgaben erwachsen. Sie kann unmittelbar ihre Objecte aus dem Kunstwerk der Zukunft entnehmen, und für sich fixiren, wie dieß vorhin schon bezüglich der Landschaft angedeutet wurde. Welche Fülle der trefflichsten Bilder z. B., eine wahre Fundgrube für den Maler, bietet allein dieser einzige Tannhäuser! – Minder bin ich gegenwärtig im Stande, das Gebiet der Skulptur zu bezeichnen. Ich sehe, abgesehen von ihrer Verwendung für die Architectur, welche Wagner andeutet, zur Zeit nur die abstracte Möglichkeit einer neuen Belebung, hervorgehend aus [123b // 124a] der Aufhebung des christlichen Dualismus von Leib und Seele. Tritt die bisher unterdrückte, oder einseitig bevorzugte sinnliche Seite wieder mehr ins Gleichgewicht mit der gegenüberstehenden, so scheint es, als ob auch hier eine neue Basis für diese Kunst gewonnen werden könnte. Bestimmteres jedoch hierüber anzugeben, vermag ich, wie gesagt, im Augenblick nicht.

Was die *T o n k u n s t* betrifft, so bezeichnete ich schon früher die gesammte weltliche Gesangsmusik unter gewissen Bedingungen als das Gebiet, welches vorzugsweise eine Zukunft haben werde. Diese Bedingungen beruhen insbesondere auf der, später auch schon angedeuteten, neuen Verbindung des Verses und der Melodie. Daß dieselbe nothwendig, ergibt sich schon aus dem dort Gesagten, das Nähere aber ist Gegenstand späterer Untersuchung.

Betreten wir jetzt das Gebiet der *P o e s i e*, so sprach ich ebenfalls schon aus, daß die bisherige breite Ausdehnung des Romans und der Novelle sich beschränken würde. Die relative Berechtigung derselben behandle ich zur Zeit als offene Frage, und erlaube mir deßhalb keine Bestimmung, keine vorläufige Antwort. Von der lyrischen Poesie bemerkte ich, daß ihr auch für die Zukunft höhere Berechtigung inwohnen werde; jetzt füge ich hinzu, daß dieß, meiner Ansicht nach, insbesondere von dem *g e s u n g e n e n* Lied gelten dürfte. Der dramatische Dichter endlich hat die hohe Bestimmung, vorzugsweise der anregende zu sein, Derjenige, von dem die wichtigsten Impulse ausgehen. So sehr auch die anderen Künstler Aufgaben stellen und die Genossen anregen können, so scheint mir doch, daß er namentlich zum Führer des künstlerischen Reigens bestimmt ist. Seine Stellung ändert sich jetzt nur in so weit, als derselbe, befreit aus seiner bisherigen ärmlichen Abgeschlossenheit, und sich hingebend an das Ganze, zugleich alle Künste zu seinem Dienst verwenden darf. Indeß auch hier bin ich der Meinung, daß dem dramatischen Dichter eine besondere Sphäre gewahrt werden muß. Es ist dieß das vorzugsweise dem Reiche des Gedankens angehörende Drama. Zwar bemerkt Wagner sehr richtig, daß alle Aufgaben, alle Stoffe, bei denen die Musik als störend erscheine, dem Geiste der Zukunft als nicht entsprechend zu betrachten seien, er verbannt z. B. jene Intriguenstücke, in denen keine Spur von Empfindung, überhaupt Alles das, was in der Lüge und Heuchelei der Gesellschaft wurzelt, er stellt die Forderung: eure Rede sei Ja, Ja, Nein, Nein. Trotz alle dem aber bleibt die bezeichnete Sphäre als ein gesondertes Gebiet übrig. Es kommt hier überhaupt die Stellung des Gedankens, die Stellung der Wissenschaft zur Kunst in Frage. Irre ich mich, so betrachtet Wagner die Kunst in Zukunft als Mittelpunkt des gesamm- [124a // 124b] ten geistigen Daseins, und dem zu Folge auch die Wissenschaft als untergeordnet. Einer solchen Ansicht würde nun zwar für die nächste Epoche in so weit die vollste Berechtigung zuzugestehen sein, als in Wahrheit die Wissenschaft momentan zurücktritt, die bisherige große philosophische Schöpferkraft z. B. zur Zeit nicht mehr in dem früheren Grade vorhanden ist. Ganz von selbst versteht sich ferner, daß die Kunst der Zukunft eine ganz andere, würdigere Stellung besitzen muß, als die moderne Zeit der gegenwärtigen einräumt. Dem ohngeachtet aber stehen wir, was Erkenntniß betrifft, nur erst am Anfange der Entwicklung. So Gewaltiges bisher geleistet worden ist, immer resultiren daraus neue und größere Aufgaben, so daß das Ringen des Erkennens überhaupt nur mit dem Menschengeschlecht selbst aufhören wird. In der Wagner'schen Ansicht scheint mir die Kunst deßhalb doch zu sehr als das Alleinige hingestellt. Ich habe ferner noch ein mit dem Gesagten im Zusammenhange stehendes Bedenken, welches mir bei den Mittheilungen des Vorworts zu den drei Operndichtungen entstand. Wagner fand, als er sich mit Friedrich dem Rothbart als Stoff zu einem Trauerspiel beschäftigte, die Verwendung der Musik dazu als ungeeignet, erkannte aber sogleich die Nothwendigkeit derselben, als er auf den Mythos zurückging. Die Musik – dieß ergab sich hieraus als Resultat – paßt vortrefflich für rein menschliche Aeußerungen, nicht aber für Situationen, in denen der Mensch umstrickt von den Verhältnissen auftritt. Es ist aber die Bestimmung des Menschen, aus jenem Urzustand heraus- und in die Entwicklung einzutreten, es läßt sich jenes reine Menschenthum im Fortgang der Geschichte nicht behaupten; nur als ein auf höherer und bewußter Stufe wieder zu erreichendes Ziel steht es jetzt vor unseren Augen. Eine große Zahl von Stoffen muß daher nothwendig der Zeit der Entwicklung angehören, und hier ist demnach ebenfalls eine Sphäre, wo dem specifischen Drama seine besondere Berechtigung verbleibt. Einem rein menschlichen Boden entsprungene Stoffe würden vorzugsweise die für das Kunstwerk der Zukunft geeigneten sein, während das, was zwischen dem Anfang und dem Ziel der Entwicklung liegt, das Einseitigere, auch eine einseitigere Behandlung nothwendig machen müßte.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergibt sich als endliche Lösung demnach die r e l a t i v e Berechtigung und Selbstständigkeit der Einzelkunst gegenüber dem Gesamtkunstwerk. Das Verhältniß der Ersteren zu dem Letzteren gestaltet sich d e m g e s a m m t e n L e b e n d e r Z u k u n f t e n t s p r e c h e n d. Bis jetzt hat das Princip des Egoismus die Welt beherrscht, und wir sehen demzufolge Sonderung, Vereinzelung, Spaltung. Es ist nun die unzweifelhafte Aufgabe der nächsten [124b // 125a] Weltepoche, dieser Trennung und Vereinzelung gegenüber, d a s A u f g e h e n i m G a n z e n zur Herrschaft zu bringen. Falsch und ebenso einseitig aber müßte ich diese Wendung nennen, wenn das Berechtigte, welches den bisherigen Weltzuständen inwohnte, dabei verloren gehen sollte. Nicht ein einseitiges Umschlagen in das andere Extrem, wie einige moderne Theorien lehren, ist das, was wir brauchen, im Gegentheil kann es nur die Aufgabe sein, auf dem Grunde des bisher Errungenen das Neue zu gestalten, die individuelle Berechtigung nicht gänzlich im Allgemeinen verschwinden zu lassen, sondern eine Durchdringung beider Seiten anzustreben.

Ich habe jetzt den meiner Ansicht nach wichtigsten Gegenstand, dessen Erfassung die Grundbedingung jedes weiteren Fortschritts ist, zur Sprache gebracht, ich habe eine vorläufige Beantwortung der Frage versucht. Ob meine Bestimmungen haltbar sind, oder nicht, muß die Erörterung ergeben. Zur Zeit glaube ich, daß das Erstere, wenigstens in der Hauptsache, der Fall, ich glaube nicht unwichtige Beiträge gegeben, und eine Vereinigung der divergirenden Ansichten ermöglicht zu haben.

Blicken wir schließlich noch einmal auf die schon oben angedeutete Verwandtschaft Wagner's mit Mozart, was die geschichtliche Stellung Beider betrifft, zurück.

Wie in Mozart die einzelnen nationalen Richtungen sich verschmolzen haben, so, bemerkte ich, vereinigen sich in Wagner die einzelnen Künste. In derselben Weise nun, wie nach Mozart die verschiedenen Richtungen wieder auseinander gingen, sich erneut verselbstständigten, so aber daß der Durchgang durch den Einigungspunkt sichtbar blieb, werden auch später, ist die Einigung erst zu ihrem Culminationspunkt gelangt, die einzelnen Künste wieder auseinander treten, mit derselben Bestimmung, daß der Durchgang durch den Einigungspunkt sichtbar bleibt. Ich kann mir zur Zeit das Kunstwerk der Zukunft und die Berührung desselben mit der Einzelkunst nur in steter Bewegung, nur in stetem Auf- und Abwogen vorstellen, in Schwankungen, so daß wir bald ein entschiedeneres Auseinandergehen, bald wieder eine energischere Concentration auf den Mittelpunkt, das Gesamtkunstwerk, haben. So große Lebendigkeit in dem Letzteren selbst durch das abwechselnde Hervor- und Zurücktreten der einzelnen Künstler besteht, so scheint dasselbe mir doch, so lange es ohne diese Beziehung zur Einzelkunst gedacht wird, nur eine einseitigere Entwicklung zu nehmen. Auch hier würde demnach Mozart und die an ihn sich schließenden Folgen ein Analogon bilden. Trete ich aber damit scheinbar dem Gesamtkunstwerk zu nahe, scheint diese Analogie ein schlech- [125a // 125b] tes Prognostikon für die gegenwärtige Wendung zu sein, weil wir bald nach Mozart erneute, schlechte Einseitigkeit, endlich gänzlichen Verfall erblicken, so erwiedere ich: die gegenwärtige Wendung ist schon unter diesem Gesichtspunkt zu begreifen. Wagner's That ist schon eine solche erneute Concentration des Auseinanderstrebenden, sie ist, im gegenwärtigen Sinne, die erneute Mozart's, aber auf höherer Stufe, sie ist der zunächst nothwendige große kunstgeschichtliche Wendepunkt. Wir haben schon hier und in der Zeit bis auf Mozart zurück ein solches Beispiel des Auf- und Abwagens, wie ich so eben mich ausdrückte. Zweitens aber – und dieß ist die Hauptsache – ist das Gesamtkunstwerk vor einem so egoistischen Zerfallen seiner Elemente, wie wir das nach Mozart sehen, schon dadurch geschützt, daß es überhaupt die Vernichtung des Egoismus zu seiner Voraussetzung hat. Wir können unter dieser Voraussetzung ein solches Zerfallen, wie wir es nach Mozart sehen, gar nicht mehr haben.

Es ist jetzt an der Zeit auf die Ansicht J. Raff's näher einzugehen.

Es ergibt sich, daß ich ihm beipflichten muß, wenn er sogleich auf die Stellung der Einzelkunst zum Gesamtkunstwerk als auf die Hauptsache losgeht, wenn er hier sogleich die Frage aufgreift, in der alle Verschiedenheit der Ansicht gegenwärtig ihren Grund hat, wenn er in der bezeichneten Stellung einen nicht aufgehellten Punkt fand. Ich stimme ferner überein, wenn er die Selbstständigkeit der einzelnen Künste, hier speciell der Musik, nicht völlig aufgeben will. Der Unterschied aber ist, daß er die bisherige Sonderung festhalten zu müssen glaubt, ohne die Nothwendigkeit eines vorherigen Aufgehens im Ganzen anzuerkennen, daß er das Gesamtkunstwerk als Etwas hinstellt, was mit der specifischen Kunst gar nichts zu thun hat, daß er sonach das Zusammengehörige in bisheriger Weise einseitig sondert und fixirt. Vergleicht er weiter die Stellung der Musik, so weit sie in unserem Gesamtkunstwerk aufzugehen bestimmt ist, mit dem Verhältniß, welches sie im griechischen Drama hatte, so ist auch das im Allgemeinen jedenfalls der Wagner'schen Ansicht entsprechend, denn wir sollen Das wieder erhalten, was die Griechen in ihrem Drama besaßen, aber es paßt speciell für Musik nicht, weil diese Kunst, dort die untergeordnetste, jetzt die mächtigste ist, es paßt nicht, weil dort das plastische, bei uns das musikalische Element überwiegt. Die Musik wird im Kunstwerk der Zukunft eine unendlich größere Bedeutung erhalten, als sie im Drama der Griechen besaß. Sagt er endlich im Hinblick auf seine so eben ausgesprochene

Ansicht, Wagner würde gethan haben, was Aristoteles that, wenn er sich in [125b // 126a] der Lage desselben befunden hätte, so finde ich das ebenfalls richtig, aber ich fahre fort: da Wagner sich indeß nicht in der Lage des Aristoteles befindet, so muß er es aus diesem Grunde eben anders machen.

Im Gefühl sind wir wohl Alle einig; es handelt sich nur darum, diesem Gefühl die entsprechende, erschöpfende, (nicht einseitige) theoretische Fassung zu verleihen, und da gehen unsere Wege zur Zeit noch etwas auseinander.

(Schluß folgt.)

=====

Die bisherige Sonderkunst und das / Kunstwerk der Zukunft.

Von

F. B r e n d e l.

—————
(Schluß.)

Zum Schluß jetzt noch eine kurze Betrachtung über den von J. Raff weiter angeregten Einwand, daß sich Wagner „in der Sackgasse eines fast localen Deutschthumes zu verrennen drohe.“

Ich nehme diese Erörterung auf, weil durch Raff's Bedenken eine äußere Veranlassung gegeben ist, muß jedoch gleich beim Beginn derselben bemerken, daß sie streng genommen ziemlich weit abliegt von dem, was uns gegenwärtig beschäftigt. Wir haben noch so viel mit der Erkenntniß des von Wagner Aufgestellten zu thun, wir stehen noch so sehr am Anfange des in Folge davon eingetretenen Umschwunges, daß die Frage nach einer möglichen Einseitigkeit mir eine sehr verfrühte zu sein scheint. Das was zunächst erstrebt werden mußte, war die Anerkennung des neuen Princips im Allgemeinen, das Zweite ist die Erlangung eines ausgedehnteren, tieferen Verständnisses des Gegebenen durch die näher eingehende Debatte, zu der wir uns jetzt wenden, und erst in viel weiterer Zukunft dürfte eine erschöpfende Behandlung [133a // 133b] lung von Fragen, wie die oben angeregte am Ort sein. Weil indeß Veranlassung gegeben ist, so sei diese Betrachtung aufgenommen, obschon, wie gesagt, eine Erledigung nicht drängt. Ich hoffe auch hier Anregung für eine umfassendere Orientirung geben zu können.

Betrachten wir die Entwicklung Deutschlands, so sehen wir, wie dieselbe im Laufe seiner ganzen Geschichte von den tiefsten Spaltungen, den schroffsten Gegensätzen durchschnitten ist. Selbst das Christenthum trat als eine fremde Macht dem ursprünglich deutschen Wesen gegenüber, und fort und fort ist der Widerstreit beider Seiten zu Tage gekommen. So haben ferner auf deutschem Boden alle anderen Volksgeister Raum gefunden, sowohl die schon vom geschichtlichen Schauplatz abgetretenen, als auch die unmittelbar noch lebendiger Wirklichkeit angehörigen, und diesen universellen Bestrebungen gegenüber, diesen Versuchen das Fremde mit dem Eigenen zu verschmelzen ist dann wieder eine energischere Concentration auf das eigenthümliche, nationale Wesen gegenüber getreten. Bei der gegenwärtigen Erörterung ist es zunächst der Gegensatz des Nationalen und Antiken, welcher uns interessirt, und ich komme damit auf das gleich im Eingange dieses Aufsatzes erwähnte Thema zurück. Seit dem Wiedererwachen der Wissenschaften beim Beginn der modernen Zeitepoche bis herab auf die neueste Zeit erblicken wir den Kampf dieser wider [133b // 134a] streitenden Richtungen, der auf künstlerischem Gebiet seinen Culminationspunkt in neuerer Zeit in der romantischen Dichterschule einerseits, in Schiller, bei weitem mehr noch in Göthe anderseits erreichte.

Von Haus aus und in seiner ganzen ersten Epoche huldigte Göthe einer deutsch nationalen Dichtung; in ihm gerade erwachte dieselbe mit erneuter Kraft und Frische. Später aber, seit seinem Aufenthalt in Italien, ist das antike, das objective, plastische Element mehr und mehr bei ihm in den Vordergrund getreten. Er hat zwar auch dann noch im tiefsten Grunde seine deutsche Individualität bewahrt, aber er ist doch aus seiner bisherigen Welt herausgegangen, zur Hälfte auf die alte, griechische sich stützend. Er hat auf diese Weise eine Verschmelzung beider Seiten erreicht, der zu Folge jede Etwas von ihrem eigenthümlichen Wesen aufgeben mußte, er hat nicht das Deutsch-Nationale erfüllt durch das Antike, so daß dieß völlig aufgezehrt, in unser Wesen aufgenommen, in Fleisch und Blut verwandelt uns erschiene, daß es aufgehört hätte ein Fremdes zu sein, und aus unserer Entwicklung selbstständig erzeugt uns entgegengrätete, er hat beide Seiten als gleich berechtigt nur erst verschmolzen, und das Deutsche eben so sehr mit nach Griechenland hinüber gewonnen. Dieser Wendung gegenüber bewegte sich die romantische Schule ausschließlich auf deutschem Boden, sie vertrat das Nationale im engeren Sinne, und dieß nicht blos im unmittelbaren

Kunstschaffen, sondern auch theoretisch. Es ist namentlich L. Tieck gewesen, welcher in den vortrefflichen Einleitungen zu seinen Ausgaben der Dichter der Sturm- und Drang-Periode und der romantischen Schule den Gegensatz scharf und treffend hervorgehoben, welcher geradezu ausgesprochen hat, daß Göthe's antike Richtung eine verfehlte gewesen sei. Die romantische Dichterschule zählt die begabtesten, reichsten Dichtertalente Deutschlands – Göthe hier natürlich ausgenommen – zu ihren Anhängern, aber sie hat es nicht über ein sehr beschränktes, einseitig aufgefaßtes Deutschthum hinausgebracht, sie hat dasselbe nicht auf der Höhe eines nationalen Standpunktes gefunden, im Gegentheil in einem particularistischen Abschließen. Sie besaß zugleich mehr nur eine literarisch vermittelte, künstliche Existenz, ohne bis zum Kern der Nation vordringen zu können. Diese Stellung hatte eine gewisse Krankhaftigkeit zur Folge, es fehlte zum Theil an wirklich substantiellem Inhalt, an Ernst und Charakter. Phantasterei und Willkühr, Caprice und Laune waren die Mächte, denen man huldigte, die Wirklichkeit wurde übersprungen, und so vermochten diese Dichter auch zu keinem wahrhaften Verhältniß zum Theater zu kommen.

Wir erblicken dem zu Folge auf dem Gebiet der [134a // 134b] modernen Poesie zur Zeit zwei wesentlich berechnete Gegensätze, die sich wechselseitig ausschließen, ohne eine Versöhnung erreichen zu können. Es hat bis jetzt bei diesen Gegensätzen sein Bewenden gehabt, und die Frage ist als eine schwebende in die neueste Zeit mit herüber genommen worden. Bis auf die Gegenwart herab sind Zweifel geblieben, ob die Göthe'sche Wendung die einzig berechnete, auch in Zukunft zu verfolgende war, oder ob von der weiteren Ausbildung der romantischen Richtung das fernere Gedeihen abhängen werde.

Nur die Tonkunst vermag bei dieser Ungewißheit uns eine befriedigende Antwort zu geben, und es ist das Gebiet derselben zu betreten, wenn wir zu wirklicher Erkenntniß unserer Entwicklung gelangen wollen. Möge dieß zugleich – beiläufig erwähnt – ein erneuter Beweis sein, wie nur aus einer viel innigeren Durchdringung der bisher getrennten Seiten, aus zusammenfassender Betrachtung, ein tieferes Verständniß hervorgehen kann. Die Musik war es, welche in höherer Weise erreicht hat, was in der romantischen Schule nur angestrebt wurde. Beethoven ist dieser durchaus deutsche Künstler, der frei von krankhafter Phantasterei, durchdrungen von dem tiefsten Ernst, das deutsche Wesen allseitig und in seinem ganzen Reichthum zur Darstellung bringt. Aber die Lösung des Gegensatzes war hier, bei aller Größe, doch nur eine einseitige, wie dieß ja der Musik nicht anders möglich, eine einseitige nämlich in dem Sinne, daß nur das Nationale, wenn auch in höchster Potenz, zur Erscheinung gekommen ist, nicht zugleich die andere von der antiken Welt beeinflusste Seite. Das romantische Princip allein fand hier seinen Culminationspunkt. Jetzt indeß hat die Tonkunst auch die gegenüberstehende Richtung in sich aufgenommen, und die allseitige Lösung erreicht. Was ihr allein unmöglich war, was auf dem Gebiet der Poesie nur erst in Gegensätzen zur Erscheinung kam, ist durch das Kunstwerk der Zukunft zum Abschluß gelangt, ist durch Wagner's Schöpfungen angebahnt. Es ist hier wieder das Deutsch-Nationale, wie bei den Romantikern und in höherer Weise bei Beethoven, es ist der Ernst, die Macht der Gesinnung, wie bei dem Letzteren, zugleich aber ist in dem Kunstwerk der Zukunft die antike Welt zur vollsten Geltung, zu wahrhaft dem modernen Geiste entsprechender Wiedergeburt gelangt. Es ist nicht bloß der Anschluß an Griechenland überhaupt, der Umstand, daß Wagner von demselben seinen Ausgang nimmt, es ist zugleich der Drang nach voller Wirklichkeit, der sich in seiner ganzen Richtung ausspricht, es ist die Verneinung einer nur im Gedanken existirenden Kunst, es ist die Verneinung einer bloß literarischen Existenz derselben, es ist die [134b // 135a] Bevorzugung des Dramatischen, überhaupt die gesammte Weltanschauung, welche dieß bestätigt. So ist zur Einheit gelangt, was für unsere Dichter nur getrennt existirte, es ist zugleich Beethoven aufgenommen, und eine Durchdringung des Nationalen mit dem Antiken erreicht, welche auf dem Göthe'schen Standpunkt noch eine Unmöglichkeit war. Hier ist das Fremde nicht mehr als Fremdes vorhanden, es ist innerlichst angeeignet es ist ein durch den antiken Geist gehobenes, durch ihn wahrhaft erfülltes, und gesättigtes Deutschthum, es ist die Lösung des Göthe-Tieck'schen Streites gegeben, der einzig richtige Weg für die weitere Kunstentwicklung betreten. Deshalb ist Wagner auch in dieser Beziehung für die Poesie der Gegenwart von größter Bedeutung, er ist auch für die se die epochemachende, bahnbrechende Erscheinung. Der jetzt betretene ist der einer künftigen Entwicklung überhaupt vorgezeichnete Weg, denn auch das Leben der Zukunft hat die Aufgabe, sich mit dem antiken Geist mehr zu durchdringen und zu sättigen, als bisher der Fall war, so aber daß das Fremde nicht mehr als Fremdes, als bloß Angeeignetes, wieder Aufgenommenes erscheint, im Gegentheil als selbstständig Erzeugtes.

Ich erachte deshalb den oben angedeuteten Einwand eines einseitigen Deutschthums nach dieser Seite hin für erledigt. Wohl haben wir eine Verklärung, eine wahrhafte Auferstehung des deutschen Wesens vor uns, nicht aber in einem tadelnswerthen, beschränkten Sinne, im Gegentheil, in der umfassendsten, höchsten Weise, die es bis jetzt gegeben hat.

Es ist jedoch durch das jetzt Gesagte der ausgesprochene Tadel noch nicht allseitig entkräftet. Eine zweite Frage ist für unsere Betrachtung noch übrig; die Stellung der Wagner'schen

Kunst zu den übrigen europäischen Nationen, die mit uns zum Theil Hand in Hand gegangen sind. Erst wenn es uns gelingt, auch nach dieser Seite alle Bedenken zu entfernen, kann unser Ziel als erreicht betrachtet werden. Mag es sein, wird der Gegner sagen, daß die Wagner'schen Kunstwerke in Bezug auf die Stellung zum Alterthum alle Probleme gelöst haben; gegen die anderen Nationen verhalten sich dieselben exclusiv. Schon die Wahl der Stoffe beweist dieß unwiderleglich.

Hierauf antworte ich:

Es ist die nächste Aufgabe des deutschen Volkes, endlich sich als Nation zu erfassen, nach Jahrhunderte langem Hin- und Herschwanken bis zu dem innersten Mittelpunkt des nationalen Bewußtseins vorzudringen. Diese Aufgabe hat sich in neuester Zeit in allen Bestrebungen geltend gemacht, auch in den politischen Bewegungen der verflossenen Jahre. Wir gelangen [135a // 135b] spät erst auf einen Standpunkt, welchen die übrigen europäischen Nationen von Haus aus und ununterbrochen eingenommen haben. Es ist jedoch die weltgeschichtliche Bestimmung Deutschlands gewesen, den verschiedensten geistigen Bestrebungen in seiner Entwicklung Raum zu gewähren, und aus diesem Grunde ist diese beim ersten Blick nahe liegende Aufgabe immer zurückgehalten worden. Jetzt steht dieselbe im Vordergrund, und es ist nicht eher weiter zu gelangen, als bis sie gelöst ist. Wenn daher Wagner gerade diese altdeutschen Stoffe für seine Kunstwerke wählte, so beweist er damit, daß er die Aufgabe der Zeit, mehr wie jeder Andere, ergriffen hat. Es ist eines seiner größten Verdienste, diesen Weg betreten, Das erreicht zu haben, was schon seit Jahren als die nächst nothwendige That von Vielen erkannt worden ist; – ich erinnere beispielsweise an die Erörterungen über „die Nibelungen als Oper“ in dies. Bl. – Was in den ältesten Zeiten unseres Volkes instinctartig hervortrat, ist jetzt mit Bewußtsein zu erfassen, und wieder zu geben. Der Kreislauf der Entwicklung schließt sich auf diese Weise, und wir kehren zurück zu unserem Ausgangspunkt, um jetzt, vor allem weiteren Vordringen, diesen als sicheres Fundament bewahren zu können.

Erscheint nun hierdurch die Wahl der Wagnerschen Stoffe gerechtfertigt, so ist damit der Vorwurf der Exklusivität immer noch nicht beseitigt. Wir sind einen Schritt vorwärts gekommen, die entscheidende Antwort aber fehlt.

Diese ist folgende:

Es ist keineswegs die Aufgabe, auf diesen Standpunkt nationeller Ausschließlichkeit fest zu beharren, hartnäckig jetzt daran fest zu halten. Die Bestimmung der Zukunft ist eine Verschmelzung der Völker, wie dies jetzt schon aller Orten in unzweifelhaften Erscheinungen erkennbar wird. Die nationale Einseitigkeit verliert deshalb ihre hervorstechende Bedeutung, und vermag künftig nur noch als individuelle Färbung sich geltend zu machen. Deutschlands Aufgabe ferner besteht nicht blos darin, die antike Welt sich innerlichst anzueignen, es ist zugleich seine Mission, auch die modernen Volksgeister in sich aufzunehmen, sich durch sie zu ergänzen. Der eben bezeichnete nationale Standpunkt ist daher auch jetzt nur ein Durchgangspunkt. Früher bewegte sich die Entwicklung in den extremsten Schwankungen, mit völliger Verleugnung häufig aller Nationalität. Jetzt ist diese der Grund und Boden, auf dem sich ein neues Weltreich, eine höhere Universalität erhebt.

Was daher die Wagner'schen Kunstwerke betrifft, so ist zu unterscheiden zwischen diesen Stoffen und der Behandlungsweise derselben. Diese Stoffe gehören [135b // 136a] der gegenwärtigen Entwicklungsstufe, dieser nationalen Wendung an. Wagner hat darin das zunächst Nothwendige gegeben, das gegenwärtige Ideal ergriffen. In der Behandlungsweise aber hat er einen viel größeren Spielraum eröffnet, und zwar in einem weit universelleren Sinne. Das Kunstwerk der Zukunft ist ja durchaus nicht an derartige Stoffe ausschließlich gebunden, eben so wenig als die Wagner'sche Individualität allein für dasselbe Maaß gebend ist. Das Kunstwerk trägt in sich die Fähigkeit, den verschiedensten Individualitäten und Nationalitäten zum Ausdruck zu dienen, und diese erste Erscheinungsform in den Wagner'schen Werken ist darum nicht als die einzige zu betrachten, nicht zu verwechseln mit Dem, was die Zukunft selbstständig und abweichend schaffen wird.

So hat Wagner im Allgemeinen theoretisch Bahn gebrochen, indem er durch das Kunstwerk der Zukunft aller künstlerischen Productivität einen Schauplatz unerschöpflicher reichster Thätigkeit eröffnet hat. Praktisch, im unmittelbaren Kunstschaffen, hat er den ersten Schritt zur Verwirklichung hin gethan. Er ist der Mann der Zeit, was seine Stoffe betrifft, aber es werden weiterhin Epochen kommen, wo andere Stoffe diese verdrängen. Bezüglich der künstlerischen Behandlung dieser Stoffe aber, so hat Wagner den Weg gezeigt und betreten, auf dem fortan weiter zu schreiten ist. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß diese Behandlungsweise eine feste Norm sei, von der nicht abgewichen werden dürfe. Andere Stoffe werden auch, obschon immer unter Anerkennung der wesentlichen Voraussetzungen, eine veränderte Behandlungsweise erleiden. Somit erledigt sich, wie ich glaube, Raff's Einwand zu allseitiger Zufriedenheit. Es ist richtig, – auch Uhlig hat dies ausgesprochen, – daß Tannhäuser und Lohengrin z. B. in Paris kein Glück machen würden, und in so weit ist Raff's Einwand treffend. **D i e s k a n n j e d o c h z u n ä c h s t a u c h g a r n i c h t d i e A b s i c h t s e i n.** Erst müssen wir mit uns selbst fertig werden, bevor wir an Weiteres denken können. Das wahre Weltbürgerthum besteht nicht in charakterlosem Hin- und Herschwanken, wie es die deutsche Geschichte bis jetzt so oft gezeigt hat, es erhebt sich allein auf der Grundlage des

nationalen Bewußtseins. Dies ist, was im tiefsten Grunde fest und sicher vorhanden sein muß, ehe die wahrhafte Universalität erreicht werden kann. So ist Wagner's Kunst jetzt eine nationale, dem Kunstwerk der Zukunft aber, was durch jene vorbereitet wird, wohnt eine Universalität bei, die gerade es, meiner Ansicht nach, vorzugsweise in den Stand setzt, alle Nationen um sich zu versammeln, eine Weltkunst hervorzurufen.

[136a // 136b] Das Nächste war, daß das Verhältniß der Sonderkunst zum Gesamtkunstwerk zur Sprache gebracht werde. Es ist dies Verhältniß zur Zeit so sehr der Gegenstand abweichender Ansichten und Zweifel, daß man kaum mit Jemand über die neue Richtung sprechen kann, ohne daß Widerspruch nicht auch sogleich hervorträte. Erst nach erfolgter Feststellung dieses Verhältnisses ist es möglich das Nähere über die Art und Weise der Vereinigung zur Sprache zu bringen. Deshalb fordere ich zunächst zum Austausch der Ansichten über diesen Gegenstand auf. Habe ich, indem ich darlegte, wie ich die Sache zur Zeit verstehe, auch nur erreicht, Andere zu weiterer Erörterung angeregt zu haben, so glaube ich, daß damit schon ein Schritt vorwärts gethan ist.

ist die // ununterbrochene fortgeführte // allmähig // fühlt daß // willig den // Anderseits // anderweiten // Kunstwerkes zu Zukunft. // umfassender D u r c h g a n g s m o m e n t // Reichthum die Wirklichkeit // zuerwecken, ||

Glücklicher Weise // blos // ohngefähr // Manche // alles Ernstes // dieser neuer Richtung // Persönlichkeit die // Etwas // z. B. wie // anderseits // Erneuerung // Mancher // Glücklicher Weise // ergibt ||

öfter // dieß um // bisher der // Bedeutung, wie // alles Ernstes ||

Anderseits // erschreck // allmähig // baare // des Drama // Einseitigkeit die // herauszutreten, und // aufgenommen, und // Aller // Gegebenen dafür // das was Wagner // nur Sich // das was gegenwärtig ||

entgegen kommen, // Stellung, Wagner // hinausschreibe, // Grunde, die // mit wenig Ausnahmen // müßte in Stein // an lebendigen Menschen // deßhalb // Anderseits // deßhalb // inwohnte, // so aber daß // der einzelnen Künstler // so erwidere ich // Zeit auf ||

Versuchen das // verschmelzen ist // Von Haus aus // aufgenommen, und // angeeignet es // Deßhalb // so aber daß // deshalb // erfassen, und // deshalb // extremsten // unerschöpflicher reichster // möglich das // Deshalb ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./8, 18. 2. 1853, S. 79b-82b (Z:80b)

[–]

Einige Bemerkungen über den Wohl- bekannten

bei Gelegenheit seiner

Fliegenden Blätter für Musik. *)

Erster Artikel.

... /// ...

... Seit Anfang des vorigen Jahrhunderts zieht sich ein fortwährender literarischer Kampf durch die musikalische Entwicklung und geht derselben sogr theilweise v o r a u s. Von H ä n d e l und M a t t h e s o n, von B a c h und S c h e i b e bis zu W a g n e r und – dem „W o h l b e k a n n t e n“ (viel Ehre für ihn, daß wir ihn mit M a t t h e s o n vergleichen) eine ununterbrochene Kette in der Literatur, die anfangs sich in Büchern ausbreitete, aber schon seit einem Jahrhundert auf die Journale überging. ... /// ...

H o p l i t.,

[Anmerkung: originaler Sternchen-Verweis *] in der Titelei auf >F l i e g e n d e B l ä t t e r f ü r M u s i k. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der „Musikalischen Briefe“. 1stes Heft. Leipzig, Baumgärtner's Buchhandlung, 1853.< Der Gesamt-Artikel gehört in den in Vorbereitung befindlichen 4. Band der musikkritischen Grundsatzklärungen nach 1852 (II, 5).

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./8, 18. 2. 1853, S. 82a-84b (Z:84b)

[-]

Aus Prag.

Am 3ten Februar 1853.

... /// ...

Das frühe Hinscheiden Th. Uhlig's hat unter den Lesern Ihres geschätzten Blatts recht aufrichtige, bedauernde Theilnahme gefunden. Obwohl selbst diejenigen, die für Wagner's Ideen Sympathie hegen, nicht immer den scharfen Tone guthießen, welchen Uhlig in seinen Aufsätzen über dieses Thema sich zur Regel gemacht zu haben schien, ist doch nie die Ehrenhaftigkeit seiner Motive verkannt worden, und es war Allen, die für die Kunst und deren aufrichtig begeisterte Verehrer Sympathie fühlen, eine wohlthuende Befriedigung, als wir aus den dankenswerthen Mittheilungen Ihres Blattes über Uhlig's Persönlichkeit, die Bestätigung erhielten, daß wir uns in dem Charakter des Mannes, der uns persönlich hier ganz unbekannt war, nicht geritt hatten. Sit illi terra levis!

O—.

Blatts // Tone ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./8, 18. 2. 1853, S. 84b-85a

[Kleine Zeitung]

Leipzig. Am 13ten Februar fand hier die vierte Aufführung des T a n n h ä u s e r Statt, diesmal bei um die Hälfte erhöhten Preisen. Der Beifall war derselbe enthusiastische wie bei der ersten Aufführung, und das Theater in allen Räumen gefüllt. Nach jedem Acte wurden die Darstellenden gerufen. Die Ausführung erschien als eine bei weitem gelungenere, im Vergleich mit der ersten Vorstellung. Kamen wir dort nicht über das peinliche Gefühl des steten Widerspruchs der Darstellung mit dem Geiste des Werkes hinaus, so waren wir dies Mal zum Theil mit wirklichem Genuß gegenwärtig. Die Aufführung gehörte zu den besten, die wir überhaupt hier gesehen haben. Insbesondere verdient nun auch Hr. W i d e m a n n rühmliche Erwähnung. Eben so die HH. B r a s s i n und B e h r, deren Leistungen ebenfalls gelungenere waren. Trefflich, lebendiger, schwungvoller, erschien die Darstellung des Sängerkrieges. Nur Frl. M a y e r befriedigt zur Zeit noch am wenigsten, namentlich in den beiden Scenen, welche dem Sängerkrieg vorangehen, so daß diese noch nicht entfernt zu der ihnen inwohnenden bezaubernden Wirkung gelangen konnten. Es fehlt der Darstellung des Frl. Mayer zur [84b // 85a] Zeit hier noch alle Weichheit und Hingebung, aller poetischer Reiz, sie hat sich neuerdings ein gewisses Herausstoßen der Töne angewöhnt, was dem Vortrag etwas Herbes und Sprödes giebt. Besser gelang ihr die zweite Hälfte ihrer Party. – Am wenigsten befriedigte auch diesmal der erste Act, obschon die Tempi richtigere waren. Die Darstellung erschien jetzt mehr ä u ß e r l i c h z u r e c h t g e r ü c k t, die groben Fehler waren vermieden, aber die i n n e r e B e s e e l u n g, das innere Verständniß des Vorzutragenden fehlte noch. Weit vorzüglicher gelang die Ouvertüre, obschon noch immer fortgesetzte Studien nothwendig sein werden, um zu einer ganz entsprechenden Ausführung zu gelangen. Besonders auffallend ist in einem Werke wie Tannhäuser die vernachlässigte Aussprache unserer Sänger. Bemerkbarer als irgendwo treten hier diese Mängel hervor, weil Wort und Ton inniger als in der früheren Oper verbunden sind. Wie außerordentlich aber die Wirkung durch deutliche Aussprache hier sich steigert, das kann vollständig nur der ermessen, der diese Wirkung schon an sich selbst erfahren hat. Bei dem Schlendrian, den wir gewohnt sind, mag man die Macht, die darin liegt, kaum zu beurtheilen. Es ist einer der allerwichtigsten Punkte, um die einzelnen Partien wirklich zur Geltung zu bringen. Eben so kamen bei den Sängern hin und wieder noch einzelne Töne und Gänge noch zu wenig zur Geltung. Es ist hier jede Note bedeutungsvoll, und nur wenn Jedes seine entsprechende Bedeutung erhält, kann ein gelungenes Gesamtbild hervorgehen. – Beiläufig sei noch schließlic erwähnt, daß Wagner in seiner Brochüre die Privatgespräche der Darstellenden ausdrücklich verbietet. Es kamen bei dieser Vorstellung einige derartige Sünden vor. – Sprechen wir sonach dies Mal unserer erhöhte Befriedigung aus, so ist für uns der Gesichtspunkt der leitende, das nicht mit einem Male und in so kurzer Zeit langjährige Uebelstände und Gewohnheiten vollständig beseitigt werden können. Wir anerkennen, daß guter Wille und Streben nach dem Besseren sichtbar sind.

Statt // dies Mal // Eben so // schwungvoller, erschien // Eben so // Gesamtbild // Brochüre ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/ 42, Freitag 18. 2. 1853, S. 165a-166b [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/138 = III/34, 19. 2. 1853, S. 1097a-1100a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. DNr. 1947 ~ -/126 = III/22, 27. 11. 1852

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/138 = III/34, 19. 2. 1853, S. 1102b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

L e i p z i g. Am 31. Januar ist Wagner's T a n n h ä u s e r zum ersten Male mit grossem Erfolg aufgeführt worden. - In B r e s l a u wurde am 26. „der fliegende Holländer“, eine ältere Oper von Wagner gegeben, ohne jedoch grossen Erfolg zu erlangen.

XXXX

Weimarerische Zeitung -/14, Sa 19. 2. 1853, S. 117a-117b

[Tagesgeschichte]

Weimar, 18. Febr. Der Geburtstag I. Kais. Hoheit der Frau Großherzogin gab auch dießmal wieder Gelegenheit, der erhabenen Fürsten die allgemeine Liebe und Verehrung zu zeigen, welche Dieselbe fern und nah, bei Hoch und Niedrig genießt. . . . – Nach der Cour fand Tafel statt, zu welcher die anwesenden Fremden gezogen waren. Der Abend wurde durch eine Festvorstellung am Theater ausgefüllt, zu welcher dießmal der fliegende Holländer von Richard Wagner gewählt worden war. Stürmischer Jubelruf empfing von allen Seiten die allverehrte Landesmutter, als sie an der Brüstung der Loge dem Publicum sichtbar wurde, und wiederholte sich nach dem Schlusse der Vorstellung. Der Hinweg nach dem Theater, sowie der Rückweg von dort führte die fürstlichen Wagen durch glänzend erleuchtete Straßen und Plätze, denn die Bewohner der betreffenden Stadttheile hatten es sich nicht nehmen lassen, durch Illumination ihrer Fenster und Kaufläden ihre Theilnahme an dem Geburtstage der geliebten Fürstin bei Ihrem Vorüberfahren kundzugeben, das dießmal als das erste nach längerem Unwohlsein doppelt freudig begrüßt wurde. – Gestern Abend schloß ein brillanter Ball im großen Saale des Großherzogl. Schlosses die Reihe der Geburtstagsfestlichkeiten.
. . . // . . .

XXXX

Freiburger Zeitung -/ 43, Sa 19. 2. 1853, S. 169a-169c [-][unterm Strich] = Fortsetzungsbericht (Schluß), s. ~ -/36, 11. 2. 1853

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/8, Sonntag 20. 2. 1853, S. 53-54

[Kunst-Nachrichten]

B r e s l a u. In W a g n e r's f l i e g e n d e n H o l l ä n d e r liegt der Schwerpunkt, musikalisch wie dramatisch, im 2. Akte. Im 1. begegnen sich die Schiffe des norwegischen Seefahrers „Daland“ und des „Holländers“. Der Letztere bittet um eine Ruhestätte bei dem Norweger, der ihm auch // seine Tochter „Senta“ zur Frau verspricht. Der Akt bietet außer dem Chorgesang der Matrosen wenig Ansprechendes. Der 2. Akt spielt in der Hütte „Dalands“. Hier wird die Stimmung schon wärmer, denn „Senta“, des Norwegers Tochter, ist eine Figur von tief poetischer Empfindung. Das Schicksal des Holländers, dessen Bild sie vor sich hat, erfüllt ihr Gemüth mit dem heißen Verlangen, seine Retterin zu werden. Noch kennt sie ihn nicht, sie weiß sein Schicksal nur aus der Sage und sie theilt es den versammelten Spinner-Mädchen im Gesang einer Ballade mit (g-moll), worin das Hauptthema für die ganze Oper niedergelegt ist. Man hört es bereits in der Ouvertüre, es kehrt an vielen Stellen wieder. Das Spinnerlied zu Anfang des Aktes (a-dur) und das Duett (Senta u. Erik, b-dur), sowie das Duett (Senta u. der fliegende Holländer, d-dur) sind zu erwähnen. In gutem Vortrage, von Fräulein F i s c h e r, Herrn R i e g e r (Holländer) und Hr. H e i n r i c h (Erik), brachten diese Nrn., wenn auch keinen großen, so doch ziemlich lebhaften Eindruck hervor. Im 3. Akt geht Alles im Sturm unter; wir meinen nicht bloß Senta und den Holländer, sondern auch die Musik. Hr. Rieger erhielt noch einen Hervorruf, den er als Regisseur und Sänger verdient. Besondere Anerkennung gebührt Hr. S e y d e l m a n n, auch den Hr. P r a w i t (Daland) u. C a m p e (Steuermann). Die Chöre waren gut

studirt, und das Orchester bewährte seine alte Tüchtigkeit. Die Maschinerie mit den Schiffen war von Hrn. Dreilich sehr geschickt arrangirt.

fliegenden||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/8, Sonntag 20. 2. 1853, S. 55

[Kunst-Nachrichten]

L e i p z i g. Die hervorragendste musik. Tagesneuigkeit ist die 2malige Aufführung der Instrumental-Introduction und 3. Scene, Akt I, aus Lohengrin von W a g n e r am 17. u. 20. v. M. Die Wirkung dieser im kühnsten Alfresco-Style gehaltenen u. zugleich vom Glanze einer wunderbaren Romantik umstrahlten Musik war eine hinreißende, und ein solcher Erfolg der ersten Vorführung eines Wagner'schen Tonwerkes somit zugleich ein sehr bedeutungsvoller. W. zeichnet in gigantischen Umrissen, seine Gestalten im Lohengrin sind mit Kaulbach'schem Pinsel gemalt und schreiten einher mit der Wucht u. dem ehernen Tritt sagenhafter, übermenschlicher Helden. Der Quell, aus dem dieser Tondichter schöpft, rauscht in den Tiefen des deutschen Volksgeistes und seiner uralten, poetischen Werkstatt, daher die wahrhaft elementare Frische und der sympatische Zauber, der aus den Klängen dieser Musik uns entgegenweht. Darin liegt zugleich die Bürgschaft, daß Wagner's Schöpfungen den Weg zum Volke finden werden und eine Zukunft besitzen, und zwar eine Zukunft, die von mächtigen Erschütterungen auf dem Gebiete der Oper begleitet sein wird. Mögen seine Gegner, die ehrlichen wie die unehrlichen, schreien über Einseitigkeit und Fanatismus: jeder wahrhafte Prophet, Jeder nämlich, dem in Entwicklungsprozesse des Menschengeschlechtes, sei es auf welch' einem Felde es wolle, eine Mission zufiel, war bsher noch Fanatiker für seine Idee, und zwar aus Naturnothwendigkeit, nicht aus Willkür, hier der Eine als standhafter Dulder, ein anderer dort als Held und Streiter mit Feuer und Schwert. – Ein Zufall, in welchem viel eigentliche Vernunft war, hatte es gefügt, daß am Abende der zweiten Aufführung eine Lachner'sche Symphonie (seine neueste, G-moll) unter dem persönlichen Schutze, d. h. unter der Leitung des Componisten das Concert eröffnete, und wie ein dumpfes Gewölk volle dreiviertel Stunden lang über den Häuptern der Zuhörer hing, bis Lohengrin – Wagner als erfrischender Sturmwind einherbrauste und den faulen Dunst aus Kopf und Gliedern hinwegfegte. Eine günstigere Folie hätte Wagner's Musik schwerlich finden können, als dieses trübselige Gespinnst, auf dessen fahl- / grauem Grunde der Lohengrin in doppelter Farbenpracht erglänzte. Die Ausführung unter G a d e's Leitung war im Ganzen schwungvoll und exact. Wenn Manche die zu gleichförmigen Tempi getadelt und hierin reicheren Wechsel, eine größere dramatische Fluctuation gewünscht haben, so ist dagegen zu erinnern, daß im Concert blos unbewegliche Sänger u. Sängerinnen auftreten und keine beweglichen Acteurs, und daß schwarze Fracks und weiße Halsbinden keine Königsmäntel und keine Waffenröcke, Camilien in den Haaren keine Reiherfedern sind.

Alfresco-Style // können, als // blos ||

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/43, So 20. 2. 1853, 4. Bl. S. 2/3

[-]

Frankfurter Stadt-Theater.

(K u n s t b e r i c h t.)

Unserer neuen Direction, M e c k und H o f f m a n n, scheint das Glück bei neuen Opern mehr als der früheren lächeln zu wollen. Nachdem innerhalb der letzten vier Wochen Richard Wagner's „T a n n h ä u s e r“ sechsmal bei übervollen Häusern und stets wachsendem Beifall gegeben worden war, ging am 16. d. M. zum ersten Male Flotow's „I n d r a“ mit dem allergünstigsten, glänzendsten Erfolg in Scene. . . . // . . . – Noch einmal: wir gratuliren unserer Direction bei herannahender Messe zu zwei solchen Repertoireoperen, wie „Tannhäuser“ und „Indra“. – Die nächste neue Oper, welche noch vor der Messe erscheint, ist „Bianca und Guiseppa, oder: Die Franzosen vor Nizza“ von G. F. Kittl. Z.

XXXX/ XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/8, 21. 2. 1853, S. 30a-30b; ~ /10, 7. 3. 1853, S. 38a-39b

[-]

MUSIKLEBEN IN SCHWERIN.

I. Die Oper.

Das Beste und Eigenthümlichste, was an Musik geboten wird, concentrirt sich auch hier in der Oper, daher fangen wir mit ihr an. Sehr bedeutend ist auch diese hier nicht, aber sie brachte uns in letzterer Zeit doch manches Bemerkenswerthe. Dahin rechne ich den Tannhäuser von Wagner und Glucks „Iphigenie in Tauris“. Erstere Oper wurde in der verflossenen Saison 7mal und in der jetzigen bis dahin 2mal aufgeführt, woraus schon erhellt, dass sie mit lebhaftem Beifalle aufgenommen ist. Dies ist erklärlich, wenn man die Oper in neuester Zeit unbefangen betrachtet; und erfreulich, weil Wagner auf besseren Wegen wandelt. Zwischen den verschiedenen Antagonisten und den rückhaltslosen Bewunderern wird es den in der Mitte Stehenden bis jetzt schwer, auf- und durchzukommen, und sie thun auch wirklich am besten, den Lärm stillbeobachtend vorüberrauschen zu lassen. Es wird sich hoffentlich bald ein Urtheil über Wagner feststellen. Im Grunde bezweifelt Keiner, dass der Text des Tannhäuser mindestens als Ganzes besser ist, als die früheren Opern; aber „hohe Poesie“ bietet er damit noch lange nicht. Eben so ist es mit der Musik: sie schwingt sich grade so hoch, als der Text, und daher muss Jeder ihre innige Verschmelzung mit den Worten empfinden, mag er im Uebrigen darüber denken, wie er will. Aber rein musikalische Schönheiten sind in ihr nicht verborgen (kleine Phrasen abgerechnet), warum es auch sehr erklärlich ist, wie Wagner die musikalische Schönheit an sich, sowie sie in den unvergänglichen Mustern unserer Klassiker offenbart ist, abstract und unlebendig findet (daher sein Ausdruck „absolute Musik“). Die Ermattung, welche die Gesammtheit der Zuhörer überkommt bei öfterem Anhören des Tannhäuser, ist wohl der deutlichste Wink zum Verständnisse der musikalischen Dramatik Wagner's. Nur möge Keiner verkennen, dass in Wagner's Opern etwas durchaus Gesundes und Berechtigtes und daher der Gegenwart gegenüber nothwendig Siegreiches vorhanden ist; dies ist die Anlage seiner Werke als Ganzes, der dramatische Gedanke, die nicht zufällige instinctive, sondern bewusste und planvolle Charakteristik seiner Personen durch das einheitliche Zusammenwirken von Gesang, Spiel, Orchester und Dekoration, die lebendige Bewegung, die wirkliche Situation. Hierin ruhen alle Vorzüge Wagner's und hierin ist das Lob begründet, welches seinem Streben gespendet werden muss. Weil diese Anschauung über Wagner die vollste Unbefangenheit bewährt beim Anhören seiner Werke und uns mit ihm trotz seiner Irrungen in Frieden leben lässt, ja weil sie den Quellpunkt anzeigt, aus dem sein Gutes und Schlimmes entspringt, aus dem Wagner in seinen Tugenden und Schwächen verstanden werden kann – so empfehle ich sie dem geneigten Leser zu mehr als flüchtiger Beachtung. Es verschlägt nichts, [30a // 30 b] dass im Tannhäuser noch manche Verstöße gegen gesunde Dramatik sich finden, denn im „Lohengrin“ ist es in dieser Beziehung schon besser. Freilich klingt dies anders, als was Liszt, Müller, die „N. Ztschr. für Musik“ u. A. veröffentlicht haben; und doch, genau besehen und die Phrasen von himmelhohem Genie und von Gold- und Feuerkronen abgerechnet, schmilzt alles Lob dieser Verehrer auf das eben hier Ausgesprochene zusammen. Die Liebe und Hingebung, mit welcher diese Oper hier eingeübt und vorgetragen wurde, verdient das vollste Lob und sie, verbunden mit besonderer Beliebtheit des Hauptsängers und seiner Eingebetheit in vielen anderen grossen Parthien, halfen dieselbe Oper in Aufnahme bringen. Aber das Publikum that auch das Seine. Man hält hier den Tannhäuser für ein „erbauliches“, also für ein christliches oder doch moralisches Stück, für „eben so erbaulich als eine Predigt“: daher der Zulauf in unserer frommen Stadt. Wagner der „Pastor der Zukunft“! es ist komisch, aber es ist einmal so. Wagner sagt hinsichtlich solcher Ansprüche von seinem Tannhäuser oder von sich selbst: „Was war im Grunde dieses Verlangen (Tannhäuser's, d. h. Wagner's) Anders, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimter Liebe, – nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte? – Wie albern müssen mir nun die in moderneren Lüderlichkeit geistreich gewordenen Kritiker vorkommen, die meinem Tannhäuser eine spezifisch-christliche impotent erhebende Tendenz andichten wollen! Das Gedicht ihrer eigenen Unfähigkeit erkennen sie einzig in Gedichten dessen, den sie eben nicht begreifen können“ (drei Operndichtungen S. 83). Das ist nun zwar wieder ganz eigenthümlich niedrig gedacht und ausgedrückt, aber er hat doch Recht. Tannhäuser ist im Venusberg, d. h. er führt ein lüderliches Leben. Endlich sehnt er sich nach Abwechslung, weil in stetem Genuss mit der Kraft die Lust geschwunden ist. Er will fort, verspricht aber seiner holden Flamme, stets lüderlich bleiben zu wollen, nur mit „Freiheit“, und hierzu werde ihm die katholische Maria helfen. Dieses seines neuen Evangeliums wegen geräth er (im Sängerkriege auf der Wartburg) in Händel mit einer Welt, die zwar trivial ist, aber doch noch nicht alle Feigenblätter abgeworfen hat; ausgestossen von ihr, pilgert er zum heil. Vater (nach Rom); dessen Fluch schleudert ihn wieder zurück bis an die Schwelle des Venusberges – aber Elisabeth, das Weib, welches er in seinem Leben der Freiheit liebte, hat für ihn gebetet, ist für ihn gestorben und an ihrem Sarges stirbt auch er, d. h. geht mit ihr ein in ein Reich rein

sinnlicher, aber reiner und unendlicher Liebeswonne, wie Wagner sagt. – Dies ist in Kürze das „erbauliche“ neue Evangelium, durch welches auch die Ouvertüre mindestens einen gedachten Zusammenhang erhält. Ich wiederhole es: Wagner bietet viel Gutes, wodurch er der dramatischen Kunst nützlich werden kann, besonders in der versuchten charaktervollen Durchbildung seiner dramatischen Persönlichkeiten; aber keine Partei und kein Gott wird verhüten können, dass seine Werke nur von vorübergehendem Werthe und von einer verhältnismässig sehr kurzen Lebensdauer sein werden.

Während der „Tannhäuser“ nach sorgfältigster Vorbereitung vor die Öffentlichkeit trat, kam die *Iphigenie in Tauris* von Gluck (von dem höchst wahrscheinlich noch nie in Mecklenburg eine Oper aufgeführt ist), diese grosse Unbekannte für uns, ganz wie das erste beste neue Stück hervor; und obwohl sie auf Kundige einen unaussprechlich erhebenden Eindruck machte, so stand doch die grosse Menge solcher Reinheit, Einfachheit und Grösse verwirrt gelangweilt gegenüber, einfach aus dem Grunde, weil sie von all dem noch nie etwas gehört hatte. Ist es nicht sehr schimpflich – nicht für die Menge, sondern – für die, welche ein solches Werk aufzuführen beschliessen und anordnen, wenn dieses mit so vornehmer Bequemlichkeit geschieht, dass die meisten Theaterbesucher beim Lesen des Namens Gluck fragen: „Ist wohl noch ein junger Mann, hat er schon mehr componirt und wo lebt er?“ – und nicht ebenfalls schimpflich, durch die laue Aufnahme nach solcher Vorbereitung gleich den Muth zu verlieren! Die Intendantur eines Hoftheaters ist schon als solche vor den Launen des Publikums sichergestellt; und einseitigen Neigungen des Hofes kann sie wieder durch berechnete Wünsche des Publikums die Waage halten: sie wäre also in dieser Mittelstellung grade der rechte Hort wahrer Kunst, wenn – – –. Ueber das Orchester im folgenden Berichte.

=====

MUSIKLEBEN IN SCHWERIN.

—————

II. Concerte.

Während eine ziemliche Anzahl Opern alljährlich hier zur Aufführung kommt, sieht es dagegen mit den Concerten traurig aus, [38a // 38b] so traurig, dass ich darüber nicht einmal so viel oder vielmehr so wenig zu berichten weiss, als das „nordische Gemüth“ aus Rostock, welches in Nr. 2 Ihres Blattes „pulsirte“. . . .

Das einzige regelmässig wiederkehrende musikalische Vergnügen ausser dem Theater bieten die wöchentlichen Instrumentalconcerte in der „Tonhalle“, einem mit so prachtvollem Namen prunkenden grossen Wein-, Bier-, Thee- und Tanzlokal, in welchem man für 5 Ngr. gar viele Musik, aber noch mehr Tabak einziehen muss. Glücklicherweise werden auch Sachen, wie Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, vorgenommen; aber im Allgemeinen ist doch hier die musikalische Duselei in so gewaltigem Masse vorherrschend, dass „Traumbilder“ etc. von Lumbye „mit Text“ die grössten Leckerbissen sind. Die Musiker verdienen harten Tadel, dass sie dergleichen so bereitwillig auftischen: denn das Publikum verlangt es keineswegs. Wie? verlangt es nicht und ist doch so begierig darnach? Beides ist nicht gleich! Das Publikum hat ein unabweisliches Verlangen auch nach grösseren Musikstücken und zwar nach solchen, bei denen es sich „etwas denken kann“, d. h. die durch Texte oder Programme zu erläutern sind – und hierin sehe ich die Aeusserung eines ganz gesunden Gefühls, nämlich des Strebens, dichterischen Gehalt in der Musik wahrzunehmen. . . .

Begeisterungslos ist besonders das Spiel unseres *O r c h e s t e r s* im Theater. Man sollte solches nicht erwarten, da wir einen tüchtigen Musikdirektor haben. Dieser, Herr *M ü h l e n b r u c h* (ein Mecklenburger), ein Mann von feiner und vielseitiger Bildung, besitzt in reichem Masse, was Vielen mangelt; sein Geschick, seine Behutsamkeit und unermüdliche Langmuth haben ihm Aller Liebe und Achtung erworben, obwohl er in gesellschaftlicher Hinsicht sehr isolirt dasteht. Aber eine bedeutende Tätigkeit hat er bisher noch nicht zu entfalten vermocht. . . . // . . .

letzterer // Opern // stillbeobachtend // Eben so // Musik: sie // grade so hoch, als // sowie // Predigt“: daher // Lächerlichkeit // lächerliches // höchst wahrscheinlich // Waage halten: sie // grade //

[Fortsetzungsbericht ohne Wagner-Nennung; daher nicht als eigene Nummer eingestellt] // Masse // Wie? verlangt // darnach? // Masse, //

XXXX

AUS DER SCHWEIZ.

(Ende Januar.)

...
Richard Wagner, der körperlich sehr leidend ist, gedenkt nächstens nach Paris zu gehen. Er hat den Text zu einer neuen deutsch- / mythischen Oper kürzlich beendigt.
...

— —
XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/16, 23. 2. 1853, S. 62a-62b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Frankfurt a. M. Ihr Referent ist Ihnen geraume Zeit einen Kunstbericht schuldig geblieben, wovon aber die Schuld nicht etwa in einer mangelnden Thätigkeit unserer Bühne liegt, sondern allein in dem Mißbehagen Ihres Referenten, weil er so vielen Beweisen von der Umsicht und unermüdlichen Thätigkeit Ihrer neuen Direktion gegenüber, will er historisch treu sein, auch derjenigen Elemente Erwähnung thun müßte, welche diese Erfolge zu verkümmern suchen und namentlich Hrn. Dir. Hoffmann, zwar mit der größten Urbanität, aber doch auch mit gleich großer Festigkeit gehandhabte und für ein wirkliches Kunstinstitut heutige Zeit unumgänglich nöthige Disziplin zu zerstören suchen. In jenen guten Zeiten freilich, als hier die Lindner und ein Weidner mit jungen frischen Kräften, vor allen Dingen aber mit dem ganzen Ernst, der vollen Liebe zur Kunst mit allen ihren Gleichgesinnten wirkten, da freilich waren die Direktionen glücklicher. Nur liebevoller Führung oder eines anregenden Wortes bedurfte es da, um die Künstler zu ihrer Pflicht zu führen, die ihnen damals das Heiligste war. Heutiges Tages ist das – seltene Fälle ausgenommen – überall anders. Der persönliche Glanz geht aller Orten über die Sache und daraus entspringt der Rollenneid, die Mißgunst auf die Erfolge Anderer. Doch genug von diesem widerwärtigen Kapitel, werden wir doch die Welt nicht ändern können. Wie wahnwitzig auch, wenn der Einzelne sich dem drohenden Bergsturz entgegen stemmen wollte! Und bergab, immer mehr bergabwärts neigt sich das Gebäude des deutschen Kunsttempels, trotz aller Stützversuche unserer ästhetischen Pymäen und TheebÄnglinge. Von diesem Allgemeinen zu dem Speziellen, zu unserer Bühne. Eifer, Sachkenntniß und Unermüdlichkeit stehen auf jeder Seite unserer neuen Direktionsführung verzeichnet, wir begleiten diese Eigenschaften mit dem aufrichtigen Wunsch, daß sie niemals durch die Erfahrungen der früheren Direktion genöthigt werden möge, in ihrem Eifer zu erlahmen, oder gar denselben als weggeworfene Perle zu bereuen. Einen Belag der gerühmten Eigenschaften gab die wirklich großartige und glänzende Scenirung der Wagner'schen Oper: „Tannhäuser“. Ihr Referent gesteht offen, daß er den entschiedenen Verehrern des Wagnerschen Talentes gehört, wenn er sich auch nicht zu denjenigen zählt, die in Wagner den Messias der Opernwelt sehen. Lassen wir für uns daher den ganz unparteiischen Berichterstatter eines hiesigen Blattes sprechen, der, nachdem es dem Werke selbst hauptsächlich darum seine Anerkennung gezollt hat, weil Text und Musik harmonisch und wie aus einem Guß gearbeitet sind, besonderes Gewicht darauf legt, daß in diesem großartigen Tonwerk der deutsche Komponist dem Deutschen treu geblieben sei. Die Aufführung war vortrefflich und schon die Ouvertüre fand stürmischen Beifall, der sich nach den meisten Solo- und Ensemblestücken wiederholte, während die hauptsächlich beschäftigten Sänger nach jedem Aktschluß gerufen wurden. In diesem Beifalle liegt auch ein Zeugniß der Art und Weise, wie die Oper auf unserer Bühne vorgeführt, wie diese riesige Aufgabe bei uns gelöst wurde; denn es ist eine Aufgabe, wie keine zweite gleich große und schwierige im ganzen Gebiete der Oper geboten wird. Und dies ist der Punkt, worin Alle, Gegner und Freunde, übereinstimmen, es ist der der vollsten und reinsten Anerkennung. Von einem Geiste schien Alles beseelt, mit gleichem Eifer, gleicher Liebe griff Alles harmonisch und sicher in einander, um einen herrlichen Triumph zu feiern, einen Triumph, der einem deutschen Kunstwerke galt. Die Träger der Haupt- und Nebenpartien, die Damen Anschütz, Brend, Hoffmann, und die Herren Caspari, Beck, Dettmer, Lese, boten sichtlich alle ihre Kräfte auf und gaben uns darum gar viel des Herrlichen und Schönen. Unser Orchester überwand mit Sicherheit die ungeheuren Schwierigkeiten und zeigte sich in einer Vollendung, die uns, weil jene neu, noch nicht erschienen. Darum ein dreifaches Bravo ihm und ein dreifaches unserm wackern Kapellmeister Hrn. Schmidt, der an jenem Abend durch seine meisterhafte Lösung dieser höchst schwierigen Aufgabe einen herrlichen Lorbeerkrantz errungen hat. Lobenswerthe Erwähnung verdient auch der von Hrn. Hoffmann vervollständigte Chor, der sicher und rein eingriff. Was nun endlich die äußere Ausstattung anlangt, so gestehen wir gerne zu, daß eine gleiche brillante auf hiesiger Bühne noch nicht gesehen wurde und zollen wir der Direktion die vollste

Anerkennung für die vielen Mühen und Kosten, die sie darauf verwendet hat, mit dem Wunsche, daß
☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] der Erfolg, wie wir es auch überzeugt sind, sie lohnen möge.
Die beiden neuen Dekorationen von unserm Theatermaler Hoffmann geben Zeugniß, daß wir in ihm
einen Meister besitzen, der keinen Rivalen zu scheuen hat. . . .

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/10, 23. 2. 1853, S. 78-79

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Am 16. Febr. fand die f ü n f t e Vorstellung des „Tannhäuser“ statt, sie war
wieder zahlreich besucht; wegen Unwohlsein des Herrn W i e d e m a n n war Herr B e c k aus
Weimar ersucht worden, die Partie des Tannhäuser zu übernehmen, allein der Gast, über welchen wir
von Weimar aus sonst viel Gutes gelesen haben, schien nicht besonders disponirt zu sein und
vermochte das Publikum in dieser Rolle nicht für sich einzunehmen. In der s e c h s t e n Vorstellung
am 21. Febr. hatten wir wieder einen Gast, Herr Hofopernsänger M i t t e r w u r z e r aus Dresden
gab den Wolfram von Eschenbach und zwar in einer Vollendung, welche diese Rolle zur eigentlichen
Geltung brachte. Der ausgezeichnete Künstler entzückte das volle Haus im wahren Sinne des Wortes
und wurde mit Beifall überschüttet, sowie mehrfach gerufen. Es war dies ohne Zweifel die vollendetste
Aufführung der Oper auf hiesiger Bühne. . . .

. . .

. . . . //

☼ In W e i m a r kam am 16. Febr. „der fliegende Holländer“ von R i c h a r d W a g n e r
zum ersten Mal zur Aufführung.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/46, Mittwoch 23. 2. 1853, S. [Db]

[Literatur]

Ueber Richard W a g n e r und seine Oper ist schon viel geschrieben worden und, wie dies in
der Natur der Sache liegt, bis jetzt nur von Parteistandpunkten aus. Die schriftstellernden Advokaten
plaidiren, die Zeit wird ihren Richterspruch abgeben. Eine kleine Schrift von Franz Müller über den
„Tannhäuser“ (Weimar bei Ferd. Jansen und Comp.) verdient Beachtung. Ihr Verfasser gehört zwar zu
den ganz entschiedenen Anhängern Richard Wagners, plaidirt aber in einer würdigen Weise, die eben
so viel Ernst der Forschung, als Sachkenntniß bekundet. Die Schrift beginnt mit kritischen und
historischen Vorbemerkungen über den von Wagner bearbeiteten und seinen Compositionen zu
Grunde gelegten halb sagenhaften, halb geschichtlichen Stoff, geht dann zu einer genauen Analyse
der Anlage, Durchführung und Charaktere des Textbuches über und verbreitet sich zuletzt über den
Werth und die Bedeutung der Tondichtung. Mag man nun auch nicht mit Allem, was Franz Müller in
seinem Panegyrikus sagt, einverstanden seyn, so wird man ihn doch mit Interesse lesen und ihm das
Verdienst zugestehen, daß er zum richtigen Verständniß des besprochenen Werkes und zur
Beseitigung mancher Vorurtheile und Gehässigkeiten viel beigetragen und dieß aus bester
Ueberzeugung, eine gute Sache zu vertreten, gethan hat.

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/45, Mittwoch 23. 2. 1853, 3. Bl. S. 2

Kunst, Literatur, Theater-Nachrichten]

R i c h a r d W a g n e r hat seine zur Aufführung an der Hofbühne in Berlin angenommene
Oper „der Tannhäuser“ zurückgezogen, weil sie daselbst nicht so rasch zur Darstellung kam, wie er es
wünschte.

. . . . //

Z.

XXXX

Weimarische Zeitung -/15, Mittwoch 23. 2. 1853, S. 130a-b

[Großherzogliches Hoftheater]

D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r. Oper v. Rich. Wagner.

Zur Geburtstagsfeier Ihrer Kais. Hoheit der Frau Großherzogin sehen wir im Theater zum
ersten Mal den fliegenden Holländer, von Wagner, der sich einer vollständig günstigen Aufnahme

erfreute, welche sich bei der Wiederholung am Sonnabend dem 19., definitiv herausstellte. Wenn auch genannte Production unserer Ansicht nach, weder die musicalische noch dramatische Höhe des Lohengrin und Tannhäuser einnimmt, so ist sie dennoch so bedeutend, daß sie würdig den vorangegangenen Werken einzureihen, weil auch in ihr die künstlerische Vollwichtigkeit und selbstständige Färbung des musicalischen Reformationsprincipes vertreten, auf welchem der Componist wie Dichter seine Schöpfungen nun einmal basirt. Von diesem Standpunkt aus muß das große Publicum richten und empfinden; es muß von den bestehenden Formen und musicalischen Specificitäten der Opern abstrahiren und sich in die neue Sphäre eines musicalischen Dramas hinein hängen und denken. Ueberhaupt muß man im Allgemeinen das reflectirende Moment des Wagnerschen Genies vor Augen haben; man darf ihn nicht nach dem Maaßstab eines gewöhnlichen Operncomponisten beurtheilen; er tritt als musicalisch dramatischer Dichter auf, er kann als solcher unmöglich den hergebrachten Styl der Oper schreiben. Eine Genialität, wie er, ist dazu berufen, das Publicum hinaufzuziehen, es von einer überreizten italienischen Geschmacksrichtung abzubringen, die dem Ueberleben nahe; es eine neue musicalische Anschauung gewinnen zu lassen.

Wenn wir nun auch nicht vom Publicum erwarten, daß es zu diesem Zwecke die Anleitung, welche Wagner selbst in seinem Werke über Oper und Drama gegeben, als Vorstudium betrachte, so meinen wir doch, daß es die Fähigkeit mitbringen müsse, das wahre Pathos der musicalisch-dramatischen Leidenschaft empfinden zu können. Vermag es das nicht, dürfen wir es ihm nicht übel nehmen, wenn es mehr Sympathie für jene Opern an den Tag legt, wo man in Läufern und Trillern unter melodioser Gallopaden-Begleitung die tiefgefühlten Schmerzen seiner Seele ausströmen läßt. Wohin sich nun unser Publicum neigt, wissen wir nicht mit Bestimmtheit zu ergründen; so viel ist aber factisch, daß der eigentliche Ruf Wagners sich von der Zeit an datirt, wo man ihn hier in Weimar goutirt. Wir müssen dieß Attest gebrauchen, da es für die Productionen Wagners keinen Mittelweg der Beurtheilung giebt (wie bei allen Genies). Entweder man ist exaltirt – oder man desavouirt; steht aber ein Genie wie Liszt an der Spitze und macht es dem Publicum begreiflich, daß es ein außergewöhnliches Werk kennen zu lernen habe, so verbietet sich aus instinctmäßigem Respect vor einer künstlerischen Autorität ein „Desavouiren“ von selbst, und man bemüht sich zu goutiren, und dieß ist auch schon etwas werth, weil die Macht der Gewohnheit sich am Ende doch der Macht des Genies unterordnet.

Ob der fliegende Holländer sich auf dem Repertoire so anziehend wie Lohengrin und der Tannhäuser bewähren wird, müssen wir abwarten. Jedenfalls entbehrt er der dichterischen, wie musicalischen Bedeutsamkeit. //

Die Sage des fliegenden Holländers bleibt dem Publicum vorenthalten. Man bekommt nur zu wissen, daß der Held der ewigen Verdammniß geweiht, nicht aber warum? Weßhalb denn sein finsternes Klagen eine gewisse musicalische Monotonie hervorruft, die eräändend auf das Ohr des Hörers wirkt. Dann macht der alte Daland einen zu naiven Eindruck, als er bei der Musterung der von Juwelen gefüllten Kiste so sans facon seine einzige Tochter dem Fremdling abtritt, den er auf den ersten Blick erkennen mußte, da dessen leibhaftes Portrait fast eine ganze Wand in seinem Hause einnimmt. Wie gelangte er überhaupt zum Besitz des Portraits? Die Frage ist deßhalb nicht unwichtig, weil seine Tochter in einer Art von romantischer Verzückerung die fabelhafte Person des fliegenden Holländers durch das Portrait lieben lernt; und als nun ihr schwärmerisches Träumen Wirklichkeit wird, ist von dem Portrait keine Rede mehr. Dergleichen theatralischer Aeußerlichkeiten darf sich ein Wagner keinesfalls bedienen Und, um zum Schluß zu kommen: eben so schnell wie sich der Held entschließt, Dalands Tochter zu freien, damit er, – was ein zu niederer Egoismus für den Vertreter einer Sache ist, von der Qual der ewigen Verdammniß befreit werde, eben so schnell giebt er sie auch wieder auf. Er hört nur, daß sie den Eid der Treue gebrochen – s e i n e t w e g e n, und jetzt erst gereut es ihn, Senta an sein dunkles Schicksal zu knüpfen, jetzt erst ruft er: „Du ahnst nicht, wer ich bin.“ Und Senta, in unmotivirter Schwärmerei eilt ihm, der ohne Weiteres nach seinem Schiff hinflüchtet und blitzesschnell absegelt, Senta eilt ihm nach und stürzt sich in die Fluthen. Der Zuhörer empfindet dabei aber nicht einmal den Schauer des Mitleids, weil er sich fragen muß: für wen bringt sie das Opfer, von welchem verschuldeten oder unverschuldeten Fluch wird der Held dadurch befreit? Eine Beruhigung bleibt ihm – trivial genug – übrig. Die verklärten Gestalten der sogenannten Liebenden tauchen in weiter Ferne aus dem Wasser hervor, und wir nehmen das Bewußtsein mit nach Hause, daß sie nicht – naß geworden sind! Derartige Allegorien erhalten nur dann ihre poetische Rechtfertigung, wenn der Dichter mit möglichst folgerechter Wahrheit den dramatischen Untergang der handelnden Personen, in ihrem eigenen Handeln zu motiviren vermag. Das Gedicht also ist Schuld daran, daß wir im fliegenden Holländer die musicalisch-künstlerische Bedeutsamkeit Wagners vermissen. Wir behaupten, das musicalische Element ist dadurch stereotyp geworden. Nicht genug, daß wir zu oft das Rauschen der Wogen, das heulende Pfeiffen von Sturm und Wetter in detaillirter Instrumentalmalerei zu hören bekommen, auch die Schiffmannsmelodien nehmen zu viel musicalische Breite ein; denn abgesehen von dem gang und gäbe Liedertyxus, den wir im Liede des Steuermanns zu tadeln haben, reißt die Ballade der Senta so durch und durch den Charakter des seemännischen

Genres an sich, daß ihr der durchgreifend dramatische Effect verloren gehen mußte. Unerachtet dieser Stützen jedoch besitzt die Oper jenen poetisch-musikalischen Reiz, der von Wagners Productionen unzertrennbar ist; besonders werden wir im zweiten Act auf das anziehendste durch das Duo der beiden Liebenden gefesselt, und der unbenennbare Zauber der dramatisch-musikalischen Gewalt dringt schmeichelnd in unser Herz ein. Was die Aufführung im Allgemeinen betrifft, so war sie künstlerisch belebt. Wir dürfen ihr unsere Anerkennung nicht versagen.

XXXX

Leipziger Tageblatt XLVII/54, Mittwoch 23. 2. 1853, S. 626a

[-]

Stadttheater zu Leipzig.

Die Direction des Theaters ist jedenfalls um der Consequenz zu loben, mit welcher sie den Werth der Wagner'schen Musik zur allgemeinen Anerkennung zu bringen sucht. So sahen wir bereits zum 6. Male „Tannhäuser“ zur Aufführung kommen, obschon sich das Haus nicht so gefüllt hatte, wie es der Oper würdig und den großen Kosten ihrer Einrichtung entsprechend wäre. Und auch diesmal war die Theilnahme an dem herrlichen Werke durch einen Gast zu erhöhen versucht worden. Herr Mittlerwurz, königliche Sächs. Hof- und Kammersänger aus Dresden, gab nämlich den Wolfram von Eschenbach. Diese Gastwahl war viel glücklicher, als die für die vorletzte Aufführung derselben Oper getroffene. Herr Mittlerwurz ist entschieden einer der besten Baritonisten der deutschen Bühnen. Sein Organ ist so metallreich, so kraftvoll und rein wie wenige, und seine Technik von einer herrlichen Ausbildung. In gleicher Höhe mit dem Gesang geht die Mimik, in der die schönste Frucht eines rastlosen Fleißes zu finden ist. Man brauchte nur im dritten Acte das Lied an den Abendstern zu hören und das Hinsinken in Andacht zu sehen, um die Größe dieses Künstlers zu erkennen. In Sachen der Kunst können oft die verschiedensten Meinungen mit gleichem Rechte neben einander gehen; hier indeß war die Wirkung so durchgehend, daß an der Empfindung wohl kaum zweierlei Schätzungen entstanden sein könnten. Die Direction hat für „Tannhäuser“ so viel gewagt, daß es ihr nicht zuviel scheinen kann, Herrn Mittlerwurz nochmals für dieselbe Rolle zu gewinnen. Wir glauben, daß dazu gerathen und ein guter Erfolg prophezeit werden könne. – Die Aufführung im Ganzen war so gelungen, wie die früheren. #

glücklicher, als // gelungen, wie // [# = nicht kursiv] ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/46, Mittwoch 23. 2. 1853, S. 183c

[-]

o Theater.

Tannhäuser. – Benefice-Vorstellung des Theater- / Kapellmeisters Herrn Schöneck.

Das bereits in unserer Zeitung besprochene Kunstwerk, welches der Beneficiant von dem ihm sehr befreundeten Dichter und Componisten zur Aufführung erhalten hat, wird sicher bei den hiesigen Opernfreunden nicht geringeren Enthusiasmus hervorbringen, als in Dresden, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Leipzig, Riga, Weimar, Breslau und anderen Orten. Hiervon sind wir völlig überzeugt. Auch sind die Stimmen aller Musikkenner über die Leistungen unseres so thätigen und talentvollen Kapellmeisters einig; er hat sich wirklich des ihm überall gezollten Lobes würdig gezeigt. Seit seiner Direktion schwebt ein neuer Geist über dem Pulte, wie Kenner dies zuerst in der Musik zu Egmont bemerkten. In Don Juan hat er durch die Verweisung der Posaune aus der Ouvertüre, seinen Sinn für klassischen Charakter gezeigt, sich aber den Dank aller Kunstkenner durch die Aufführung der beiden Beethoven'schen Symphonien aus Fdur und Cmoll im vollsten Maaße erworben, abgesehen davon, wie er alle übrigen Opern dirigirend durchgeführt hat. Ein schöneres Lob können wir ihm nicht bringen als in dem, was uns ein Correspondent schreibt: Wenn in der Weise, daß ein Mann, wie Herr Schöneck mit dem jetzigen Orchester für unsere Stadt erhalten bliebe, ein allgemeinerer Geschmack an classischer Musik aufkäme, dann wäre an musikalischer Bildung ebensoviel gewonnen, als jetzt durch auf breiter, aber auch unfruchtbarer Grundlage erjagten Dilettantismus und die dadurch erwachsene Vorliebe für das Gefällige und Effectvolle daran verloren geht. Nach einem solchen Urtheile eines competenten Richters, können wir der Sorge, die Opernfreunde auf Herrn Schöneck's Benefice-Vorstellung aufmerksam zu machen, uns enthoben halten, um so mehr, da sowohl von Seiten des Herrn Schöneck, des gesammten Theater-Personals, als auch des Comite's und der Direktion alles aufgeboten ist, dieses Kunstwerk in möglichster Vollkommenheit ausführen zu können.

Dr. Werner t.

Ouvertüre, seinen // Mann, wie // Dilettantismus ||

XXXX / XXXX

Freiburger Zeitung -/46, Mittwoch 23. 2. 1853, S. 184c

[Obrigkeithliche Bekanntmachungen und Privat-Anzeigen]

(489)

Theater Nachricht.

Heute Dienstag und morgen Mittwoch bleibt die Bühne wegen Vorbereitung zu der *Donnerstag* zur Aufführung kommenden neuen Oper: **Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg** von *Richard Wagner* verschlossen.

Es laufen so viele Bestellungen auf Logenplätze zur ersten Aufführung dieses Werkes ein, daß der Unterzeichnete die geehrten Abonnenten dringend bittet, der Theater-Cassierin *Dr. Witschgerrecht bald* melden zu lassen, ob dieselben ihre Logen und mit wie viel Plätzen sie selbe zu behalten wünschen, damit über die freien Plätze rechtzeitig anderweitig verfügt werden kann. Die Preise der Plätze werden *nicht* erhöht, obgleich dies an *allen* Bühnen der Fall war, an welchen diese Oper bis jetzt zur Aufführung kam, die geehrten Abonnenten werden obige Bitte daher um so mehr gerechtfertigt finden.

Franz Wallner.

(478)

Literarische Anzeige

[2] So eben erscheint und ist heute Mittag (Mittwoch) zu haben:

Tannhäuser

und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Große romantische Oper in drei Aufzügen von *Richard Wagner*.

Vollständiges neuestes Textbuch, erläutert und herausgegeben von

Dr. Th. A. Schröder und Dr. Ph. J. Wernert.

Zu haben in Komptoir dieser Zeitung und bei der Theaterkasierin *Witschger*, Pfaffengasse Nr. 563, sowie Abends bei der Aufführung an der Kasse.

Preis 9 Kreuzer.

verschlossen. // Theaterkasierin // kam, // neuestes //

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/25-27, 25. 2. 1853, S. 97a-98b

[Kopffartikel] [Correspondenz]

Frankfurt a. M.

Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf Wartburg,

große romantische Oper in 3 Acten v. *Richard Wagner*.

Wir übernehmen jetzt, ausführlicher die Frage zu beantworten, wie die hiesige Bühne in der Vorführung des „Tannhäuser“ ihre Aufgabe gelöst hat. Diese Aufgabe ist ungewöhnlich schwer; um so lauter und ausdrücklicher bleibt anzuerkennen, daß die Lösung, wenn sie auch nicht für vollkommen gelten kann, weil sie die Absichten des Dichter-Componisten nicht überall erreicht, so doch eine nach allen Seiten hin durchaus würdige ist. Was Großes mit den hiesigen Kräften erreichbar ist, das wird geleistet: in fünf Vorstellungen vor einem vollen Hause innerhalb kurzer drei Wochen hat das Publikum selbst diesen Ausspruch gethan.

Zunächst gereicht es dem *Hrn. Capellmeister G. Schmidt* und seinem Orchester, den darstellenden Sängern und dem Chor zur Ehre, daß die Oper trefflich einstudirt ist: nicht nur mit Verständniß, Fleiß und Präcision, sondern mit künstlerischer Begeisterung hat man sich das große Werk zu eigen gemacht und gibt es ebenso wieder. Insbesondere den Sängern ist es hoch [97a // 97b] anzurechnen, wenn sie den Anforderungen, die *Richard Wagner* an sie stellt, vollständig zu entsprechen bemüht sind. Denn er macht ihnen auf der einen Seite ihre Aufgabe ungleich schwerer als sie bisher gewesen, indem er einen von dem gewöhnlichen Opernstyle ganz verschiedenen Gesangsvortrag verlangt und diesen sogar der Recitation des Wortes und dem dramatischen Spiele gewissermaßen unterordnet, und er verlegt ihnen auf der anderen Seite die bisherigen, bequem gewordenen Wege, durch effectvolle Nummern mit wohlangebrachten Kraftstellen und guten Abgängen den Beifall des Hauses leicht zu verdienen, indem er verlangt, daß die im Verlauf der Zeit zu Tugenden umgestempelten alten Untugenden der Opersänger abgelegt und letztere voll Selbstentäußerung aus costümirt und figurirenden Kehlvirtuosen singende *Schauspieler* werden sollen. Darum zugeben auch, daß *Wagner*, um dem bisherigen Extrem den Krieg zu erklären, dem entgegengesetzten Extrem zu nahe gekommen wäre, so bleibt doch seine Richtung die derbste Züchtigung für den bisherigen Opernstyl und die ganze Waffe seines auf die Bühne

geschleppten Unsinn, die schon vor einigen Jahren der gesunde Menschenverstand in den fliegenden Blättern mit Spott und Hohn, aber ganz nach Verdienst illustriert hat. Der recitirende Schauspieler ist um des Stückes willen da und jener muß diesem gerecht werden; so verlangt es [97b // 98a] das Publikum und fällt darnach sein Urtheil. Richard Wagner will nach diesem Grundsatz ästhetischer Gerechtigkeit auch den S ä n g e r wieder der Oper unterordnen: jener soll im Dienste dieser stehen und nicht mehr durch mit Gold aufgewogenes Virtuositentum und eiteln Ohrenkitzel die Gedankenlosigkeit fördern und den Geschmack verderben helfen. Wenn auch nichts sonst, so sollte wenigstens dieses ächte und kühne Streben Wagner's von seinen urtheilsfähigen Gegnern mit Ehren anerkannt werden.

In der hiesigen Oper haben sich die Hrn. B e c k und D e t t m e r und Frau A n s c h ü t z - C a p i t a i n am Leichtesten in die neue Ordnung der Dinge zurechtgefunden und bisher am besten den Absichten des Dichter-Componisten entsprochen. Nicht nur, daß sie in ihrem Gesang die Textworte sehr deutlich prononciren, sie geben ihnen auch jedes Mal den wahren und warmen Gefühlsausdruck und gehen so hingebend in ihre Rollen auf, daß die von Richard Wagner erzielte poetische Wirkung auf die Zuschauer vollständig erreicht wird. Ein schöneres Bild von dem inneren und äußeren Wesen des frommen, edelsinnigen, ächt ritterlichen Wolfram v. Eschenbach, als es Hr. B e c k gibt, läßt sich nicht wohl denken. Die Rolle ist in dramatischer Hinsicht weit weniger hervortretend als die des Tannhäuser, und doch hebt sie Hr. B e c k im 3. Akte durch treffliches Spiel auf die Höhe der Tragödie. Aber eins wird sich schwerlich billigen lassen: das ist die allzstarke und ersichtlich auf Effect berechnete Betonung der Schlüsse, die sich mit dem Charakter des Wolfram am allerwenigsten verträgt. Sie wird freilich in der gewöhnlichen Oper vom Publikum als eine Tugend verlangt und gepriesen; aber in Wagner's Werk ist sie ein Fehler. Neben dem Wolfram des Hrn. B e c k glänzt die Elisabeth der Frau A n s c h ü t z - C a p i t a i n voll Anmuth, Würde und tiefer Innigkeit. Was man bei dieser Künstlerin von jeher gewöhnt ist, nämlich alle ihre Rollen elegisch angehaucht zu sehen, daß kommt dieser Elisabeth ganz trefflich zu statten. Etwas mehr Ruhe der Darstellerin wäre im Interesse des Charakters in den einleitenden Szenen des 2. Aktes zu wünschen; im Uebrigen ist die Durchführung der Partie in allen Bezügen eine meisterhafte; von der Liebe für das darzustellende Werk zeugt auch das so wahre wie schöne stumme Spiel der Frau A n s c h ü t z - C a p i t a i n in der zweiten Hälfte und namentlich in dem großen Finale des 2. Aktes. So antheilnehmend an Allem will Richard Wagner seine Sänger und Darsteller haben. Derselbe Ernst und dieselbe Liebe für das Werk tritt auch bei Hrn. D e t t m e r hervor, der den Landgrafen mit der entsprechenden Würde, aber auch mit tiefer Empfindung spielt und singt; wo er am wenigsten forcirt, da wirkt er am meisten und grade die zarten Stellen, wie dort, wo er zu Elisabeth sagt: „So bleibe den unausgesprochen [etc.]“ gehören zu den schönsten und wirksamsten seiner Partie.

Hr. C a s p a r i hat in dem Tannhäuser selbst die unbestritten schwerste Rolle zu repräsentiren; ob überhaupt, T i c h a t s c h e k etwa ausgenommen, ein Tenorist in Deutschland dieser großen Aufgabe gewachsen ist, steht zu bezweifeln. Aber außer Zweifel ist, daß Hr. C a s p a r i das redlichste Streben bekundet, die Partie vollständig auszufüllen, und daß sein Tannhäuser in jeder neuen Vorstellung an Kraft und Bestimmtheit zunimmt. Was ihm noch wesentlich abgeht, ist die Innerlichkeit; namentlich läßt sie sich im ganzen 1. Akt und in der ersten Hälfte des 2. Aktes vermissen. Tannhäuser ist in allen Lagen eine leicht erregbare, stürmische Natur und muß auf der Bühne einen ähnlichen grellen Contrast zu dem milden, keuschen, weichen Wolfram v. Eschenbach bilden, wie Venus der Elisabeth grundsätzlich gegenübersteht. In der ganzen zweiten Hälfte des Stückes leistet Hr. C a s p a r i ungleich Besseres und namentlich ist ihm in den letzten Vorstellungen die Erzählung von seiner Pilgerfahrt nach Rom gut gelungen. Darin, daß er im „Tannhäuser“ seine Bruststimme viel mehr verwendet, als er sonst zu thun pflegt, und daß dadurch viel weniger von jenen [98a // 98b] unangenehm klingenden Gaumentönen zu Gehör kommen, welche die Singweise des Hrn. C a s p a r i charakterisiren, ist ein unverkennbarer Fortschritt zu erblicken, welchen unser Sänger in und mit dieser großen Partie gemacht hat. Seine Stimme hat an manchen Stellen eine Kraft und Klangfarbe gewonnen, daß man sie kaum wieder erkennt. Läßt er in demselben Maße auch seine Darstellung wachsen und Spiel wie Vortrag an innerem Feuer mehr erwärmen, so dürfte unsere Oper in Hrn. C a s p a r i immer noch einen der respectabelsten Träger der Tannhäuserrolle besitzen. – Die wenigst dankbare Partie ist die der Venus; sie muß mehr gespielt als gesungen werden und die ersten Sängerinnen sind nach dem herkömmlichen Opernstyle gewohnt, grade das Umgekehrte zu thun. Frau B e h r e n d - B r a n d t läßt in dieser Rolle nichts zu wünschen übrig als größere Glut und entflammte Leidenschaft: es fehlt in der Hörselbergscene noch an dem erforderlichen Maß gegenseitiger Erregung. Die ritterlichen Sänger Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reimar von Zweter werden von den Hrn. W i e s e r, L e s e r, V i s s e u r und K r e b s und der Hirtenknabe von Fr. J e n n y H o f f m a n n in entsprechender Weise repräsentirt, und die Chöre greifen präcis und tüchtig ein.

Um den „Tannhäuser“ zu einer Mustervorstellung der hiesigen Bühne zu vervollständigen, und der selbst von Gegnern der Richard Wagner'schen Richtung als großartig anerkannten Schöpfung des

Dichter-Componisten vollkommen gerecht zu werden, ist die Ausstattung neu, reich, und soweit es möglich war, historisch treu und deshalb auch von kunst- und kulturgeschichtlichem Interesse. Die neuen Costüme imponiren durch Reichthum und Geschmack, und fast mehr noch durch ihre historische Genauigkeit, die bis zu dem kleinsten Requisit so durchgängig beobachtet ist, daß man meinen sollte, ein Stück Mittelalter sei wie durch Zauber lebendig geworden, oder diese Grafen, Ritter, Sänger und Edelfrauen seien mit ihrer ganzen Umgebung aus den Rahmen alter Bilder getreten, um uns mit eigenen Augen sehen und erleben zu lassen, was wir bisher nur in den Sagenbüchern und Geschichtswerken gelesen hatten. Zu dieser eigenthümlichen Wirkung trägt denn auch die von Richard Wagner streng und bis in's Einzelne genau vorgeschriebene scenische Anordnung das Ihrige bei. In dieser Beziehung ist zum Beispiel dem Empfang der Edeln bei dem Landgrafen im 2. Akte und den den Sängerkampf einleitenden Scenen aus den bisherigen Opern, was Wahrheit und Schönheit anbelangt, nichts an die Seite zu stellen.

Professor L. Bischoff, einer der sogenannten Gegner Rich. Wagner's, hat der Besprechung des „Tannhäuser“ in der rheinischen Musikzeitung eine Reihe von Artikeln gewidmet. Da heißt es an einer Stelle über die zweite Hälfte des zweiten Aktes: „Die prachtvolle Einleitung dieser Scene und vor Allem das Finale derselben sind musikalische Thaten, wie wir sie seit Spontini und Weber noch nicht wiedergesehen haben. Mit freudiger Begeisterung für alles wahrhaft Schöne erkennen wir das an, und schon dieser einen Scene wegen muß man Wehe! über die deutschen Bühnen rufen, welche die Mittel besitzen, den „Tannhäuser“ aufzuführen und es bis jetzt noch nicht gethan haben.“ E. S-r.

damach // eiteln // in die neue Ordnung // in ihre Rollen // [etc.] = original etc.-Sigel // Reimar von Zweter // das Ihrige //

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/25-27, 25. 2. 1853, S. 106a

[Theatralische Sternwarte]

* **Weimar.** Repertoire der Wagner-Woche: Mittw. d. 16. Febr. z. e. M. „Der fliegende Holländer“, v. R. Wagner; Sonnab. d. 19. Febr. z. e. M. wiederholt „Der fliegende Holländer“; Sonnt. d. 27. Febr. „Tannhäuser“; Mittw. d. 2. März „Der fliegende Holländer“; Sonnab. d. 5. März „Lohengrin“.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/25-27, 25. 2. 1853, S. 106a-106b

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.

(Vom 16. bis 22. Februar.)

Mittw. d. 16.: „Tannhäuser“, O. Tannhäuser, Hr. Beck, v. Weimar, a. G. – . . . – Mont. d. 21.: „Tannhäuser“, O. Wolfram, Hr. Mitterwurzer, v. Dresden, a. G. – . . .

. . . // . . .

In der fünften Vorstellung des „Tannhäuser“ sang Hr. Beck, v. Weimar, die Titelrolle, doch theilen wir und gewiß auch mit uns das Publikum keineswegs den sehr individuellen Wunsch des hiesigen Tageblatts-Referenten, Herrn Beck noch in anderen Partien zu hören. Wir haben mit dem Tannhäuser vollständig genug. Hr. Beck mag früher ein guter Tenor gewesen sein, jetzt hat er nur noch über sehr geringe Stimmreste zu verfügen, denen überdieß jeder Schmelz mangelt. Die Stimme klingt dumpf und hohl. Hoffentlich gibt dieser Weimar'sche Tannhäuser den Bitten der Venus sein Gehör und – kehrt nicht wieder. Derartige mißglückte Gastspiele haben indeß den relativen Nutzen, daß wir die Vorzüge unserer Mitglieder erst recht erkennen und uns ihres Besitzes erfreuen.

Eine höchst willkommene Erscheinung bei der sechsten Vorstellung des „Tannhäuser“, dessen herrliche Musik wir bei jeder Wiederholung immer lieber gewinnen, war der k. Hofopernsänger Hr. Mitterwurzer, v. Dresden, als Wolfram. Das Publikum zollte dem vortrefflichen Sänger den besten Beifall und freuen wir uns, das Urtheil vollkommen bestätigt gefunden zu haben, welches der Verfasser der in Nr. 22–24 d. Bl. mitgetheilten musikalisch-dramaturgischen Skizze über Anton Mitterwurzer abgegeben hat. Frau Günther-Bachmann hatte zum Vortheil der Oper die kleine Partie des Hirten wieder übernommen, und erhielt für den reizenden, poetischen Vortrag ihres Liedes einen allgemeinen Applaus.

. . .

V. K.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./9, 25. 2. 1853, S. 89a-92b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./8, 18. 2. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./9, 25. 2. 1853, S. 92b-96b

[-]

W. H. Riehl,

als Musik-Historiker. *)

Erster Artikel.

...
Die Culturgeschichte ist Riehl's eigentliches Feld, das er mit Fleiß und Vorliebe behandelt, und auf dem er schon Bedeutendes geleistet hat. Mit eben so viel Tact als Geschick hat er diesen, noch ziemlich brach liegenden Zweig der Literatur in seiner allgemeinsten Bedeutung ergriffen, bei dessen Behandlung er durch seine enorme Belesenheit und sein glückliches Gedächtnis sehr unterstützt wird.

*) Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch von W. H. Riehl. Stuttgart, Cotta, 1853. 17 Bogen, klein 8. 1 Thlr. 6 Ngr. [92b //

93a] ...

Die Complimente, die wir hiermit aus voller Ueberzeugung dem geistreichen Publizisten machen, sind nicht etwas eine *captatio benevolentiae*, sondern nur eine alte Rittersitte. Wir kennen das Wappen und ehren den Adel des geharnischten Gegners, aber er ruft: „Hie Welf!“ und wir sind von den Wibelungen*). Darum die Lanze eingelegt, und nun vorwärts.

Die von uns vertretene, weil für organisch gegliedert, und historisch berechtigt gehaltene musikalische Entwicklung, die sich in Beethoven, Schumann, Berlioz und Wagner ausspricht, greift

*) Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage, von Richard Wagner. Leipzig, Otto Wigand, 1850. [93a //

93b] Riehl, in dem vorliegenden Buche, zwar nicht direct und systematisch an, aber, was viel schlimmer ist, indirect und fragmentarisch allenthalben. ...

Er behandelt die Meister der neuen Zeit etwa, wie ein adlicher Junker den bürgerlichen Handwerker, als nicht ebenbürtig; oder wie ein Schulmeister den Knaben, als unreif; oder gar wie ein Arzt den Kranken, als nicht zurechnungsfähig. Sogar Beethoven bekommt Seitenhiebe, (S. 93) weil er, „auf das Recht seiner subjectiven Genialität pochend, den Bann von Sitte und Herkommen zerbricht“. ... Dieser organische Herzfehler ist bei Riehl die Sucht, über Alles ein Urtheil haben zu wollen. ...

... [93b // 94a] ...

So viel sich Riehl in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts umgethan und Mendelssohn studirt haben mag, giebt er uns anderseits Grund genug zu vermuthen, daß er über die neueste Instrumentalperiode mehr vom Hörensagen als vom Hören und Sehen urtheilt; daß er von Schumann, Berlioz, und Wagner blutwenig kennt und – auch weder Zeit noch Lust gehabt hat, sich Viel damit abzugeben. Das ist nun zwar Jedermanns eigene Sache. Wer mit der Zeit nicht fortgehen will oder kann, soll es bleiben lassen und sich seinen antiquarischen Gelüsten nach Gefallen hingeben. Er soll aber dann auch bleiben lassen, seine eigene Einseitigkeit unter vornehmen Redensarten verbergen, und uns glauben machen zu wollen, daß das überhaupt nicht der Mühe werth sei.

... [94a /// 96a] ...

Daß Riehl das Verdienst hat, angedeutet zu haben, wie die Musikgeschichte mit der Kunst- und Culturgeschichte, selbst mit der Weltgeschichte zusammen behandelt werden können, erkennen wir gebührend an, und das ist kein geringes Verdienst. Es ist hierin fast noch nichts gethan, folglich jede Anregung von Bedeutung und Nutzen. Aber er begnüge sich auch damit, und glaube

nicht etwa, irgend einen von ihm besprochenen bedeutenden Gegenstand, wie z. B. die Aufgabe und Zukunft der Oper, das Wesen der Instrumentalmusik, die Bedeutung des Volksliedes, u. s. f. in irgend einer Weise **e r l e d i g t** zu haben. Als **S k i z z e n** unübertrefflich, sind diese Charakterköpfe als **P r o b e n** einer **M u s i k g e s c h i c h t e** nur anmaßend geschwätzig.

... [96a // 96b] ...

... Auch der elegante und noble Styl sei, mit Ausnahme seiner schon gerügten Fehler, als Muster empfohlen, aber man hüte sich vor Bestechung und Ueberrumpelung des Urtheils. Wir besitzen in der musikalischen Literatur ein solches Buch noch **n i c h t** – aber – mehr wie einmal wird's auch Keiner lesen, es sei denn, daß er es, wie wir, **r e c e n s i r e n** will! –

H o p l i t.

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./9, 25. 2. 1853, S. 97a-98a

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] //

Der Tenorist **B e c k** von Weimar trat in Leipzig als Tannhäuser auf, jedoch nur mit geringem Erfolg.

.....

Am 21sten Februar trat in Leipzig Hr. **M i t t e r w u r z e r** aus Dresden als Wolfram im Tannhäuser, der zum 6ten Male gegeben wurde, auf.

Neue und neueinstudirte Opern.

.....

W a g n e r's „Fliegender Holländer“ ist am 16ten Febr. in Weimar zum erstenmal zur Aufführung gekommen.

//

[etc.] = original etc.-Sigel ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/48, Freitag 25. 2. 1853, S. 192b

[Feuilleton für Literatur und Kunst]

... Im neuen Theaterjahr wurden von neuen deutschen Opern bereits aufgeführt: „Tannhäuser“ von Richard Wagner und „Indra“ von Flotow. ...

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/9, 26. 2. 1853, S. 77b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen]

Die Hofbühne von **W e i m a r** gibt ihrem Publikum Gelegenheit, innerhalb von vierzehn Tagen den ganzen **R i c h a r d W a g n e r** kennen zu lernen: sie bringt am 16. Februar zum ersten Male „Den fliegenden Holländer“; 19. wiederholt; 27. „Tannhäuser“; 2. März: „Fliegender Holländer“; 5. „Logengrin.“

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/9, 26. 2. 1853, S. 79a-80a

[Statistik der Bühnen]

Kurfürstl. Hoftheater zu Kassel.

M o n a t J a n u a r .

... // ...

Novitäten in Aussicht: ... „Tannhäuser“, kom. Oper in 3 Akten v. Rich. Wagner. <... // ...

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 139 = III/35, 26. 2. 1853, S. 1105a-1108a

[Kopfartikel]

Leipziger Briefe.

Mitte Februar 1853.

Nach langem Schweigen komme ich endlich dazu, Ihnen einen Bericht einzusenden. Sie mussten lange warten, und haben dennoch Nichts verloren; was helfen Ihren Lesern Concertberichte, die über Mozart, Beethoven, oder über Mendelssohn und Gade reden! Solche Musiken hört man überall und wenn wir auch am hiesigen Orte ein wenig fleissiger sind, so erlangen wir doch kein anderes Resultat, im Gegentheil macht uns unser eifriges Bemühen zu viel verstockteren Sündern und verhärtet unser Gemüth immer mehr und mehr gegen die einzig wahre Musik, die ein Schlaukopf in der allerneuesten Zeit entdeckt hat. Vielleicht errathen Sie, was und wen ich meine; es ist aber noch besser, Sie nicht erst in Ungewissheit zu lassen, sondern Ihnen ohne weitem Umschweif die Nachricht mitzutheilen, dass auch in unserer Stadt endlich der glorreiche Moment eingetreten ist, der uns die Einsicht in die Zukunftsmusik gestattete.

Wir haben Wagner's Tannhäuser gesehen und gehört, nicht minder erschallten im Gewandhause die Instrumentaleinleitung und das Finale des ersten Akts aus Lohengrin. Ich will bei den letzteren Dingen anfangen, denn es ist auf jeden Fall besser, sein Herz zuerst von erlittenen Drangsalen zu erleichtern, um dann mit grösserer Ruhe und Behagen sich mit dem Angenehmeren zu beschäftigen. Die Instrumentaleinleitung zu Lohengrin ist eben so gut ein Tendenzstück, wie alle Versuche, die Wagner bisher in der Instrumentalmusik gemacht hat; sie ist, wie die Tannhäuser-Ouvertüre aus lauter Handgreiflichkeiten zusammengesetzt. Doch bitte [1105a // 1105b] ich Sie, diesen Ausdruck nicht einseitig aufzufassen: ich meine damit eben so sehr das Zirpen und Pfeifen der Violinen in den höchsten Accorden, dieses idealisirte Pianissimo, als das Dröhnen und Schmettern der 5 Trompeten und des übrigen Blechs und aller Schlag- und sonstigen Instrumente. Die musikalische Structur des ganzen Satzes ist dem Andante der Tannhäuser-Ouvertüre sehr ähnlich, sie beschäftigt sich nur mit Einem Motive und sehr kleinen Abzweigungen desselben, beginnt in der Höhe mit dem berührten Violineffekte, steigt immer tiefer hinab, entwickelt immer vollere harmonische Massen, verwendet immer grössere, auch für unsere Zeit die unerhörtesten Kräfte und Kraftäusserungen, und geht dann denselben Weg zurück, so dass das Ganze, in eine musikalische Formel gebracht, ungefähr so: [\llcorner \lrcorner] auszudrücken sein dürfte. Wagner ist immerfort Regisseur und Effektmacher, warum sollte er es hier nicht sein dürfen? Immer tritt das sinnliche Element in den Vordergrund und leider wird mit diesem Argumente das Publikum am leichtesten überzeugt und mir dünkt, es ist dem grossen Haufen der Concertbesucher nie wohler und kitzlicher gewesen, als in dem Augenblicke, wo ihm ob des riesigen Dröhnens und Sausens fast die Sinne schwanden. Interessanter und gewöhnlichen menschlichen Begriffen angepasster erschien uns das Finale, in welchem das Erscheinen Lohengrin's auf einem, von einem Schwane gezogenen Nachen (auch hier macht der Regisseur vor dem dankbaren Publikum seine ergebenste Reverenz), sein Kampf für Elsa's Recht, der Tod Friedrichs, Ortrud's Wuth und der Jubel des Volks über den Sieg der gerechten Sache geschildert wird. Sie kennen die Geschichte von den neu erfundenen charakteristischen Motiven. Den- [1105b // 1106a] ken Sie sich die Ausführung derselben hier in höchster Potenz und Sie haben den ohngefähren Inhalt eines solchen Finale, denn das übrige Beiwerk, welches oft weit genug um diese Marksteine geschlungen ist, will nicht viel sagen; mir kommt es immer vor, als ob auch ein unmusikalischer Mann, dem die nöthigen harmonischen Grundlagen gegeben sind, die brauchbaren durchgehenden Noten darüber setzen könne, und als ob es überhaupt nicht nöthig sei, dass gerade die von Wagner gewählten Noten dastehen müssten. Es scheint nur darauf anzukommen, dass die richtigen Accente für die hervorzuhebenden Worte gefunden werden, und so geschickt war schon der alte Mauermeister Zelter, den Sie keinen grossen Componisten nennen werden. Ein Zwiegesang eigenthümlicher Art findet zwischen Lohengrin und Elsa statt. Die Letztere weiss zwar von ihrem Befreier, ihr Gemüth ist auf ihn vorbereitet, alle ihre Hoffnung ist auf ihn gesetzt, und dennoch war der Eindruck ihres Duetts ein unerwarteter, kein günstiger. Ich meine es wirklich nicht böse, wenn ich Ihnen erzähle, dass ich an jenes alte Marionettenspiel dachte, in welchem der Prinz liebesglühend ausruft: Prinzessin, liebst Du mir? und sie antwortet: Ja mein Prinz, ich liebe Dir! Von grosser, sinnlicher Wirksamkeit sind die Eintritte der einzelnen kleinen Chorstellen, von der grössten aber der Schlusschor, der mit Gewalt in mein Gehör eindrang, und mir armen, nervenschwachen Manne noch heute in der Erinnerung geblieben ist. Einiger Bedenken über die Instrumentationsweise Wagner's kann ich heute noch nicht ledig werden, dahin gehört z. B. die aussergewöhnlich starke Besetzung der Holzblasinstrumente, die uns hier oft dreifach entgegen tritt, sodann die Menge von Blech, die auf der Bühne verwendet wird. Es ist überall die Appellation an die Sinne, das Hervorgehen aus der Nothwendigkeit will mir nicht einleuchten, noch weniger scheint sie eine Bedingung des herrschenden Gedankens, wenigstens nicht des musikalischen. Noch Eins: Wagner dringt auf die simpelste, ungelehrteste musikalische Ausführung der Motive; sie müssen eigentlich so beschaffen sein, dass der einfache Bauer aus Gohlis bei Leipzig, wie irgend ein Winzer aus dem Rheingau, sie sogleich fassen, oder auch mitausführen könnte, denn das Volk wird das Werk der Zukunft mit aufbauen: und

dennoch meine ich, dass eben keine Musik in solchem Maasse, wie die Wagner's, musikalische Voraussetzungen verlangt, denn sie ist ein Extract aller Eigenthümlichkeiten aller grossen Meister, und die innere melodi- [1106a // 1106b] sche und harmonische Structur keines Kunstwerks aller Zeiten leidet an gleichen Schwerfälligkeiten und erlahmt so sehr an dem Tendenziösen.

So weit darüber. Es ist freilich kein Evangelium, keine frohe Botschaft, die Sie damit erhalten, aber ich halte es für besser, seine Meinung nicht zu verbergen und ferner für rätlich, den Extravaganzen der ergebnen Kritik einen Hemmschuh anzulegen. Vielleicht kommt einmal die Zeit meiner Erleuchtung, jetzt aber bin ich noch ein verstockter Schriftgelehrter des alten Bundes und opponire wie diese ehrwürdigen Herren gegen die neue Lehre, denn die alte ist mir immer noch lieb und ich bin noch nicht wie ein Kind geworden, dessen ja der Himmel ist. Ueber „Tannhäuser“ kann ich kürzer sein: Sie selbst haben ihn so gründlich und ausführlich behandelt, dass ich Ihren Lesern keine Geduldprobe auferlegen mag, zumal ich fast überall nur Ihnen folgen würde. Doch mag ich Ihnen gern zugestehen, dass der Eindruck im Allgemeinen für mich nicht ganz ungünstig gewesen ist, nicht beziehentlich der Musik, sondern mehr des dramatischen Stoffs wegen, den wir leichter begreifen und für den der Dichter-Componist eine menschlichere Ausdrucksweise gefunden hat, als in dem ersten Ritterstücke Lohengrin, dessen scenische Zusammenstellung und Versausführung in eine litterarische Rumpelkammer gehört. Ueber die Aufführung darf ich mich sehr günstig aussprechen: der Kapellmeister R i e t z hat von Neuem seine grosse Tüchtigkeit gezeigt und das Personal hat ihn, wie schwer auch Einzelnen das Einstudiren und Memoriren dieser „genialen“ Musik geworden sein mag, gut unterstützt. Auch die Ausstattung von Seiten der Direction war eine würdige und entsprechende. Bis jetzt fanden fünf Aufführungen statt, die ersten drei zu doppelten Preisen, von denen nur die allererste durch Neugierige und Enthusiasten gefüllt war, die andern beiden aber in erschreckendem Maasse leer blieben. Die vierte und fünfte, bei ermässigten Preisen, war besuchter, nun aber soll, wie ich höre, ein Stillstand bis zur Ostermesse eintreten. Ein bestimmtes Resultat des Eindrucks kann ich Ihnen nicht melden, man hört die abweichendsten Urtheile für und wider, und es ist bei der ganzen Affaire nur die eine Erscheinung zu Tage gekommen, dass trotz einer lebhaften Agitation der Enthusiasten das Publikum sich nicht ganz gefangen gab, dass es die ungewöhnlichen Dinge mit prüfendem Stillschweigen betrachtete, aber auf der andern Seite das Verdienstliche mit lebhaftem Beifall begrüßte. [1106b //

1107a] Im Gewandhause hörten wir ausser Wagners Lohengrin noch einige neue Werke: eine Sinfonie von Kufferath und eine andere von Franz Lachner aus München. Beide sind ohne grosse, nachhaltige Wirkung vorübergegangen, nur die erste mit ein wenig mehr Getöse, denn sie ist in dem Stile geschrieben, der hier immer noch als der accreditirte gilt, wozu kommt, dass der Autor hier noch persönliche Freunde besitzt, die sich seiner warm annehmen. . . . /// . . .

Pfeiffen // mit Einem Motive // [< >] = langgestrecktes Crescendo- Decrescendo-Zeichen // mir däucht, // kitzlicher gewesen, als // ohngefahren // Mauermeister // Maasse // Geduldprobe // gefunden hat, als // litterarische // der Kapellmeister R i e t z // von Neuem ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/139 = III/35, 26. 2. 1853, S. 1108a-1109a

[-]

Aus Amsterdam.

Den 22. Febr. 1853.

Sie sind auf bestem Wege, werther Herr Redakteur, um vor lauter „Tannhäusern“ und „Berliozismen“ unser gutes Holland und seine Musikzustände völlig zu vergessen. Das ist nicht recht, und wenn Sie nachstehenden Zeilen Aufnahme in Ihr Blatt gönnen wollen, so werden sich Ihre Leser überzeugen, dass es der Mühe lohnt, auch einen Blick nach unserer Weltgegend streifen zu lassen. . . . /// . . .

C.

[S. 1109 als S. 1009 verdruckt (S. 1110 als 1010)] ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/139 = III/35, 26. 2. 1853, S. 1109b-1110a

[-]

Siebentes Gesellschafts-Concert.

Dienstag den 22. Februar.

. . . Was, Dorn auch unter den Propheten? Warum nicht? erstens hat er wohl schon hie und da das Sprüchwort von dem „Propheten im Vaterlande“ kennen gelernt, und zweitens prophezeit uns seine Ouvertüre zu den „Nibelungen“, welche wir bei dieser Gelegenheit hörten, eine neue deutsche Oper, von welcher wir etwas Bedeutendes zu erwarten berechtigt sind, und wenn Wagner's Freunde diesen zum Messias erheben, so sind wir als Dorn's Freunde bescheiden genug, wenn wir ihn nur unter die Propheten v ersetzen. . . . // . . .

Ueber D o r n ' s grosse, tüchtig ausgearbeitete, reich, fast überreich instrumentirte Ouvertüre lässt sich nur dann erst ein Urtheil fällen, wenn man sie mit der Oper vereint gehört haben wird. Denn als Musikstück an und für sich bietet sie zwar grosse Schönheiten dar, . . . ; aber die Erfindung, . . . wird man erst dann würdigen können, wenn man den Inhalt und die Situationen des Drama's kennt . . .

. . . // . . .

[S. 1109 als S. 1009 verdruckt, S. 1110 als 1010] // // erstens // Sprüchwort ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/139 = III/35, 26. 2. 1853, S. 1110b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

** W e i m a r. Unsere musikalischen Institute fahren fort, ein Asyl der neu-romantischen Schule zu bilden. Wagner's „Fliegender Holländer“ ist nun auch aufgeführt, und von B e r l i o z die Sinfonie Romeo und Julie“ und zwei Theile der Legende: „Faust“ wiederholt worden. Indess steht uns auch Flotow's „Indra“ und eine Wiederholung von R a f f ' s umgearbeitetem „König Alfred“ bevor. Bei alledem tauchen dennoch n e u e r d i n g s wieder Gerüchte von L i s z t ' s Abgang von hier auf. Mögen sie sich nicht bestätigen!

[Seite 1110 ist als Seite 1010 verdruckt] // Julie“ ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/139 = III/35, 26. 2. 1853, S. 1111b [Tages - und Unterhaltungsblatt]

In R i g a, wo Wagner's T a n n h ä u s e r volle Häuser macht, hat man das Kunststück der Doppelrollen *à la* Isabella und Alice auf den Tannhäuser übertragen: Fr. Z s c h i e s c h e sang in der sechsten Vorstellung die heidnische Venus **und** die heilige Elisabeth! In den Sarg der Elisabeth wird man wohl in der Schluss- / scene, um das Puppenspiel zu vollenden, eine Puppe gelegt haben. Was wird Wagner zu diesem Attentat sagen?

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/8, Sonntag 27. 2. 1853, S. 63

[Kunst-Nachrichten]

W e i m a r. Die großherz. Hoftheater-Intendantur zeigt Energie bei Einführung Rich. W a g n e r'scher Musik; sie veranstaltet vom 16. Februar bis 5. März drei Aufführungen des fliegenden Holländers, dann des Tannhäusers und Lohengrins.

bei Einführung ||

2212

Coblenzer Zeitung -/49, 27. 2. 1853, S. [Cb]

[Vermische Nachrichten]

- Richard Wagners „fliegender Holländer“ ist in Breslau mit großer Pracht und unter besonderem Erfolge gegeben worden.

XXXX / XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/49, Sonntag 27. 2. 1853, 4. Bl. S. 1-2

[Kunst, Literatur, Theater-Nachrichten]

Ueber Richard W a g n e r und seine Oper ist schon so viel geschrieben worden und, wie dies in der Natur der Sache liegt, bis jetzt nur von Parteistandpunkten aus. Die schriftstellernden

Advocaten plaidiren, die Zeit wird ihren Richtersprch abgeben. Eine kleine Schrift von Franz Müller über den „Tannhäuser“ (Weimar bei Ferd. Jansen und Comp.) verdient Beachtung. Ihr Verfasser gehört zwar zu den ganz entschiedenen Anhängern Richard Wagner's, plaidirt aber in einer würdigen Weise, die eben so viel Ernst der Forschung, als Sachkenntniß bekundet. Die Schrift beginnt mit kritischen und historischen Vorbemerkungen über den von Wagner bearbeiteten und seinen Compositionen zu Grunde gelegten halb sagenhaften, halb geschichtlichen Stoff, geht dann zu einer genauen Analyse der Anlage, Durchführung und Charaktere des Textbuches über und verbreitet sich zuletzt über den Werth und die Bedeutung der Tondichtung. Mag man nun auch nicht mit Allem, was Franz Müller in seinem Panegyrikus sagt, einverstanden seyn, so wird man ihn doch mit Interesse lesen und ihm das Verdienst zugestehen, daß er zum richtigen Verständniß des besprochenen Werkes und zur Beseitigung mancher Vorurtheile und Gehässigkeiten viel beigetragen, und dieß aus bester Ueberzeugung, eine gute Sache zu vertreten, gethan hat.

In der vorjährigen Thätigkeit der deutschen Bühnen für die Inscenirung neuer und dazu deutscher Opern, die ziemlich unbestreitbar der natürlichen Verpflichtung deutscher Theater zunächst liegen, glänzen zwei Hofbühnen ersten Ranges nie übertraffen. Die Berliner Hofbühne hat 1852 nur eine neue – wenigstens in Berlin noch nicht dargestellte Oper – „der Schöffe von Paris“, und damit man sich über diese Ausnahme nicht wundere, so liegt als besonderes Motiv die Rücksicht auf den Componisten Dorn, der Capellmeister des Instituts ist, vor. Noch leichter hat sich die Dresdener Hofbühne mit solcher üblichen Repertoirstörung abgefunden und das eigentliche Operpersonal gar nicht damit beunruhigt; sie hat als einzige Novität im Jahr 1852 nur ein französisches mittelmäßiges Singspiel: „Gute Nacht, Herr Pantalon“, zur Darstellung gefördert. Diesen beiden Hofbühnen gegenüber verdient die Thätigkeit des Frankfurter Stadttheaters im vorigen Jahre alle Anerkennung. Von neuen deutschen Opern hat dasselbe im vergangenen Jahre gebracht: „Maske und Mantille“ von Bischoff, „Aurelia“ von Conrad Kreutzer, die „Heimkehr aus der Fremde“ und das Fragment „Loreley“ von Mendelssohn-Bartholdy; von fremden neuen Opern: „der Traum in der Sommernacht“ von A. Thomas, „Don Pasquale“ von Donizetti, „der Dämon der Nacht“ von B. J. Rosenhain und das französische Singspiel „Herr Pantalon wünscht gute Nacht“. Neu einstudirt wurden von deutschen Opern: „die beiden Schützen“, „Zampa“ und „Euryanthe“; von fremden Opern: „der Kalif von Bagdad“ und „Johann von Paris“ von Boieldieu, „die beiden Füchse“ von Mehul, „Wilhelm Tell“ von Rossini, und „der Postillon von Lonjumeau“ von Adam. Im neuen Theaterjahr wurden von neuen deutschen Opern bereits aufgeführt: „Tannhäuser“ von Richard Wagner und „Indra“ von Flotow. Die Aufführung einer neuen Oper von Kittl in Prag steht bevor, ebenso die von Fioravanti's „Sängerinnen auf dem Lande“ in neuer Einstudirung.

Z.

XXXX / XXXX

Freiburger Zeitung -/50, Sonntag 27. 2. 1853, S. 199c

[-]

o Theater.

Eine bedeutende Sensation erregte es in allen deutschen Theaterzeitungen, daß unsere Stadt die Erste Süddeutschlands sein sollte, welche sich die schwierigste aller Opern, den Tannhäuser zur Lösung darstellte. Ein glänzendes Resultat beantwortete alle Zweifel. Die erste Aufführung ist als eine völlig gelungene anzusehen. Es war ein Ehrenpunkt geworden, die Aufführung zu ermöglichen. Die Schwierigkeiten der Instrumentirung wurden durch ein bedeutend verstärktes Orchesterpersonal – mit einer seltenen Präcision überwunden und gereichten allen Musikern, unter der Leitung des sehr tätigen Kapellmeisters Schöneck, zur Ehre. Gleich das erste Duett – das Schwierigste der ganzen Oper – wurde von Frau „Schröder-Dümler“ (Venus) und Hr. „Meffert“ (Tannhäuser) so begeisternd vorgetragen, daß in Erscheinung, Spiel und Gesang Nichts zu wünschen übrig blieb. Der Sirengesang, der Bachantinentanz wurden gut executirt. Auch das Hirtenlied wurde von Fräulein „Ehmann“ trefflich ausgeführt, und wirkte wie der Gesang der älteren Pilger in ergreifender Weise. Der Landgraf (Rafael) und Wolfram (Herger) Walther (Waldmann), Biterolf (Steinhauer) schlossen den Akt mit Hrn. „Meffert“ zur vollkommenen Ueberraschung des gespannt aufmerksamen Publikums.

Im zweiten Aufzuge sang Fräulein „Michalesi“ (Elisabeth) im schönen Ergusse. Der Sängerkrieg, dieses kolossale Musikstück wurde von allen Mitwirkenden mit wahrer Begeisterung vorgetragen. Vorzüglich traten Herr „Meffert“ und „Herger“ durch ihre richtige Durchführung in Gesang und Spiel wohlthuend aus dem Rahmen hervor. Die Ausstattung der Sängerkirche, sowie die ganz neuen Costüme waren von vorzüglicher Wirkung.

Der dritte, und der Grundidee nach bedeutungsvollste Akt, gab Hrn. „Herger“, Fräulein „Michalesi“, den Pilger-Chören, dem Orchester und endlich wieder Hrn. „Meffert“ volle Gelegenheit,

die musikalischen Schwierigkeiten zu überwinden. Wie aber Letzterer seine „Inbrunst im Herzen“ und das „Verdammungsurtheil“ vortrug, läßt sich nicht schildern, wohl aber blieb hier Wahl: Ob der Sänger oder der Darsteller Grandioseres leistete. Da ertönte in diese Scene des Kampfes wieder die metallreiche Stimme der Frau „Schröder-Dümler“ und drang mit ihrem lockenden Zauber in's Herz des Tannhäuser. Der gewaltige Gegensatz der verschwindenden Venus gegen den Leichenzug der Elisabeth ist, vielleicht das Poesiereichste, was je eine Oper dem aufmerksamen Zuhörer geboten hat. – Die Regieführung war musterhaft. Die vielfach bezweifelte Aufführung des „Tannhäuser“ hat bewiesen, daß nicht die Masse der Einwohner einer Stadt, wohl aber ihre Theilnahme am Werke des Schönen große Resultate erzielt.

Theater-Anzeige.

Sonntag den 27. Februar (Zum zweiten Male): Mit aufgehobenem Abonnement: T a n n h ä u s e r und der S ä n g e r k r i e g a u f W a r t b u r g. Große romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner,. Mit neuen Decorationen.

Montag den 28. Febr. M a r i e – A n n e, oder: E i n W e i b a u s d e m V o l k e. Schauspiel in 5 Akten nach dem Franz. v. Drexler-Manfred.

die Erste // T a n n h ä u s e r zur Lösung darstellte. // Musikstück wurde // (Herger) Walther // hier Wahl: // ist, ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/9, 28. 2. 1853, S. 35a-36b

[Correspondenzen]

A U S B E R L I N .

(15. Februar.)

... Auch in diesem Repertoire finden sich die Eingangs gedachten Gegensätze; es ist reich und doch arm. Denn es bietet, nicht bloß für diese sechs Wochen, sondern seit Jahr und Tag, nichts N e u e s dar. Es ist, als ob alle schöpferischen Kräfte // Deutschlands ruhten; denn das fabrikmässige Machwerk der Mittelmässigkeit, die bloße Geldspeculation der Componisten kann dafür nicht entschädigen.*) ...

...

*) Richard Wagner hat seinen „Tannhäuser“ zurückgezogen. – Flotow's „Indra“ wird erwartet.

// ...

...

Reilstab.

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/5, Montag 28. 2. 1853, S. 199a-199b

[Briefe]

17.

m. **Weimar**, im Februar.

Richard Wagners neueste Dichtung. Die Wagnerwoche in Weimar.

Daß Richard Wagner den Nibelungenmythos zum Gegenstand seiner neuesten dramatisch-musikalischen Schöpfung gemacht, ist der Kunstwelt bekannt. In der „Mittheilung an seine Freunde“, dem Vorwort zu seinen drei Operndichtungen: der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin (Leipzig, 1852) kündigte er gegen Ende des Jahres 1851 dies Vorhaben, dem er sich fortan einzig zuwende, mit folgenden Worten an: „Ich beabsichtige, meinen Mythos in drei vollständigen Dramen vorzuführen, denen ein großes Vorspiel vorauszugehen hat. Mit diesen Dramen, obgleich jedes von ihnen allerdings ein in sich abgeschlossenes Ganzes bilden soll, habe ich dennoch keine Repertoirestücke nach den modernen Theaterbegriffen im Sinn, sondern für ihre Darstellung halte ich folgenden Plan fest. An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabend jene drei Dramen nebst dem Vor- // spiel aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen,

den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Absicht kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständniß künstlerisch mitzuthemen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß. Aus diesem Plane für die Darstellung vermag nun auch jeder meiner Freunde die Beschaffenheit meines Plans für die dichterische und musikalische Ausführung zu entnehmen, und jeder, der ihn billigen kann, wird z u n ä c h s t mit mir auch gänzlich unbekümmert darum sein, wie und wann dieser Plan sich dereinst vor der Oeffentlichkeit verwirklichen solle, da er das Eine wenigstens begreifen wird, daß ich bei diesem Unternehmen nichts mehr mit unserm heutigen Theater zu thun habe. Wenn meine Freunde diese Gewißheit fest in sich aufnehmen, so geraten sie dann mit mir endlich wol auch darauf, wie und unter welchen Umständen ein Plan wie der genannte ausgeführt werden könne, und – vielleicht erwächst mir so auch ihre einzig ermöglichende Hülfe dazu.“

Vor wenigen Wochen, ja Tagen, ist das erste thatsächliche, gewichtige Lebenszeichen dieser Ausführung hervorgetreten. Wagner hat jetzt die Dichtung des großen, umfassenden Werkes beendigt. Es führt den Gesamttitel: „der Ring des Nibelungen“, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, und besteht aus vier Dramen, deren erstes (der Vorabend) „das Rheingold“, das zweite „die Walküre“ (erster Tag), das dritte „der junge Sigfried“ (zweiter Tag), das vierte „Siegfrieds Tod“ (dritter Tag) heißt. Für die literarische Oeffentlichkeit ist das Gedicht zur Zeit nicht bestimmt; nur in einer geringen Anzahl von Exemplaren als vertraute Mittheilung an Wagners Freunde und solche, bei denen er eine besondere Theilnahme an dem Gegenstand voraussetzen darf, liegt es vor; nicht als schlechthin literarisches Product will er es angesehen wissen. Wir beschränken uns, den Willen des Dichters ehrend, auf diese einfache Anzeige, aber sie dem deutschen Publikum vorzuenthalten, können wir nicht über uns gewinnen. Ein guter, wol der kostbarste Theil seines Künstlerlebens wird der musikalischen Ausführung dieses gewaltigen Dramencyklus gewidmet sein, das größte Unternehmen, welches je ein Dichter und Tonsetzer sich zum Ziel seiner schöpferischen Gestaltung gesetzt hat. Schon dieser Umstand muß Bewunderung erregen; die Dichtung allein schon darf als eine der außerordentlichsten Ausstrahlungen eines reichen und hohen Dichtergeistes gelten.

Mit der Aufführung von Wagners „fliegendem Holländer“ ist Weimar nunmehr in den Besitz der bis jetzt drei bedeutendsten dramatischen Werke des Dichtercomponisten gelangt. Wie den „Tannhäuser“ führte auch diese Oper ein und derselbe Festtag, der Großherzogin Geburtstag, 16. Februar, hier in das Leben. Diese ältere Tondichtung ist des Schöpfers des Tannhäuser und des Lohengrin würdig und begreift Schönheiten ersten Ranges, obwol sie als Ganzes betrachtet, erklärlicher Weise, ihren jüngeren Schwestern an Reife und tief-künstlerischem Gehalt nachsteht.

Am 27. Februar beginnt eine den Werken Richard Wagners eigens gewidmete Woche in Weimar mit der Aufführung des Tannhäuser, die Mitte der Woche bildet die Darstellung des fliegenden Holländers und den Ausgang, am 5. März, die des Lohengrin, sämmtlich unter Liszt's Leitung.

gelang, // wol // Hülfe // Ausstrahlungen // Sigfried // Siegfrieds // obwol // sämmtlich ||

März 1853

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/11, 3. 3. 1853, S. 82

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Die Operaufführungen im verflorbenen Monat Februar beschränken sich auf 5 Vorstellungen des „Tannhäuser“ von Richard Wagner und 2 Aufführungen der „Schwestern von Prag“ von Wenzel Müller.

...

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/8, 3. 3. 1853, S. 37b

[Notizen]

– Heute findet im Theater an der Wien das Benefice des Herrn Kapellmeisters S u p p é statt. Zur Aufführung kommt das ganz neu in die Scene gesetzte Melodram: Der „Tannhäuser“ mit neuen Musikeinlagen.

Benefice ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/28-30, 4. 3. 1853, S. 117a-118a (Z:117b)

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.

(Vom 23. bis 1. März.)

... // ...

Der k. Hofopernsänger Hr. M i t t e r w u r z e r, v. Dresden, welcher, wie wir in letzter Nummer berichteten, als Wolfram im „Tannhäuser“ mit glänzendstem Erfolge gastirte und diese Partie durch seinen Gesang und sein Spiel zu einer Geltung brachte, wie es wohl nur sehr wenigen seiner Collegen gelingen dürfte, konnte leider den in Betreff der Fortsetzung des Gastspiels vereinigten Wünschen der Direction und des ganzen Theaterpublikums nicht nachkommen, da er nach Dresden zurückkehren mußte und an dem Tage nach der Tannhäuser-Vorstellung, wo er noch für die Vorstellung des „Templer“ disponibel war, sich leider Frl. M a y e r als unwohl anmelden ließ. Hoffentlich kehrt Hr. M i t t e r w u r z e r recht bald zu einem längeren Gastrollen-Cyklus hierher zurück; die glänzendste Aufnahme ist ihm sicher.

... // ...

V. K.

anmelden ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./10, 4. 3. 1853, S. 101a-104b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./8, 18. 2. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./10, 4. 3. 1853, S. 106b

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] Im philharmonischen Concert zu Hamburg kam die Tannhäuserouvertüre zur Aufführung.

[etc.] = original etc.-Sigel ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/10, 5. 3. 1853, S. 85a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Dramaturgie]

Richard W a g n e r tritt nun auch als Dichter auf. Er hat den Nibelungenhort zu seinem Vorwurf gewählt und einen Cyclus von Dramen daraus gebildet, welche den Gesamttitel führen: „Der Ring des Nibelungen,“ ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, deren erstes: (der Vorabend) „Das Rheingold,“ das zweite: „Die Walküre,“ das dritte: „Der junge Siegfried,“ das vierte: „Siegfried's Tod“ heißt. Das Stück ist zunächst noch nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt und wird nur an die Freunde Wagner's vertheilt.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/8, 5. 3. 1853, S. 61-62

[Nachrichten]

Dessau. Repertoire der Abonnements-Concerte des ersten Cyklus 1853. . . // . . . – VI. 6. Mai. Overtüre zum „Tannhäuser“ von R. Wagner (zum 1. Mal), Sinfonie *F-moll* von F. Schneider, Solospieler: Hr. Concertmeister Appel, Hr. Hofmusik. Gierth.

XXXX

XXXX / XXXX

Freiburger Zeitung -/55, Samstag 5. 3. 1853, S. 219c

[–]

Theater.

Bei der gestrigen Aufführung der Oper: T a n n h ä u s e r war das Haus, trotz aufgehobenem Abonnement, wieder ganz gefüllt, ein Beweis für die Wirkung, welches dieses großartige Tonwerk bei der ersten Darstellung hervorgebracht hat. Je öfter man dasselbe hört, desto klarer stellt sich das Geniale dieser Composition heraus. Es herrscht nur eine Stimme im hiesigen Publikum, daß noch n i e eine Oper mit der Vollendung gegeben wurde, als die in Rede stehende, sowohl was die Sänger, das Orchester, wie auch die wahrhaft glänzende Ausstattung von Seiten der Direktion betrifft. Es ist dies eine Aufgabe, an die sich keine Bühne ähnlichen Ranges wagen wird.

Tannhäuser ist für das hiesige Theater ein Repertoire-Juwel, auf den es stolz sein kann, und um welchen uns manche große Bühne beneiden wird. Zu den vielen anwesenden Fremden, die der Ruf des Werkes herbeigezogen, hatten die Kunstfreunde des benachbarten Emmendingen ein zahlreiches Contingent gestellt.

Eine Wiederholung des Tannhäuser a n e i n e m S o n n t a g e wäre sowohl im Interesse des auswärtigen Publikums, als auch Jener sehr zu wünschen, die durch ihre Berufsgeschäfte abgehalten, sich an Wochentagen den Genuß dieses Kunstwerkes versagen zu müssen.

Theater-Anzeige

Samstag den 5. März. R o b e r t d e r T e u f e l. Große Oper in 5 Akten von Meyerbeer.

Sonntag den 6. März. Auf vieles Verlangen: T a n n h ä u s e r u n d d e r S ä n g e r k r i e g a u f W a r t b u r g. Große romantische Oper in 3 Akten von Richard Wagner. Mit neuen Decorationen und durchaus neuen Costümen.

[Platzhalter für Kleinzeichen einer Balken-Waage] **Theater.** // versagen zu müssen. ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/10, 6. 3. 1853, S. 80a

[Feuilleton]

- Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ ist im Februar auf der Leipziger Bühne sechs Mal gegeben worden und hat sich mit jedem Abend mehr festgesetzt in der öffentlichen Gunst.

[Das Bremer Sonntagsblatt setzt die Anführungsstriche mittig] ||

2229

Signale für die musikalische Welt XI/12, 10. 3. 1853, S. 92

[Dur und Moll]

L e i p z i g . . .

F r e i t a g den 4. März. Siebente Vorstellung des „Tannhäuser“ von R. Wagner bei ziemlich besetztem Hause.

. . .

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/12, 10. 3. 1853, S. 94

[Dur und Moll]

☼ R i c h a r d W a g n e r hat jetzt die Dichtung seines großen, umfassenden Werkes beendigt und als Manuscript drucken lassen. Es führt den Gesamttitel: „der Ring des Nibelungen,“ ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, und besteht aus vier Dramen, deren erstes (der Vorabend) „das Rheingold,“ das zweite „die Walküre“ (erster Tag), das dritte „der junge Sigfried“ (zweiter Tag, das vierte „Siegfrieds Tod“ (dritter Tag) heißt.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Gesamttitel: // Sigfried“ // „Siegfrieds ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/59, Donnerstag 10. 3. 1853, S. 233c

[Deutschland]

♂ **Vom Lande**, 8. März. Der fürchterliche Weg, und die nicht unbedeutende Entfernung Freiburgs vermochten mich nicht abzuhalten, der dritten Aufführung „Tannhäusers“ beizuwohnen.

Obwohl ich selbst kein kunstgerechter Richter bin, wird es Ihnen dennoch nicht unliebsam sein, wenn ich Ihnen in kurzen Worten den Eindruck schildere, den dieses großartige, Epoche machende Stück, auf mich hervorbrachte.

Schon nach Beendigung der meisterhaft aufgeführten Overture, in der Richard Wagner nicht das bekannte Reich der Töne durchmißt, sondern ganz neue und eigenthümliche Schöpfungen an unserer erstaunten Seele vorüberführt, hätte ich ausrufen mögen: „Vereinige Dich, großes Volk der Erfindungen, der Künste und Wissenschaften, denn ein neuer Stern ist an Deinem musikalischen Horizonte erschienen. Beeile Dich, deutsches Volk, diese hohe, echt deutschen Elementen entsprungene Schöpfung als **D e i n G e m e i n g u t u n d E i g e n t h u m** hinzunehmen, ehe denn es Fremde an sich ziehen.“

Ja schon dieser Theil des Werks sichert dem Dichter und dem Componisten hohen, sehr hohen Ruhm.

Der weitere Verlauf des Stückes erhöhte Schritt für Schritt meine enthusiastische Stimmung und am Schlusse angelangt, stund ich vor dem gefallenen Vorhang erfüllt von eben den Gefühlen und Empfindungen, mit denen ich schon oft jenes kolossale Denkmal deutscher Baukunst, die Zierde Ihrer Stadt, betrachte. Nicht die Feinheit und Zierlichkeit der einzelnen Kleinlichkeiten fesselt und entzückt; die edle Einfachheit, die einige und große Harmonie des Ganzen ists, was die Seele in Erstaunen setzt.

So Richard Wagners Tannhäuser!

♂ = Fettsatz // stund ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/31-33, 11. 3. 1853, S. 125a-125b

[Theatralische Sternwarte]

* **Freiburg im Breis-Gau**. [B r i e f a u s z u g.] Nachdem „Onkel Tom“, nach Olfers Bearbeitung, selig entschlafen, um nie mehr das Licht der Lampen zu erblicken, feierten die hiesigen Theaterfreunde den 24. Februar ein Kunstfest, wie es ihnen hier noch nie geboten ward, und wohl für lange Jahre nicht mehr geboten werden wird. Ich meine die erste Aufführung des „T a n n h ä u s e r“, welcher zum Benefiz des Capellmeister S c h ö n e c k in Scene ging. Wer die Schwierigkeit dieses Riesenwerkes selbst für die größten Bühnen kennt, der wird begreifen, daß die ganze Energie unseres Dir. W a l l n e r dazu gehöre, um die Aufführung dieses grandiosen Tonwerkes überhaupt zu ermöglichen. Das überfüllte Haus erwartete ein C u r i o s u m zu hören, und vor den erstaunten und erschütterten Hörern erschlossen sich die Wunder einer neuen Musikwelt! Welch ein enormer Fleiß war aber auch auf die Darstellung verwendet worden. Drei Wochen vorher kündigte die Direction den Abonnenten an, daß sie vor Aufführung der Wagner'schen keine andere Oper mehr geben könne. Die Decorationen waren mit Geschmack und die neuen Costüme nach Dresdner Originalzeichnungen mit einem Glanz angefertigt, der Alles übertraf, was die durch Wallner's Leitung sehr verwöhnten Freiburger bis jetzt auf der hiesigen Bühne gesehen. Der Sängerkrieg im 2. Akt war in Bezug auf glänzende Ausstattung und sinniges Arrangement ein Meisterwerk. Fünf Orchesterproben, dessen Mitglieder um 24 Mann verstärkt waren, leiteten das Meisterwerk ein, welches einen gewaltigen Eindruck auf das Publikum hervorbrachte. Nach der Overture erzielte // schon die Introduction mit den wilden Tänzen der Bachantinnen im Venusberg – eine von Hrn. Jansen höchst effectvoll gemalte Decoration – eine mächtige Wirkung, welche sich von Scene zu Scene, von Akt zu Akt steigerte. Die Darsteller, Chor und Orchester wirkten gleich begeistert. Hr. M e f f e r t wird als Tannhäuser wenig Nebenbuhler zu scheuen haben. Die Erzählung seiner Pilgerfahrt nach Rom hält Referent für ein Meisterstück, von dem er nicht weiß, ob er dem Sänger oder dem Schauspieler M e f f e r t den Vorzug geben soll. Leider wird uns dieser überaus begabte junge Mann, eben so wie Frau S c h r ö d e r, die für die schwierige Partie der Venus wie geschaffen schien, von Hrn. Dir. Wallner für sein neues Unternehmen nach Posen entführt. Hr. H e r g e r als Wolfram und Frl. M i c h a e l e s i als Elisabeth theilten mit den Vorgenannten den Ruhm des Abends. Nur eine Stimme herrscht im ganzen Publikum darüber, daß noch nie eine Oper mit solcher Vollendung hier in Scene gegangen. Heute sollte die zweite Aufführung sein, welche aber leider durch die Heiserkeit des Hrn. M e f f e r t verhindert wird. . . .

gehöre, ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./11, 11. 3. 1853, S. 109a-113a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./8, 18. 2. 1853

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/10, Sonntag 13. 3. 1853, S. 80

[Kunst-Nachrichten]

Z ü r i c h. Rich. W a g n e r ist mit der dramatisch-musik. Bearbeitung der N i b e l u n g e n - S a g e beschäftigt und hat die Dichtung beendet. Das Werk führt den Titel: „Der Ring der Nibelungen“, ein Bühnenspiel für 3 Tage und 1 Vorabend unter dem Titel: „Das Rheingold“. Die Stücke der 3 Tage heißen: „Die Walküre, Der junge Siegfried und Siegfrieds Tod.“

Ring der Nibelungen // Walküre, Der ||

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/11, 14. 3. 1853, S. 43b

[Nachrichten]

Leipzig. Wagner's Tannhäuser wurde hier bereits 9mal gegeben. Diese Oper gab Gelegenheit zu den Gastspielen des Tenoristen Beck aus Weimar (Tannhäuser) und des Baritonisten Mitterwurzer aus Dresden (Wolfram). Letzterer hatte einen glänzenden Erfolg.

...

Weimar. Am 16. Februar kam Wagner's „Fliegender Holländer“ zum ersten Male zur Aufführung. In Kurzem wird Lisst die 3 Wagner'schen Opern: Fliegender Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, in einer Woche hintereinander aufführen. – Rich. Wagner hat jetzt den Text zu seinem grossen Dramen-Cyclus aus den Nibelungen beendet. Das Ganze besteht aus 3 Dramen und 1 Vorspiel. Er wird der musikalischen Ausführung dieses Riesen-Entwurfes seine nächsten Jahre widmen.

Lisst ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/13, 17. 3. 1853, S. 101

[Dur und Moll]

☼ Im letzten Abonnementconcert in B r e m e n ließen sich Herr von M i l d e und dessen Gattin, geborene A g t h e, vom Hoftheater in Weimar, mit großem Beifall hören. Frau von Milde sang die Arie aus der Nachtwandlerin und Lieder von Schubert und Franz, denen sie auf Verlangen eines von Mendelssohn zugab. Herr von M i l d e trug „des Sängers Fluch“ von Esser vor, die Abendstern-Romanze aus dem „Tannhäuser“ und im Verein mit seiner Frau ein Duett aus „Ferdinand Cortez.“ Die Vorträge fanden so lebhaften Anklang, daß die Concertdirection dem Künstlerpaar das Versprechen abgenommen hat, im nächsten Winter wiederzukommen.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/34-36, 18. 3. 1853, S. 137b-138a

[Theatralische Sternwarte]

* **Freiburg im Br.-G.** „T a n n h ä u s e r“, welcher hier bei der dritten Aufführung noch ein überfülltes Haus // erweckte, ist von der Theater-Commission verboten worden, obgleich er auf Kosten des Direktors neu ausgestattet worden ist, und dieser allein für den Riß zu stehen hat. Der Grund dieses als Curiosum zu betrachtenden Verbotes ist der Umstand, daß einige Theater-Commissionsmitglieder kein Gefallen an der Oper finden! Von d e r Bevormundung unter welcher ein Direktor h i e r steht, hat man im übrigen Deutschland nicht den blassesten Begriff.

erweckte, ||

sesten Begriff.

erzweckte, ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./12, 18. 3. 1853, S. 121a-126a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./8, 18. 2. 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/142 = III/38, 19. 3. 1853, S. 1131a-1133a (Z:1132a) [-]

Musikalische Zustände in Hamburg.

Ende Februar.

(Schluss.)

... // ... Von hier neuen Compositionen hörten wir die Tannhäuserouvertüre von Wagner, eine Sinfonie von dem Organisten Ritter in Magdeburg und die Ouvertüre zum Manfred von Schumann.

... /// ...

Df.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/142 = III/38, 19. 3. 1853, S. 1133a-1134a [-]

Erste Lese des Stoppelvereins.*)

Herr Fr. Brendel lässt sich, nachdem er in Weimar Wagner's Lohengrin und kurz darauf in Dresden den *Don Juan*, in Leipzig den *Cortez* (Tichatschek und Johanna Wagner), den *Fidelio*, und die „gewöhnliche Flickoper“, den *Freischütz*, „wohin ihn jedoch nur der Zufall führte,“ gehört, in der N. Zeitschrift f. Mus. Nr. 8 u. f. also vernehmen:

„Wie sehr erstaunte ich, als ich inne ward, dass diese letztgenannten Opern gegen Wagner's Werke

*) Siehe vor. Nr. „Schreiben an die Redaktion“. [1133a // 1133b]

geradezu abfallen. Ich war frappirt von diesem so mächtigen Unterschied, der die alte Kunstepoche geradehin als schon vollständig beseitigt erscheinen lässt – ich hätte es früher nicht geglaubt, wenn man mir gesagt hätte, dass wir so vollständig und in einem solchen Grade*) über jene Zeit hinaus sind.“

Hierauf werden den beseitigten und gefallenen Größen mitleidsvoll einige Pfennige zugeworfen, um den Charon zu bezahlen, der sie ins Reich der Todten überschiffet. So erhält Mozart und sein *Don Juan* zwar das Prädikat „ewiger Frische mit einigen Ausnahmen“, aber Hr. Br. „hatte Wagner'scher Universalität gegenüber doch nur den Eindruck der Sonderkunst“. Spontini's *Cortez* ist zwar „imposant, aber man fühlt das Hohle, den theatralischen Pomp, die theatralische Lüge bald heraus“. Im *Fidelio* ist zwar „derselbe Ernst, dieselbe Wahrheit, wie in den Wagner'schen Werken [Bedanke dich, beseitigter Beethoven!], aber das Kindische der Form, das dramatische Ungeschick stehen damit im Widerspruch“. Der *Freischütz* endlich ist „ein liebes Werk“, aber Hr. Br. „muss doch auf den Standpunkt, auf welchem sich diese Oper bewegt, wie auf die Träume und Spiele der Kindheit zurück blicken“. Da haben wir denn ein köstliches historisches Bild: *Vater Brendel*, der die *Kinder* Beethoven und Weber über ihren Standpunkt belehrt – der kleine Ludwig knurrt und fährt mit der Hand in sein struppiges Haar, der kleine Carl Maria lächelt schalkhaft und denkt:

Das preisen die Schüler allerorten,
Sind aber keine *Weber* geworden.

Gut, dass wir auf diese Weise zu *Göthe* kommen: da können wir gleich noch einen Irrthum der Nation berichtigen. Wie Mozart und Beethoven ist auch *Göthe* leider nur ein Sonderkünstler. Hr. Brendel hörte in Weimar die „Berlioz'sche *Faustmusik*“ [oh Schalk! welch' ein *schlagende*

r Ausdruck für Berlioz's Musik!]. Dabei entstand in ihm während der Deklamation mehrerer Stellen aus dem Faust, die zwischen der Musik gesprochen wurden, „unmittelbar aus der Empfindung erwachsend, ohne dass ihn die Erinnerung an die Wagner'sche Idee dazu verleitete, das lebendigste Verlangen nach Musik, nach einer wesentlich mit dem Ganzen verbundenen Musik, und die Worte alle in erschienen ihm in ihrer Wir-

*) Erst „vollständig“ und dann „in einem gewissen Grade“, also z. B. aus dem Sumpfe nicht nur ganz, sondern auch bis an die Knöchel heraus zu sein, ist wahrscheinlich eine neue Form der Logik. Der Stil ist der Mensch! [1133b // 1134a]

kung auf einmal dürftig und nüchtern. Zwar hatte er sich jahrelang an der Herrlichkeit des Faust innerlich genährt, aber durch den Einfluss der Wagner'schen Werke hatte er einen andern Standpunkt der Kunstanschauung betreten.“

Nun, alter Dichterst, fühlst du deinen Thron nicht wackeln? – Göthe erscheint auf einem rothsammetnen Lehnstuhl und spricht über Brendel-Anaxagoras, der den Mond auf die Erde herabzieht (Faust 2. Theil, 2. Akt – klassische Walpurgisnacht), mit großer Ruhe:

Was dieser Mann nicht alles hört' und sah!
Ich weiß nicht recht, wie uns geschah,
Auch hab' ich's nicht mit ihm empfunden.
Gestehen wir, es sind verrückte Stunden,
Und Luna wiegt sich ganz bequem
An ihrem Platz so wie vordem.

Todten // zurück blicken“. // Schalk! welch' ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/68, Sonntag 20. 3. 1853, S. 271c

[-]

F. Theater.

Bei dem Schlusse der Saison fordern Gerechtigkeit und Billigkeit, daß dem Talent und der gelungenen Darstellung ungesäumter und ungeschmälerter Beifall zu Theil werde, indem des dramatischen Künstlers Wirken und Leben mit den Tönen, Mienen und Worten verhaucht, und nichts mehr von ihm zurückbleibt, als sein Andenken.

Gehen wird zunächst zur Oper über:

Frau Schröder-Dümler hat durch ihren seelenvollen, innigen Gesang, durch ein gefühlvolleres, lebendiges Spiel in tragischen Partien in Fidelio, als Valentine, Jüdin [etc.] Ausgezeichnetes geleistet. Frln. Michalesi verräth eine gute Schule; in dem größten Theile ihrer Partie wurde ihr die Zufriedenheit des Publikums zu Theil. – Frln. Ehmann's Leistungen als Zerline, Aennchen im Freischütz, Page im Maskenball wurden immer mit Beifall aufgenommen.

Dem unermüdlichen Eifer des Herrn Schöneck, seiner gründlichen musikalischen Bildung verdanken wir die so präzise Ausführung, insbesondere der größeren Opern; des „Tannhäuser“, die „Hugenotten“, „Wilhelm Tell“ [etc.] – wobei zu bedenken, daß beinahe immer nur eine einzige Probe mit vollständigem Orchester zu obigen großartigen Werken möglich war, darum auch den gesammten Orchestermittgliedern desto größern Beifall und Anerkennung zu zollen ist. – Herr Meffert ergötzte uns mit einer schönen und kräftigen Stimme, von großem Umfange; seine geschmackvollen Vorträge und scharf aufgefaßtem Spiele, wie er es hauptsächlich in den Hugenotten, Stumme von Portici, Tannhäuser, Wilhelm Tell gezeigt hat.

Herr Herger hatte mit entschiedenem Beifall in der Zigeunerin den Grafen Alban, (in welcher Oper er das ansprechende Lied im 2. Akte bei stürmischem Beifall wiederholen mußte), in Don Juan, Maskenball, Wilhelm Tell gesungen. Eine kräftige, volltönende und durchgreifende Stimme; sein lebendiges Spiel, geschmackvoller und sicherer Vortrag machten ihn zu einem vorzüglichen Mitgliede unserer Oper.

Herr Rafael verbindet mit einer schönen, kräftigen Stimme ein sehr gewandtes Spiel; auch ihm wurde in allen seinen Leistungen stets die volle Anerkennung des Publikums zu Theil.

Herr Waldmann, zweiter Tenorist, besitzt eine frische, sehr ansprechende Stimme; bei seinem Fleiße wird es ihm gelingen, sich etwas mehr Gewandtheit im Spiele zu erwerben. Das Publikum hatte ihm in jeder Partie gezeigt, daß es Talent und Fleiß zu schätzen weiß.

Die Leistungen des Chors sind gut zu nennen. Welche Mitglieder der Oper mit dem kommenden Herbste wiederkehren werden, ist uns nicht bekannt; wie dem auch sei, nehmen sie insgesamt von allen denen, welche die Verhältnisse des hiesigen Theaters kennen, Fleiß und Kunst zu schätzen wissen, ein freundliches Lebewohl von Freiburg mit.

[etc.] = etc.-Sigel // Frln. Ehmann's // [etc.] = etc.-Sigel // die „Hugenotten“, // [etc.] = etc.-Sigel // gesammten // scharf aufgefaßtem Spiele, // [etc.] = etc.-Sigel // machten ihn // insgesamt ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/12, 21. 3. 1853, S. 45a-46a

[Kopfartikel]

K Ü N S T L E R – S K I Z Z E N .

II. Tichatschek.

...
T i c h a t s c h e k ist dem Charakter seiner Stimme nach ein eigentlicher H e l d e n t e n o r , Jeder andere Genre liegt seiner Stimme und Kunst-Individualität ferne. Fehlt es ihm auch an L y r i s c h e r e Befähigung keineswegs, so ist doch eben seine Stimme nicht weich und volubil genug, um auch in lyrischen Parthien vollkommen zu genügen; wenn ihn nicht schon zu diesen die mindere Coloraturfähigkeit seines Vortrages überhaupt weniger geeignet erscheinen liesse. In jener Richtung aber leistet er mitunter Ausgezeichnetes; so ist er als Masaniello, Rienzi, Robert und Raoul vorzüglich, und wenn ich auch eben dem Ausspruche M e y e r b e e r 's, der ihn für den e r s t e n jetzt lebenden „ R a o u l „ erklärt haben soll, besonders im gegenwärtigen Momente nur bedingungsweise beipflichten kann, so muss ich doch offen gestehen, dass er gerade in dieser Parthie immerhin mehr Chancen für sich hat, als A n d e r , E r l und S t e e g e r , welche in derselben floriren.

/// . . .

Jeder andere Genre // ferne ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/12, 21. 3. 1853, S. 48a

[Nachrichten]

Frankfurt. Durch den Abgang des Herrn Beck sieht sich die Direktion genöthigt von den benachbarten Bühnen Gäste kommen zu lassen. So trat im Tannhäuser Herr M i n e t t i von Wiesbaden als Wolfram von Eschenbach, in Tell Hr. Stepan von Mannheim in der Titelrolle auf.

genöthigt von // M i n e t t i ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/14, 23. 3. 1853, S. 108

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g . . .

. . . – Am 16. März fand die a c h t e Vorstellung des „Tannhäuser“ statt.

☼ Man schreibt uns aus R i g a : . . . Der „Tannhäuser“ von R. Wagner hat bis jetzt neun sehr besuchte Aufführungen erlebt. – . . .

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/14, 23. 3. 1853, S. 110

[Dur und Moll]

☼ F o r t s e t z u n g d e s T a n n h ä u s e r - P e c h 's. In F r e i b u r g im Breisgau ist R. Wagners „Tannhäuser“, nachdem er drei überfüllte Vorstellungen erlebt hatte, v e r b o t e n worden, weil er einigen Theater-Commissionsmitgliedern nicht gefällt.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/10, 23. 3. 1853, S. 77

[Nachrichten]

Aus Schlesien. . . . – In der dritten Sinfonie-Soirée der Stadtkapelle zu L i e g n i t z kam die grosse Sinfonie in *C-dur* von Mozart, die Ouverture zur Oper „Tannhäuser“ von R. Wagner und die Musik zu Göthes „Egmont“ von Beethoven mit dem verbindenden Text von Mosengeil zur Aufführung.
– . . .

XXXX / XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/37-39, 25. 3. 1853, S. 152a-152b

[Theatralische Sternwarte]

* **Riga.** „Tannhäuser“ hat bereits 10 Wiederholungen bei gedrängtvollem Hause erlebt. – . . .

* **Weimar,** d. 13. März. Die *Wagnerwoche*. Richard Wagner's dichterisch-musikalisches Wirken hat in Weimar eine Anerkennung gefunden, die von allem künstlich Gemachten weit entfernt, weil nachhaltig und dauernd, ist. Von der Zeit an, wo der „Tannhäuser“ hier eingeführt wurde (1849), wo ihm der „Lohengrin“ folgte (1850), bis auf die jüngsten Tage herab, wo das ältere Werk: „Der fliegende Holländer“ die hiesige Bühne beschrift, bilden die überaus zahlreichen Aufführungen eine Reihe gewichtiger Belege für die Thatsache, daß Wagner's „Genius“ in Weimar schnelle Anerkennung und Würdigung gefunden. Seine Werke haben sich hier eingebürgert und eingelebt, feste und tiefe Wurzel in einem empfänglichen Boden gefaßt und einen unverkennbar läuternden Einfluß auf den Geschmack eines Publikums gewonnen, das auf seiner Bildungsstufe stillzustehen nicht gewohnt ist, ohne die Augen einer einzelnen Richtung einseitig und ausschließlicly zuzuwenden. Die Dankbarkeit und Verehrung gegen einen noch vielfach verkannten Geist hat in der jüngst verflossenen Zeit einen besondern Ausdruck durch eine Kundgebung gewonnen, welche in den Annalen unsers Theaters aufgezeichnet zu werden beanspruchen darf. Die Woche vom 27. Febr. bis zum 5. März d. J. war der Aufführung der genannten drei Wagner'schen Opern gewidmet, und so gingen denn in einem geschlossenen Cyklus am 27. Febr. der „Tannhäuser“, am 2. März der „fliegende Holländer“, am 5. März der „Lohengrin“ in drei festlichen Vorstellungen über die Weimar'sche Bühne, von dem zahlreichen freudig bewegten Publikum mit einem so warmen und begeisterten Beifall aufgenommen, wie wir ihn nur // immer den Wagner'schen Werken angedeihen zu sehen gewohnt sind. Wie wenig freigebig auch das hiesige Publikum mit einer anderwärts häufigen Bezeigung zu verfahren gewohnt ist, ließ es doch am Festabend der „Tannhäuser-Vorstellung“ dem durch eine Reihe dramatischer Leistungen als wahrhaft beliebten Künstler bewährten Heldentenor **Beck** die Auszeichnung stürmischen Hervorrufs als Darsteller der unter stetem Beifall durchgeführten Hauptrolle zu Theil werden, während am Schluß der „Lohengrin-Vorstellung“ unserem Kapellmeister **Franz Liszt**, theils für seine Verdienste um den Dichtercomponisten, theils als dessen Repräsentanten ein Lorbeerkrantz dargebracht wurde.

Wurzel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./13, 25. 3. 1853, S. 133a-136b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht (Schluß), s. ~ XXXVIII./8, 18. 2. 1853

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./13, 25. 3. 1853, S. 136b-140a; ~ ./14, 1. 4. 1853, S. 148a-150b

[–]

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Zweiter Brief.

Mein Herr! Ich habe am Schlusse meines letzten Briefes Ihrer unterschobenen Angabe entgegen das wahre Wesen des Wagner'schen Kunststyles bezeichnet, und stehe im Begriffe über

dessen Stoff und seine Behandlung dasjenige zu erörtern, was zu Widerlegung der in Ihrem Aufsätze nun unmittelbar folgenden Ansichten nöthig ist. Ehe ich dies thue, erlaube ich mir Ihnen zu erklären, daß ich durchaus nicht zu jenen Wagnerittern gehöre, welche in unmaßgeblicher Anbetung ihres Ordensstifters schlechterdings der Meinung sind, Wagner stehe über aller Kritik, und seine Schöpfung sei eine Neuerung, die nur so als fertige geharnischte Athene aus seinem Zeuskopfe voltigirte. Ich habe mir im Gegentheil die Mühe, Wagnern zu kritisiren, nicht gereuen lassen, und ungläubig wie ich nun einmal bin, habe ich mich gehütet von ihm irgend etwas an meine Ueberzeugung zu vermitteln, was ich nicht vorher einer gänzlich vorurtheilsfreien Untersuchung unterworfen hätte. Was ich mir jedoch so angeeignet, ist mir theurer geworden, als es denen sein kann, die es bequem hinnahmen, um es vielleicht ebenso leicht wieder wegzuworfen. Je länger und ernster ich nun seine Theorie prüfte, desto mehr gewahrte ich, daß Wagner nur eine [136b // 137a] Mission erfüllte, die in der Kunstgeschichte bereits voraussehen war. Sie erlauben mir daher wohl, daß ich die Eingangs angekündigte Erörterung an der Hand von Männern vornehme, deren Wort Ihnen wie mir gleich werthvoll und gewichtig ist, da sie eben zu den wirksamsten Factoren unserer Kunstgeschichte zählen.

Ehe ich die lichtvolle Darstellung Wagner's vom Verhältnisse seines Kunststyles zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer besondern Form desselben insbesondere gebe, möchte ich die absolute Berechtigung dieses Kunststyles mit Lessing bevorworten, welcher sich über denselben folgendermaßen ausspricht:*) „Die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendenselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. – Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur noch zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß.“ – Man kann nicht deutlicher sprechen als hier Lessing, und ich werde Gelegenheit haben später auf dieses Fragment zurückzukommen, welches mich tief beklagen läßt, daß es nicht mit jener Schärfe zur vollständigen Ausführung gelangt ist, die dem großen Kunstphilosophen so vorzüglich eigen war. Es sei indessen als ein Wegweiser für jene winzigen Kritikerlein, welche im Gefühle ihrer eigenen bodenlosen Sterilität den Wagner'schen Kunststyl als eine Monstrosität verschreien zu dürfen glauben, hierher gesetzt. Hören Sie nunmehr die genaue Auseinandersetzung Wagner's von dem Verhältnisse jenes Kunststyls zum Dichtungsvermögen im Allgemeinen und zum Drama als einer Form desselben insbesondere.

*) Fragen: des Laokoon II. Theil. [137a //

137b] „Die dichterische Absicht ist nicht eher verwirklicht als bis sie aus dem Verstande an das Gefühl mitgetheilt ist. – Der Verstand, der nur eine Absicht mittheilen will, die in der Sprache des Verstandes vollständig mitzutheilen ist, läßt sich nicht zu einer dichterischen, d. h. verbundene Absicht an, sondern seine Absicht ist eine zersetzende, aufzulösen. – Der Verstand dichtet nur, wenn er das Zerstreute nach seinem Zusammenhange erfaßt, und diesen Zusammenhang zu einem unfehlbaren Eindrucke mittheilen will. Ein Zusammenhang ist nur von einem dem Gegenstande und der Absicht entsprechenden, entfernten Standpunkte aus übersichtlich wahrzunehmen. Das Bild, das sich so dem Auge darbietet, ist nicht die reale Wirklichkeit des Gegenstandes, sondern nur die Wirklichkeit, die diesem Auge als Zusammenhang erfaßbar ist. Die reale Wirklichkeit vermag nur der lösende Verstand nach ihren Einzelheiten zu erkennen, und durch sein Organ, die moderne Verstandessprache, mitzutheilen, die ideale, einzig verständliche Wirklichkeit vermag nur der dichterische Verstand als einen Zusammenhang zu verstehen, kann sie aber verständlich nur durch ein Organ mittheilen, das dem verdichteten Gegenstande als ein verdichtendes auch darin entspricht, daß es ihn dem Gefühle am verständlichsten mittheilt. – Ein großer Zusammenhang von Erscheinungen, aus welchem diese als einzelne einzig erklärbar waren, ist nur durch Verdichtung dieser Erscheinungen darzustellen; diese Verdichtung heißt für die Erscheinungen des menschlichen Lebens Vereinfachung, und um dieser willen Verklärung der Handlungsmomente, die wiederum nur aus verstärkten Motiven hervorgehen konnten, Ein Motiv

verstärkt sich aber nur durch Aufgehen der in ihm enthaltenen verschiedenen Verstandesmomente in ein entscheidendes Gefühlsmoment, zu dessen überzeugender Mittheilung der Wortdichter nur durch das ursprüngliche Organ des innern Seelengefühles, die Tonsprache gelangen kann. . . . Die von vorn herein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan durch welches der Dichter sich verständlich machen muß, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet und hierfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann. Die von dem dichtenden Verstande ersehenen verstärkten Handlungsmomente können, ihrer nothwendig verstärkten Motive wegen, nur auf einem Boden zu verständlicher Erscheinung kommen, der an und für sich ein über das gewöhnliche Leben und seinen üblichen Eindruck erhobener ist, und so über den Boden des gewöhnlichen Ausdruckes hervorragt, wie jene verstärkten Gestalten und Motive über die des gewöhnlichen Lebens hervorragen sollen. [137b // 138a] Dieser Ausdruck kann aber eben so wenig ein unnatürlicher sein, als jene Handlungen und Motive unmenschliche und unnatürliche sein dürfen. Die Gestaltungen des Dichters haben dem wirklichen Leben in so fern vollkommen zu entsprechen, als sie dies nur in seinem Zusammenhange und in der Kraft seiner höchsten Erregtheit darstellen sollen; und so soll daher auch ihr Ausdruck nur der des erregtesten menschlichen Gefühles nach seinem höchsten Vermögen für die Kundgebung sein. Unnatürlich müßten die Gestalten des Dichters aber erscheinen, wenn sie bei höchster Steigerung ihrer Handlungsmomente und Motive, diese durch das Organ des gewöhnlichen Lebens kundgäben; unverständlich und lächerlich jedoch sogar, wenn sie abwechselnd sich dieses Organes und jenes ungewöhnlich erhöhten bedienten; ebenso wie wenn sie vor unsern Augen den Boden des gewöhnlichen Lebens abwechselnd mit jenem erhöhten des dichterischen Kunstwerkes vertauschten.“

Zunächst kömmt nun in Frage, welches der Stoff sei, der durch das eben dargestellte Ausdrucksvermögen mitgetheilt werden solle. Lassen Sie mich diesen Stoff vorab von der Höhe derjenigen Formen sehen, welche bis anhin die Gipfelpunkte der Poesie in der modernen Verstandessprache bildeten, das Epos und das Drama, und mich hierzu der Erklärung Göthe's bedienen: „Die Gegenstände des Epos und der Tragödie“, sagt dieser *), „sollen rein menschlich, bedeutend und pathetisch sein; die Personen stehen am Besten auf einem gewissen Grade der Cultur, wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt. Die Sagen aus der heroischen Zeit der Griechen waren in diesem Sinne den Dichtern besonders günstig.**)“

*) Ueber epische und dramatische Dichtung. S. Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe 3ter Theil.

**) Ich habe das Original des hier angezogenen Aufsatzes und der darauf bezüglichen Correspondenz angesehen. Göthe's Antheil fand ich (aus hiesiger Großherzogl. Bibliothek) in einer Copie vorhanden, welche er (ich vermüthe behufs der Herausgabe) eigenhändig revidirt und corrigirt hat. Der Tinte nach zu schließen, womit sie geschrieben sind, scheinen diese Correcturen von beträchtlich jüngerem Datum zu sein, als die Copie selbst. Schiller's Briefe fand ich im Originale beigeheftet. Es mußte mir billig auffallen, daß die eben angeführte Stelle eine Veränderung im Drucke erlitten hat, welche das Original nicht enthält; daselbst heißt es nämlich statt: wo die Selbstthätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist: – wo die persönliche Selbstthätigkeit noch beschränkt ist. Man sieht, daß der Sinn durch ich weiß nicht wessen Interpolation um ein Beträchtliches modificirt ist. In der Copie selbst heißt es am Schlusse der citirten Erklärung: „die heroische Zeit der Griechen, die nordische Ritterwelt, der deutsche Mittelstand, der Zustand der Schweiz zu Tell's Zei- [138a //

138b] So Göthe, der, wenn irgend ein großer Dichter, die Gabe besaß, das Naturwahre der heutigen Welt in dichterischer Form zur Anschauung zu bringen. Hören Sie nun aber Schiller, ihn den die Sehnsucht nach dem Idealen, dem eigentlichen Darstellungsgegenstand der Poesie schon überall die Grenzen der Verstandessprache und ihrer Objecte zu eng machte. Ich erlaube mir seine Worte da und dort zu glossiren. „Wenn das Drama wirklich durch einen so schlechten Hang des Zeitalters in Schutz genommen wird,“ – er meint damit den Wunsch der heutigen Generation, ihre eigene Geschichte dramatisirt zu sehen, und ihren daher rührenden Hang für das historische und bürgerliche Trauerspiel, das Lustspiel und seine Unterarten, – „wie ich nicht zweifle, so müßte man die Reform beim Drama anfangen, und durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht verschaffen. Und dieß deucht mir möchte unter anderm am besten durch Einführung symbolischer Behelfe geschehen, die in allem dem, was nicht zu der wahren Kunstwelt des Poeten gehört und also nicht dargestellt sondern blos bedeutet werden soll, die Stelle des Gegenstandes vertreten. Ich habe mir diesen Begriff vom Symbolischen in der Poesie noch nicht recht entwickeln können, aber es scheint mir viel darin zu liegen. Würde der Gebrauch des selben bestimmt, so müßte die natürliche Folge sein, daß die Poesie sich reinigte, ihre Welt enger und bedeutungs-

ten, wie Manches mag noch zu finden sein.“ So wie der Passus jetzt abgedruckt ist, rührt er von Göthe's Eingangs der Note erwähneter späterer Revision her. Daß er den deutschen Mittelstand und den Zustand der Schweiz zu Tell's Zeiten fallen läßt, finde ich natürlich, weil hier das Individuum bereits in seinem Verständnisse zum Staate zur Darstellung gelangen müßte; daß

er aber die nordische Ritterwelt ausschließt, kann ich nur aus seinem überwiegend gewordenen Hange zum griechischen Ideale erklären, da das Wesen der beregten Stoffwelt durchaus nicht mit den in der Erklärung gestellten Forderungen in Widerspruch geräth. – Beiläufig gesagt wäre zu wünschen, daß Herr Cotta bei einer neuen Auflage des Briefwechsel's auf eine genaue und zuverlässige vergleichende Durchsicht dränge, da in der jetzigen Ausgabe mitunter gar zu grobe Unrichtigkeiten verkommen. Wenn z. B. in Schiller's klar und sehr sauber geschriebenen Originale steht: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenie (Göthe's nämlich) ein zu ruhiger Gang, ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke theils an mir selbst, theils an Andern erfahren, ist generisch poetisch, nicht tragisch gewesen.“ So steht nunmehr im Drucke: „ist generisch, poetisch und tragisch gewesen.“ – Der Gedankenaustausch Göthe's und Schiller's über die tiefsten Fragen der Literatur ist von zu großer Wichtigkeit für die deutsche Intelligenz, als daß er ihr in solcher Verballhornung mitgetheilt sein dürfte. [138b

// 139a] voller zusammenzöge, und innerhalb derselben desto wirksamer würde. – „Hier ist nun der Ort zu zeigen wie die Wagner'sche Theorie dem sehnsüchtigen Drange unserer großen Dichter erlösend entgegenkommt. Die Befangenheit Göthe's abstreifend, welche vertieft in das griechische Ideal übersah, daß das Reimenschliche nicht in diesem Ideale ausschließlicly enthalten, sondern als ewig immanent allüberall und immer gefühlsverständlich sein müsse, definiert Wagner „das Werk des Dichters nach dessen höchstem denkbaren Vermögen“ (in sonst vollkommener Uebereinstimmung mit der oben angeführten Erklärung Göthe's) „als die aus dem klarsten menschlichen Bewußtsein gerechtfertigte der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfundene und im Drama zur verständlichsten Darstellung gebrachte Sage.“ Die symbolische Verdichtung, beziehungsweise Vereinfachung und Verstärkung der Handlungsmomente nun zum Behufe ihres Aufgehens in ein entscheidendes Gefühlsmoment, welche Schiller ahnend ersehnt, giebt Wagner in dem Begriffe der Abbrevirung beziehungsweise Concentrirung der Handlungsmomente durch das „Wunder“ des Dichters *), welches, obschon der Zusammenhang des überlieferten dogmatischen Wunders mit dem dichterischen Grunde seiner Ueberlieferung a priori dem speculirenden Verstande alsbald nahe liegt, doch mit diesem dogmatischen Wunder nicht verwechselt werden darf, weil der diesem letzten nochmals unterschobene metaphysische Grund gerade das Gegentheil von der Ursache des gedichteten Wunders ist. In welchem Kunststyle nun ersah Schiller die Möglichkeit der Darstellung seines Ideales? hören Sie wie er von der bereits erwähnten Stelle ab fortfährt: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes, das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Nachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz“ (guter Schiller, du hattest eine leise Ahnung der kritischen Nachkommenschaft vom Schlage meines Neunergränzboten) „könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf's Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfänglichkeit; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel,

*) Siehe die treffliche Darstellung in Wagner's „Oper und Drama“ Bd. 2 Seite 157 und ff. [139a

// 139b] weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird,“ (er hätte ohne Gefahr schreiben können: geduldet werden muß) „müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ (Warum die Indulgenz anflehen für einen Stoff, welcher der einzig würdige und berechnete ist?*) Habe ich gezeigt, wie die ersten Repräsentanten der specifischen Poesie über Stoff und Styl des Kunstwerkes gedacht, das Wagner in's Leben rufen will, so bleibt mir nur zu sagen übrig, daß ihnen bei Lebzeiten nicht vergönnt war selbst die dramatische Form zu erschauen, in welcher sie die erschöpfende Kundgebung ihres idealen Inhaltes an das Gefühl zu erzielen vermocht hätten. Göthe wandte sich daher wieder der modernen epischen Form zu und Schiller fuhr fort die historische Tragödie als Unterlage seiner poetischen Intentionen anzusehen in einer Weise, die der Dichter stets

*) Es scheint mir äußerst beachtenswerth, daß einer der erfahrensten Bühnenlenker der Gegenwart, der jetzige Director des Hofopertheaters in Wien, Hr. C o r n e t, 50 Jahre später, als Schiller dies schrieb, die Zustände noch unverändert fand, und von seinem ganz empirischen Standpunkte aus sich in ähnlicher Weise aussprach (Siehe dessen „Die Oper in Deutschland“ Hamburg, 1849. S. 67). Seien die Angelegenheiten der deutschen Oper geordnet, meint er, so werde sie auch eine Zukunft haben, um so mehr da sie ihm ausersehen scheine, „den hochpoetischen Theil dramatischer Bestrebungen in unserm materiellen Jahrhundert vom Untergange zu retten. Das sogenannte Unwahrscheinliche“ – so fährt er fort – (Phantastische, Feenhaft) hat sich von jeher nur auf die Tonkunst gestützt; ihr wird künftig auch die Liebesromantik, das rein lyrische Feld anheimfallen, dagegen das recitirende Drama nur auf das Historische, Reflectirende, Zeitgemäße (Politische) auf die Abnormitäten Gesellschaftlicher Zustände (Komische, Parodische, Spitzfindige) auf alles was den Verstand allein in Anspruch nimmt, angewiesen sein wird. So lehrt wenigstens die Erfahrung, abstrahirt aus der deutschen Schauspielproduction und der geschriebenen Kritik des letzten Decenniums. Die Sentiments der Liebe, die Thräne, die aufopfernde, großherzige Freundschaft sind nach gerade „unwahrscheinlich“ geworden; sie werden sich

in die Oper flüchten müssen! Die Bestrebungen der jungen Talente für das ernste Schauspiel dürften bald kein Publikum mehr finden, das sich durch „Unwahrscheinliches“ von der Bühne herab unterhalten läßt – denn, amüsirt will es immer und überall sein! – Die Elite der Gesellschaft wird den Sturz der Tragödie, des hochpoetischen Drama am allerwenigsten aufhalten; in England ist es längst fashionable gar nicht mehr in's Schauspiel zu gehen; das Théâtre français ist fast nur noch eine Täuschung! Die industriösen Bühnenspiele von Laube, Gutzkow, Freitag, Prutz, Hebbel, Lubarsch u. A. zeigen deutlich an, daß das heutige Publikum auf andere Weise angezogen und gefesselt werden müsse, als auf die herkömmliche, nämlich durch das rein lyrische Element. Mit dem bürgerlichen Drama, dem Rühr- und Charakterschauspiel ist es, wie ich fürchte – vorbei! Die Darstellungskunst wird sich an die dramatischen Eintagsfliegen, an Tendenz- und Situationspiècen halten müssen, und was dabei herauskommt, ist unschwer zu errathen, denn der Aufgaben zur Heranbildung neuer Talente werden immer weniger.
[139b //

140a] beim Geschichtsschreiber zu entschuldigen hatte, weil er eben allemal in seiner Poesie das Schöne zur Darstellung bringen wollte, das Historisch-wahre und das Kunstschöne aber zwei so verschiedene Dinge sind, als das wirkliche Leben und das Ideal.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Zweiter Brief.

(Fortsetzung.)

Ich kehre nun von meinem kleinen Excurse zu Ihrem Aufsätze zurück. – Sie bemühen sich in Ihrer Beurtheilung des Stoffes offenbar den Maasstab irgend vorhandener ästhetischer Kategorien an denselben zu legen, den ich von vornherein ablehnen dürfte. Ich thue es jedoch nicht, weil der „Tannhäuser“ vor solchen Kategorien immerhin bestehen kann, wenn sie nur hinsichtlich der Metaphysik auf einem richtigen Begriffe der Tragik und was die Geschichte anlangt, auf dem desjenigen Ideales ruhen, dem der Stoff seinem prioren Ursprung nach angehört. Dieses Ideal nun ist weder das classische noch das moderne, sondern das romantische, das der phantastischen Subjectivität. Es würde zu weit führen, wenn ich hier den Begriff dieses Ideales entwickeln wollte; er ist Gegenstand der exacten Theorie, mit der man sich abgefunden haben soll, wenn man mit gewissen Prätionen für oder gegen eine Sache auftritt, welche nach den Lehrsätzen derselben discutirt werden muß. Ehe ich näher auf die folgende Betrachtung eingehe, muß ich mich nur noch dagegen verwehren als sähe ich oder auch Wagner den Stoff absolut vom Standpunkte jenes Ideales an; das ginge gegen die Erklärung Wagner's vom Stoffe, welcher, wie oben bemerkt, nicht die Sage als solche d. h. als Erzeugniß jenes Ideales uns fertiges Object, sondern die aus der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens heraus neugeborne Sage ist. Dadurch wird von selbst die mögliche Voraussetzung widerlegt als wäre Wagner Romantiker im Sinne der mittelalterlichen Phantasie. – Gleich die ganze Behandlung der pragmatischen Elemente der Sage ist rein subjectiv und gegenwärtig. Es wundert mich, daß Sie dessen mit keiner Sylbe erwähnen, und vielmehr den Stoff in Wagner's Bearbeitung wie ein fertig Ueberkommenes ansehen. Freilich hätten Sie alsdann vielleicht ein anerkennendes Wort über Wagner sagen müssen, und das hatten Sie sich vorgenommen so wenig als möglich zu thun. „Tannhäuser“ u n d (erlauben Sie daß [148a // 148b] ich dies „u n d“ hier am rechten Orte ebenfalls premire) „der Sängerkrieg auf Wartburg“ sind Gegenstände zweier von einander getrennt bestehender mittelalterlicher Sagen. Wagner hat in der nicht unbegründeten und theilweise schon vor ihm bestandenen Ansicht, welche den Tannhäuser mit Heinrich v. Ofterdingen identificirt, ein äußeres Bindemittel für die beiden Sagen gefunden, dem er dadurch ein inneres hinzufügte, daß er dem Sängerkriege einen andern Vorwurf gab, als den in der Sage, in dessen Behandlung der Tannhäuser mit seiner ganzen Subjectivität als Mensch und Dichter sich unwillkürlich so vertieft, daß in derselben das Hauptmoment seiner tragischen Schuld offenbar wird. Sehe ich nun den Gehalt der Wagner'schen Dichterabsicht im Ganzen und Großen an, so gewahre ich darin den sinnlich und geistig reich begabten Tannhäuser hinübergetrieben nach den in der

Transcendenz (außer ihm) gesetzten Polen seines hier und dort einseitig gewordenen Wesens, – was seine tragische Schuld ausmacht. Seine Erlösung, d. h. die Herstellung des Gleichgewichts in seiner Natur, ist nur möglich in der Rückkehr zum Reinen menschlichen, welches in dem gleichmäßig sinnlichen als geistigen Liebestrieb zu jenem Wesen sich äußern müßte, das vermöge des in ihm vorhandenen gegensätzlichen Naturell's ihn harmonisch zu ergänzen, befähigt ist. Er findet auch diese Erlösung in dieser Rückkehr, aber gleichzeitig die Sühnung seiner tragischen Schuld in der alsbaldigen Auflösung seiner Existenz die nach seiner Rückkehr nur durch die Coexistenz jenes ihn ergänzenden Wesens möglich wäre, – welches aber bereits zu sein aufgehört hat, da dessen ungleich schwächere physische Natur dem äußeren moralischen Gegendruck aus Mangel an jeder thätigen Reagenz erliegen mußte. – Diesen Gehalt nun in einem Musikdrama gefühlsvoll darzustellen, worin Ort und Zeit dem romantischen Stoffe entsprechend gewählt sein, und sowohl die Personen auf die Höhe des Pathos gebracht werden mußten, welche ein erhöhtes Sprachvermögen bedingte, als die Handlungsmomente so zu verdichten, beziehungsweise zu verstärken waren, daß sie in entscheidende Gefühlsmomente aufgingen, deren überzeugende Mittheilung wiederum jenes erhöhte Sprachvermögen erfordert, war die Aufgabe Wagner's, und ich sage mir selbst, daß sie gelöst sein muß, weil ich mir sonst jenes Gehaltes nicht gefühlsvoll geworden wäre. –

Sehe ich mich nun wieder nach Ihrem Aufsätze um, so gewahre ich die klägliche Confusion und Haltlosigkeit in Ihren Anforderungen an das Wagner'sche Kunstwerk. „Ist es nun Wagner gelungen“, fragen Sie, „die Sage vom Tannhäuser so zu gestalten, daß die tragische Idee, welche er in dieselbe hineingelegt, oder aus derselben herausgezogen hat, als eine poetisch wahre sich uns klar ausgeprägt darstellt, daß die handelnden Personen, die Träger dieser, in der durch sie bedingten Charakteristik als lebensvolle Individuen, die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit aus jenen Voraussetzungen hervorragend erscheinen? Wir müssen dies auf's Bestimmteste verneinen.“ Was ist nach Ihrer Meinung die „tragische Idee“, welche Wagner in die Sage hineingelegt oder aus derselben herausgezogen hat. Daß es eine „Idee des Tragischen“ giebt, weiß ich; „tragische Ideen“ aber giebt es bis jetzt nirgends als in Ihrem Aufsatz. Was ist „sich als poetisch wahr (?) klar ausdrücken?“ welches sind die handelnden Personen als Träger Ihrer „tragischen Idee?“ Welcher Art ist die Charakteristik dieser Personen, die aus Ihrer „tragischen Idee“ bedingt sein sollte? Welches sind „jene Voraussetzungen“, aus welchen „die entscheidenden Momente der Handlung als mit einer innern Nothwendigkeit hervorgehen“ sollen? In Ihrem dämmerigen Verstande hat sich der faule Rest irgend einer ziemlich lottrig und modrig gewordenen Theorie des Drama abgelagert, demgemäß eine „tragische Idee“, deren Art Sie nicht bezeichnen können, „handelnde Personen“ von denen Sie nicht wissen, ob sie das Drama als fertige Charaktere antreten, oder sich zu solchen erst im Drama entwickeln sollen, und „Handlungsmomente“ von denen Sie nicht sagen, ob sie epischer Natur, d. h. flüssig zu machende, oder dramatischer Natur, d. h. zu verdichtende sind, Ihnen so beiläufig und ungefähr die Ingredienzen zu sein scheinen, aus denen man ein X=Drama (den Begriff desselben als im Blauen existirend angenommen) zusammenbraut. – Aber – Sie fahren fort: „Die Frage, in deren Beantwortung sich Alles concentrirt, ist die, wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäusers selbst gelungen sei.“ O des Jammers! Jetzt „concentrirt sich Alles“. Was ist „Alles“? die „tragische Idee“ natürlich, die „Personen“, die „Handlungsmomente“. Und dies „Alles“ concentrirt sich Ihnen nun plötzlich in Beantwortung der Frage, „wie weit dem Dichter die Auffassung und Gestaltung des Tannhäuser's selbst gelungen sei.“ Welches „Tannhäuser's“? frage ich Sie; dessen der Sage oder dessen Wagner's oder des Ihrigen? Der der Sage fällt hier offenbar aus, der Wagner's subordinirt sich den Gesetzen der Tragik, von dem Ihrigen werden wir gleich hören. Es sei Ihnen also hier nur noch gesagt, daß die Charakteristik einer einzelnen Person, und wenn es auch die Hauptperson einer Handlung wäre, allemal noch immer nicht hinreicht, um ein Drama zu machen, wie [149a // 149b] denn schon Aristoteles sagt: mit Charakteren macht man keine Dramen, aber mit Handlungen; die Axe dieser Handlungen bildet aber in einer Tragödie die tragische Schuld. Um deren Natur handelt es sich daher bei jeder guten Conception in jener Gattung, und diese tragische Schuld ist nicht aus der Charakteristik einer einzelnen Person allein zu entwickeln, weil sie nicht in dem schuldigen Individuum allein ihren letzten Grund hat, sondern in seinem Verhältnisse zu einem andern außer ihm Bestehenden oder zu Setzenden, mit welchem es collidirt. Ohne jene Schuld keine Tragik, keine Tragödie und überhaupt nichts, was eine Handlung in dieser Gattung veranlaßte. – Aber vielleicht haben Sie das bis anhin Unentdeckte gefunden; vielleicht ist Ihnen eine Charakteristik des Tannhäuser's zur Hand, welche die ganze Entwicklung eines großen Musikdrama's embryonisch in sich schließt. Sehen wir daher I h r e n Tannhäuser an! „Ein überreich begabter Dichter, stolz im Gefühle seiner Kraft bis zur Ueberhebung und eben seiner poetischen Begabung wegen sinnlich stark erregbar, ergiebt sich dem sinnlichen Genuß und wird von der dämonisch fesselnden Gewalt desselben dergestalt bestrickt, daß er vergebens dieselbe zu bekämpfen sucht. Zwar rafft er sich auf im Gefühle sittlicher Kraft und religiösen Glaubens, die beseligende Zuversicht einer reinen Liebe giebt ihm Muth, tiefe Reue ergreift ihn – umsonst; in jedem entscheidenden Moment erfaßt ihn der

unheimliche Dämon, er stirbt endlich ohne die Gewißheit der Entsühnung.“ In derbes Deutsch übersetzt heißt das: ein genialer Poet wird lüderlich, sehr lüderlich; er bekömmt natürlich dann und wann Katzenjammer, und nimmt sich in solchem Zustande sogar einmal vor, eine ganz honette Liebschaft anzufangen, aber wenn der Katzenjammer vorüber ist, wird er allemal wieder rückfällig, und zuletzt krepirt er wie ein Hund. „Gewiß“ fügen Sie, von Ihrem Gebilde höchlichst befriedigt, hinzu, „gewiß liegen hierin die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung.“ So!? Nunwohl; lassen Sie mich diesem von einer pauvren Einbildungskraft todtgeborenen Wechselbalg, welcher dem Publikum durch das Vehikel einer gleißnerischen Scheinkritik statt des lebensvoll pulsirenden Erzeugnisses einer reichen Dichterkraft unterschoben werden soll, etwas näher an die Larve sehen! – Diesem ganz undinglichen Dinge fehlt auch natürlich gleich von Haus aus Alles was zur Kundgebung in einem Drama nöthig wäre: Beziehungen der Zeit und des Ortes, jede Möglichkeit objectiver Verkörperung. Welches sind die in Fleisch und Blut darzustellenden Begriffe, aus denen die Handlung bei Ihrem Tannhäuser construiert werden sollte? „Sinnlicher Genuß – dämonisch fesselnde Gewalt – [149b // 150a] Gefühl sittlicher Kraft – dito religiösen Glaubens – beseligende Zuversicht reiner Liebe – Muth – tiefe Reue – Ungewißheit der Entsühnung.“ Das Alles sind abstracte Begriffe von Eigenschaften und Affecten, deren Vorhandensein wohl einen innerlichen Kampf, eine heftige Seelendialectik hervorbringen kann, mit nichten aber einen dramatischen Vorgang, der erst durch die bestimmte Personification all der disparaten Elemente, welche Sie wahllos nebeneinander aufführen, ermöglicht würde. Aber ich erweise Ihrer Logik auch durch die Setzung dieser letztern Möglichkeit noch eine unverdiente Ehre. Sie geben Ihrem Tannhäuserschemen „sittliche Kraft, religiösen Glauben, beseligende Zuversicht einer reinen Liebe, Muth und tiefe Reue,“ – lauter zierende positive Qualitäten eines wohl conditionirten christlich-germanischen Staatsbürgers. Aber o weh! diese positiven Qualitäten werden sammt und sonders erdrückt von was? – von einer „dämonisch fesselnden Gewalt.“ Also die tragische Schuld Ihres biedern Tannhäuserskelettes besteht lediglich in der Ueberwältigung durch das „Dämonische“; und darum soll dieses arme Skelett ohne Gewißheit der Entsühnung abfahren? was für einer Entsühnung? davon sagen Sie nichts. Sie hätten davon sprechen sollen; denn keiner Ihrer Leser ist so gescheut errathen zu können, was Sie selbst nicht zu sagen vermögen, – weil Sie es nicht wissen. – Aber ich schone Sie noch immer, mein Herr, und Sie verdienen es doch so wenig. Erlauben Sie daher, daß ich den Fezen löcherigen Kreppschleiers, den Sie über die Frage Ihres Wechselbalges gehängt haben, vollends abreiße, und Sie alles Ernstes frage: Was soll der M u s i k e r mit jener „dämonischen Gewalt“, jener „sittlichen Kraft“, jenem „religiösen Glauben“, jener beseligenden Zuversicht“, jenem „Muth“, jener „Reue“ anfangen, die schon dem Dichter höchstens Stoff zu einer Grabschrift geben können? Wo – wenn nicht in einem Tollhause – soll sich der Componist finden, der das moralische Inventar Ihres von Hause aus bankerotten Tannhäuser in Notenköpfen zu verwerthen versucht sein könnte? Sie, der Sie die gränzenlose Anmaßung haben, zu behaupten, in Ihrem achtehalb Zeilen langen Gefasel liegen „die Elemente einer poetischen wahrhaft tragischen Darstellung“, sagen Sie mir: wo liegt darin eine Fabel, das erste Unerläßliche zu jedem Drama, wo liegen darin Handlungen und deren Motive, Personen und Charaktere zusammt ihrer Individualisirung nach den Verhältnissen einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes? wo liegt darin das Wesen einer Schuld nach vernünftigen Gesetzen der Tragik, und einer adäquaten Sühnung dieser Schuld, wo liegen darin die Grundzüge der Auffassung des Stoffes nach den An- [150a // 150b] forderungen eines bestimmten geschichtlich-ästhetischen Ideales, wo liegen darin die Elemente zur Darstellung in einem Kunststyle, dessen Wesen in der Bedingung eines erhöhten Sprachvermögens ruht? – Wie möchten Sie die Stirn haben, zu sagen, daß in besagten achtehalb Zeilen eine halbweg erschöpfende Antwort auf diese Fragen, die unerläßlich ist, um die Elemente einer poetischen, wahrhaft tragischen Darstellung“ zu bieten, auch nur andeutungsweise gegeben werden konnte? . . . Und nun genug von Ihrem Tannhäuser; er kann mir gestohlen werden, oder vielmehr Ihnen, beneidenswerther Erzeuger – wenn sich nämlich ein Dieb dafür findet. – Sie sind sehr – sehr unglücklich in positiver Kritik; ich muß daher schon wieder artiger gegen Sie werden, und mich mit Ihrer negativen Kritik befassen, wobei ich nun zunächst zu beleuchten habe, was Sie für Ausstellungen an Wagner's Tannhäuser zu machen für nöthig hielten. Mit der Versicherung, daß ich nicht ermüden werde, Ihnen zu folgen, so undankbar-beschwerlich es auch sein mag, durch alle Pfützen, welche Sie durchwateten, mit der metakritischen Peitsche hinter Ihnen her zu gehen, zeichne ich u. s. w.

Weimar, Mitte März 1853.

J o a c h i m R a f f .

(Schluß des zweiten Briefes.)

Begriffe über // zu Widerlegung // Wagnern // Eingangs // voraussehen // H ü l f s k u n s t // [4 Distanzpunkte original] // haben später // verwirklicht als // erkennen, und // [4 Distanzpunkte original] // Ausdrucksorgan durch // ebenso wie // kömmt // ihn den // Gränzen // dieß deucht mir // d a r g e s t e l l t s o n d e r n // Unrichtigkeiten verkommen // zeigen wie // hören Sie wie //

Neunergränzböten) // vergönnt war selbst // fuhr fort die // um so mehr da // künftig auch // Abnormitäten Gesellschaftlicher Zustände (Komische, Parodische, ||

Maasstab // prioren // verwalten als sähe ich // solche d. h. als // Ideale uns fertiges // vorgenommen so wenig // (erlauben Sie daß // premiere // ergänzen, // Existenz die // Theorie des Drama // Axe // Entwicklung // lüderlich // bekommt // an die Larve sehen! – // Alles was // mit nichten // o weh! diese // gescheut errathen // den Fezen // alles Ernstes // jener beseligenden Zuversicht“ // bankerotten // achtehalb // halbweg // wahrhaft tragischen Darstellung“ zu bieten, // [3 Distanzpunkte original] ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/13, 26. 3. 1853, S. 109b-110a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

„D e r T a n n h ä u s e r,“ von R. Wagner, in F r e i b u r g. Herrmann, Landgraf v. Thüringen – Hr. Rafael; Tannhäuser, Wolfram // v. Eschenbach, Walther v. d. Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber, Reimar von Zweter, Ritter und Sänger – die Herren Meffert, Herger, Waldmann, Steinhauer, Müller u. Herrlich; Elisabeth, Nichte des Landgrafen – Fr. Michalesi; Venus – Fr. Schröder-Dümler; Ein junger Hirt – Fr. Ehmman.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/13, 26. 3. 1853, S. 110a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen]

In F r e i b u r g im Breisgau, wo Director Wallner mit großem Fleiße und Kosten den T a n n h ä u s e r einstudirt und gegeben, ist derselbe von der Theater-Commission verboten worden. Seine Gesellschaft trifft Ende d. M. in Posen ein.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/143 = III/39, 26. 3. 1853, S. 1139a-1140b

[-]

Kern der Lehre von dem Univer- salkunstwerk.*)

Herr F r. B r e n d e l spricht: (N. Zeitschr. f. Mus. Nr. 10 und 11.)

„Grundgedanke: Die meisten Künste haben sich zur Zeit völlig ausgelebt und bis jetzt nur noch eine Scheinexistenz geführt.“

„Die B a u k u n s t hat seit dem Mittelalter keinen Gegenstand mehr; sie besteht nur äusserlich fort ohne belebende, schöpferische Kraft.“

Die S c u l p t u r hat in der gesammten christlichen Zeit nur eine Scheinexistenz geführt. So talentvoll auch neuere Werke genannt werden müssen, so muss ich doch, streng genommen, den Beruf des bildenden Künstlers in der christlichen Zeit als e i n e n v e r f e h l t e n b e d a u e r n.“

„Auch die Blüthe der M a l e r e i ist schon vorüber: es fehlt auch ihr, wie den vorher genannten Künsten, an einem bestimmten Objekt. Die Münchener Schule wurzelt in schon überwundenen Zuständen. Die Düsseldorfer malt Stimmungen, der Mangel an Objekten ist bei ihr noch auffallender – jedoch bleibt die Verwandtschaft Kaulbachs mit Wagner eine offene Frage.“

*) Wir geben diese z w e i t e S e n d u n g des „Stoppelvereins auf dem Felde der musikalischen Literatur“ als besonderen Aufsatz, da er die neue Lehre vom Gesamtkunstwerk der Zukunft in nuce enthält und unsere Leser am besten, ohne dass weitläufige Raisonnements dazu nöthig wären, von der Absurdität derselben und ihrer Consequenzen überzeugt. Die mit „“ bezeichneten Sätze sind wörtlich von Fr. Brendel, die Bemerkungen des Herrn Einsenders sind in [] eingeschlossen.

Die R e d a c t. [1139a // 1139b]

„Die M u s i k liegt auch schon in völliger Abgeschlossenheit vor uns. In Beethoven's 9. Sinfonie haben wir die S e l b s t a u f l ö s u n g [!] der Instrumentalmusik vor uns. Diese ist zu einer Erscheinung zweiten Ranges herabgesetzt, seit Wagner's unsterblicher Gedanke für den Geist der Neuzeit das Organ im Kunstwerk der Zukunft gefunden hat!“

„Nur in der P o e s i e ist Aufschwung, und zwar der grösste im Drama, in den Werken Heydrich's [Prinz Lieschen !], Ludwig's, Hebbel's, Gottschall's u. A.“

„Als Resultat haben wir die Bestätigung des oben ausgesprochenen Grundgedankens, und s o n a c h eine Bestätigung des früheren Resultats, der Machtlosigkeit der einzelnen Künste in ihrer isolirten Stellung.“

[Logische Schlussfolge: 1) Behauptung: Die meisten Künste sind todt. 2) Beweis: Vier sind nach meiner persönlichen Ansicht todt, folglich sind die meisten Künste todt – daher 3) Resultat: Die einzelnen Künste sind machtlos, weil todt – sonach 4) Endresultat: Wagner's Universalkunstwerk ist ein unsterblicher Gedanke! Denn im Gesamtkunstwerk der Zukunft leben die Todten wieder auf. Man höre:]

„Die Baukunst, der es bis jetzt gänzlich an einem Objekt fehlte, erhält durch das Theater der Zukunft einen mindestens ebenso grossen Vorwurf, als der alte war.“ Beweis: „Ist die Kunst bestimmt, wie in Griechenland, den Mittelpunkt des Bewusstseins (??) zu bilden, demnach zugleich eine religiöse Stellung einzunehmen, so ist das Theater für den Baukunstler dasselbe, was früher die Kirche war: mit einem Male vermag diese Kunst zum Leben zu erwachen.“

Sculptur und Malerei „gehen im Drama auf, werden befreit aus ihrer bisherigen Absonderung. Zunächst erhält die Landschaft die Bedingung, den Hintergrund zu bilden“. [Z. B. im dritten Aufzug des Lohengrin, wo die Bühne das Brautgemach, im Hintergrunde das „reich geschmückte Brautbett“, darstellt – kuriose Landschaft das!] Wagner lässt sich selbst darüber also vernehmen: „Was der Landschaftsmaler bisher im Drange nach Mittheilung in den engen Rahmen des Bildstücks einzwängte – was er an der einsamen Zimmerwand des Egoisten aufhängte oder zu beziehungsloser Uebereinanderschichtung in einem Bilderspeicher dahin gab – damit wird er nun den weiten Raum der tragischen Bühne erfüllen.“ [Habt ihr's vernommen? Rosa, Claude, Poussin, Both waren eben so wie Mozart im Irrthum, und ihr Achenbach, Schirmer, Koek- / koek, Lessing u. s. w. wisst jetzt was ihr zu tun [1139b // 1140a] habt: werdet Decorationsmaler! schwört zur Lehre des Communismus in der Kunst! und ihr Kunstvereine mit euren Ausstellungen, schämt ihr euch nicht Eurer Bilderspeicher?]

[Doch weiter: der Becher des neuen kunstphilosophischen Gebräu's muss bis auf die Hefe geleert werden. Was bekommen Bildhauer und Historienmaler für einen Platz im neuen Kunstwerk? Sie werden Mimo-Plastiker, Balletmeister, Costümies oder Schneider, Schminker und Friseure bei dem Theater der Zukunft. Man höre Wagner selbst (bei Brendel): „Was Bildhauer und Historienmaler in Stein und auf Leinwand zu bilden sich mühten, das bilden sie nun an sich, an ihrer Gestalt, den Gliedern ihres Leibes, den Zügen ihres Antlitzes, zu bewusstem künstlerischen Leben. Derselbe Sinn, der den Bildhauer leitet im Begreifen und Wiedergeben der menschlichen Gestalt, leitet den Darsteller nun im Behandeln und Gebahren seines wirklichen Körpers. Dasselbe Auge, das den Historienmaler, in Zeichnung und Farbe, bei Anordnung der Gewänder und Aufstellung der Gruppen das Schöne u. s. w. finden liess, ordnet nun die Fülle wirklicher menschlicher Erscheinung.“ [Vorwärts! Rauch, Schwanthaler, Kiss, Cornelius, Kaulbach, Lessing – dankt ab!]

Nach Brendel's Ansicht „kann nun kein Zweifel darüber obwalten, dass die besondere Existenz dieser Künste ganz vernichtet ist.“ [Sonst hiess es *Cogito, ergo sum*, „Ich denke, folglich existire ich“: jetzt heisst es: „Ich fassle, folglich hört Eure Existenz auf.“] Ferner findet er dafür, „dass der Sculptur und Malerei die Existenz in Stein und auf Leinwand nicht mehr genüge“, den Beweis in der „Beliebtheit der lebenden Bilder“ und der „Darstellung des nackten menschlichen Körpers“ in den plastischen Bildern à la Keller!

Weiter! „Die reine Instrumentalmusik ist am Schlusse der Beethoven'schen Entwicklung in die Poesie auf- und übergegangen, indem sie aus sich selbst heraus das Wort erzeugt!“ Das geht auf die neunte Sinfonie: aber das die nach derselben geschriebenen Violinquartette Opus 127 in *Es*, 130 in *B*, 131 in *Cis moll*, 132 in *A moll*, 135 in *F* vom Wort nichts wissen wollen, und gerade erst reinsten Instrumentalmusik sind, das übersehen die Herren Professoren der neuen Entwicklungslehre Beethovens, weil es nicht in ihren unsinnigen Kram taugt.]

„Auch die Poesie muss Verzicht leisten auf das [1140a // 1140b] verkehrte Beginnen, allein und durch eigene Mittel musikalische Wirkungen erreichen zu wollen, sie muss dem gefühllosen Wort entsagen“. [Also Poesie ohne Worte! Und doch soll das gefühlssarme Wort von jetzt an die Melodie erzeugen!!] In Goethe's Faust empfand Br. wie gesagt „das Ungenügende des Worts und erkannte, dass derselbe, jedoch ohne bestimmte Absicht, zugleich musikalisch gedacht ist, während diese Intentionen in Folge der damaligen Sonderung der Künste, dem Dichter nicht zum Bewusstsein kamen und folglich auch keine Verwirklichung finden konnten.“

[Verschweigen dürfen wir jedoch nicht, dass Hr. Br. rath, für's Erste die verkehrte Richtung der Sonderkünste auch noch zu schonen – späterhin beim Erscheinen des Kunstwerks der Zukunft, würden ihre Vertreter von selbst zur Einsicht kommen. – Ich denke, ihre Leser haben an diesen Proben genug!]

Münchener // todt. // dahin gab // eben so wie // jetzt was // Decorationsmaler! schwört // Kunst! und // ich“: jetzt // Sinfonie: aber // Beethovens, // Worts ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/13, 28. 3. 1853, S. 50a-51b

[Literarisches]

Musikalische Charakterköpfe von *H. Riehl*. – Stuttgart.

Cotta'sche Buchhandlung.

Ein recht gutes Buch, das als eine willkommene Bereicherung unserer musikalischen Literatur betrachtet werden muss; . . . // . . . und leicht auf Abwege führen kann. Wir lassen als Probe eine der kleinsten Skizzen folgen; der Leser wird darnach am besten urtheilen können.

„Eine Gruppe moderner Historiker.

Wie ist es jetzt so still geworden unter den deutschen Musikliteraten gegenüber den lärmenden Gruppen jener fehdelustigen vielgeschäftigen Ritter von Zopf und Schwert (Matthison und seine Zeitgenossen)! Nur Richard Wagner, der Doctrinär des musikalischen Radicalismus, beschreitet jetzt wieder den Turnierplatz, vergleichbar jenen alten Streithähnen. Aber die Gegner bleiben zu Hause und zu jedem Kampfe gehören bekanntlich wenigstens zwei.

. . . // . . .

Matthison ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/15, 31. 3. 1853, S. 116-117

[Dur und Moll]

☼ Die Oper in Breslau ist sehr thätig, es wurden dort in der Wintersaison neu gegeben: der Tannhäuser, der fliegende Holländer, die schöne Gascognerin; . . . // . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] //

April 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./14, 1. 4. 1853, S. 148a-150b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVII. /13, 25. 3. 1853

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-II./15, 1. 4. 1853, S. 79-80

[Wochenbericht]

Musik. – . . .

Der Capellmeister *R i e t z* hat zu seinem Benefiz die Gluck'sche Oper *A l c e s t e* gewählt. Dieser Vorsatz ist um so lobenswerther, als gerade in Leipzig die Aufführung // Gluck'scher Opern fast ganz unterblieben ist und außer der *Iphigenie in Tauris* keine andere derselben auf unsrer Bühne erschien. Ueberdies ist der Name des großen dramatischen Componisten bei der jüngern Generation fast zur Mythe geworden, darum thut eine Erfrischung Noth; sie erscheint sogar an der geeignetsten Stelle gegenüber der jetzt grassirenden Zukunftsmusik. Die von unsern jüngsten Theoretikern mit so vielem Lärmen gepredigten Grundsätze sind auch in den Gluck'schen Opern die herrschenden; sie sind das Eigenthum jenes denkenden Kopfes. Der hauptsächliche Unterschied zwischen beiden Schulen liegt nur in der Ausführung. Gluck war ein guter, gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdrucks mit einfachen, keuschen Mitteln zu erzeugen verstand, dem auch die Quelle der Melodie unversieglich floß, der die Verstandesthätigkeit nur dazu anwendete, die wuchernde Phantasie in die Grenzen einer edlen und wahren Kunst einzuschränken.

Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch fein gesponnene Reflexion zu verdecken; er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck als echter Künstler das Herz zu rühren versteht. Das Einstudiren der *Alceste* ist gewiß eine schwierige Aufgabe: die Musik selbst und die ruhige Weise des Gesangs ist unsern Sängern fremd geworden, es wird ihnen

schwer werden, mit diesen langen, getragenen Tönen, mit diesen einfachen Declamationen recht zu wirtschaften. Wir zweifeln aber nicht, daß der tüchtige Rietz die Aufgabe glücklich lösen, und daß ihm der Regisseur der Oper mit Erfolg bei der Scenirung zur Seite stehen wird.

. . .

jenes // getragenen ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/26, 2. 4. 1853, S. 105a-105b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Breslau. (Schluß.) Wir gehen jetzt auf die O p e r über, welche über treffliche, ja beneidenswerthe Kräfte gebietet, ohne in der Zusammenstellung des Personals eben so begünstigt zu sein, als das Schauspiel jenes, bei welchem sich die Kräfte auf's Schönste und Erfreulichste zu schönem Total-Eindruck ergänzen. Indeß hat es die Oper eben so wenig als das Schauspiel an regem Fleiße und dem Publikum an Abwechslung genußreicher Vorstellungen fehlen lassen. Es wurden in der Winter-Saison neu geben: 1) T a n n h ä u s e r, 2) F l i e g e n d e H o l l ä n d e r, 3) S c h ö n e G a s c o g n e r i n; als „neu einstudirt“: 4) B e l a g e r u n g v o n K o r i n t h, 5) J a k o b u n d s e i n e S ö h n e, 6) D e r W i l d s c h ü t z, 7) S c h l o ß a m A e t n a, 8) D i e J ü d i n, 9) L u k r e z i a B o r g i a w (2. Akt). Von andern Opern, welche in der Besetzung zum Theil neu, mehr oder minder bedeutender Vorbereitungen bedurften, wurden aufgeführt: Don Juan, Die Hochzeit des Figaro, Freischütz, Schweizer Familie, Oberon, Adlers Horst, Czaar und Zimmermann, Martha, Norma, Romeo, Wilhelm Tell, Robert der Teufel, Hugenotten, Prophet und die Tochter des Regiments – ein Repertoire, dessen sich gewiß kein Theater zu schämen hat und welches noch zum Schluß dieses Monats durch Aufführung der M e d e a von Cherubini gekrönt werden wird, eine Azufführung, welche zum Benefiz des Frl. F i s c h e r, unserer gefeierten Sängerin, stattfinden wird. . . . // . . .

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/144 = III/40, 2. 4. 1853, S. 1145a-1148b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. DNr. 1947 ~ -/126 = III/22, 27. 11. 1852

XXXX

Weimarerische Zeitung -/26, Samstag 2. 4. 1853, S. 224b-225a

[Inland-Correspondenz]

Weimar, 31. März. . . .

– 28. März. Wer gegenwärtig Weimar besucht, der findet da ein reges musikalisches Leben, wie man es in solcher Frische in den übrigen Städten Deutschlands vergebens sucht. Das neue Opernsystem W a g n e r ' s, das hier unter der Leitung einer der höchsten Kunstnotabilitäten als ein junger Held seine erste Laufbahn begonnen, ist jedenfalls von solcher Bedeutsamkeit, daß Jeder, der über die Zukunft der Oper nachdenkt, seinen Blick jetzt zunächst nach Weimar richten muß. Aber, // daß hier auch noch die alte Kraftmusik aus den Zeiten des großen S e b a s t i a n B a c h, der ja einige Zeit hier Stadtorganist war, mit ursprünglicher Gluth unter der Asche fortglimme, davon jat der gestrige Besuch des Gottesdienstes in der Stadtkirche mich überzeugt. Ueberrascht und auf das Höchste erhoben war ich von dem gewaltigen Orgelspiel, das, den Gesang der Gemeinde einleitend, die Seele wie auf Seraphsflügeln emportrug und im mächtigen Zug zum Himmel strömte. Erst glaubte ich, der schöne Auferstehungsmorgen habe auch den alten Sebastian aus dem Grabe hervor gelockt, als ich aber mit Anderen den mächtigen Tongängen folgend der ersten Begeisterung gegen eben so ergriffene Nachbarn einen Ausdruck gab, ergab sich, daß jener große längst Dagingegangene zwar nicht selbst, wohl aber sein Geist hier fortwirke, der in dem weitgerühmten Stadtorganisten Professor T ö p f e r hier Großes zu schaffen nicht aufgehört habe.

Ein fremder Kunstfreund.

XXXX / XXXX / XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/94, Dienstag 5. 4. 1853, S. 397a-398b; ~ /95, Mittwoch 6. 4. 1853, S. 402a-402b; ~ /96, Donnerstag 7. 4. 1853, S. 406a-406b [Anzeige]

Musikaufführung.

Der Wunsch, die hiesigen Kunstfreunde näher mit meinen musikalischen Kompositionen

bekannt zu machen, hat mir die Absicht eingegeben, in einer besonders vorbereiteten großen Musikaufführung eine geeignete Auswahl charakteristischer Tonstücke aus meinen sämtlichen Opern zu Gehör zu bringen. Da ich meine rein künstlerische Absicht nur dann für erreicht halten kann, wenn die bezweckte Aufführung in entsprechend vollendeter Weise vor sich geht, so kann ich mich auf diese Unternehmung jedoch nur dann einlassen, wenn mir im voraus eine der Beschaffenheit des Vorhabens entsprechende Theilnahme der hiesigen Kunstfreunde auf ungewöhnliche Weise dahin versichert wird, daß die sehr starken Kosten für Beschaffung der nöthigen Kunstmittel dadurch gedeckt erscheinen dürfen. Ist daher das Unternehmnen, wie es einerseits aus meinem Wunsche entsprang, anderseits wiederum nur dadurch zu bewerkstelligen, daß auch die hiesigen Kunstfreunde von sich aus ein Verlangen danach bekunden, so mache ich den weitem Angriff einzig davon abhängig, ob dieses nöthige Verlangen thätig genug vorhanden sei. In diesem Sinne habe ich mich bereits zu freuen, die geehrte Musikgesellschaft Zürichs für meine Absicht der Art ge- // wonnen zu haben, daß sie mir ihre eifrigste Unterstützung auf das freundlichste zugesagt hat, so daß ich von jetzt an den ganzen, mit nicht geringen Schwierigkeiten verbundenen, geschäftlichen Theil des Unternehmens ihrer umsichtigen Verwaltung anheim geben durfte.

Indem ich daher allen nöthigen fernern Verkehr mit dem Publikum, so weit er sich auf die Herstellung der Möglichkeit meines künstlerischen Vorhabens bezieht, einzig der geneigten Fürsorge der geehrten Musikgesellschaft überlassen darf, begnüge ich mich damit, hierdurch nur im Allgemeinen mich an die Theilnahme der Kunstfreunde Zürichs gewandt zu haben, um ein Unternehmen zu Stande zu bringen, das meinerseits in keinem seiner Theile irgend etwas Anderes bezweckt, als nach Kräften und Möglichkeit einen Kunstgenuß zu bieten.

Zürich, am 2. April 1853.

Richard Wagner.

Indem es sich die hiesige Allgemeine Musikgesellschaft zum wahren Vergnügen macht, die von Herrn Kapellmeister Richard Wagner beabsichtigte Aufführung zu unterstützen, erlaubt sie sich, darauf hinzuweisen, daß dieselbe nur durch Herbeiziehung einer bedeutenden Anzahl fremder Tonkünstler ermöglicht werden kann, welche zum Behuf der nöthigen Proben und einer zweimaligen Wieder- // holung einen Aufenthalt von 8 bis 10 Tagen in Zürich machen müssen. Hiefür sowohl als für Reisekosten, Miete des Theaters, nebst einem nicht unwichtigen Bau für Einrichtung des Orchesters auf der Bühne, Beleuchtung und übrige Unkosten ist eine Summe von sechs- bis siebentausend Franken erforderlich. Wenn nun auch diese Unternehmung lediglich einen Kunstzweck hat und keinerlei Gewinn dabei beabsichtigt wird, so kann ihr doch nur dann Folge gegeben werden, wenn die benötigte Summe, wenigstens größtentheils, zum voraus durch Subskription gesichert ist.

Die unterzeichnete Kommission hat demnach die Einrichtung getroffen, daß für die drei Aufführungen, welche den 18., 20. und 22. Mai je Abends um halb 7 Uhr stattfinden sollen, für jede einzeln, oder für alle drei zusammen zum voraus unterzeichnet werden kann. Die Subskriptionslisten werden am Dienstag, Mittwoch und Freitag, den 12., 13. und 15. April, je von 10 bis 12 Uhr auf dem Musiksaale aufgelegt sein, und Herr Theaterkassier Keller, an welchen auch auswärtige Bestellungen bis spätestens den 15. April franko adressirt werden können, wird // die Unterzeichnungen annehmen. Es wird vom Ergebnisse der Subskription abhängen, ob dieses Musikfest abgehalten werden kann oder nicht. Die Aufführung der hier noch unbekanntenen Kompositionen des genialen Meisters unter seiner eigenen Leitung, durch ein ausgewähltes Orchester- und Chorpersonal darf gewiß als ein ausgezeichnetes und seltenes Fest betrachtet werden.

Zürich, den 2. April 1853.

Die Konzert-Kommission
der Allgemeinen Musikgesellschaft.

Die Subskriptionspreise eines Platzes für je eine Aufführung sind:

Rangloge 8 Fr“	Logen Nr. 1 – 6 . . . 6 „
Logen Nr. 7 – 20 . . . 5 „	
Sperrsitze 5 „	
Parterregallerie . . . 4 „	
Parterre 3 „	
Gallerie Mitte . . . 3 „	

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/27, 6. 4. 1853, S. 108b/109a

[Allgemeine Theater Rundschau]

Dresden. . . . – In der Oper, die in letzter Zeit sehr vernachlässigt wurde (Die Wiederaufnahme von Wagner's Tannhäuser war so ziemlich die einzige interessante Erscheinung in diesem Winter) . . . // . . .

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/95, Mittwoch 6. 4. 1853, S. 402a-402b [Anz] = Wiederholungstext, s. ~ IX/94, 5. 4. 1853

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/16, 7. 4. 1853, S. 124

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Oper im Monat März: . . . – 4. März. Tannhäuser, von R. Wagner. – . . . 16. März. Tannhäuser, von R. Wagner. – . . . – 31. März. Tannhäuser, von R. Wagner (Wolfram, Herr Mitterwurzer von Dresden als Gastrolle). Zusammen 4 Opern in 8 Vorstellungen.

Der Tannhäuser hat bis jetzt auf unsrer Bühne in Zeit von 9 Wochen 11 Vorstellungen bei erhöhten Preisen erlebt.

. . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/96, Donnerstag 7. 4. 1853, S. 406a-406b [Anz] = Wiederholungstext, s. ~ IX/94, 5. 4. 1853

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/97, Fr 8. 4. 1853, S. 409b

[Bülletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. . . .

– Der Gedanke der großen Musikaufführung Richard W a g n e r s findet bereits im Westen und Osten ein Echo. Die Basler und St.Galler erklären auch dabei sein zu wollen.

– . . .

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./15, 8. 4. 1853, S.159b-161b; ~ ./16, 15. 4. 1853, S. 172b-175b

[–]

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

D r i t t e r B r i e f .

Mein Herr! Ich darf mich heute beehren, Ihre Einwendungen gegen die Darstellung des tragischen Conflicts und seiner Lösung in Wagner's „Tannhäuser“ zu prüfen. Dieselben resumieren sich darin, daß „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüber stehenden Momente der sittlichen Natur aber ungewiß und schwankend behandelt habe.“ Daraus ziehen Sie dann in Ihrer Logik die überraschende Folgerung, „daß daher der Tannhäuser zu keiner lebendigen Individualität geworden, der Kampf der widerstrebenden Elemente, auf dem das tragische Interesse beruhe, sich nicht entwickeln und demgemäß eine Lösung und Sühnung auch nicht eintreten könne“; d. h. nachdem Sie eine Prämisse vorausgeschickt haben, deren

Ungrund ich sogleich nachweisen werde, ziehen Sie daraus alsbald drei Schlüsse, die als solche eben so viel logische Schnitzer sind, als ästhetische Urtheile aber kein wahres Wort enthalten. – Der Gegenstand, auf den es hier ankömmt, ist von so allgemeinem Interesse, daß meine Ausführlichkeit entschuldigt werden kann. Zur Sache! [159b // 160a]

„Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ (Ihre Ausdrücke *) schon einmal beizubehalten) sind abstracte Begriffe, bloß erklärbar aus dem Vermögen des Menschen sich bewußt oder unbewußt mit der ganzen Aeußerung seines leiblichen oder geistigen Wesens nach einem außer ihm bestehenden Objecte hinzuwenden, einestheils, – und aus dem Bestehen dieses Objectes, welches der Menschennatur einseitig oder beidseitig entspricht, andernteils. – Im Grunde wären also „Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ bloß Begriffe einer bestimmten Richtungsart jenes menschlichen Aeußerungsvermögens; dieses Aeußerungsvermögen an sich ist indifferenter Natur und erhält die Bestimmung seines Werthes bloß vom Objecte selbst. Ueber den Begriffen der „Sinnlichkeit“ und „Sittlichkeit“ steht jener der Harmonie alles geistigen und körperlichen Wesens, welche sich immanent darstellt in der gleichmäßigen Ausbildung der körperlichen und geistigen Kräfte und Aeußerungsvermögen im Menschen selbst. Die Bewegung dieses Aeußerungsvermögens von einem Individuum aus zu dem außer ihm gesetzten Objecte ist *H a n d l u n g*, und diese Handlung wird je nachdem das Object beschaffen ist, oder je nach dem Verhältnisse, welches zwischen dem Individuum und dem Objecte selbst besteht, gut oder böse. Nicht mit Begriffen also, die man sich der menschlichen Natur inhärent denkt, noch mit dieser letzteren selbst, welche durch die Zulage jener Begriffe zum Charakter in abstracto gestempelt wird, macht man Dramen, d. h. Dichtungen, in denen das Handeln (*το δράν*) bestimmender Grund der poetischen Darlegung ist, sondern mit jener Bewegung des Aeußerungsvermögens von einem Individuum zu einem außer ihm gesetzten Anderen, welche eben Handlung ist. Da nun alle Aeußerung des Menschen sinnlich vor sich geht, so kann sie auch nur wieder von einem solchen Anderen wahrgenommen werden, welches ebenfalls mit sinnlichem Wahrnehmungs- und Aeußerungsvermögen begabt ist. Es kann sich mithin im Drama das menschliche Individuum nicht an das „Sinnliche“ oder „Sittliche“ in abstracto wenden, sondern diese Begriffe müssen durch den Dichter

*) Sie wollen durch das „Sinnliche“ den Gegensatz des „Sittlichen“ bezeichnen. Aber Sie sind hier wieder über die gewöhnlichsten Regeln der Logik gestolpert. Das „Sinnliche“ kann ganz gut auch „Sittliches“ sein. Der Gegensatz des „Sittlichen“ ist das Unsittliche. Ist aber alles „Sinnliche“ schlechtweg das Unsittliche? Auf der anderen Seite ist der Gegensatz des „Sinnlichen“ das Geistige. Das Geistige schließt nun wohl das „Sittliche“ ein, aber das „Sittliche“ nicht das Geistige, bildet also seinerseits wiederum nicht den vollständigen Gegensatz zum „Sinnlichen“ Was soll ich zu Ihrer Begriffsbildung sagen? Lesen Sie Ihren Aristoteles fleißiger! [160a //

160b] in einem bestimmten Sinne concret gemacht werden, wie Sie zu allem Ueberflusse bei Hegel nachlesen können. Der Grieche konnte solche Begriffe in Folge seiner Weltanschauung und der Eigenthümlichkeit seiner Phantasie durch „Götter“ concret machen. Göthe und Schiller wußten daher auch recht gut, was sie an jenen „Göttern“ und ihrer „physisch-poetischen Gewalt“ verloren hatten, und Ersterer namentlich war mit Recht in Embarras darüber, daß die „Modernen dafür, so sehr es zu wünschen wäre, nicht so leicht Ersatz finden“. –

Bei der Tannhäusersage nun waren das „Sinnliche“ und „Sittliche“ im Sinne des romantischen Ideales concret zu machen, welchem der Stoff entsprang. Das dualistische Mittelalter setzte das Geistige in die Transcendenz, machte es aber in der Phantasie zu einer Person. Diese, der persönliche Gott, stand zu den gläubigen Bewohnern des Erdballes in Beziehung durch seine Vertretung in der Kirche, deren hierarchischer Körper den Papst zum Haupte hat. Das „Sinnliche“ (hier mit dem Nebenbegriff des Nichtsittlichen) fand sich in der Sage selbst schon vertreten durch die Venus, einen Götterbegriff, der aus dem Polytheismus der vorchristlichen Welt herübergenommen hier nach den Anschauungen einer zeitlichen und örtlichen Phantasie metamorphosirt erscheint. Repräsentirt nun die Venus das Princip einseitig sinnlicher Liebe, so stellt andererseits der Papst das einseitig (negativ) sittliche dar. Zwischen inne steht nun Elisabeth als reinmenschliche Personification sittlich-sinnlicher Liebe. So mußte Wagner die abstracten Begriffe, zwischen denen Sie Ihren Tannhäuser in rein subjectiver Dialectik hin und her schweben lassen wollten, in Fleisch und Blut übersetzen, um sie dramatisch belebt vorführen zu können. Dies hat er gethan, und zwar auf die wirksamste Art, indem er die gewonnenen Gestalten mit der größten Entschiedenheit physiognomisirte.

„Aber“, könnten Sie mir sagen, „bloß die Venus erscheint handelnd und giebt ihr Wesen damit entschieden kund. Der Papst, der Vertreter des Negativ-Sittlichen wird, bloß episch eingeführt und das von ihm vertretene Princip gelangt daher nicht zur gehörigen Geltung.“ Sie würden Recht haben, wenn Wagner nicht ein sehr großer Künstler wäre. Als solcher hat er gewußt, daß um den Papst in seinem Musikdrama persönlich einzuführen, die Scene nach Rom verlegt werden mußte, er hat gewußt daß er nicht für die Bühne des Shakespeare, d. h. für gar keine dichtete, sondern für die

moderne, und daß die schöne, einheitliche, fest plastische Erscheinung seiner Handlung auf dieser Bühne durch Verlust der Einheit des Ortes zerstört würden, und hat es darum [160b // 161a] vorgezogen, die Pilgerfahrt des Tannhäuser und das Eingreifen des Papstes in dessen Geschick episch darzustellen. Mit bewundernswerther Feinheit des Gefühles entdeckte er, daß die Wirkung der epischen Darstellung gegen die der dramatischen abfallen dürfte, und daß er also dieser Darstellung durch besondere Verstärkung des Ausdrucks zu Hilfe kommen müßte; daher die specifisch-musikalische Schilderung, die dem dritten Aufzuge vorangeht, und welcher dann die verstärkte in Doppelpoesie erst in der Mitte des Aufzuges nachfolgt.*) Was nun die Haltung des Tannhäuser**) anlangt, so darf sie nicht einen Augenblick der Art erscheinen, daß die baare Ueberlegung bei ihm die Oberhand gewönne. Sein Pathos erlaubt ihm nie reflectirend vor den Objecten, an die er sich stets nur in Folge eines besondern Anstoßes von außen wendet, zu verweilen. Würde er mit Bewußtsein fehlen, so hätte man den Bösewicht, das Abscheuliche vor sich. Eben seine außerordentliche Erregbarkeit bei viel Herz und Geist ist am Tannhäuser jene aristotelische ἀμαρτία τις, jener gewisse Fehler, jene Achillesferse, den der Stagirite an jedem Helden requirirt. Die Alten pflegten nicht einmal ihre „Götter“ davon freizumachen. Gewänne der Tannhäuser Ruhe um in Elisabeth's Nähe nicht blos zum Gefühle sondern auch zur Erkenntniß des Gutes zu gelangen, welches sich ihm bietet, so würde er ohne Zweifel nicht mehr an Venus denken, und wenn die ascetischen Liebesgesänge der Collegen ihn auch noch so sehr anwiderten. Alsdann entschlösse er sich bei Elisabeth zu bleiben, und das Drama schlösse mit dem zweiten Aufzuge heiter ab. Aber eben das abermalige Hinaustreten über das ihm zukommende Reinmenschliche, Sinnlich-Sittliche wird seine tragische Schuld, über deren Sühnung ich mich auf meinen zweiten Brief beziehe. – Sie ersehen hieraus wie übel Ihr Vorwurf angebracht ist, und wie wenig daher Ihre Schlüsse berechtigt sind. Ich habe Ihre Schlüsse aber auch darum zu desavouiren, weil selbst dann, wenn der Charakter des Tannhäuser verzeichnet wäre in dem Grade als ihn Wagner richtig gezeichnet hat, dieselben dennoch falsch wären; denn – merken Sie sich's – ein Charakter kann ver-

*) Kennern der Wagner'schen Musikdramen wird hier gleich die Bestimmtheit auffallen, womit Wagner dieses Verfahren in der malerisch-epischen, ganz der poetischen Darstellungsweise des Mittelalters entsprechenden Schilderung des Graalmysteriums durch das Vorspiel und die Erzählung des Lohengrin im dritten Aufzuge gleichnamiger Oper angewandt hat.

**) Man vergleiche hiezu die treffliche Analyse des Tannhäuser zu handen des Darstellers in Wagner's Schrift: Ueber Aufführung des Tannhäuser. Gedruckt in der Schultheiß'schen Officin in Zürich. [161a //

161b) zeichnet, und dennoch immer „eine lebendige Individualität sein“, die Verzeichnung eines Charakters allein hindert die Entwicklung eines „Kampfes der widerstrebenden Elemente“ nicht, auf der, wie Sie glauben, das „tragische Interesse“ beruhen soll, sie hebt die tragische Schuld nicht auf, und darum auch nicht die Sühnung derselben, welche mit der Lösung des Conflictes zusammenfällt. –

(Fortsetzung folgt.)

=====

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

—
D r i t t e r B r i e f .

(Fortsetzung.)

Somit wären Ihr Vorgeben, als ob „Wagner in seinem Tannhäuser nur das Moment der Sinnlichkeit entschieden charakterisirt, die demselben gegenüberstehenden der sittlichen Natur nur ungewiß und [172b // 173a] schwankend behandelt habe“, und zugleich Ihre daraus gezogenen Folgerungen hauptsächlich vom Gesichtspunkte der Darstellbarkeit jener Elemente in einem Drama, wo am Ende von der Erscheinung derselben, oder ihrer unmittelbarsten Wirkung keinen Augenblick abgesehen werden darf, widerlegt. Sie könnten indeß sagen, daß Ihre Meinung, wenn auch nicht im vorliegenden Falle, d. h. in der Application auf's Musikdrama, so doch im Allgemeinen gelten müsse.

Ich könnte Ihnen leichtlich das Gegentheil beweisen; allein ich überlasse dergleichen gerne Jemand Anders, wo es nur immer angeht, und führe Ihnen der Kürze halber hier nur Göthe *) an, welcher sich unterstanden hat, das baare Gegentheil von Dem zum behaupten, was Sie aufzustellen belieben. Lesen Sie! „Der Kampf des Sittlichen eignet sich niemals zu einer ästhetischen Darstellung: denn entweder s i e g t das Sittliche, oder es wird ü b e r w u n d e n. Im ersteren Falle weiß man nicht, w a s und w a r u m es dargestellt worden; im anderen Falle ist es schmäzlich das mit anzusehen. Denn am Ende muß doch i r g e n d ein Moment dem Sinnlichen das Uebergewicht geben, und dieses Moment giebt der Zuschauer gerade n i c h t zu, sondern verlangt immer noch ein schlagenderes, das der Dritte immer wieder eludirt, je sittlicher er selbst ist. In s o l c h e n D a r s t e l l u n g e n muß stets das Sinnliche Herr werden, aber bestraft durch das Schicksal, d.h. durch die sittliche Natur, die sich durch den Tod ihre F r e i h e i t s a l v i r t.“ In Ansehung des Tannhäusers hätten Sie sich schon mit dieser Ansicht Göthe's völlig zufrieden geben können, und brauchen sich des Bekenntnisses, daß Sie nicht recht gewußt haben, was Sie schreiben, gar nicht zu schämen; denn „Irren ist menschlich“.

Ich gehe nun zu Ihren Einwürfen im Detail über. Sie tadeln vor Allem, daß die Anrufung der Maria am Schlusse der ersten Scene und die Liebe Tannhäusers zu Elisabeth, welche derselbe durchblicken lasse, als er ihren Namen aus Wolfram's Munde zum ersten Male höre, nicht im Voraus motivirt seien. Sie sagen damit auf Deutsch: Ich verstehe den Teufel von der Einrichtung einer Exposition im Musikdrama; ich will, daß mir die Dinge, um die es sich handelt, eins nach dem Andern gemächlich auseinander gesetzt werden. Einmal bemerken Sie gefälligst, daß die Charaktere des Drama's fertig antreten. Der Tannhäuser und Venus sind wirklich fertige Charaktere mit einer

*) Dem nach Erscheinen der Wahlverwandtschaften eine „Philisterkritik“ vorwarf, „daß man keinen Kampf des Sittlichen mit der Neigung sehe.“ *Tout comme chez nous!* –Riemer's Mittheilungen Ad. II. S. 607. [173a //

173b] gleichviel ob wahren oder imaginären Vergangenheit hinter sich. Warum Tannhäuser in den Venusberg gegangen, sagt er ziemlich deutlich:

Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen
Verlangt' mein Herz, es dürstete mein Sinn!

Wenn Sie nun meinen, daß der Tannhäuser weitläufig theoretisch darlegen sollte, daß er Katholik sei, und wisse, wie jede unheimliche Macht vor der Anrufung der heiligen Jungfrau weiche, und daß er im äußersten Falle zu diesem Mittel greifen werde, um sich von Venus loszumachen, so finde ich dies in einem poetischen Werke überhaupt und in einem Musikdrama insbesondere unzulässig. Man giebt Ihnen den Theaterzettel in die Hand, worauf Sie ersehen, daß die Handlung im 13ten Jahrhundert, also vor der Reformation vorgeht. Die Confession des Tannhäuser ist Ihnen also bekannt, und Sie können voraussehen, was er im Nothfalle thun wird, wenn Sie auch nicht darauf vorbereitet würden, wie es durch Wagner geschieht:

Ven.: Kehr wieder, wenn dein Herz dich zieht!
Tannh.: Für ewig dein Geliebter flieht!
Ven.: Wenn alle Welt dich von sich stößt . . .
Tannh.: Vom Bann werd' ich durch Buß' erlöst! –
Ven.: Nie wird Vergebung dir zu Theil,
Kehr' wieder, schließt sich dir das Heil!
Tannh.: Mein Heil ruht in Maria!

Es wundert mich, daß Sie nicht auch verlangen, Tannhäuser möchte vorher die Kirchensatzungen über Anrufung der Heiligen vorlesen. – Aber jener Ausruf des Tannhäuser ist ein „theatralischer Effekt, kein dramatischer!“ rufen Sie aus. Zum ersten Male ertappe ich Sie beinahe auf einer Art von Wahrheit und freue mich aufrichtig darüber. Wenn die Zusammenziehung untergeordneter Handlungsmomente in ein einziges schlagendes Hauptmoment ein „theatralischer Effekt“ ist, so haben Sie Recht. Aber dann loben Sie auch Wagner's *bonsens*, der sich gehütet hat, aus seinem Tannhäuser einen außerordentlichen Professor der Dogmatik zu machen, wie Sie indirect vorzuschlagen belieben. – Was nun Tannhäuser's frühere Beziehungen zu Elisabeth betrifft, so exponiren sich dieselben nicht alsogleich vollständig, sondern am richtigen Orte nach und nach, und man braucht eben kein scharfsinniger Psychologe zu sein, um den wahren Sachverhalt herauszufinden. Wenn Elisabeth sagt:

Der Säng'er klugen Weisen
Lauscht ich sonst gern und viel;
Ihr Singen und ihr Preisen
Schien mir ein holdes Spiel.
Doch welch' ein seltsam neues Leben
Rief Euer Lied mir in die Brust! [173b // 174a]
Bald wohl't' es mich wie Schmerz durchbeben.
Bald drang's in mich wie jähe Lust;
Gefühle, die ich nie empfunden,
Verlangen, das ich nie gekannt!
Was sonst mir lieblich, war verschwunden

Vor Wonnen, die noch nie gekannt!

so wollen Sie daraus abnehmen, daß Tannhäuser bei seiner ersten Anwesenheit auf der Wartburg einen Eindruck auf Elisabeth gemacht hat, über dessen eigentliches Wesen sich Elisabeth erst bewußt wurde, als Tannhäuser die Wartburg verlassen hatte, wie Wolfram dem Letztern mittheilt:

Denn ach! als Du uns stolz verlassen,
Verschloß ihr Herz sich unserm Lied,
Wir sahen ihre Wang' erblassen,
Für immer unsern Kreis sie mied.

Hätte Elisabeth gewußt, daß sie Tannhäuser liebe, so wäre dieses Gefühl demselben nicht verborgen geblieben, er hätte den höchsten Preis als Sänger, das höchste Ziel seines menschlichen Liebesverlangens gewonnen, und sich nicht anderswohin

„nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen“

gesehnt mit jener Sehnsucht, die ihn eben von der Wartburg hinweg nach dem Hörselberge trieb. Wenn Sie also über das erste Verhältniß zwischen Elisabeth und Tannhäuser nicht klar geworden sind, so trägt wahrlich nicht Wagner die Schuld davon, sondern Ihr beträchtlicher Mangel an gutem Willen.

In vorstehender Darstellung finden Sie auch begründet, warum der Tannhäuser „im Venusberge gar nicht an Elisabeth denkt“ und doch hernach „mit Entzücken das Geständniß ihrer Neigung aus Wolfram's Munde entgegennimmt,“ was Sie dem Tannhäuser beides gleich übel zu nehmen so nutzlos unfreundlich sind.

Nachdem der Tannhäuser und Elisabeth zusammengeführt sind, meinen Sie nun, sei es „die Aufgabe des Dichters, das eingeführte Motiv der Liebe mit dem der Religiösität in Einklang zu bringen, beide zu erhöhter Wirksamkeit zu verschmelzen, und als aus einem und demselben tiefen Quell herstammend in ihrer wesentlichen Einheit darzustellen.“ Wie fast immer sagen Sie, was der Dichter hätte anders machen sollen, nicht wie, worauf es hauptsächlich ankommt, da, wenn Etwas möglich ist, es nothwendigerweise so oder so möglich sein muß. Die Liebe ist hier die innige Sehnsucht des menschlichen Individuums mit seinem ganzen Wesen in einem andern seiner Gattung aufzugehen. Die Religiösität besteht hier in der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem als purer Geist jenseits der sinnlichen Welt bestehend gedachten Gotte. Die Liebe erheischt die harmonische Entfaltung [174a // 174b] aller sittlichen und sinnlichen Triebe zur Hingebung an ihren Gegenstand, und hebt die Zweiheit der Liebenden in gegenseitiger Ergänzung ihres geistigen Wesens und engster sinnlicher Vereinigung auf. Die ascetische Religiösität des Mittelalters verlangt die Abtödtung des Leibes, als welcher von Haus aus verhindert, daß der Mensch ein Heiliger sei; um ein Priester dieser Religion zu sein, muß man vor allen Dingen Cölibatär werden. Aber Sie fordern, daß der Tannhäuser die Religiösität seiner Confession zu seiner Zeit mit seiner Liebe in Einklang hätte bringen sollen. Ich besinne mich hin und her, wie er das hätte anfangen mögen, kann es aber nicht wegbekommen. Vielleicht geben Sie über diesen mir ganz unzugänglichen Punkt Ihren Lesern und mir einmal Aufklärung. Doch halt! Tannhäuser konnte ja, sobald er Elisabeth gesehen hatte, sogleich mit sich zu Rathe gehen, wie er seine überwallende Leidenschaft am besten in das Bett bürgerlicher Normen banne, er konnte ordentlich um Elisabeth anhalten, sich vom Burgpfaffen mit ihr trauen lassen, und einen beschaulichen Ehestand etabliren; aber sehen Sie, mein Herr! alsdann war es nicht mehr der „Tannhäuser“, dann gab er nicht mehr Stoff zu einem romantischen Musikdrama, und was das Schlimmste ist, zu – Ihrer Kritik Dieser letztere Grund wird Sie hoffentlich mit dem Tannhäuser, so wie er ist, aussöhnen.

Indessen Sie sind ein Mann, der sich auf Leidenschaftlichkeit – zu sagen Leidenschaft versteht. Sie nennen das Benehmen Tannhäusers beim Sängerkriege psychologisch wahr, und finden darin das tragische Motiv, das „den Untergang des Tannhäuser mit Nothwendigkeit bedinge.“ Bis dahin sind Sie auf der rechten Fährte. Aber jetzt spielt Ihnen Ihre Logik wieder einen schlimmen Streich! Sie verlegen abermals den Begriff des ganzen Sinnlichen in Venus, den des einseitig Sittlichen in Elisabeth und finden nun natürlich, daß der Kampf zwischen diesen beiden Elementen entschieden sei. Aber wie schon oben erläutert, ist Venus nicht das ganze Sinnliche, und Elisabeth nicht das einseitig Sittliche. Damit fällt denn Ihr Schluß von selbst und man kömmt dahin, einzusehen, daß Tannhäuser, um die Katastrophe herbeizuführen vom Centrum aus, über welches er hinausgeschritten, zum andern Extreme sich hinüber wenden muß. – Wenn Sie endlich (von allem Uebrigen jetzt abgesehen) verlangen, daß die Katastrophe dem Ausgange des Sängerkrieges unmittelbar nachfolgen, und der Tannhäuser entweder nach der „antiken Auffassung in Folge seiner sittlichen Niederlage sogleich auch physisch untergehen, oder nach mittelalterlicher Ansicht alsbald für ewig in der Hölle zu brennen anfangen“ müsse, so erwiedere ich Ihnen zum Ersten, [174b // 175a] daß die „antike Auffassung“ mit dem romantischen Stoffe nichts zu thun hat, und also hier ganz unzulässig ist. Zum andern gebe ich Ihnen zu beachten, daß das mittelalterliche Tannhäuserlied seinen Helden nicht „ewig in der Hölle brennen“ sondern zu Venus zurückkehren und dort bis zum jüngsten Tage verweilen läßt, wobei es der Hierarchie wegen ihrer Unbarmherzigkeit die Lehre giebt:

Das sol nimmer kein Priester thun,

Dem Menschen Mißtrost geben;
Wil er dann Buß und Reu' empfah'n
Sein' Sünd' seindt ihm vergeben.

Sie ersehen daraus, daß Ihre Ansicht dem mittelalterlichen Ideale nicht eigen, sondern bloß von Ihnen unterschoben ist. Die Opposition des reinmenschlichen Gefühles im Volke gegen den eisigen Geist der hierarchischen Moral, wie er sich in dem körnigen Tadel der angeführten Verse ausspricht, mußte dem Dichter von heute maßgebend sein für die ganze Gestaltung des Abschlusses der Handlung. Was er zu thun hatte im Sinne des stets Gegenwärtigen, Reinmenschlichen, ewig Poetischen, war ihm im Liede gegeben. Selbst ein Dichter von minder feinem Gefühle als Wagner hätte hier das Richtige nicht übersehen können. Der Tannhäuser mußte erlöst werden. In welcher Weise war diese Erlösung anders möglich, als in der des wahren Geistes des Christenthums selbst, den das Volkslied reclamirt, im Geiste dessen, der für Aller Fehl den Erlösungstod starb? Er selbst, der Repräsentant der ewigen Liebe, welche das Transcendente mit dem Irdischen verbindet (ich spreche hier im Sinne des romantischen Ideales), konnte nicht noch einmal für Tannhäuser sterben, wohl aber konnte die Einzige, welche hienieden jene Liebe an ihm bewährte, und die sich nach ihrer Auflösung sehnte, um seine Fürsprecherin jenseits zu werden, sich in sühnendem Opfertode für ihn dahingeben. „Was die ganze sittliche Welt nicht vermochte, das vermochte sie, indem sie der Welt zum Trotz den Geliebten in ihr Gebet schloß, und in heiligem Wissen von der Kraft ihres Todes sterbend den Unseligen freisprach. Und sterbend dankt ihr Tannhäuser für diese empfangene höchste Liebesgunst. An seiner Leiche steht aber Keiner, der ihn nicht beneiden müßte; und Jeder, die ganze Welt, Gott selbst – muß ihn selig sprechen.*)“ Du irrst dich, armer Wagner! In Nr. 9 des Grenzboten tritt ein Mann auf, welcher den Tannhäuser durchaus verdammt sehen will; da die „antike Anschauung“ dazu nicht paßte, die mittelalterlich-romantische es aber nicht thut, so sinnt er auf eine moderne Verdammniß, und in Erwartung,

*) Wagner „Ueber Aufführung des Tannhäuser“. [175a //

175b] daß sich diese für den Tannhäuser später finden werde, verdammt er einstweilen – dich!

Sie nun, mein Herr, der Sie apodictisch die Berechtigung des geschichtlichen Ideales und seine mindestens relative poetische Wahrheit leugnen, der Sie verlangen, daß der jenem Ideale entnommene Stoff durchaus im Sinne Ihrer „Gegenwart“ transformirt sein solle, welche so verdammt wenig von Ideal und „poetischer Wahrheit“ aufzuweisen hat, erzeigen Sie nun doch Wagner und dem Publikum den Gefallen, darzuthun, in welcher Weise jene Transformation vor sich gehen sollte! Sie haben Zeit dazu; ich fahre in meinem nächsten Briefe inzwischen fort, das kritische Unkraut, welches Sie zu säen bemüht waren, auszujäten.

Weimar, Ende März 1853.

J o a c h i m R a f f.

(Schluß des dritten Briefes.)

7 Distanzpunkte original // 5 Distanzpunkte original // anderseits // Zwischen inne // wird, bloß // daß um // gewußt daß // zerstört
würden, // Hülfe // ἄμαρτια // Gefühle sondern // sich bei // hieraus wie // Grade als // Graalmysteriums // hiezu //
Schultheiß'schen Officin ||

indeß // Anders, // baare // von Dem // schmäählich das // können, und // ankömmt, // Religiösität // erwiedere ich // Wil er //
brennen“ sondern ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 145 = III/41, 9. 4. 1853, S. 1155a-1156b

[–]

Stoppellese. Nr. 3.

Ich würde Hrn. Brendel Unrecht thun, wenn ich nicht zur Ergänzung des in Nr. 1 und 2 Gegebenen noch aus Nr. 12 der N. Zeitschrift f. M. hinzufügte, dass er doch am Ende sein Gewissen schlagen fühlt [1155a // 1155b] und den einzelnen Künsten wenigstens eine „r e l a t i v e Berechtigung in der Zukunft“ einräumt. Die Art, wie er dies thut, ist wiederum zu interessant, um sie den Lesern Ihrer Zeitung vorzuenthalten. Er meint:

„N u r nach vollbrachter Einigung kann von einem weitem Bestehen der Künste die Rede sein, n i c h t v o r h e r, n i c h t b e i i h r e r g e g e n w ä r t i g e n B e s c h a f f e n h e i t. Nach ihrer Hingebung werden sie ein erneutes Leben z u r ü c k e r h a l t e n und gehoben durch n e u e A u f g a b e n hervortreten“.

Diese neuen Aufgaben werden z. B. folgende sein.

– Für die Malerei: „Der Reichthum des landschaftlichen Hintergrundes des Theaters wird Veranlassung zu besonderer Fixirung im Bilde geben“. [Also nicht die Natur und die Poesie, mit welcher er jene reproducirt, wird künftig den Landschafter begeistern, sondern die Dekoration der Bühne!] – „Für die Historienmaler wird sich das Ideal des Menschen der Zukunft als besonderes Objekt darbieten. Eine im tiefsten Grunde verschiedene Weltanschauung muss natürlich auch einen ganz andern Gesichtsausdruck zur Folge haben“. [Bin sehr neugierig auf die Physiognomie des Brendel'schen Homunculus der Zukunft!]

Wie sonst das Schaffen Mode war
Erklären wir für eitle Possen.
Der zarte Punkt, aus dem das Leben sprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang,
Die ist von ihrer Würde nun entsetzt:
Es muss der Mensch mit seinen grossen Gaben
Doch künftig reinern, höhern Ursprung haben.*]

„Auch Christus wird ein erneuter Gegenstand für die Malerei sein, sobald man ihn als Repräsentant des reinen Menschenthums, als weltbeherrschenden Genius erkannt hat. In den alten Bildern tritt noch das Göttliche zu sehr als solches auf, nicht vermählt mit dem Menschlichen, nicht als identisch mit demselben, also (??) als rein Menschliches“. [*Eritis sicut Deus etc.*]

Euch wird gewiss einmal bei eurer Gottähnlichkeit bange!

„Ferner kann die Historien-Malerei unmitteibar ihre Objecte aus dem Kunstwerk der Zukunft entnehmen und für sich fixiren, wie dies schon von der Landschaft angedeutet worden. Welche Fülle der trefflichsten Bilder z. B. eine wahre Fundgrube für den Maler, bietet allein dieser einzige Tannhäuser!“

*) II. Akt, 2. Auftritt des II. Theils von Göthe's Faust. Die Scene ist das Laboratorium, in welchem der Mensch der Zukunft von Wagner, nämlich Faust's Famulus, krystallisirt wird. [1155b //

1156a]/ [Welche neue Entdeckung! Hr. Br. hat noch nie bildliche Darstellungen nach Shakespear, Göthe, Schiller u. s. w. gesehen! Erst der Tannhäuser wird diese hervorrufen!]

„In der Tonkunst endlich wird die gesammte weltliche Gesangsmusik unter gewissen Bedingungen eine Zukunft haben. Diese Bedingungen beruhen insbesondere auf der neuen Verbindung des Verses und der Melodie“. [Die Instrumentalmusik bleibt also ohne alle Gnade tod.]

Wagner hat aber eine noch viel höhere Bedeutung als wir ahnen. Denn in ihm „ist zur Einheit gelangt das romantische und antike Princip, es ist eine Durchdringung des Nationalen mit dem Antiken erreicht (!), welche auf dem Göthe'schen Standpunkt noch eine Unmöglichkeit war (N. Z. f. M. Nr. 13). Zugleich ist Beethoven aufgenommen. [Wahrhaftig?.] In Wagner ist ein durch den antiken Geist gehobenes, durch ihn erfülltes und gesättigtes Deutschthum, und damit die Lösung des Göthe-Tieck'schen Streites gegeben. Deshalb ist W. auch für die Poesie die epoche-machende, bahnbrechende Erscheinung.“ –

Resultat: Arithmetisch: Sophokles + Göthe + Beethoven + Tieck = Wagner. Chemisch: Romantisches Deutschthum gesättigt durch Antikes ergibt Wagner'sche Poesie.

Was sagt Göthe dazu?

Sie treiben es nach ihrer Weise fort,
Als wenn sie nicht erzogen wären–!

Damit werden sie ganz zufrieden sein, denn die Unerzogenen sind ja Genie's! (Vergl. Nr. 140 dies. Bl. S. 1114.)

Doch sagen wir für jetzt Herrn Brendel Lebewohl;

Er ist ganz sicher auf der rechten Spur,
Nur möge er sich nicht zerstreuen lassen!

Es giebt der Käuze noch mehr, um uns reichliche Lese zu bieten. Da ist z. B. ein Hr. Gumprich, der in Prutz's deutschem Museum die musikalischen Räthsel löst. Der setzt uns in drei Zeilen über die drei grössten Componisten in's Klare: „Haydn war nie bis zur Sünde gekommen, Beethoven hatte sie von vorn herein überwunden, Mozart sündigte und bereute“. Schön gesagt: „denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zur rechter Zeit sich ein“.

Derselbe Aesthetiker der Tonkunst giebt uns auch folgenden ganz neuen Aufschluss über Beethoven's *A dur-Sinfonie* Nr. VII. – „Die siebente Sinfonie ist das Gegenstück zur neunten. Wenn in der neunten die endliche Versöhnung gefeiert wird [1156a // 1156b] so spricht sich in der siebenten die tiefste bis zur Selbstvernichtung führende Entzweiung aus. [Es klingt unglaublich, steht aber wörtlich so da. Nun ist demgemäss] „das erste Allegro eine Ode an die Freude, aber das Allegretto eine hoffnungslose Klage, die sich zum höchsten Pathos des Schmerzes steigert. Im Scherzo *presto* hatte sich die Seele fast wieder zur glücklichen Sorglosigkeit des ersten Satzes erhoben, da sinkt im Trio das ganze Orchester ermattet in die alte Klage zurück (!) – das gehaltene *A* ist eine unerbittliche Mahnung (!), eine quälende Erinnerung, die keinen frohen Gedanken fortan mehr aufkommen lässt (!) Und aus dem letzten Satz spricht jener höchste Grad des Schmerzes (!!!), der alle Mittel erschöpft, nicht einmal mehr Thränen hat (!), jene Verzweiflung, die in der Ausgelassenheit des Wahnsinns Rettung vor sich selber sucht. – Die ganze Sinfonie gleicht einem Weg, der anfangs durch grüne, blumige Auen führt, plötzlich wird er rau und einsam, wir betreten einen Kirchhof (!), darauf einen finstern Wald voll unheimlichen Spuks und stehen zuletzt vor einem Abgrund (!!!).“

Vortrefflich! Aber dem geistreichen Erklärer ist offenbar entgangen, dass auch der erste Satz nur eine bittere Ironie auf die Freuden dieser Welt ist! – O Beethoven! unsere Zeit ist endlich reif, dich zu begreifen!

Noch ein Curiosum – aus der Hamburger Theaterchronik. Da berichtet einer aus Zürich*) über eine bisher unerhörte Macht der Kunst des mündlichen Vortrags. Rich. Wagner hat dort nämlich seinen Siegfried so vorgelesen, dass „jedes nur einigermaßen musikalische Ohr erkennen musste, auf welche Art der Componist diesen oder jenen Theil der Dichtung instrumentiren werde“!! – Das halte ein Anderer aus, ich laufe davon.

.....

*) S. unten im Tagsblatt.

eckige Klammern im Text sind (ausgenommen bei den Seitenzählungen) original // Shakespear // tod. // Beethoven aufgenommen. // [Faust II Zitat: *Am Ende treiben sie's nach ihrer Weise fort / Als wenn sie nicht erzogen wären.* // zur rechter Zeit // wird [/] so // lässt (!) Und //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 145 = III/41, 9. 4. 1853, S. 1159b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

Ein eigenthümlicher Genuss wurde den vielen Verehrern des Herrn Wagner vor Kurzem in Zürich zu Theil, indem der musikalische Dichter sein neuestes Produkt „der Ring der Nibelungen“ in vier Abenden selbst vorlas, und zwar auf eine Weise, welche die ausserordentlichste Wirkung hervorbrachte. Die Harmonie, welche Herrn Wagner so sehr innewohnt, trat bei der Vorlesung mit zündender Gewalt hervor, sein prachtvolles Organ bog und dehnte sich zu einer ergreifenden Melodie, und jedes nur einigermaßen musikalische Ohr musste erkennen, auf welche Art der Compositeur diesen oder jenen Theil der Dichtung instrumentiren werde. (!) Was die scenische Ausführung des „Ring der Nibelungen“ betrifft, so bietet sie freilich viele Schwierigkeiten dar, die jedoch mit Geld und Geschicklichkeit zu lösen sind. Daran hat sich eben das Genie bei seinen Schöpfungen nicht zu binden, ob die gewöhnlichen Menschen seine Gedanken auszuführen vermögen, das Genie ist gross wie die Natur, welche das Erz in den Bergen wachsen lässt, und den Menschen sagt: Macht Kronen und Schwerter daraus, die den Wald gedeihen lässt, damit die Menschen Häuser und Schiffe bauen. –

Nur Eines muss ich bemerken: Wagner spricht es mehrmals in seinen Werken aus, dass die Kunst volksthümlich werden müsse. Seine Werke können es nie werden, sie werden stets „Kaviar für die Menge bleiben.“ So wird z. B. im „Ring der Nibelungen“ fast die ganze nordische Mythologie in's Gefecht gebracht. Nun aber verstehen so wenig Gebildete die nordische Götterlehre vollkommen, - wie kann ja das Volk diesen ihm so fernstehenden Wissen Verständniss abgewinnen?
(Hamb. Th. Chr.)

„Ring der Nibelungen“ // Verständniss //

XXXX

Düsseldorfer Zeitung -/95, Samstag 9. 4. 1853, S. [Aa-Ac]

[Theater][Kopfartikel unterm Strich]

Düsseldorf, 7. April. Nachdem am verflossenen Sonntage der riesige „Tannhäuser

r“ zum siebenten Male bei vollem Hause debpütirt hatte, schloß sich am Montage dieser glänzenden Erscheinung mit edler Dreistigkeit der – L u m p, d. h. der „Lumpaci-Vagabundus“ an. Welch ein Abstand! Kniestest du, lieber Leser, jemals in einem Gotteshause, voll brünstiger inniger Andacht dein Gebet zu Gott wendend, und du vernahmst dann in deiner Näher neben dir das Geflüster zweier Personen, die, die Heiligkeit dieses Oretes entweihend, ihn nur dazu benutzten, sich zu sagen, an welchem geheimen Platze sie sich am Abend treffen wollten, oder vielleicht noch Aergeres – dann wandtest du dich gewiß innerlich entrüstet ob dieser Frechen von ihnen und verließest den Platz, ja vielleicht gar das Haus Gottes. So ergriff uns auch Ekel und Widerwille, als wir nach den hehren und erhabenen Klängen des Tannhäuser im „liederlichen Kleeblatt“ die Gemeinheit in ihrer ganzen ekelhaften Blöße und Niedrigkeit schauen mußten, die, jede Hülle verschmähend, sich frech jedem Auge bloßstellt und schamlos damit noch prunkt. Doppelt ekelhaft aber erscheinen solche Situationen, wenn die Darsteller sich noch Mühe geben, das an und für sich Gemeine und Niedrige noch recht tief in den Schlamm zu ziehen und sich in diesem ekeln Kothe mit Lust und Behagen zu wälzen. Eine solche Erscheinung war diesmal der Schuster Knieriem, der Alles aufgeboden und mit minutiöser Sirgfalt aufgewendet hatte, um sein Aeußeres als das non plus ultra der Unsauberkeit, Ekelhaftigkeit und Widerwärtigkeit zu charakterisiren. Wir können es nicht begreifen, wie ein Schauspieler sich mit Vorliebe in einem solchen Unrath bewegen mag. Bei solchen sogenannten Künstlern ist es denn wohl nicht zu verwun- [Aa // Ab] dern, wenn ihnen das Heilige der Kunst oder vielmehr die Kunst selbst verschlossen bleibt; Kunst und Poesie vertragen sich nicht mit der Gemeinheit. Doch es würde wenig daran gelegen sein, wenn solche vereinzelte Erscheinungen hier und da einmal auftauchten, wenn sie nur ohne Wirkung auf den Geschmack des Publikums blieben, aber das bleiben sie leider nicht; sie untergraben das Gefallen am wahrhaft Schönen und setzen eine Aftergöttin auf den Thron der Kunst, der die unverständige und leicht zu bethörende Menge nur zu sehr huldigt. Doch wenden wir uns von diesem betrübenden Anblick zu der folgen Vorstellung, zu . . .

. . . // . . .

S i l e s i u s.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/14, Sonntag 10. 4. 1853, S. 107

[Kritik]

Ueber **Richard Wagner's Tannhäuser** und **Sängerkrieg auf Wartburg**. Von **Franz Müller**. Weimar, Jansen 1853.

Sehr brauchbar für Leser, die ohne mit R. W a g n e r s künstlerischen Entwicklungsgänge vertraut zu sein, seine Theorie an einem einzelnen Werke kennen lernen wollen. Durchaus populär geschrieben, empfiehlt sich das Buch als ein Prolog zu der bevorstehenden Aufführung des Tannhäuser. Das beigefügte Portrait Wagner's ist geradezu unähnlich und gräulich verzeichnet. K.

künstlerischen //

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/14, Sonntag 10. 4. 1853, S. 111

[Kunst-Nachrichten]

B r e s l a u. Unserer Opern-Direktion fehlte es in diesem Winter nicht an regem Fleiße, um dem Publikum Abwechselung genußreicher Vorstellungen darzubieten. Neu waren: Tannhäuser, Fliegende Holländer und schöne Gascognerin; . . .

Tannhäuser, Fliegende ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/15, 10. 4. 1853, S. 120a

[Feuilleton]

♂ – M u s i k a l i s c h e s a u s D r e s d e n. An musikalischen Genüssen hat es in dem so sehr musikalischen Dresden auch diesen Winter nicht gefehlt. Die O p e r zwar hat uns außer dem „Tannhäuser“ von Wagner, der, neu einstudirt, einige Male gegeben worden ist, fast gar nichts Neues gebracht. Ueberhaupt ist sie in der letzten Zeit etwas stiefmütterlich Seitens der Direktion bedacht gewesen; noch immer fehlte eine tüchtige erste Sängerin. Aber an C o n c e r t e n aller Art war der Winter fast überreich, unter denen vor Allem die von der königlichen C a p e l l e veranstalteten eine besondere Erwähnung verdienen. Das erste am Aschermittwoch gegebene führte uns neben

mehreren Compositionen älterer Meister die große Suite von Bach in hoher Vollendung vor. In dem zweiten Concert am Palmsonntage wurde das Requiem von Mozart und die große neunte Symphonie mit Chören von Beethoven bei überfülltem Hause unter Leitung des Capellmeister Krebs aufgeführt. Schon vor sechs Jahren hatten wir Gelegenheit, diese beiden unsterblichen Werke unter der Leitung von Richard Wagner zu hören. Derselbe hatte um auch den Laien in der Musik das Verständniß des kolossalen Tonwerkes zu erleichtern, eine kurze aber geistreiche Erklärung zu der Beethovenschen Symphonie geschrieben, in welcher er das Ganze auf die Faustidee in ihren Grundzügen zurückführt, und durch Beifügung einzelner Stellen aus dem Goetheschen Faust auch den bloßen Musikfreunden das Einzelverständniß einigermaßen zu vermitteln sucht. Mag man vielleicht über die Berechtigung solchen Uebersetzens von musikalischen Ideen in Worte streiten, so zeigte Wagner mindestens durch seine meisterhafte Direktion, daß er das wunderbare Kunstwerk bis in seine feinsten Nuancen begriffen und nachgeföhlt habe. Die diesmalige Aufführung stand der frühern in vieler Hinsicht entschieden nach.

Seitens // fehlte // des Capellmeister // hatte um ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/15, 11. 4. 1853, S. 60a

[Nachrichten]

Freiburg. Nach dreimaliger Vorstellung des „Tannhäuser“ durfte derselbe nicht mehr gegeben werden, weil – einige Mitglieder der Theater-Commission keinen Gefallen daran fanden. So berichten die Signale. Herr Wallner hat entschieden Unglück. Erst brennen ihm die Sängerinnen durch, so dass er gezwungen ist, sie, wie Mad. Beck-Weixlbaum, steckbrieflich verfolgen zu lassen; dann wir ihm eine Oper, die seine Kasse zu füllen versprach, verboten. Da mag ein anderer Theaterdirektor sein!

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/29, 12. 4. 1853, S. 117a-117b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Frankfurt a. M. Der „T a n n h ä u s e r“ ist trotz aller Anstrengungen der Direktion und der einstimmigen Lobsprüche der hiesigen Kritik für das Frankfurter Publikum als abgethan zu betrachten; dagegen ist Flotow's „I n d r a“ zur Kassenoper geworden. „Der Brauer von Preston“ wurde nach zwölfjähriger Ruhe wieder auf das Repertoire gebracht und gefiel, Dank der reizenden Darstellung der Effie durch Fr. J. H o f f m a n n und der glücklichen Repräsentation der Titelrolle durch Hnr. K a h l e, ausserordentlich. Die Oper wird sich dauernd in der Gunst des Publikums erhalten. – . . . // . . .

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/13, 13. 4. 1853, S. 97a-100b (Z:97a-97b)

[Kopfartikel]

Über W. von Lenz's Schrift: Beethoven et ses trois styles.

Von

Julius Schäffer

(Schluss.)

Über den d i c h t e r i s c h e n Inhalt Beethoven'scher Instrumental-Compositionen (der dritte Punkt, welchen sich Ref. zu betrachten vorgenommen) findet sich im Buche des Hrn. von Lenz kein besonderes Kapitel. Das hindert jedoch nicht, dass er oft darauf zu sprechen kommt; und da von diesem Gegenstande neuerdings wieder viel die Rede gewesen ist, so konnte Ref. es sich nicht versagen, hier darauf einzugehen.

Schon früher hat man sich viel damit abgegeben, die Beethoven'schen Instrumentalsachen, namentlich die Symphonieen, durch Worte zu erklären, Ihnen geradezu vollständige Romane unterzulegen. Es kamen indessen bei diesem Unternehmen so lächerliche und abgeschmackte Dinge zum Vorschein (so erklärte man z. B. die *A-dur*-Symphonie durch eine Bauernhochzeit), dass man später von jeglicher Worterklärung eines Beethoven'schen Werkes absah und es rein musikalisch aufzufassen versuchte. Erst neuerdings ist die Frage nach dem dichterischen Inhalt der Beethoven'schen Werke wieder angeregt worden, namentlich durch Richard Wagner, welcher durch

seine sehr gründlichen Forschungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zu der Überzeugung von dem unleugbaren Vorhandensein dichterischer Ideen in Beethoven gelangte und es gelegentlich unternahm, zur neunten Symphonie, zu Eroica und zur Coriolan-Ouvertüre Programme zu verfassen, jedenfalls das Vorzüglichste von dem, was in diesem Genre vorliegt, genannt zu werden verdienen. In derselben Weise wie Wagner sprach sich Theodor Uhlig (gest. am 3. Januar d. J.) in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ aus, besonders bei Gelegenheit der Veröffentlichung der Wagner'schen Programme (siehe „Neue Ztsch. für Musik“, Bd. 37; No. 13, 14, 16 und 19), welche er mit folgenden Worten einleitet: // „Das Charakteristische der grossen Tonwerke Beethoven's ist, dass sie wirkliche Dichtungen sind: es wird in ihnen allerdings versucht, wirkliche Gegenstände zur Darstellung zu bringen. Schwierig für das Verständniss dieser Tonwerke ist es blos, die in ihnen dargestellten Gegenstände mit Sicherheit aufzufinden“ u. s. w. –

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/104, Donnerstag 14. 4. 1853, Beilage S. 1662a-1662b

[Neueste Posten]

Musikalisches. V München, 11 April. . . . Aber der arme Operntext-Dichter, wie steckt er auch in der Klemme! Hier bedrängt ihn der Componist mit seinen musikalischen Absichten, dort steht wie ein dräuendes Gespenst die Bühnengerechtigkeit – und nun soll der Unglückliche das häklige und exorbitant undankbare Geschäft der Zusammenziehung und Verdichtung eines corpulenten dramatischen Stoffs vornehmen. Richard Wagner, in dessen Brust zwei Seelen wohnen, er dichtet ja selber was er selbst componirt – könnte uns gewiß von diesen bitteren Mühen und Trennungsqualen manch herzerschneidendes Liedlein singen. . . .

. . . // . . .

11 April. // selber was ||

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-II./17, 15. 4. 1853, S. 160

[-]

Polemik der Neuen Zeitschrift für Musik. – In No. 9 des gegenwärtigen Jahrgangs brachten wir einen Artikel über den Tannhäuser, der die N. Z. f. Musik zu einer Reihe „offner Briefe“ veranlaßt hat, von deren Ton wir hier eine Probe geben wollen. Der Briefsteller schreibt an unsern Referenten: „In Ihrem dämmerigen Verstande hat sich der faule Rest irgend einer ziemlich lottrig und modrig gewordenen Theorie abgelagert“ u. s. w. . . . „Dieser von einer pauvren Einbildungskraft todtgeborne Wechselbalg, welcher dem Publicum durch das Vehikel einer gleißnerischen Scheinkritik unterschoben werden soll“ u. s. w. . . . „Sie, der Sie die grenzenlose Anmaßung haben, zu behaupten, in Ihrem Gefasel“ u. s. w. . . . „Genug von Ihrem Tannhäuser, er kann mir gestohlen werden“ u. s. w. . . . „So undankbar es ist, durch alle Pfützen, welche Sie durchwaten, mit der metakritischen Peitsche hinter Ihneu herzuziehen“ u. s. w. – – Die Pöbelhaftigkeit eines solchen Ton's ist in der N. Z. f. Musik nichts Neues; neu ist aber, daß der Verfasser seinen Namen unterzeichnet. Die Person, die einen solchen Styl schreibt, heißt J o a c h i m R a f f. – Wir wollen noch, zur Belehrung unser Leser die höhere Auffassung des Tannhäuser w ö r t l i c h mittheilen, die wir Hr. J. Raff verdanken. – „Sehe ich nun den Gehalt der Wagnerschen Dichterabsicht im Ganzen und Großen an, so gewahre ich darin den sinnlich und geistig reich begabten Tannhäuser hinübergetrieben nach den in der Transcendenz (außer ihm) gesetzten Polen seines hier und dort einseitig gewordenen Wesens, was seine tragische Schuld ausmacht. Seine Erlösung, d. h. die Herstellung des Gleichgewichts in seiner Natur, ist nur möglich in der Rückkehr zum Reinmenschlichen, welches in dem gleichmäßig Sinnlichen als geistigen Liebestrieb zu jenem Wesen sich äußern mußte, das vermöge des in ihm vorhandenen gegensätzlichen Naturells ihn harmonisch zu ergänzen befähigt ist. Er findet auch diese Erlösung in dieser Rückkehr, aber gleichzeitig die Sühnung seiner tragischen Schuld in der alsbaldigen Auflösung seiner Existenz, die nach seiner Rückkehr nur durch die Coexistenz jenes ihn ergänzenden Wesens möglich wäre, welches aber bereits zu sein aufgehört hat, da dessen ungleich schwächere Natur dem äußern moralischen Gegendruck aus Mangel an jeder thätigen Reagenz erliegen mußte.“ – Wie gefällt unsern Lesern diese artige Combination von Wörtern?

Leser die ||

XXXX

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/30, 16. 4. 1853, S. 124a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Schwerin. Am 6. d. M. zum ersten Male: „Der fliegende Holländer“, romantische Oper von Richard Wagner. Selten wol war der kunst-sinnige und -verständige Theil eines Publikums so gespannt auf das Erscheinen eines neuen Werkes als hier, wo desselben Autors „Tannhäuser“ von so glänzendem Erfolge begleitet gewesen. Vorbereitende Aufsätze in hiesigen Blättern hatten die Hörer auf den Standpunkt geführt, von welchem aus dies ältere, aus der Entwicklungsperiode Wagner's datirende Opus zu beurtheilen, und wahrlich dies war nöthig, denn die aufmerksamsten Enthusiasten fühlten sich von der Last der schwülstigen, chaotischen Harmoniemassen des ersten Actes, der allen Melodieenfluß verschlingenden Begleitungsweisen so niedergedrückt, daß keine zündende Wirkung aufkommen konnte und man anfänglich für das Schicksal des Werkes Besorgniß hegen durfte. Um so schlagender griffen dagegen die beiden folgenden Acte durch und der Erfolg der Oper steht dem des „Tannhäuser“ kaum nach. Von Allem verdient die Intendantur unserer Hofbühne die wärmste Anerkennung für die nicht ohne Wagner's unternommene Vorführung des Komposition, wie auch für die ansprechende Ausstattung. Das höchste Lob gebührt den Darstellern, die mit heiligem Eifer und dem Aufgebot aller Kräfte ihre Aufgaben zu durchdringen suchten und fast alle würdig lösten. Hr. Hinz (Holländer) gab, nebst edler, interessanter Erscheinung, ein treffliches Bild des ruhelos umherirrenden Verdammten, imposant durch die äußere Ruhe, die nur in Momenten der Gefühlsausbrüche durch eine kleine Steigerung ein etwas stärkeres Gegengewicht verlangen möchte. Sein Gesang war untadelhaft, ausdrucksvoll, durchdacht, tiefgreifend, und riß häufig zu lebhaftem Beifall hin. Frau Oswald (Senta) erfreute durch Sicherheit und aufrichtiges Streben, dem Ideale des Dichter-Komponisten nahe zu kommen; daß ihr dies nicht vollständig gelang, liegt einzig in ihrer mehr für heroische Charaktere geeigneten Persönlichkeit. Hr. Hagen (Erik) darf seine Leistung als eine seiner gelungensten, wenn nicht die beste des Winters betrachten. Im innigsten Gefühlsausdruck, Kraft und Milde gepaart, floß sein Gesang, von den schönsten Schattirungen gehoben, dahin und rief stürmischen Applaus hervor. Hr. Warray (Daland) zeigte sich von einer neuen Seite, im Fache gemüthlicher Alten, und gelang ihm Darstellung und Vortrag in so hohem Grade, daß kein besserer Repräsentant für die Rolle zu wünschen und seine Scene im zweiten Acte lauteste Zustimmung gewann. Hr. Kühn (Steuermann) trug sein Lied sehr wacker vor, hatte jedoch unter dem oben geschilderten Eindrucke der Ouvertüre und Introduction zu leiden, so daß sich der Lohn seines Feuereifers erst bei späteren Vorstellungen einfänden dürfte. Gleiches Lob fleißigster Ausführung gebührt Frau Lorenz (Mary); höchste Anerkennung dem Chorpersone, das namentlich im zweiten Acte durch treffliche, lebendige Vorführung der Spinnscene die Fesseln des beifallssüchtigen Publikums löste und so entscheidend zum äußeren Erfolge des Werkes beitrug. Vorzugsweise gefielen, Akt 2: Chor, Ballade, Ensemblestück, Duett zwischen Senta und Holländer, Romanze Eriks, Gesangsscene Dalands; Akt 3: Matrosenchor, elektrisch wirkend, und Schlußscene. Als von grausig tiefem Eindruck ist noch des Holländers Auftritt Akt 2 zu erwähnen, wie gegensätzlich das Absegeln des Norwegers in kühner Bogenwendung (Akt 1) den Jubel der Massen hervorrief. blieb hinsichtlich der Ausstattung etwas zu wünschen, so wäre es nur das Versinken des Holländers am Schlusse, das, als kleinlich hergestellt, die gewaltige Anregung der vorhergehenden Scenen beeinträchtigte und schmälerte. Die Oper wurde am 10. April bei aufgehobenem Abonnement wiederholt und wird mit dem wieder theilweise neu besetzten „Tannhäuser“ bis zum Schlusse dieser Saison die Glanzpunkte unseres Opernrepertoires bilden.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/146 = III/42, 16. 4. 1853, S. 1161a-1163b

[Leitartikel]

**Indra,
romantische Oper in 3 Akten von G. zu Puttlitz,
Musik von F. von Flotow.**

Die neue Lehre vom musikalischen Drama streicht bekanntlich die komische Oper ganz und gar aus der Kunst der Zukunft und es ist, als wenn die Herren Puttlitz und Flotow bei der Mache ihres neuesten Werkes sich vorgenommen hätten, den handgreiflichen Beweis zu liefern, dass Wagner Recht hat und dass ein so nichtsnutziges Gemisch von Poesie und Musik, oder vielmehr von Prosa und Quadrillen, welches sie komische Oper zu nennen belieben, der edlern Bestimmung der Bühne

ganz unwürdig ist. Wir sind freilich entgegengesetzter Ansicht und halten die komische Oper für eine eben so berechnete Gattung, als die romantische und tragische, theils aus Dankbarkeit und Pietät für die trefflichen Schöpfungen grosser Componisten auf diesem Felde, wie Cimarosa, Mozart, Dittersdorf, Boieldieu, Rossini u. s. w., theils aus Grundsatz, weil gerade diese Form nothwendig ist, um eine Fülle musikalischer Erfindung und Empfindung aufzunehmen, welche in keine andere passt. Allein um so mehr bedauern wir, dass die Hoffnung, die wir bei den ersten Arbeiten Lorz- / zings und Flotow's schöpften, bald wieder sank und durch die beiden letzten Werke Flotow's, die „Grossfürstin“ und „Indra“ gänzlich begraben worden ist.

. . . [1161a /// 1163b] . . .

Für die Würdigung des Zustandes der Kritik unserer Tage fügen wir ohne weitere Bemerkung hinzu, dass zuerst Wiener Blätter sich beeiferten der Oper Ruf zu machen, dann andere in demselben Bestreben folgten, ein Frankfurter z. B. den Tannhäuser und die Indra (prächtige Zusammenstellung) als zwei treffliche Fundgruben der neuen Direction bezeichnete u. s. w. Die Berliner Kritik fuhr jedoch im Ganzen mit den Vätern des Schlangenmädchens unbarmherzig ab, wogegen nicht zu verschweigen, dass Ein Berliner Blatt, und noch dazu ein specielles Kunstblatt, folgende Stellen aufweist: „Wie der Gegenstand das P i k a n t e in der Handlung v e r s c h m ä h t (mein Gott! man r i e c h t es ja sogar – oder ist Tabak nicht pikant?) „so bewegt sich auch die Musik vorzugsweise auf dem Boden inniger Schwärmerei und wirkt hier mit ihrem graziösen, südlichen und orientalischen Zauber am nachhaltigsten“. Ferner ist von poetischem Zauber südlicher Romantik,“ von „schwärmerischem Grundton“ u. s. w. die Rede und als ein besonderer Charakterzug wird hervorgehoben, dass die Musik sich „von jeder Trivialität fernhält.“ Da hört freilich Alles auf!

Gattung, als // Lorz- / zings und Flotow's // beeiferten der // Ein Berliner Blatt, // Gott! man ||

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/105, Samstag 16. 4. 1853, S. 441b [Bülletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. . . .

– Morgen wiederholt die Dilettantenharmoniegesellschaft des Herrn Fries ihr Konzert vom letzten Dienstag. Wir ermuntern Jedermann, diesen ganz eigenthümlichen Genuß nicht zu versäumen. Richard Wagner selbst war überrascht, mit welchem Geschick und Feuer zwei große Kriegsmärsche aus seinem „Rienzi“ ausgeführt wurden. Von Dilettanten hätte man solche Leistungen gar nicht erwarten dürfen. findet bereits im Westen und Osten ein Echo. Die Basler und St.Galler erklären auch dabei sein zu wollen.

– Das große Musikunternehmen Richard W a g n e r s ist gesichert.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/15, Sonntag 17. 4. 1853, S. 120

[Kunst-Nachrichten]

Elberfeld. Am 12. u. 13. Juni soll hier ein großes Gesangsfest stattfinden, die Einladungen an die Liedertafeln und Männergesangsvereine sind ergangen. Das Programm bietet: Festouvertüre von Beethoven, Schlußchor aus Davids Wüste, Doppelchor aus Oedipus in Kolonos v. Sachini und Ouvertüre aus Wagner's Tannhäuser.

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/105, Sonntag 17. 4. 1853, S. 446a-446b [Bülletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. . . // . . .

– Wir waren leider falsch berichtet, als wir meldeten, die große Musikaufführung Richard Wagners sei gesichert. Die hiesigen Musikfreunde haben sich zwar sehr erfreulich eingestellt, dagegen von auswärts, z. B. Winterthur, zeigte sich nicht die erwartete Theilnahme. Hoffentlich wird aber die Musikaufführung doch gewagt werden, da sich ein zahlreicher Besuch derselben, wenn sie einmal nahe ist, immerhin erwarten läßt.

– . . .

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/16, 18. 4. 1853, S. 64a

[Nachrichten]

Elberfeld. Die hiesige Liedertafel hat Einladungen an alle Gesangvereine des Nieder-Rheins zu dem hier am 12. und 13. Juli stattfindenden Gesangsfeste erlassen. Sie bietet Alles auf, um den Gästen den Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen und hat zu dem Zwecke unter Anderem eine Extrafahrt in's Ruhrthal projektirt. Das Concert-Programm enthält die Fest-Ouvertüre von Beethoven, die Tannhäuser-Ouverture, die Männerchöre Super Flumina Babylonis, Schlusschor aus David's Wüste“ und Doppelchöre aus Oedipus in Kolonos.

Fest-Ouvertüre // Tannhäuser-Ouverture, ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/14, 20. 4. 1853, S. 110b [Nachrichten] = Nachdrucktext

Frankfurt a. M. Der „Tannhäuser“ ist trotz aller Anstrengungen der Direction und der einstimmigen Lobsprüche der hiesigen Kritik für das Frankfurter Publikum als abgethan zu betrachten; dagegen ist Flotow's „I n d r a“ zur Kassenoper geworden. „Der Brauer von Preston“ wurde nach zwölfjähriger Ruhe wieder auf das Repertoire gebracht und gefiel, Dank der reizenden Darstellung der Effie durch Frl. J. H o f f m a n n und der glücklichen Repräsentation der Titelrolle durch Hnr. K a h l e, ausserordentlich. Die Oper wird sich dauernd in der Gunst des Publikums erhalten.
D. Th. Z.

gefiel, Dank ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/18, 21. 4. 1853, S. 139

[Dur und Moll]

☼ In F r a n k f u r t a. M. ging die Oper von K i t t l: „Bianca und Giuseppe, oder die Franzosen vor Nizza, Text von R i c h a r d W a g n e r, unter Leitung des Componisten in Scene. Abgesehen davon, daß die Oper das erste Bühnenwerk des Componisten ist, bezeichnet das Frankfurter Conversationsblatt sie als eine der interessantesten und besten, welche die neueste Zeit geboten. – . . .

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk //

XXXX / XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/16, 21. 4. 1853, S. 65a-65b; ~ II/17, 28. 4. 1853, S. 68b-69b

[Correspondenzen]

Leipzig. Die Operneuigkeiten des Winters: „die lustigen Weiber,“ „Tannhäuser,“ „Indra.“ . . . – Die Saison ist geschlossen. Was brachte sie des Neuen? Antworten wir auf diese Frage zuerst hinsichtlich der dramatischen Musik. Hier fallen uns die großen und kleinen Anschlagzettel an den Mauern und Straßenecken unserer guten Stadt Leipzig ein, die dem schau- und hörlustigen Publikum kund und zu wissen thaten, diese da, daß N i c o l a i s „Lustige Weiber von Windsor,“ jene, daß der „Tannhäuser“ von Richard W a g n e r, dem stillen Träumer am Züricher-See, und dort die jüngsten, daß Herr v. F l o t w s „Indra“ dem erstaunten Leipzig als absonderliche Neuigkeiten vorgeführt werden sollten. Das war eine wunderliche Trias, ein lustiges Springen vom Soccus auf den Cothurn und von da wieder zum Soccus! Was ist das für eine halbsprechend steile Stufe von N i c o l a i zu W a g n e r, vom Urkonservativen der alten Schule zum kühnsten Neuerer der Gegenwart, und von W a g n e r wieder hinab zu Herrn von F l o t w, „dem vornehmsten Leiermann unserer Zeit!“ – Das Werk des guten N i c o l a i in Berlin ward mit Wärme aufgenommen; . . . // . . . – Es gab deren Viele, die da ungläubig die Köpfe schüttelten, als es hieß, die Theaterdirektion werde den Tannhäuser bringen, den Tannhäuser, auf dem, nicht bloß im Sūjet auf dem Helden, anderwärts ein so schwerer Fluch zu ruhen scheint, daß er so selten eine gute Statt findet. Man denke nur an Berlin, wo er zurückgesetzt wird und statt seiner eine F l o t w'sche „Indra“ über die Bühne tänzelt. – Auch h i e r hatte man erst die Partitur zurückgeschickt, sich dann aber eines bessern besonnen und sich dieselbe wieder ausgebeten. Und, o Wunder, in weniger Wochen, als L i s z t in Weimar Monde gebraucht, waren schon die größten Schwierigkeiten gehoben und siehe, Anfang Februar stand das Werk wie aus einem Gusse da, fertig zur Aufführung. Der böse Leumund flüstert uns über die Schulter zu: der Orchesterdirigent habe diesen Eifer, nur um sich mit W a g n e r, den er prinzipiell verwirft, nicht zu lange zu befassen, entwickelt. Gleichviel. Die Aufführung machte den Sängern und Sängerinnen, dem Orchester und der Theaterdirektion alle Ehre. – Und die Aufführung? War eine solche, wie sie bei

Werken dieser Tragweite als glücklich bezeichnet werden können. Der Tannhäuser hat nun fast ein Dutzend Aufführungen erlebt und keine ohne den Beifall seines Auditoriums. Das Publikum findet sich leichter und schneller in die Eigenheiten des neuen Stils, als man dachte. Muß es doch schon durch Wagner's zweites Talent, das poetische, durch seine Arrangements, seine Gruppierungen, seine decorativen Apparate, in welchen allen sich ein genialer Blick offenbart, eingenommen und für das Walten des musikalischen Genius vorbereitet werden. Dazu kommt nun die maßvoll vertheilte, gewählte Melodik des Werkes, wodurch sich das Publikum immer am Schnellsten ergreifen läßt. So haben in den weitesten Kreisen, die aber auch sehr enge kleinere Kreise echter Kenner einschließen, der großartige Pilgergesang im Anfang und am Ende der Oper, die Motive des Syrenengesangs in der Grotte, jener geniale Wurf, mit dem er das Wesen der berauscheden unheimlich lüsternen Sinnlichkeit trefflich malt, ferner das Lied des Hirtenknaben, das prächtige von Hornfanfaren eingeleitete Finale des 1. Akts, das Gebet der Elisabeth und vor allem das schöne Lied: „O du mein holder Abendstern“ gleich beim ersten Hören für den Componisten Propaganda gemacht. – Noch mehr, eine glückliche Constellation der Umstände bringt uns zu dem Glauben, daß gerade in Leipzig über dem Wagner'schen Werke ein guter Stern zu walten scheint. Denn als sollte uns der Wunderbau des kühnen Reformers bis in die entferntesten Theile und die einzelsten Details, wie bei Morgenroth ein gothischer Dom in der Herrlichkeit seiner tausend Spitzen und Stuccaturen, klar ausgeprägt vor die Seele treten, muß auch Mittlerwurz aus Dresden herüber kommen und durch sein gemessenes, ausdrucksvolles Spiel Licht und Farbe in die bisher wegen der Zartheit ihrer Umrisse dunkelgebliebene Partie des Wolfram v. Eschinbach tragen; Mittlerwurz, so ein Künstler, wie ihn sich wohl jeder Componist für seine Werke im Ideale träumt, einer von den Auserwählten, die in der Seele des Autors lesen können und so selbstschöpferisch die verborgensten Andeutungen und Umrisse zu einem lebensvollen gleichsam neuen Bilde auszubauen wissen. – Kaum ist nun aber das schöne Werk an unserm Kunsthimmel aufgegangen, so entbrennt auch schon ein Federkrieg, der für den daheim am fernen Seegestade in olympischer Ruhe verharrenden Dichter die wärmsten Sympathien weckt: denn seine Gegner bedienen sich so kläglicher Waffen, seine Anhänger (Herolden gleich, die in die Kindertrompete stoßen, nach O. Jahn's treffender Bezeichnung) zeigen so klägliche Gegenwehr, und eine so überschwängliche, überschnappende Panegyrik ihres Helden, daß Richard wohl ausrufen darf: Gott, schütze mich vor meinen Freunden, meiner Feinde will ich mich selber erwehren. Kann es anders sein? Jede Neuerung in Wissenschaft und Kunst muß sich durch Kampf ihren Weg bahnen und auch diese wird, ist sie anders eine vom Geiste des Fortschritts diktierte, wenn ihre Zeit gekommen sein wird, zur Erfüllung hindurch dringen. –

(Schluß folgt.)

=====

Schluß der Leipziger Correspondenz.

Was den rein dramatisch-poetischen Gehalt und Charakter des Werks betrifft, dessen unleugbare Verdienste wiederum allein dem Dichterkomponisten zu Gute kommen, so glauben wir das Drama als das mittlere Stück einer tragischen Trilogie bezeichnen zu dürfen; freilich läßt sich dadurch einer seiner Hauptmängel nicht hinwegheben, der Fehler einer ungenügenden, über's Knie gebrochenen, zu jäh von außen kommenden Versöhnung, die die Gesetze der Einheit des Orts und der Zeit etwas zu stark verletzt. Wir haben damit nur erreicht, daß der Dichter nicht mehr für die fehlende Charakterentwicklung und Exposition bis zur Schuld verantwortlich gemacht werden kann, da die Exposition ja dem ersten Drama der Trilogie anheimfällt. – So beginnt das Werk mit dem Sündenfalle selbst. „Es irrt der Mensch, so lange er strebt.“ Der unglückliche Sänger hat sich in seinem unbegreiflich süßen Drange in den Venusberg, den Hörselberg bei Eisenach in Thüringen verirrt und schmachtet dort in den Banden der heidnischen Göttin, um eine Liebe zu genießen, auf der des Himmels Fluch ruht. Aber schon regt sich das dem Menschen eigenthümliche Verlangen nach Wechsel; ein unwandelbares Glück, wie dieß, erheischt eine göttlich geartete Natur, um es zu ertragen; er sehnt sich hinweg aus seiner Göttin Armen. Schon schlägt in ihm des Menschen angeborener Heimattrieb mit seinem Weh' die Augen auf und ruft ihn zurück in die schöne Erdenoberwelt. Schon steigt in ihm wie ein gespenstiges Riesenhaupt das Bewußtsein seiner Schuld auf und treibt ihn aus dieser Grotte hinweg, wo er sich selber verliert: denn ach „das räthselhafte Gebot, das den Menschen für ihr Geschick gegeben“: //

„Nur dem Verbrecher, der es überschritten

Wird es klar und lesbar in das Herz geschnitten.“

(Lenau.)

Was ihm die Wirklichkeit, der Zauberbann, in dem er liegt, versagte, im Traume wird's ihm gegönnt, er sieht seine lichte Erdenwelt wieder, hört der Vögel Stimmen und der Blätter Rauschen wieder. Da erwacht er und sieht sich im Schooße seiner Verführerin und um ihn tanzt der Chor der Sirenen und um ihn

„wogen und schwinden die scherzenden Töne,
Wie selig hinsterbendes Lustgestöhne.“

Er rafft sich los, wiewohl sein sündlich Theil ihn immer wieder zu ihr zurück treibt, wiewohl sein Mund, wenn er sich öffnet, ihr abzusagen, unwillkürlich erst zu ihrem Preise singen muß. „Mein Heil ruht in Maria!“ d a m i t siegt er über den verlogenen Zauberspuck. Ein Donnerschlag, und verschwunden ist die Grotte, er sieht sich wieder im Thüringerland, vor ihm die stolze Wartburg. „Die Erde hat ihn wieder.“ Voll Dank und Demuth sinkt er vor dem Marienbilde am Wege nieder und sucht im Gebete brünstigen Genuß. Horch' Jagdfanfaren! der Landgraf von Thüringen naht mit seinen Jagdgenossen, ausgezogen zum edlen Waidwerk. Heinrich, der arme Tannhäuser, will fliehen, man hält ihn auf und gewinnt ihn dem Leben und dem Kreise seiner alten Freunde wieder. Denn Wolfram ruft ihm zu: „Bleib bei Elisabeth.“ Und da bleibt er. Nennt doch dieser Name die Nichte des Grafen, die hehre Jungfrau, die vormals dem Sänger und seinen begeisterten Liedern gelauscht, daß alle Ruhe ihr keusches Herz verließ und nun der holde Gast der Liebe dafür mit seiner Lust und seinem Leid eingezogen ist. Von dieser Heiligen hofft er Heilung, Heilung seines zerrissenen, schuldbedrückten, der Erlösung bedürftigen Innern. Und in ihm ruft's wie Freundeswort:

„Ist an der Welt Dein Herz erkrankt
Und wenn Dein guter Glaube wankt,
Blick' einem Weibe, das Dich liebt,
In's Auge, und Dein Gram zerstiebt,
Es werden all' die Stimmen schweigen,
Die Dich zum Abgrund lockend riefen,
Du blickst in reine Gottestiefen.“

(Lenau.)

Doch die Hölle läßt so leicht ihr Opfer nicht. Gerade bei dem edlen Sängerwettstreit, der veranstaltet ist, seine Dichtergröße siegreich zu bewähren und ihm als schönen Kampfpreis Elisabeth als Braut zuzuführen; da erwachen in der Hitze des Wechselgesanges die Dämonen seiner Brust, die schon vor der Himmelsunschuld der bräutlichen Jungfrau scheu zusammenschreckend entwichen waren; es reißt ihn noch einmal zum Frevel hin, zum wilden Preise der verlassnen Göttin Buhle, er rühmt sich vermessen, das wahre Wesen der Liebe, wie Keiner, im Venusberge erkannt zu haben! – Alles erhebt sich voll Entsetzen, die Damen entfliehen, und wie aus einem Munde erschallt der Fluch auf ihn herab und alle Schwerter werden gezückt, den Schänder dieser nie entweihten Hallen mit seinem Leben büßen zu lassen. Doch Elisabeth wirft sich dem Stahl entgegen und rettet ihn, damit er nicht in seinen Sünden von hinnen gehe und sein geistig Heil verliere, sie ruft ihn auf zur Bußfahrt nach Rom, das alle Fehler tilgt. – Er zieht. – Gebrochnen Herzens kehrt er wieder; der Ablaß, der Allen ward, ist ihm allein vom Munde des Papstes für alle Ewigkeit geweigert worden, und doch hat er sich die schwersten Bußen auferlegt und Müh' und Plagen sich gewählt. – Da steht er nun wieder vor der Wartburg Felsen, unheimliche Verzweiflung im Kopfe, den Geist schon von Wahnsinn umnachtet. Siehe, das führt ihm Gott den Wolfram zu, den Freund, der da abermalen das Wort der Beschwörung der finstern Geister in Tannhäusers Brust zu finden weiß. Und ob die Hölle auch sich noch einmal gegen Heinrich verschwört, ob auch Venus selber, die schöne Unholdin, erscheint, so lockend in Stimme und Geberde, Wolfram hält ihn kräftiglich in seinen Armen; gute Geister lagern sich umher, ihn zu bewahren, da schallt ein ferner Grabgesang, da tönen dumpfe Glocken von des Berges Gipfel nieder. Der Zauber weicht. Es gilt Elisabeth, deren Leiche sie geleiten; sie ist heim gegangen, um ihm dorten Gnade zu erwirken, die er hiernieden nicht gefunden hat. –

Wie Spinnweben fällt's von seinen Augen. – Er bricht in unendlichem Jammer an ihrem Sarge reuevoll zusammen und dann singen die Stimmen der heimkehrenden Pilgergenossen seine späte Erlösung:

„Selig der Liebende,
Der die betrübende
Heilsam und übende
Prüfung bestanden.“

(Göthes Faust I.)

Ein paar Wochen nachher ward F l o t o w s „Indra“ aufgeführt. – Man erzählt sich, die Direktion hätte damit eine Folie für den Tannhäuser geben wollen. Das wäre doch wenigstens ein Grund. Wenn wir aus einem hellen Festsale in die Nacht hinaustreten, erscheint uns diese doppelt schwarz und das Licht doppelt glänzend. – Doch auch die F l o t o w'sche Nacht hat dießmal einige wenn auch spärliche Lichtpunkte. Schade nur, daß um zu diesen Lichterchen zu kommen, Herr F l o t o w bei seinen Musikmeistern . . . // . . . V. V.

Umlaute als Vokal mit aufgesetztem kleinem e geschrieben // Operneuigkeiten // = statt - // werden können. // im Anfang // Eschinbach // träumt // zn // überschwängliche // Zauberspuck // verlassnen // Jagdfanfaren! der // geistig // finstern // Geberde // heim gegangen // F l o t o w s // dießmal ||

Musikalisches aus Rußland. R i g a ist der letzte musikalische Gränzposten Deutschlands gegen Nordosten. In Riga ist noch wesentlich deutsches Musiktreiben, in Petersburg nicht mehr. Die kokette Sinnlichkeit und schillernde Oberflächlichkeit der neuen italienischen und französischen Musik, die bei den Leuten von Bildung in Deutschland doch nachgerade immer mehr *mauvais genre* wird, sagt der vornehmen Welt in der russischen Hauptstadt noch vorzugsweise zu. So vermenget sich in der Musik wie in der Litteratur der Russen das Product einer veräußerlichten fremden Civilisation unvermittelt mit den rohen oder naiven ursprünglich nationalen Formen. Dieß zeigt sich recht deutlich in den neuen russischen Liedercompositionen, wo der melancholische einfache Ton des russischen Volksgesanges in schreiendem Gegensatz zusammengeht mit den Phrasen der modernen italienischen Oper. Petersburg ist darum ein Eldorado für deutsche Musiker, die Geld machen wollen und ein weites musikalisches Gewissen mitbringen, nicht aber für die deutsche Musik.

Ganz anders ist es in Riga. Wir haben seit mehreren Jahren das Concert- und Opern-Repertoire dieser Stadt aufmerksam verfolgt und sind überrascht worden durch die gediegene deutsche Tendenz welche in demselben vorwaltet. Gar manche deutsche Hauptstadt und manches deutsche Hoftheater könnte beschämt werden durch dieses Repertoire einer russischen Provinzialstadt. Wohl mag man annehmen daß in einer ihrer Bevölkerung nach wesentlich deutschen Stadt, die aber abgeschlossen ist von dem politischen, socialen und wissenschaftlichen Leben Deutschlands, die deutsche Kunst zum Ersatz um so entschiedener gehegt wird. Eine charakteristische Erscheinung ist es daß man in // Riga gegenwärtig für Richard Wagner schwärmt und seinen Tannhäuser schon längst über die Bretter geführt hat, für Wagner, den Mann der radicalsten musikalischen Doctrin, im absoluten Rußland. Die russische Censur scheint sich nicht aufs Notenlesen zu verstehen, und die Sage vom Tannhäuser ist freilich eine unpolitische. Dagegen hat man Meyerbeers Propheten, den man 1849 in Paris eine Tendenzoper der Reaction nannte, in Rußland nur mit gänzlich umgearbeitetem Text und entsprechenden musikalischen Censurstrichen der Partitur zugelassen. Die Geschichte von den aufständischen Wiedertäufern zu Münster eignet sich nicht für die russische Bühne, selbst wenn die socialen und religiösen Revolutionäre des 16ten Jahrhunderts als so einfältige Bösewichter dargestellt seyn sollten, wie es in Scribe's Textbuch geschieht. Aus dem „Propheten“ ist in Rußland eine „Belagerung von Gent“ oder „die Spanier in Flandern“ geworden. Daß damit so ziemlich alle bedeutsamen musikalischen Motive der Oper, die nun einmal mit der Religionsschwärmerei der Wiedertäufer untrennbar zusammencomponirt ist, wegfallen und nur noch die auf das Pariser Publicum berechneten Flitter- und Prunknummern bleiben, thut nichts zur Sache. Aehnlich hat man in Rußland aus der „Stimmen von Portici“ und den „Huguenotten“ alle Eigenthümlichkeit der historischen Motive herausgearbeitet und jene Vorarbeiten zu der historischen Oper der Zukunft lediglich als große „romantische“ Opern hingestellt. Es zeugt für das eminente Talent unsrer deutschen Sängerin Anna Bochkoltz-Falconi daß dieselbe gegenwärtig bei ihrem Gastspiel in Riga die glänzendsten Erfolge in Meyerbeer's Propheten erringt, trotzdem daß dieser seiner besten musikalischen Motive beraubt ist, und darum vorher nicht eben die beste Aufnahme in der kunstsinnigen deutschen Stadt des russischen Ostseelandes gefunden hatte.

Gränzposten // Litteratur // Dieß // Tendenz welche // annehmen daß // zum Ersatz // es daß // „Huguenotten“ // Eigenthümlichkeit // Bochkoltz-Falconi daß ||

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

—
V i e r t e r B r i e f.

Mein Herr! gestatten Sie, daß ich eingangs meines Heutigen noch einigen Nachzüglern im Vordertreffen Ihres gegentannhäuser'schen Sophismenheeres zu Leibe gehe. Sie tadeln Wagner wegen Darstellung der Verhältnisse Tannhäusers zu Elisabeth und zur Venus. „Es ist ganz unbegreiflich, wie d e r Tannhäuser, den uns Wagner zeigt, ein übermüthiger und glühend sinnlicher Mann, die Liebe der Elisabeth gewinnen konnte, und die nothwendige Folge ist, daß auch die Charakteristik dieser unbedeutend wird, da die wesentliche Grundbedingung ihrer poetischen Existenz, ihre Liebe zu Tannhäuser, nicht klar gemacht ist.“ Ich bedaure Ihren Mangel an Kenntniß sittlich pathologischer Phänomene, sei es solcher, welche der Philosoph zu beobachten, oder solcher die der Poet zu schildern hat, aufs Tiefste. Wenn ich Sie fragen würde: wie kömmt es, daß ein Mensch wie Faust, der im ersten überreizten Triebe zum Genusse sinnlicher Lust die Frechheit hat, ein reines, keusches Naturkind wie Gretchen auf dem Kirchgange zu attaquieren, die hingebendste Liebe dieses Wesens gewinnen kann? was würden Sie mir antworten? Der Fall ist so ziemlich derselbe wie Sie sehen. Doch ich will Ihre Antwort lieber nicht abwarten (wer weiß auch wie sie nach Allem, was man bis jetzt von Ihnen gesehen hat, ausfiele –), sondern gradezu selbst an die Beobachtung einer Erscheinung herantreten, welche wie sie wirklich im Leben vorkommt, auch in der Poesie so schöne Gebilde erzeugen konnte, als jenes Gretchen und diese Elisabeth. Das Wesen der beregten Erscheinung liegt lediglich in dem instinctiven Drange einer durch Naturanlagen oder Erziehung einseitig gewordenen Subjectivität, ihren Mangel durch innigste Vereinigung mit einer andern Individualität entgegengesetzter Einseitigkeit zu decken. Diese Erscheinung nun ist nichts weniger als eine außer den physiologischen Verhältnissen der Geschlechter gelegene, anomale, sondern sie ist vielmehr nur eine in der einseitigst gesteigerten generellen oder speciellen Besonderheit eines geschlechtlichen Individuums und dem daraus entspringenden Triebe nach Ergänzung durch das entgegengesetzte generell oder speciell Besondere in einem An- [180b // 181a] dern begründete. Wäre dies anders, so möchte Elisabeth sich mit all' dem sehnsüchtigen Liebesdrange, womit sie dem Tannhäuser entgegenkömmt, Wolfram zuwenden, der seinem ganzen Charakter nach, so weit es die Männlichkeit zuläßt, sich mit ihr gleicht. Aber diese Gleichheit des Gefühls und Sinnesart führt ihn zur F r e u n d s c h a f t, welche selbst durch den geschlechtlichen Unterschied nicht bis zu jenem Liebesbedürfnisse gesteigert zu werden vermag, wo die Leidenschaft und mit ihr m ö g l i c h e r w e i s e jener Kampf gegen die Außenwelt eintreten müßte, welcher einen Zusammenstoß mit derselben von vielleicht tragischer Entwicklung herbeiführen könnte. Nie war ein Charakter von für das Drama scheinbar so undankbarer Art glücklicher erfunden und angelegt als dieser Wolfram. Bewußt oder unbewußt wird er durch seine Freundschaft für Elisabeth, deren innere Identität mit seinem eigenen Wesen ihm als beständige Ahnung beiwohnt, selbst zu Sympathien für den Tannhäuser hingetrieben, die seinem Wesen als dem des letztern ausgesprochen gegensätzlichem, sonst gänzlich fremd sein müßten. Was nun das gegebene psychologische Motiv anlangt, so hat es Wagner so plan und durchsichtig behandelt, daß es nur von Jemand verkannt werden kann, der es eben durchaus verkennen will, wie z. B. Sie, mein Herr! – Die Lieder frommer Minne, welche die Sänger vor Elisabeth singen, geben ihr nichts, als was sie schon hat, sagen ihr nichts, als was sie schon fühlt und weiß.

„Ihr Singen und ihr Preisen
Schien mir ein holdes S p i e l.“

Aber Niemand sehnt sich zu wissen, was er schon weiß, zu besitzen was er schon hat. Wie ganz anders muß daher der Gesang des Tannhäuser auf sie wirken, der mächtig alle jene Saiten ihres Innern wiederhallen macht, die bis anhin ungerührt und stumm gewesen waren.

„Doch welch' ein seltsam neues Leben
Rief Euer Lied mir in die Brust!
Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,
Bald drang's in mich wie jähe Lust:

u. ff. Verse.

Es ist leicht zu begreifen, daß die ascetischen Liebesgesänge der Ritter ihr von nun ab gradezu überflüssig, nicht zu sagen lästig werden.

Die Weisen, die die Sänger sangen,
Erschienen m a t t mir, trüb ihr Sinn.“

Eine weitere Erläuterung der Sache oder Widerlegung Ihrer ganz willkürlichen Angaben ist hier wohl gänzlich unnöthig; ich wende mich daher zu Ihren andern Einwürfen. Sie finden „daß es dem Wesen der Venus widerspreche, eine persönliche Liebe für [181a // 181b] Tannhäuser zu empfinden.“ Sie finden das und beweisen es wie gewöhnlich mit Nichts – mit gar Nichts. Sie können die Venus nur nehmen, wie sie in die mittelalterliche Sage überkommen ist, oder wie sie in den Mythen des Alterthumes sich darstellt. Nach beiden Seiten hin ist Ihre Meinung unrichtig. Daß die Venus der Alten für einzelne Individuen ein „besonderes Interesse“ gehegt habe, weiß jeder Leser der Grenzboten und meiner Briefe. In der mittelalterlichen Sage nun nimmt Venus allerdings auch „persönliches Interesse“ am Tannhäuser. Wenn sie im Tannhäuserliede spricht:

„Herr Tannhäuser, ihr seid mir lieb,
Daran sollt ihr gedenken u. s. w.“

ehe er aus dem Berge geht, und:

„Seid willkommen, Tannhäuser gut,
Ich hab' euch lang entboren,
Seid willkommen, mein liebster Herr,
Und Held mein auserkoren.“

als er wieder zurückkömmt, oder wenn im Gedichte des Ritters Hermann von Sachsenheim Eckart vom Tannhäuser sagt:

„Frau Venussin
Hat ihn erkor'n zu ihrem Hembd,“

(nicht ohne Anspielung auf einen alten, so üppigen als naiven Liebesbrauch), so wird Niemand außer Ihnen denken, daß die Venus den Tannhäuser „nur verführt habe um ihn zu verführen – wie es auch dem Teufel nur um's Holen zu thun sei, ohne daß er für das Individuum ein besonderes Interesse hätte;“ um welchen letzteren hochpoetischen Vergleich Sie nicht zu beneiden sind. „Wagner“ – sagen Sie – „kam es auf einen theatralisch wirksamen Gegensatz, auf eine leidenschaftliche Scene an; diesen ist die wahrhaft poetische Auffassung, wie sie in der Sage liegt – geopfert.“ Sic!? Man begreift kaum, wie Sie sich nur einen Augenblick mit der Illusion tragen konnten, daß ein halbweg redlicher Leser solche Unwahrheit hinnehmen würde. Zur Steuer der Wahrheit und Ihrer falschen Behauptung gegenüber sei hier gesagt, daß die Hauptmomente der ganzen Scene zwischen Venus und Tannhäuser dem Dialog zwischen Beiden im Tannhäuserliede enthoben, mithin durchaus nicht willkürlich gemacht oder herbeigezogen, sondern gegentheils nur einer „wahrhaft poetischen Auffassung der Sage“ entsprungen sind. Sollten Sie den mindesten Versuch machen, auf ihre Behauptung zurückzukommen, so werde ich nicht anstehen, den Text des Tannhäuserliedes und die betreffende Scene aus der Wagnerschen Dichtung zu confrontiren, wonach dann dem Leser anheimgestellt sein wird, Ihre Wahrheitsliebe in dem Lichte zu erschauen, in welchem einzig zu er-[181b // 182a] scheinen ihr gebührt. – Was Sie nun über den Charakter des Wolfram noch salbadern, findet in der oben schon angedeuteten Charakteristik desselben genügende Widerlegung; was Sie an der Zeichnung der einzelnen Theilnehmer am Sängerkriege obenhin rügen zu dürfen meinen, mag an guter Stelle später erörtert werden. Es genüge, in allem Vorigen gezeigt zu haben, wie schief, irrthümlich, und theilweise unwahr das Meiste, wenn nicht Alles ist, was Sie in den ersten fünftehalb Seiten Ihres Aufsatzes über den Kunststyl Wagners im Allgemeinen, die Gestaltung des Tannhäuserstoffes, die Charakteristik des Tannhäusers, den Conflict, die Schuld und deren Sühnung, so wie die anderen Hauptcharaktere vorbrachten. – Ich wende mich nunmehr gegen Ihre Angriffe auf den Wagner'schen Kunststyl im Besondern. Mit einer Verstocktheit ohne Gleichen ignoriren Sie das wahre Wesen dieses Kunststyls, wie ich es am Schlusse meines ersten und in der ersten Hälfte meines zweiten Briefes auseinandergesetzt habe, und suchen dadurch dem Leser von vornherein den richtigen Standpunkt für Beurtheilung des Wagner'schen Kunstwerkes unter den Füßen wegzuziehen; sodann sprechen Sie von Wagner als absolutem Dichter, und als absolutem Musiker, und sind beflissen, diese Zwei als solche nicht vorhandenen, von Ihnen aber gleichwohl als solche und bloß als solche vorhanden bezeichneten Wesen so schlecht als möglich zu machen. Was von solcher Art zu kritisiren zu halten sei, überlasse ich der Entscheidung aller ehrlichen Leute vorab, und gehe sodann mit Gegenwärtigem zur Beleuchtung des Einzelnen über.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

—

V i e r t e r B r i e f .

(Fortsetzung.)

Sie beginnen Ihre Angriffe mit folgender halben Paralipse: „Daß Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr, der aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des Einzelnen leicht, aber für Niemand unterhaltend zu geben wäre.“ Also Wagner wäre kein wahrhafter Dichter! was verstehen denn Sie unter einem „Dichter“ überhaupt? was unter einem „wahrhaften Dichter“ insbesondere? Wie können Sie verlangen, daß Ihnen ein

Mensch glaube, daß Wagner „kein wahrhafter Dichter“ sei, daß es, um Ihnen dies zu glauben, „keines weiteren Nachweises“ bedürfe? – Wie heißen Sie? welches sind Ihre hervorragenden poetischen Erzeugnisse, oder welches Ihre Verdienste um die Kunstkritik, wodurch Sie sich zur Anmaßung einer Autorität berechtigt fühlen könnten, deren Urtheile man ohne „Nachweis“ für wahr hinnehmen soll? – Man ist berechtigt, Sie mit solchen Fragen zu urgiren, deren Beantwortung Ihnen allerdings einige Verlegenheit bereiten dürfte, welche indeß immer noch die leichteste Strafe für Ihre Arroganz abgäbe. Die Beleuchtung Ihrer obigen Behauptung lasse ich weiter unten folgen. Sie fahren fort: „Nicht selten schon hat das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken (?) gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten (?), sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache (!) wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise (oh!) zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchbildung des Stoffes die Productionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und so neu zu gestalten hat (sic!), sondern er hat einen guten, vielleicht (?) den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt, [192a // 192b] seine musikalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguß (–) seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musikalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, daß Wagner principie lder Musik eine secundäre Stellung (ach!) anweist, wie z. B. Göthe die Compositionen Zelters allen übrigen vorzog, gewiß weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten (!!!).“ Viel Unsinn auf ein Mal! Doch treten Sie näher, mein Herr, damit Sie sehen, wie man Ihrem Geschwätze auch als einem „fremden Objecte frisch gegenüber tritt.“

Die Verstandessprache und die Musik sind beide zwei verschiedene Ausdrucksvermögen, verschieden hinsichtlich ihrer Zeichen und verschieden hinsichtlich ihrer Gegenstände. – Werden diese beiden Ausdrucksvermögen zu einem combinirten dritten vereinigt, so wirken sie entweder zu gleichen Theilen, d. h. sie haben gleich großen Antheil an der Darstellung, beziehungsweise Wirkung, oder zu ungleichen, d. h. das eine Ausdrucksvermögen überwiegt wechselweise vor dem andern.

Das Erzielen der Wirkung zu gleichen Theilen ist nur möglich durch genauestes Wissen aller einzelnen Punkte, wo die Linien der Gesamtdichtung zusammenfallen, mit andern Worten durch das dichterische Bemessen der Grenzen, welche dem Worte als Ausdruck des Gegenstandes und der Musik als Ausdruck der Stimmung zukommen, wenn sie einander einheitlich ergänzend gleichzeitig die dichterische Absicht vermitteln sollen. Dieses dichterische Bemessen der Grenzen beider Ausdrucksvermögen ist blos dem Individuum möglich, welches beider Ausdrucksvermögen mächtig ist, im Worte wie im Tone zu dichten vermag, es ist die Grundbedingung des Wagner'schen Kunststyles.

Wird die dichterische Absicht durch den absoluten Dichter einseitig und zuerst, und durch den absoluten Musiker einseitig und später verwirklicht, so leihet jeder der beiden Einzelkünstler dem Gegenstande die Summe seines specifischen Ausdrucksvermögens, und alle Einheitlichkeit der Durchdringung des Stoffes reducirt sich auf das willkürliche Cediren von der einen oder andern Seite zu Gunsten der einen oder anderen, je nachdem die Collision, in welche die Regeln des einen Ausdrucksvermögens mit denen des andern gerathen, gütlich zu Gunsten des Dichters oder des Musikers gehoben wird, wobei alsdann meist eine Wirkung zu ungleichen Theilen entstehtehen wird. Dieses ist die Grundbedingung Ihres Kunststyles, mein Herr Neuner-Grenzbote, der Sie [192b // 193a] sancta simplicitate verlangen, „die Wortdichtung müsse eine fertige sein, welcher alsdann der Tondichter als „einem ihm fremden Objecte frisch gegenüber treten, es aus sich heraus durchdringen und neugestalten solle;“ womit Sie nichts anderes sagen, als: ein Dichter schreibt ein Buch nach seinem Kopfe, ein Musiker kömmt und componirt es nach seinem Kopfe, und beide thun ihre Schuldigkeit, wenn sie so wenig als möglich mit einander zu schaffen haben, sondern einander „fremd gegenüber treten.“

Das Verfahren des einigen Wort- und Tondichters ist mithin ein nach beiden Seiten einheitlich productives, – jenes der getrennten Einzelkünstler ein zwieträchtig destructives, cedirendes, passives, negatives. (Ersteres ist uns in der schönen, positiven, warmen und erwärmenden Doppeldichtung des „Tannhäuser“ dargelegt, – letzteres wird uns in der schnöden, negativen, frostigen, erkältenden „Kritik“ des Neuner-Grenzboten angepriesen.)

Ich lehne mich, um Einzelnes zu commentiren, wie ich bereits eingangs meines zweiten Briefes vorbemerkte, wieder an das dort angeführte Lessing'sche Fragment des Laocöon an. Nachdem der große Kunstphilosoph dort beklagt, daß man von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche Poesie und Musik zu gleichen Theilen hervorbringen, fast gar nichts mehr wisse,

fährt er fort: „Hernach ist noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nemlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat.“

Note: Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen. In der französischen ist die Poesie *w e n i g e r* die Hilfskunst, und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne. In der italienischen ist alles der Musik untergeordnet: Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio, aus der unnöthigen Häufung der Personen z. B. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadenza beklatscht sein). Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern als Atys und Armide *) gegen die besten des Metastasio untersuchen.

*) Hier ist das Verdienst *G l u c k s* auf sein richtiges Maß zurückgeführt. Es besteht darin, die *f e r t i g ü b e r k o m m e n e* Poesie nicht zu Gunsten der Sänglerlaunen zu mißhandeln, sondern derselben einen möglichst einfachen und wahren Ausdruck zu verleihen. Daß durch die passive Rücksicht des Componisten für den Dichter der Musik Eintrag geschehen mußte, und so nur eine Einseitigkeit entstand, die etwas besser war als die ihr entgegengesetzte, konnte zwar vor 100 Jahren schon dem Adlerblicke eines *L e s s i n g* nicht entgehen, wohl aber dem [193a //

193b] „Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe: nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie, und auf die Verbindung wo die Musik die

blöden Auge eines Nachtvogels, der sich in Nr. 15 *d e r G r e n z b o t e n* also vernehmen läßt: „Der Kapellmeister Rietz hat zu seinem Benefiz die Gluck'sche Oper: *A l c e s t e* gewählt. Dieser Vorsatz ist um so lobenswerther (*concedo*) als gerade in Leipzig die Aufführung Gluck'scher Opern fast ganz unterblieben ist (wie noch einiges Andere) und außer der Iphigenie in Tauris keine andere derselben auf unserer Bühne erschien. Ueberdies ist der Name des großen dramatischen Componisten bei der jüngeren Generation fast zur Mythe (oh!) geworden, darum thut eine Erfrischung Noth; sie erscheint sogar (nun hört!) an der geeignetsten Stelle gegenüber der jetzt grassirenden Zukunftsmusik. Die von unsern jüngsten Theoretikern mit so viel Lärmen gepredigten Grundsätze sind auch in den Gluckschen Opern die herrschenden (?); sie sind das Eigenthum jenes denkenden Kopfes. Der hauptsächlichste Unterschied zwischen beiden Schulen liegt nur in der Ausführung (*sic!*). Gluck war ein guter und gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdrucks mit einfachen, keuschen Mitteln zu erzeugen verstand, dem auch die Quelle der Melodie unversieglich floß, der die Verstandesthätigkeit nur dazu anwendete, die wuchernde Phantasie in die Grenzen einer edlen und wahren Kunst einzuschränken. Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch fein gesponnene Reflexion zu verdecken; er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck als echter Künstler das Herz zu rühren versteht.“ Da hätten wir denn die Evomition eines jener Kritiker, welche aus ihren Verstecken heraus Wagner dadurch zu meucheln suchen, daß sie das Gute an demselben als alt, das Neue an ihm als schlecht zu verschreien sich mühen. Es ist zu beklagen, daß Männer von literarischem Rufe und unbescholtenem Charakter, wie die Redacteurs der „Grenzboten“ sich angesichts der ersten Wendung einer so bedeutsamen Frage als die des Wagner'schen Musikdrama's nicht zur Acquisition von Referenten entschließen können, welche sich durch Sachkenntniß und reinen Willen auszeichnen, sondern ruhig zusehen, wie man unter ihrer Verantwortlichkeit fortwährend versucht die öffentliche Meinung in jener Frage zu fälschen. Nachdem ich mich im Gefühle von Recht und Pflicht einmal entschlossen habe, den kritischen Buschkleppern, welche den Weg eines hochberechtigten und in seiner Manifestation glänzend gerechtfertigten Fortschrittes unsicher zu machen suchen, mit offenem Visire entgegenzutreten, so kann ich unmöglich Angriffe, wie der oben wiedergegebenen ohne Zurückweisung lassen und halte mich in Solidarität mit allen Gesinnungsgenossen bei Ehren verpflichtet das gute Recht einer guten Sache gegen dergleichen zu wahren. – Die Reformation Glucks betraf zunächst den *S ä n g e r* und mithin *d i e A u s d r u c k s w e i s e*, mit nichten aber den *D i c h t e r* und den *G e g e n s t a n d* *d e s A u s d r u c k s*; den Mißbräuchen der Sängler ward durch selbe Einhalt und Abbruch gethan, der Dichter aber verfuhr nach wie vor in Wahl und Darstellung seines Stoffes, wie er wollte oder konnte. Dadurch sondert sich das Verdienst und Eigenthum Gluck's und Wagner's auf's Genaueste und wenn die Reformation Gluck's *i n m e m b r i s* begann, so die Wagner's *i n c a p i t e*, was eine sehr wesentliche Differenz zu Gunsten des Letztern mit sich bringt. Wenn der „jüngeren Generation“, der „jetzt grassirenden Zukunftsmusik“, den „jüngsten Theoretikern“ indirect eine Nicht- oder Mißkenntniß der Gluck'schen Verdienste vorgeworfen wird, so ist dies grobe Unwahrheit, soweit [193b //

194a] helfende Kunst ist, im Recitativ? Es scheint so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der

die nähere oder entferntere Anhängerschaft Wagner's und dieser selbst damit angeklagt werden sollen. Niemand hat Gluck so wahr und voll erkannt und anerkannt als Wagner, wie man am Besten in seiner Schrift „Oper und Drama“ ersieht. Wer noch einen schlagenderen Beweis dafür verlangt, der sehe sich seine von feinstem Verständniß und innigster Pietät gegen den Altmeister zeugende Bearbeitung der Gluck' / schen „Iphigenie in Aulis“ an, die hier in Weimar am 16ten Febr. 1850 zum ersten Male zur Aufführung gelangte. Es wäre nur zu wünschen, daß auch andere *chefs d'oeuvres* Gluck's einer solchen Uebearbeitung unterzogen worden wären. Bekanntlich sind die Libretti derselben in fremder Zunge geschrieben. Wenn da die melodische Declamation des Componisten beim Originaltexte oft Wort für Wort abgebogen ist, so vernichten die üblichen Uebersetzungen, in welchen nicht nur die Worte sondern oft genug auch der Sinn verrückt worden, die Absichten des Componisten gänzlich; und nichts ist beißender als die unfreiwillige Selbstironie der Gluckomanen, welche mit dummstolzem Pathos sich für den in solcher Verballhornung ihnen vorgeführten Autor in obligater Begeisterung spreizen. – Was nun endlich die Behauptung anlangt, daß Gluck ein besserer Componist gewesen, als Wagner, so handelt es sich dabei um zweierlei, einmal um das größere oder kleinere Talent (Genie – wenn man will), welches sich in der Erfindung als solcher kund giebt, dann aber um den Theil des Wesens eines Tondichters, welcher anerlernt werden kann. Was die Erfindung betrifft, und das mehr oder mindere Gefallen derselben, giebt es dafür gar keinen absoluten Maßstab. Viele Erfindungen Gluck's sind für unsere Zeit geradezu abgeschmackt, andere können sich jetzt und noch lange halten. Ich bin weit entfernt, Wagner's Genie eine wohlfeile Unsterblichkeit vindiciren zu wollen, indessen kenne ich Stellen genug in seinen Werken, welche sehr lange im Publikum leben

werden. Uebrigens bringt jede Zeit ihre besondere Art zu denken und fühlen mit sich, und wie sehr auch das Genie über seiner Zeit stehe, oder sich in den Momenten seiner Begeisterung über dieselbe erschwinde, im Ganzen wird es doch deren Einfluß sich nie ganz entziehen können. – Was nun aber den Theil des Wesens eines Tondichters, welcher anerkannt werden kann, betrifft, so meine ich damit den Melodienbau, die Harmonisirung, das Contrapunktiren, die geschickte Handhabung des Vocalsatzes, der Instrumentirung, der dramatischen Formen (namentlich des Zuschnittes im Ganzen und Großen); hierin steht Wagner auf der Summe des Fortschrittes, den die Kunst seit Gluck gemacht hat, Gluck selbst inbegriffen. Gebe ich dann zu, daß Wagner's Styl im Einzelnen von Einflüssen der Gegenwart inficirt sein mag, welche keine bleibende Stätte in der Entwicklung des Kunststyles überhaupt haben dürften, so ist das bei Gluck eben so gewesen, und bildet eben an beiden Autoren das Vergängliche neben ihrem Bleibenden, nur mit dem Unterschiede, daß das Vergängliche an Gluck sich längst überlebt hat, das Vergängliche an Wagner aber noch in der Gegenwart wurzelt und berechtigt ist. Wollte man heute Jemand zumuthen in Gluck'schem Style zu schreiben, so müßte man es ihm auch möglich machen, 100 Jahre früher geboren worden zu sein, wofür die Musikreferenten der „Grenzbote“ eben so wenig ein Mittel erfinden dürften, als sie das Pulver erfunden haben. – So viel zur Abwehr; ich bin bereit für meine vorstehenden Behauptungen vor jedem academischen oder sonst competenten Tribunal allen erforderlichen Nachweis zu liefern.

J. R. [194a //

194b] andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der anderen schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das geringere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte. Dieses subserviren unter den beiden Künsten besteht darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.“ – Hier berührt Lessing den eigentlichen wunden Fleck der alten Opernmacherei, welcher Sie mein Hr. Neuner-Grenzbote so eifrig als ungeschickt das Wort reden. Wie ist es aber möglich, daß sich ein Opernfactor nach dem andern richte und ihm nachgebe, wo seine Regeln mit denen des andern collidiren, wenn der Librettist ein fertiges Ganze liefert, und der Componist „diesem als einem fremden Objecte gegenüber tritt, und es aus sich heraus neugestaltet“, wie Sie mein Hr. [etc.] Grenzbote verlangen? – Lessing fährt fort: „Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beide Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maas der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die R e g e l, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß, – daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als möglich Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas ähnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern deswegen, weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und [194b // 195a] schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.“ – Hier wäre ich denn auf dem Punkte angelangt, wo ich Ihr gestrenges Todesurtheil über Wagner den Dichter, näher prüfen möchte. „Wagner ist kein wahrhafter Dichter“, sagen Sie; „das könnten wir beweisen aus der nicht selten ungeschickten, noch öfter trivialen Behandlung des E i n z e l n e n; aber es wäre nicht unterhaltend diesen Beweis zu führen.“ Also weil Wagner nach Ihrer Meinung (welche meistens Ihr ausschließliches Eigenthum ist) „E i n z e l n e s“ ungeschickt oder trivial gemacht, was ich übrigens eben so wenig zugebe, als Sie es nachgewiesen haben, ist er „kein wahrhafter Dichter“ Es ist wahr: Wagner erweist sich im Ganzen und Großen überall als „wahrhafter Dichter“; aber ach! er hat „Einzelnes ungeschickt oder trivial behandelt“, darum hört er auf ein wahrhafter Dichter zu sein. Ja, mein Hr. Neuner-Grenzbote, wo ist der Dichter zu suchen, der nicht „Einzelnes ungeschickt und (je nachdem man's nimmt,) trivial“ behandelt hätte? Wo denken Sie wohl daß das Sprichwort herkomme: Bonus quandoque dormitat Homerus? – Aber davon abgesehen ist es um nicht gerade zu sagen bornirt, so doch im höchsten Grade abgeschmackt zu verlangen, daß die Poesie in einem Musikdrama, wo sie eben ihre höchste Wirkung nicht von sich allein aus,

[■] **Nachschrift.** Die „G r e n z b o t e n“ erweisen mir in ihrer Nr. 17 die Freundlichkeit, ihre Leser auf meine „Vertraulichen“ aufmerksam zu machen, was ich um so bereitwilliger anerkenne, als ich so viel Zuvorkommenheit gar nicht erwartete. Sie zeigen sich bei dieser Gelegenheit ungehalten, daß ich ihren anonymen Referenten nicht höflich genug behandelt habe, und da sie dem Inhalte

meiner Briefe nicht wohl beikommen können, so lassen sie ihren Verdruß an meinem „Style“ aus, welchen sie für „pöbelhaft“ halten wollen, und citiren zum Belege dafür einige wenige Stellen aus meinen „Vertraulichen“, welche das Glück gehabt haben, sie besonders zu pikiren. [195 a // 195b] sondern in Verbindung mit der Musik erreichen muß, schon auf derselben Höhe des Ausdrucks stehen solle, auf der sie als absolute Poesie in einem Musikdrama die gemeinschaftlich zu erreichende Wirkung (wenn dies möglich wäre) von sich allein aus hervorbringen könnte? – Lessing giebt im Obigen den Maßstab gewisser Lizenzen, welcher an die mit Musik zu vereinigende Poesie gelegt werden solle. Wie nun aber, wenn Wagner diese Lizenzen so sparsam benutzt hätte, als nie vielleicht ein Operndichter vor ihm? (Sie selbst gestehen im Eingange Ihres Aufsatzes, daß Wagners Poesie besser sei als die üblichen Operntexte), Indessen setzen wir selbst noch den Fall, daß Wagner der Technik der absoluten Dichtkunst wirklich nicht ausreichend Herr gewesen sei, um einzelne Härten und Breiten der Diction, einzelne Verstöße gegen die Metrik oder Aehnliches, wovor man sich auf der Schule hüten lernt, zu vermeiden, so könnten Sie höchstens sagen: Wagner ist kein correcter Dichter. Ist man aber darum überhaupt kein wahrhafter Dichter, weil man kein correcter Dichter ist? – Besinnen Sie sich darauf! Für heute schließe ich und zeichne u. s. w.

Weimar, am 16ten April 1853.

Joachim Raff.

(Schluß des vierten Briefes.)

Ich kenne den Musikreferenten der „Grenzboten“ bloß aus seinem Aufsätze, der in keiner Weise meine Höflichkeit herausfordert; wäre ich aber auch über seine anderweitige Stellung genauest unterrichtet, so könnte ich mich nur veranlaßt sehen, in dem Grade rücksichtsloser gegen ihn zu verfahren, als jene Stellung ihn der gebildeten Welt mehr näherte und ihm also eine bedeutendere Verantwortlichkeit gegen die Leser der „Grenzboten“ auferlegte. „Verantwortlichkeit“ sage ich: denn wer für die „Grenzboten“ schreibt, muß selber verantworten können, was er sagt. Die Redaction verantwortet Nichts, d. h. Alles. Sie verantwortet z. B.: [195b // 195a-b]

Am 13ten Juni 1851.

„Es liegt sehr nahe, eine Harmonie der beiden in der Oper angewandten Kunstformen am besten in dem Falle zu erwarten, wenn Dichter und Componist in einer Person zusammen fallen. Theils der äußerliche Umstand, daß der Componist in der Regel nicht jenes Talent und jene specifische Bildung besitzt, die zu einer dramatischen Conception nothwendig sind, theils aber auch der innerliche Grund, daß der Componist sich in der Regel durch einen ihm von außen her überlieferten Stoff mehr angeregt fühlt als durch seine eigene Erfindung haben diese Vereinigung bis jetzt gehindert; allein das Hinderniß ist kein unüberwindliches, namentlich wenn man die elenden Textbücher

der meisten bisherigen Opern in Rechnung bringt; Wagner hat offenbar ein größeres poetisches Talent, als der Dichter des Jessonda oder des Templers. In jedem Falle aber wird eine gegenseitige Einwirkung der beiden Künstler nothwendig sein, wenn ein Kunstwerk zu Stande kommen soll.“

Am 13ten Juni 1851.

„Der Tannhäuser nähert sich in seiner musikalischen Keuschheit einer gewissen Vollendung, der Lohengrin steht vielleicht noch über ihm, so weit die bei ihm zu erhöhter Klarheit gediehenen Ansichten und das geläuterte Streben nach musikalischer Wahrheit und Einfachheit in Betracht zu ziehen sind. Darin steht Wagner mit Gluck auf gleicher Stufe.“

Ich führe diese Kleinigkeiten nur an, weil sie gerade in engem Bezuge zu meinem heutigen Briefe stehen. Sollten jedoch die „Grenzboten“ sich über meine Polemik nicht ganz gutwillig beruhigen können, so werde ich Ihnen recht gerne ein nachdrücklicheres Zeichen meiner Aufmerksamkeit widmen, als

Am 18ten Februar 1853. Das Gegentheil:

„Daß Wagner kein wahrhafter Dichter ist, bedarf wohl keines weiteren Nachweises mehr. / Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken gewußt, und durch die musikalische Behandlung die Lücken desselben ergänzt. Wo Dichter und Componist in einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern daß die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musikalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine mißliche Sache wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu leugnen, daß durch die poetische Gestaltung und detaillirte Durchführung des Stoff- [195a-b // 196a-b] fes die Productionskraft des Musikers bereits im Voraus geschwächt sei, er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, daß er aus sich heraus zu durchdringen, und so neu zu gestalten hat.“

oder

Am 1sten April 1853. Das Gegentheil:

„Gluck war ein guter, gründlicher Musiker, der die Gewalt des dramatischen Ausdruckes mit einfachen, keuschen Mitteln zu erzeugen verstand. Wagner besitzt ein geringeres musikalisches Talent, darum sucht er diesen Mangel durch fein gesponnene Reflexion zu verdecken, er nimmt die Sinne gefangen, während Gluck das Herz zu rühren versteht.“

die vorstehenden Citate, welche zwar keinen „pöbelhaften“ weil überhaupt keinen Styl bekunden, aber jedenfalls beweisen, daß man in Darstellung gewisser Dinge keinen Styl haben kann, und doch – keine Gesinnung.

Joachim Raff.

solcher die // auch wie // welche wie // mit ihr gleicht. // Gleichheit des Gefühls und Sinnesart führt // so plan und durchsichtig // von nun ab // halbweg // fünftehalb // Sache (!) wenn //

nehmlich // Verbindung wo // „Grenzboten“ sich // versucht die // verpflichtet das // angebogen // Worte sondern // zumuthen in // Sie mein // fertiges Ganze // [etc.] = etc.-Sigel // Zeichen kann // blose Poesie // Dichter, näher // abgeschmact zu // [■] = nach rechts weisendes Hinweiszeichen in Händchenform / Operntexte), Indessen // m e h r . . / ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/147 = III/43, 23. 4. 1853, S. 1173a-1174a

[-]

Aus Frankfurt am Main.

Den 17. April.

Das Ereignis, von dem ich Ihnen heute Nachricht gebe, ist die vollständige Niederlage der am 11. d. hier aufgeführten Oper: „*Bianca und Giuseppe*, oder die Franzosen vor Nizza. Buch von *Riccardo Wagner* (nach einem Roman von H. König), Musik von *Kittell*, Direktor des Prager Konservatoriums.“ – Vor einigen Jahren durch den gegenwärtig hier wirkenden Theaterdirektor, Hr. Hoffmann, auf der Prager Bühne zur Aufführung gebracht, erwarb sich diese Oper in der Heimath des Componisten den grössten Beifall, ward sogar Zugstück. Mit persönlicher Beihülfe des Componisten ist von unseren Opernkräften unter Leitung des Hr. Capellmeisters Schmidt alles gethan worden, um dem Werke auf fremdem Boden gleichen Erfolg zu erringen; jedoch vergebens, es konnte dem verdienten Falle nicht entgehen, und das „*Hic Rhodus, hic salta*“ hat seinen tiefen Sinn auch hierbei bewährt. Kaum erinnere ich mich solcher Muthlosigkeit, mit der Sänger und intelligente Orchestermitglieder aus den Proben kamen. Bekanntlich ein schlimmes Omen. Unglaublich mussten Urtheile scheinen, wie: „Jede Flotow'sche Oper ist klassisch zu nennen, gegen dieses Machwerk.“ Die Aufführung hat es bestätigt.

Schon die Ouvertüre ist eine Nachbildung der ersten besten eines Verdi, Ricci oder *ini*, oder *ani*. Sie kann unmöglich verfehlen bei unbefangenen Zuhörern einen ungünstigen Eindruck auf alles Nachfolgende zu hinterlassen. In solchem Geiste geht es wirklich fort, nur mit offener Pretention, etwas *Bedeutendes* sein zu wollen, nicht mit der Leichtfertigkeit und nicht immer talentlosen Nonchalance der italiänischen Vorbilder. Wo nur ein Melodiechen auftaucht, darauf darf irgendein moderner Italiäner Beschlag legen, mit Ausnahme eines hübschen Liedes mit Harfenbegleitung. Selbst die kleine Cantilene des Tenoristen vor dem Schluss des zweiten Actes, mit Begleitung eines Marsches der türkischen Musik hinter der Coullisse (die und der wiederholt werden mussten und dem Componisten die Ehre des Hervorrufens beibrachten) trägt das Gepräge einer ordinären italiänischen Mache, nicht minder auch der Marsch, der darum wohl „über die Grenzen Europa's berühmt geworden“, wie uns ein Referent im Conversationsblatt vermittelt seiner kritischen Drehscheibe versichert. Eine gerechte Kritik wird dem Componisten auch nicht einmal das Epitheton eines Eklektikers beilegen können, das in unserer sterilen Zeit immer noch ehrenvoll klingt, [1173a //1173b] denn die Talentlosigkeit zu Gestaltung dramatischer Produkte kann sich nicht entschiedener beurkunden, als geschehen.

Was soll man vollends zu der Anhäufung von „Rosalien“ sagen, die man in dieser Oper begegnet? Fast soll es scheinen, als könne der Herr Direktor einer Musikschule ohne „Schusterflecke“ keine Periode construiren, wie andere berühmte Componisten ohne verminderte Septimenakkorde. Bezeichnender wäre demnach war der Titel Rosalia und Giuseppe, mit dem von einem Witzbolde veränderten Beisatz „die Franzosen vor Nixda“. Von Wagner's Dichtung ist bloss zu sagen, dass sie eines solchen Componisten ganz würdig ist, darum einer dem andern keine Vorwürfe zu machen hat. Nach Anhörung dieser Musik und der im Charfreitags-Concert von demselben Componisten aufgeführten „Jagd-Sinfonie“ mit Programm wäre es von Interesse zu erfahren, ob am Prager Conservatorium auch ein Lehrstuhl für Aesthetik besteht. Es scheint nicht. – Als charakteristisches Merkmal darf nicht übersehen werden, dass die musikalischen Notabilitäten der Umgegend zu der Aufführung am 11. d. eingeladen, und, bis auf V. Lachner und Spohr, anwesend waren. Eine zweite Vorstellung hatte noch nicht statt, auch beobachtet Didaskalia noch immer ein diplomatisches Schweigen.

. . . [1173b //1174a] . . .

A. S.

11. d. // Beihülfe // verfehlen bei // zu Gestaltung // sagen, die //

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/16, Sonntag 24. 4. 1853, S. 127

[Kunst-Nachrichten]

Frankfurt a. M. Die 4aktige Oper Bianca und Giuseppe von K i t t l, Text von Richard Wagner, wurde am 11. d. M. zum ersten Male gegeben, u. bereits 2 Mal wiederholt. Das Libretto verräth nicht den Dichter der Zukunftsooper, schon im 2ten Akt ist die Spannung auf dem Culminationspunkt; daher vermindert sich das Interesse in den folgenden Akten. Die sehr werthvolle Komposition beansprucht bedeutende Gesangskräfte und ein vorzügliches Orchester – die hiesige Leistung konnte deßhalb nicht befriedigen.

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/17, 25. 4. 1853, S. 67b-68a

[Nachrichten]

Leipzig. . . . // . . . – Der Tannhäuser hat in 9 Wochen 11 Vorstellungen zu erhöhten Preisen erlebt. – . . .

Zürich. Am 1. April schliesst Direktor Löwe die hiesige Bühne. R. Wagner las vor kurzem seine neueste Opern-Dichtung: „Der Ring der Nibelungen“ an 4 aufeinanderfolgenden Abenden öffentlich vor.

Der Ring der Nibelungen //

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/19, 28. 4. 1853, S. 146-147

[–]

Signale aus Wien.

Ankunft der italienischen Herren. – Fraschini's Stimme die Linie passirt. – Debassini. – Die Medori durch Applaus gedeckt. – Fräulein Marray. – Ferri. – Rossini's Tell durchgefallen. – Therese Milanollo und die Equipagen-Erfolge. – Eine Stimme stemmt sich im romantischen Kanzeistyl. – Die letzt Quartetproduction. – Das vierte Concert spirituel. – Der junge / Strauß spielt Richard Wagner.

Mitte April.

. . . // . . .

Der junge S t r a u ß führt einige Stücke aus Wagner's Tannhäuser und Lohengrin mit seinem Orchester auf und macht damit einen bedeutenden Effect. Es sollte uns freuen, wenn dieses Vorbote einer Aufführung im Operntheater wären. Wenn wir auch gerade nicht auf der Seite derjenigen stehen, welche Wagner für den ersten dramatischen Componisten halten, so wäre es doch höchst interessant, seine in melodischer Beziehung so armen Sachen einmal mit den Klangfarben des Orchesters zu hören. Der Streit über ihn hat etwas mühsames, gewaltsam herbeigeführtes, und die vielen Phrasen von Journalisten, die nichts von Musik verstehen, sind eben – Phrasen. Die Musiker wünschen daher auch hier die Aufführung, um ihr Urtheil an der Quelle schöpfen zu können.

Modestus.

[Kritiker-Pseudonym in letzter Text-Zeile] //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./18, 29. 4. 1853, S. 192a-196b [–] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./17, 22. 4. 1853

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/15, 30. 4. 1853, S. 118a-119a

[Nachrichten]

Weimar. Am 27. Februar wurde der „Tannhäuser“, am 2. März der „fliegende Holländer“ und am 5. März der „Lohengrin“ aufgeführt.

. . . . [118a /// 119a]

London. Das zweite Concert der philharmonischen Concerte enthielt Compositionen von Schumann, Weber, Spohr, Beethoven, Mozart, Hummel, Mendelssohn. Die Leitung hatte Herr C o s t a. An Schumann bemerkten wir ein auffallendes Streben nach gesuchter Originalität, überfeine musikalische

Kenntniß, in Ermangelung wahrer und wahrhafter Empfindung. So ist er uns in allen Werken erschienen, die bisher in London Eingang gefunden haben. Wenn die Schule Schumann's und R. Wagner's die Mendelssohn, Bach, Händel, Mozart, Beethoven bei uns verdrängen will, wie es ihr zum Theil in Deutschland gelingt, wird sie wahrscheinlich noch sehr lange zu kämpfen haben.

— . . .

der „fliegende ||

Mai 1853

XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/17, Sonntag 1. 5. 1853, S. 135

[Kunst-Nachrichten]

Halle. . . . – Die Aufführung des Tannhäuser in Leipzig zieht die Halleschen Kunstfreunde häufig nach unserer Nachbarstadt, und – schickt sie völlig „verwagnert“ wieder heim. – Die von Leipzig selbst ausgehenden nüchternen, Beurtheilungen des hiesigen Kunstwerks, wie z. B. in dem Grenzbotenartikel, finden hier ihre vollständige Abfertigung in dem thatsächlichen Enthusiasmus, mit dem man den Tannhäuser aufnimmt. – Die conservativen Herrn Doctrinaires von der Feder mögen Gift und Galle speien – der großartige Eindruck läßt sich nicht wegklügeln – *facta loquuntur.*

Leipzig. Nachdem der „Tannhäuser“ in wiederholter Vorstellung ehrende Anerkennung gefunden, *F l o t w's* Indra nach der 2. Vorstellung für immer gefallen war u. die schöne Spanierin *P e p i t a* de Oliva mit ihren Nationaltänzen „Jaleo de Xerez, El Ole, Aragonaise, Madrilena“ die Männersinne umstrickt und dann über Weimar nach Hamburg begeben hatte, . . .

nüchternen, ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/18, 2. 5. 1853, S. 72b

[Nachrichten]

Frankfurt. . . .
- Eine neue Oper von Kittl (aus Prag): „Die Franzosen vor Nizza“, wurde bei der ersten Aufführung ziemlich kalt aufgenommen.

. . .

XXXX

Norddeutscher Correspondent [Schwerin] -/101, Dienstag 3. 5. 1853, S. [Ba-Bb]

[Kleine Correspondenz][unterm Strich]

Schwerin, den 3. Mai.

ZEICHEN Großherzogliches Hoftheater. . . // . . . - Der „fliegende Holländer“ von R. Wagner, welcher am Sonntag zum zweiten Male wiederholt wurde, gewann diesmal etwas mehr Beifall als früher, obgleich der Beifall zu sehr gemacht, nicht unwillkürlich genug war. Mit der Zeit findet jedes Werk das Lob und die Schätzung, welche ihm gebührt; und wenn wir auch die Aufführung des „fliegenden Holländers“, in Betracht der jetzigen Verhältnisse unserer Bühne und der eigenthümlichen zwitterhaften Gestalt dieser Oper, für einen Mißgriff halten, so sollte das Publikum doch ein größeres Interesse bezeugen, sich mit derlei Werken bekannt zu machen. Sonst sind wir in Gefahr, dahin zu kommen, daß man hier vor jedem größeren kostspieligeren Versuche zurückschreckt.

- . . .

[Zeichen: Strich, darunter 2 Punkte, wieder Strich] ||

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/124, Mittwoch 4. 5. 1853, S. 746b

[Vermischte Anzeigen]

- [6]

Musikaufführungen

unter der Direktion des Herrn Richard Wagner.

In Folge der erfreulichen Theilnahme werden die auf den 18., 20. und 22. Mai angesetzten

Musikaufführungen wirklich stattfinden. Das verehrl. Publikum wird darauf aufmerksam gemacht, daß in den Sperrsitzen\$ Parterregallerie und dritten Gallerie noch eine Anzahl Plätze unbesetzt sind.
Das Aktuariat der allg. Musikgesellschaft.

[original: vorletzte Zeile eingerückt rechtsbündig in drittletzter Zeile] ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/20, 5. 5. 1853, S. 156

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Oper im Monat April: 3., 6. und 10. April. Tannhäuser, von R. Wagner. – . . .
. . . Vom „Tannhäuser“ haben wir bis jetzt 12 Vorstellungen gehabt.
. . .

☼ Man munkelte, Richard Wagners „Tannhäuser“ werde in B e r l i n im K r o l l - / schen Theater zur Aufführung vorbereitet; dieses Theater hat daher jetzt die Weisung erhalten, sich bei Operaufführung lediglich auf die komische Oper und das Singspiel zu beschränken. Wer den Umfang der Kroll'schen Bühne kennt, wird überhaupt nicht in Zweifel sein können, daß der bezeichnete sein einzig denkbarer Wirkungskreis ist.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/55-57, 6. 5. 1853, S. 223b-224a

[Theatralische Sternwarte]

* g. **Schwerin**, d. 23. April. Der anbrechende Frühling ist für unser Theater gewöhnlich die beste Zeit; besonders in diesem Jahre sehen wir ihm mit großer Sehnsucht entgegen. Neues von Bedeutung ist, außer „Iphigenie in Tauris“ von Gluck (Weihnachten 1852 aufgeführt), auch erst in den letzten Wochen aufgeführt, und hat leider dieß Mal keinen rechten Erfolg gewinnen können. Hierhin gehört „D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r“, von R. Wagner, an dessen Ausstattung von der Intendantur eine bedeutende Summe verwendet war, der aber kalt und unbefriedigt ließ, und wenn auch mehr als die bisherigen zwei Aufführungen erleben, doch nie durchschlagen wird - - es ist „halt zu viel Erstorbenes darin“. Wir wünschen aufrichtig, die Oper wäre besser, schon deshalb, um der Intendantur die Kosten erstattet und den Sängern die große Arbeit belohnt zu sehen. . . . // . . .

und wenn auch mehr als die bisherigen zwei Aufführungen erleben, //

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./19, 6. 5. 1853, S. 201a-204b; ~ -/20, 13. 5. 1853, S. 213a-216b; ~ -/22, 27. 5. 1853, S. 233a-237b; ~ XXXIX./9, 26. 8. 1853, S. 85a-87b; ~ -/10, 2. 9. 1853, S. 97a-100b; ~ -/11, 9. 9. 1853, S. 109a-113a; ~ -/12, 16. 9. 1853, S. 121a-125a; ~ -/13, 23. 9. 1853, S. 129a-132b; ~ -/19, 4. 11. 1853, S. 197a-203a; ~ -/20, 11. 11. 1853, S. 209a-211a; ~ -/21, 18. 11. 1853, S. 227b [L; -]

Zur Würdigung Richard Wagners.

I.

Wagner und immer Wagner! sagt wahrscheinlich das Publikum, wenn es die Überschrift sieht, und Sie selbst, Hr. Redacteur, fühlen sich vielleicht versucht, in diesen Ruf einzustimmen.*) Man mag

*) A n m e r k u n g d e r R e d a c t i o n. Allerdings! Eben so sehr aber finden wir den von dem Hrn. Verf. in den nächsten Zeilen angegebenen Grund berechtigt. Es ist nicht Willkür und individuelle Vorliebe, wenn Gegenstände der obigen Art jetzt so oft zur Sprache gebracht werden, es liegt in der Natur der Sache, und damit ist die öftere Besprechung motivirt. Es muß gegenwärtig Jeder zuerst über sein Verhältniß zu der Wagner'schen Richtung sich aussprechen, weil diese ja den Höhepunkt der Zeit bildet. – Der Hr. Verf. des obigen Aufsatzes erscheint zum ersten Male in dies. Bl.; wir freuen uns die längst erbetene Mitwirkung desselben jetzt verwirklicht zu sehen, indem uns auf diese Weise mehr und mehr gelingt, die vorzüglichsten der vorhandenen Kräfte in unserer Zeitschrift zu versammeln. Was den Standpunkt desselben betrifft, so haben wir nur zu wiederholen, was wir schon in Nr. 7 bei Gelegenheit des Aufsatzes des Hrn. Raff sagten, Gegner von solcher Beschaffenheit sind uns stets willkommen, während wir

den Widerspruch, der nur Mangel an Verständniß und gutem Willen zur Voraussetzung hat, stets von der Hand weisen. – An Orten, wo die Ansicht des Hrn. Verfs. wesentlich von der unsrigen abweicht, werden wir uns erlauben, dies in kurzen Anmerkungen anzudeuten. [201a //

201b] aber von Wagner halten, was man will, man wird zugeben müssen, daß sich das musikalische Interesse zunächst um ihn gruppirt, daß jede allgemeinere Frage in Zusammenhang mit den von ihm angeregten gebracht werden, wie umgekehrt jede Erörterung über ihn auf die allgemeinen Voraussetzungen der Kunst zurückführen muß, nachdem er selbst kritisch soweit zurückgegangen ist. Er ist also nicht zu umgehen, ein nothwendiges Uebel für das unstete Publikum – und ich für meine Person bringe ihm gern die erste Huldigung dieses Zugeständnisses dar. Nur will ich mich gleich von vorne herein als prinzipiellen Gegner ankündigen und Ihren Lesern hiermit eine entschieden dissentirende Stimme in Aussicht stellen. Die Gefahr, mit manchen anderen Gegnern zusammengeworfen zu werden, halte ich indeß für erheblich genug, um sofort – enigstens scheinbar – aus der Rolle zu fallen und mich zunächst darüber auszusprechen, was mir trotz aller Gegnerschaft die entschiedenste Hochachtung für Wagner abringt, was mir an ihm wirklich groß erscheint. Ich möchte dies vor allem meinen gegnerischen Genossen zu Gemüthe führen, die vielfach zu vergessen scheinen, daß für die Wichtigkeit der schwebenden Fragen die Tragweite des vereinzelt Urtheils unzweifelhaft nicht mehr ausreicht, daß jeder nur sein bescheidenes Theil zur endlichen Lösung beitragen kann, daß er also seine Stellung immerhin mit Entschieden- [201b // 202a] heit, aber doch auch mit bescheidener Zurückhaltung einzunehmen hat.

Das für mich Bedeutendste in Wagner's künstlerischer Erscheinung ist sein ganzes Verhalten zur Kunst selbst, der sittliche Kern, den ich in seinen musikalischen, wie literarischen Productionen wahrnehme. Die Alten nannten ihre Sänger gottbegeistert, sie ahnten eine höhere Macht in ihren Künstlern und fügten sich dem Zauber derselben um so williger. Für uns besteht die Macht des Kunstwerks in der der Idee, die sich in ihm verkörpert und die in den Formen, im Scheine der Wirklichkeit über die diesen gesetzten Grenzen hinauszuführen weiß nach einem Jenseits, das – in irgendeinem Sinne – der menschlichen Existenz nun einmal unentbehrlich ist. Die Musiker haben es nicht unmittelbar mit solchen Ideen zu thun, ihre Kunst ist nicht dazu berufen, diese zur Darstellung zu bringen: im schwankenden Medium des Tons kann sich zunächst nur die individuelle Empfindung mit ihren unberechenbaren Schwankungen und Nüancen Leben geben, gerade die subjective Färbung musikalischer Schöpfungen ist das sie eigentlich charakterisirende. Aber weil es sich hier um den subjectiven Gehalt des empfindenden Menschen handelt, wird seine sittliche Durchbildung oder Zerfahrenheit hier besonders fühlbar, gerade in der unmittelbarsten Bewegung wird das anschaulich, was für sie das Treibende ist. Wir haben den sichersten Eindruck, ob der schaffende Geist ein nur auf sich bezogener, ein üppig nur in sich selbst ruhender ist, oder ob der Drang nach Erweiterung seines Wesens, aufopfernde Liebe in ihm mächtig ist, ob er nach sittlicher Befreiung ringt. Der musikalische Ausdruck läßt sogar vielleicht den sichersten Schluß auf den sittlichen Wehrth des Künstlers zu, da es in anderen Künsten viel leichter ist, gewisse allgemeine Ideen, eine gewisse conventionelle Noblesse von Außen her aufzunehmen, als in der Musik, wo der Künstler schließlich nur sich selbst geben kann. So ist der musikalische Ausdruck ein Verräther, vor dem wir alle, die seine Indiscretionen zu fürchten haben, alle Unberufenen warnen wollen: nicht allein Armuth oder Reichthum des Talents, auch die Fülle oder der Mangel geistigen Strebens zieht er vor die Oeffentlichkeit, und diejenigen, die sich ihm ohne überwältigenden Drang hingeben, treiben in der That mit ihrem Ich, welches sie Preis geben, eine Art Prostitution. Diese Seite der Musik erklärt zugleich viele sonst zweifelhafte Erscheinungen: das immense Selbstgefühl, das sich bei Musikern auszubilden pflegt, die ihre eigensten Empfindungen in den Geistern ihrer Nation nachklingen ließen, die ihr persönlichstes Eigenthum zum Gemeingute zu machen vermochten – die Macht eines einmal anerkannten Namens – die Rivalität, die un- [202a // 202b] ter ihnen die entschiedensten Formen annimmt – ie leidenschaftlichen Parteiungen in allen musikalischen Fragen – Alles gewinnt hier nothwendig zugleich eine persönliche Seite.

Das sittliche Verhalten erscheint, unmittelbar gefaßt, als Hingebung an Etwas über das Subject hinaus Liegendes, sei es an eine mächtige Potenz der Wirklichkeit, sei es an ein Ideal, das erst noch seine Verwirklichung finden soll – Alles bloß Phantastische, Willkührliche, dem Zusammenhange mit der Wirklichkeit entzogene ist hiervon ausgeschlossen. Sie müssen mir schon gestatten, die so oft durchlaufene Reihe nochmals von diesem Gesichtspunkt aus flüchtig durchzugehen, um meine Meinung anschaulicher zu machen.

In den früheren Zeiten fand der Künstler mehr oder weniger fertige Richtungen vor, an die er sich anlehnen konnte – den Musikern besonders griff die Kirche unter die Arme und begleitete sie bis auf das Gebiet der Oper. Auch diese hatte noch ein traditionelles Verhältniß zu ihren Stoffen – die Alten fanden für

ihre Hingebung noch Vorwürfe, die ihnen selbst noch eine dem subjectiven Belieben entrückte Macht waren, indem sie sich dieser Macht fügten, machten sie sich zu Dienern der höheren Zwecken dienenden Kunst, reinigten ihre Subjectivität durch diese Hingebung, und diese Hingebung – ein sittlicher Act – ist es, welche den alten Meistern jenen Heiligenschein giebt, dem gegenüber das moderne Kunsttreiben so oberflächlich, willkürlich und ohne Halt erscheint. Nur dadurch vermochten sie ihre an sich beengenden Formen uns theuer zu machen, daß so viel tiefes Gefühl und so viel Begabung sich mit aller Energie naiver Hingebung in sie versenkte, sich bei ihnen befriedigt.

Die neuere Zeit hat jene Stützen zerbrochen: der Künstler sieht sich mehr auf sich selbst hingewiesen. Mozart, der sie in die Musik einführte, wurde durch seine ungemaine Begabung von den Gefahren seiner That bewahrt. Der Geist seiner Zeit, der die ersten unbefangenen, freien Blicke auf die Welt warf und von dem Reichthum ihrer Erscheinungen zunächst geblendet, befangen wurde, machte ihn zu seinem Interpreten: der Stoff wurde für ihn eine Macht nicht durch einen traditionellen Werth, sondern durch den Reiz der Neuheit, den ihm die neue Beleuchtung gab. Jeder Stoff entdeckte seinem Talente so viel Züge menschlich-charakteristischen Wesens, daß er seine ganze Gestaltungskraft in Anspruch nahm, seine Beziehung dazu ist noch so unmittelbar, daß seine Werke gewissermaßen nur als ein Spiegel erscheinen, in denen sich die Wirklichkeit reflectirt. Beethoven verliert den Anhalt bestimmter Stoffe, er concentrirt sich auf sich selbst, aber seine ganze Musik ist ein Versuch, über sich selbst hinauszukommen, alle Leiden und Freuden [202b // 203a] der menschlichen Natur in sich aufzunehmen, die eigene Individualität unaufhörlich zu erweitern, zu vertiefen. Ihm erschloß sich der ganze Reichthum der Innerlichkeit des Menschen – damit ergab sich aber auch das Bedürfnis eines Abschlusses – seine Arbeit, einen solchen durch seine Kunstmittel zu geben, ist so mächtig und rastlos, sein Ziel, das der Befreiung, ein so bestimmtes und zugleich doch so entferntes, seine Hingebung eine so unbedingte, daß man ihn sich selbst seiner Aufgabe zum Opfer bringen sieht – wenn einer, hat er seine Werke mit seinem Blute geschrieben.

Er wie Mozart, hatte übrigens das unschätzbare Glück einer Periode schneller Entwicklung anzugehören, von ihr getragen zu werden – ihre Nachfolger schon hatten die größte Mühe, sich auf den ruhiger gehenden Wellen oben zu erhalten. Man gab dem musikalischen Ausdruck zunächst den Reiz nationaler Eigenthümlichkeit und ich für meine Person halte es für keine geringe Aufgabe, den Eigenthümlichkeiten eines Volkes künstlerische Form zu leihen. Die Unterordnung unter eine Gesamtanschauung, ein Gesamtgefühl, die ihr zu Grunde liegende sittliche Beziehung zu dem Organismus, dem der Künstler seine Existenz verdankt, von dem er seine ersten Eindrücke, den natürlichen Kern seines Wesens, ableiten muß, hat ebenfalls eine reinigende Kraft und ist vielen Naturen, denen eine weiter gehende Entwicklung versagt war, sehr zu gute gekommen. Rossini's Barbier wird immer als glücklicher Ausdruck nationaler Kunstanschauung seinen Werth und seine Berechtigung behalten und manche französische Oper kann darin ihren Rechtstitel zur Existenz nachweisen. Weber verkannte die Schranken seiner eigenen Natur, als er Stoffe bewältigen wollte die des Reizes localer Färbung entbehrten, nur auf der mütterlichen Erde war er unwiderstehlich.

Unter den Nachfolgern sind leicht zwei Gruppen zu unterscheiden. Die Einen haben die schon eröffneten Felder ziemlich gedankenlos weiter auszubeuten versucht, sie waren in allen Formen thätig, knüpften überall an, ihre Production nimmt immer mehr den Charakter der Industrie an. Auf der anderen Seite stehen Schubert und seine Nachfolger. Gegen die Darstellung Wagner's ist Schubert das Verdienst zu vindiciren, der Musik das Wort gewonnen zu haben. Beethoven mag sich in der letzten Symphonie schon nach dieser Seite hin gedrängt gefühlt haben – er hat aber die neue Bedeutung des Worts nur geahnt, keine künstlerischen Formen zur Einheit beider Momente gefunden. Zur vollkommenen Durchdringung poetischer Texte, die nicht von vorn herein blos zu Trägern der Musik verurtheilt waren, in denen die Dichtung wirklich freien Schwung, sich selbst genügenden Ausdruck gefunden hatte, hat sich erst Schu- [203a // 203b] bert erhoben. Er ist als Lyriker Mozart zu vergleichen: die Masse des neu gefundenen Stoffes findet ihn unermüdlich, er componirt Alles, Gutes und Schlechtes, ohne viel Kritik mit der naivsten Hingebung, er beginnt in ziemlich abgeschlossenen Formen, durchbricht sie aber (ohne sie principiell zu negiren), wo es der Inhalt gebieterisch erheischt. Er bedarf der Stütze des poetischen Wortes, wie seine in sich zerfließenden Instrumental-Compositionen beweisen; aber mit diesem Worte ist er eine Macht, welcher sich der ganze Reichthum musikalischen Ausdrucks erschließt. Er erschöpft nicht nur die allgemein poetische Intention seiner Texte, sondern die feinsten Nüancen, das zart gegliederte Detail derselben, und erreichte oft genug, daß die Musik aus dem Worte hervorzuwachsen scheint. Was Wagner in dieser Beziehung verlangt, ist in der That schon geleistet, und die Lyriker hatten nur eine Schwierigkeit mehr zu überwinden, wenn sie die Aufgabe in den knapperen, größere formelle Präzision verlangenden Formen des Liedes lösten. Schubert schließt damit ab, einzelnen Liedern Heine's

musikalisches Leben zu geben. Was wäre die neuere Musik ohne Heinrich Heine? Nur er wußte alle Gegensätze der Zeit in jene kleinen Gedichte zusammenzufassen, die unter den prächtigsten Farben der Phantasie und Leidenschaft den Stachel des modernen, den Zweifel in sich tragenden Bewußtseins führen. In diesen kleinen Dimensionen kam es nothwendig auf die zarteste Zeichnung, die reinste, bestimmteste Färbung an: die Musiker mußten hier die Worte anschmiegendsten Ausdruck finden - gelang es ihnen nicht, so lag durch den Gegensatz die Geschmacklosigkeit zu offen zu Tage. Schumann und Franz haben diese ihrer Aufgabe mit dem entschiedensten Erfolge gelöst. Im engsten Anschlusse an die Poesie haben sie dem nervösen, durch und durch angeregten, überall Befriedigung suchenden und immer befriedigungslosen Wesen der Zeit Töne gegeben: sie haben sich der ganzen, auch der älteren Lyrik in diesem Sinne bemächtigt und unendlich viel Geist und Gefühl aufgewendet, ihrem feinen, auf die knappsten Pointen hingewiesenen Ausdruck zugleich eine Vielseitigkeit zu geben, die eigentlich nicht in ihm liegt.

Es ist in der Natur der Sache begründet, daß das Subjective des Künstlers in dieser Richtung immer mehr in den Vordergrund tritt. Eine realistische Bewältigung der Wirklichkeit ist hier aufgegeben: es ist das leidende, Eindrücke empfangende Subject, um das es sich handelt – die Welt und ihre Dinge interessiren nicht mehr an sich, sondern nur reflectirt im Subjecte – Alles erscheint in dem verkleinerten Maßstabe eines resignirt Alles aufnehmenden Herzens. Wir leugnen das relative Recht dieser Richtung nicht – [203b // 204a] aber man kann sich – gerade von dem hier speciell hervorgehobenen sittlichen Standpunkte aus nicht dabei beruhigen. Diese Stellung des Künstlers zur Welt ist eine einseitige, diese Abgeschlossenheit nur vorübergehend, als Durchgangspunkt zu ertragen – diese Hingebung an sich selbst, den vereinzelt Moment der Erregung, kann eine subjectiv-schöne sein, die gestaltende Empfindung darf aber nicht ewig in dieser Isolirung verharren. In diesem Sinne ist die ganze Richtung mehr geistreich, als wahr. Es muß aber andererseits zugegeben werden, daß die Grundstimmungen der Zeit nicht treffender wiedergegeben werden konnten und daß die Lyriker einem mächtigen, von ihnen nicht willkürlich aufgegriffenen Drange folgten. In ihrer Richtung sind sie von der größten, fast zu großen Hingebung – waren die Alten gewissermaßen Propheten einer höheren Macht, so sind sie den Märtyrern zu vergleichen, die die große Frage zugleich zu einer persönlichen machen und deren Leiden nicht ohne Selbstbefriedigung, nicht ohne Genuß ist.

Mendelssohn versuchte eine verwandte Ausdrucksweise zu größeren Werken zu erweitern: daß es ihm bei allem Geschick nur in zweifelhafter Weise gelungen ist, ist wohl jetzt außer Frage. Diese biegsame Natur schloß sich an Alles an, an die Kirche, das alte und neue Testament, die alten Meister, die Volksweise, an Shakespeare und die Griechen, und rankte sich in den gefälligsten Formen um diese an sich sehr respectablen Stützen – an Reichthum und Vielseitigkeit des Talents übertraf er wohl alle Zeitgenossen, aber es fehlte ihm an der sittlichen Kraft, die allein es zu concentriren vermag. So ist er ein Eklektiker mit all der Liebenswürdigkeit, die dieser Richtung eigen zu sein pflegt, deshalb aber auch der Subjectivste unter den modernen Musikern, der seine Eigenthümlichkeit keinem Stoffe gegenüber aufgibt, dessen noch so verschiedene Werke alle jene Familienähnlichkeit tragen, die über den Vater keinen Zweifel zuläßt.

Die Lyriker, die einsamen Grübler der Empfindung, und jene großen und kleinen Industriellen – Meyerbeer, der vortreffliche Geschäfte machte, an der Spitze - repräsentiren die musikalische Gegenwart, in die Wagner trat. Er erweitert die schon gewonnene Beziehung zur Poesie dadurch unendlich und specifisch, daß er sie auf das dramatische Feld ausdehnt, daß er eine – im Verhältniß zur lyrischen Willkür ascetische – Versenkung in den dramatischen, also über das Subject hinausliegenden Stoff verlangt. Die Misere des Opernwesens nach dieser Seite hin war längst erkannt, die Lächerlichkeit der meisten Operntexte sprichwörtlich – es hatte sich aber eine gedankenlose Toleranz hierin herkömmlich gemacht, Schlawheit, Indifferentismus hatten das Kunstgewissen in [204a // 204b] dieser Beziehung ganz einschlafen lassen, das Publikum und die Künstler fügten sich diesem Schlendrian und wurden nach und nach dadurch demoralisirt. Diesem Treiben den ganzen zornigen Ernst einer höheren Kunstanschauung rücksichtslos, sogar mit Rigorismus entgegensetzen, den Haltlosen wieder ein bestimmtes Ziel zu stellen, die sich nach allen Seiten zerstreuenen Kräfte wieder auf einen Punkt sammeln, der Kunst, die in tausend Subjectivitäten zu zersplittern drohte, durch eine bestimmte Aufgabe wieder eine Richtung zu geben, dazu gehörte zunächst sittliche Kraft, und Wagner's That war zunächst eine sittliche, die ihren vollen Werth, ihre volle Wirksamkeit aber natürlich nur dadurch erhielt, daß er ihr die künstlerische zur Seite zu stellen vermochte, daß er seine eigene Production auf die Höhe seiner Kunstanschauung erhob. Dieser Fortschritt hat seinen Werth in sich und muß W. die Hochachtung aller Parteien sichern – hier liegt der erste Grund und das Recht seines Erfolges: er charakterisirt seine ganze Richtung. Ihm ist es nun wieder möglich, aus dem Ganzen und Vollen zu schöpfen, große Stoffe zu bewältigen, zu agiren, während

die Lyriker nur die passive Seite der menschlichen Natur zur Darstellung bringen und die Industriellen im besten Falle niedliche Bijouterien fabriziren.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Zur Würdigung Richard Wagners.

I.

(Fortsetzung.)

Diese Errungenschaft Wagner's ist ihm nicht angefliegen, sondern schwer erworben. Die Strömung der Zeit ist ihm nur ungünstig gewesen. Die Kunst wurde von jenem Subjectivismus beherrscht, der es trotz seiner glänzenden Blüthen zu keinen Früchten zu bringen vermochte. Die Philosophie bewies sich gegen ihn, wie in den practischen Krisen der letzten Jahre, machtlos und er konnte sein Werk der Auflösung ruhig fortsetzen. Jetzt sind nur noch die beiden unantastbaren Größen, Natur und Geschichte übrig, in die sich alles Streben zu retten sucht und Hals über Kopf vertieft – und schon gehört es zum guten Tone, den Kopf in diesem Stoffe vergraben, auf allen Idealismus mitleidig herabzusehen. Ein sonderbarer – bei Lichte gesehen gegenstandsloser – Realismus ist das Resultat heftiger, aber schnell aufgegebener Anläufe – denn man vergißt, daß alle Realitäten, der Reichthum aller Erscheinungen nur durch das Band der Idee zusammengehalten werden können und daß Natur und Geschichte ohne dieses Band nur Stoffanhäufungen sind. – Wagner hat unter diesen Umständen soviel gelitten, als irgendeiner, hat er [213a // 213b] doch eine nicht leicht errungene Existenz an seine Ueberzeugung fruchtlos gesetzt. Er hat den Glauben gründlicher verloren, er hat mehr Recht zur Verzweiflung, als die meisten, da sie nicht das Product einer momentanen Niedergeschlagenheit über fehlgeschlagene Erfolge, sondern das Resultat einer vielseitigen kritischen Erwägung für ihn geworden ist. Er kommt dazu, die Gegenwart aufzugeben, wirft sich aber mit aller Macht auf die Zukunft – er giebt das Terrain für sich, nicht aber für seine Sache auf. Was man auch von seinem Standpunkte halten mag – man wird diesen Zug liebenswürdig, diesen Glauben, diesen Idealismus der sterilen Verzweiflung des Tages gegenüber beneidenswerth finden müssen. Seine constructive Kritik wird vielleicht nur Wenige ganz gewinnen und die Entwicklung der Zukunft wird sich wohl schwerlich in die Schranken irgend eines Systemes bannen lassen – aber es läßt sich ebenso wenig leugnen, daß dieser Idealismus in seinem gläubigen Festhalten an einer besseren Welt einen Stützpunkt hat, um auf die Gegenwart zu wirken, wie ihn eben nur eine ideale Richtung einem Künstler bieten kann.

Eine weitere Schwierigkeit war für Wagner seine eigene Individualität, wie sie sich deutlich genug in seinen Productionen zeigt. Eine ungestüme, durch und durch leidenschaftliche Natur, von einer beängstigenden Vielseitigkeit, mit bedeutendem kritischem Ta- [213b // 214a] lente vereint, von einem rastlosen Streben gedrängt, Alles zu bewältigen und sich anzueignen, Allem den Stempel der eigenen Anschauung aufzudrücken, konnte sehr leicht an der Schwierigkeit der ihr gestellten Aufgabe zu Grunde gehen. Die Energie, mit der er sie in seiner Weise löste, bleibt bewundernswerth. Es war für Wagner nothwendig, unzählige Bildungselemente, die Andere bei Seite liegen lassen konnten, in sich zu verarbeiten, und man wird ihm nicht nachsagen können daß er irgendeiner Schwierigkeit aus dem Wege gegangen sei. In diesem Verhalten zur eigenen Natur und zu den großartigen Stoffen, auf die sie ihn hinwies, wird jener sittliche Kern noch kennbarer, und ihm allein verdankt es Wagner, daß er vor Zersplitterung bewahrt blieb und sich die Naivität bewahren konnte, die zu aller Production unerläßlich ist. – Die hervorgehobenen Schwierigkeiten waren ihm auf der anderen Seite, wie dieß immer der Fall ist, auch förderlich: seine Vielseitigkeit machte es ihm zum Bedürfniß, sich einen einheitlichen Abschluß zu geben und die Misere seiner Zeit trieb ihn nach jenem Lande der Zukunft, von dem aus er seine Eroberungen in der Gegenwart macht.

Nach alledem ist Wagner ein Künstler, der das in seiner Begabung Liegende mit einer seltenen Energie realisirt und sich selbst den sittlichen Schwerpunkt errungen hat, der den meisten seiner Zeitgenossen zu fehlen scheint. Diese Vereinigung macht ihn einzig, nicht sein dichterisches oder musikalisches Talent, welchen individuelle Schranken deutlich genug gesetzt sind. Weil aber dieser Vorzug nicht ein schlechthin gegebener, sondern ein errungener, weil nicht Begabung allein, sondern ein Streben anzuerkennen ist, das in einer trostlosen Zeit eine erhebende Richtung zeigt, muß die Anerkennung unter allen Umständen mit der Hochachtung vor der ganzen künstlerischen Erscheinung verbunden sein, welche Wagner die unbedingte „Liebe“, die er von seinen Freunden verlangt, wenigstens

einigermaßen ersetzen wird, da sie das Werthvollste mit dieser gemein hat und nur der unmittelbaren Uebereinstimmung, der unwillkürlichen Beziehung der Individualitäten ermangelt.

Wenn die öffentlichen Stimmen vielfach in einem andern Tone laut geworden sind, so erklärt sich dies zum Teil aus dem Auftreten Wagners. In seinem reformatorischen Eifer, sicher durch die eigene constructive Kritik, im Gefühl seines Rechts gegenüber der indolenten Masse, wie sich ganz an die eigene Sache hingebend, so auch unbedingte Hingebung verlangend, trat er, eine ganze reiche Vergangenheit negirend, vor seine Landsleute und stellte ihnen ein aut-aut, das alle verzagten Seelen erschrecken mußte. Man nahm die Frage mehr oder weniger persönlich, confundirt die [214a // 214b] Theorie und die Praxis Wagners, und die angeborne Abneigung gegen neue und dazu etwas herrschsüchtige Talente fand so leicht tausend Vorwände, ihr Erstaunen, das Zugeständniß, daß Ihnen schon imponirt war, hinter allerlei Bedenklichkeiten zu verstecken, die an sich nicht unbegründet, aber nur nicht von der beigemessenen Wichtigkeit waren. Die Schlaueit des modernen Kunsttreibens, der conservative Sinn aller Derer, die in der Tradition den einzigen Halt ihrer Existenz schätzen, fand sich durch Wagner vor den Kopf gestoßen, unangenehm aufgerüttelt, und wußte wieder die sittliche Energie nicht zu schätzen, die ihren ganzen Entwicklungsgang der Welt vorlegt und – allerdings darauf mit dem entschiedensten Selbstgefühl hinblickend ohne die herkömmliche *captatio benevolentiae* einfach die Wahl für oder gegen überließ. Vielen erschien dies abenteuerlich, sonderbar, und die Extravaganzen der Wagner'schen Kritik, in deren vereinzelte, aus dem Zusammenhang gerissene Erörterung sich die Discussion bald verlor, bestätigten den nicht näher Unterrichteten diesen Eindruck. Man hielt sich an seine schroffsten Sätze und übersah die liebenswürdigen Inconsequenzen, in denen sich sein richtiges Gefühl gegen die Härten seiner eigenen Kritik wahrte (wie sich dies z. B. in den Urtheilen über Mozarts zeigt) – den idealen Maßstab, den er an die Vergangenheit gelegt hatte, acceptirte man für seine eigenen Werke, indem man ihn für jene ablehnte – kurz, die Auffassung konnte keine freie sein bei alle denen, die entweder nicht selbst an der Quelle schöpfen konnten, oder denen es überhaupt versagt ist, eine *complicirte*, mancherlei Gegensätze in sich bergende Erscheinung dennoch als ein Ganzes zu fassen. Gerade deshalb schien es an der Zeit, auf den eigentlichen Kern derselben hinzuweisen.

Diese Mängel der Urtheile über Wagner sind durch die Art seines Auftretens noch nicht allein zu erklären: sie sind der Kritik, wie sie nun einmal geübt wird, überhaupt eigen. Erlauben Sie, daß ich nochmals an den schon besprochenen Artikel der Grenzboten über den Tannhäuser anknüpfe, da sich in ihm die Vorzüge und Mängel der Tageskritik ziemlich glänzend documentiren. Er ist in dem Tone geschrieben, der meist in diesem Blatte angeschlagen wird, der aber darum noch nicht der wirklich angemessene ist. Jedes Journal, das sich immer und allseitig *au fait* halten will, wie die Grenzboten, sieht sich freilich in die Nothwendigkeit versetzt, kurze, scharf *pointirte* Urtheile schnell zu geben und auch bedeutendere Erscheinungen in einem summarischen Verfahren zu behandeln – dies liegt in der Natur der Sache. Es ist nur die Gefahr damit verbunden, daß sich die Herrn in ihrer kritischen Höhe isoliren, daß sie der mit ihrer Situation gegebenen Versuchung unterliegen, [214b // 215a] die ganze Production für ihre *Domaine* anzusehen, für einen Tribut, der ihnen von Rechtswegen zufällt, für ein Chaos, in das sie als sichtende Götter erst einige Ordnung bringen, für eine Welt, zu der sie das Licht schaffen. Sie vergessen, daß die Kritik, mit der Production im besseren Sinne höchst Schritt halten kann, und behandeln die letztere, wie gewisse Regierungen das Volk, so als ob sie ihretwillen da wäre, während das umgekehrte Verhältniß das Richtige sein dürfte. Sie vergessen, daß sie nur durch diese Production, die sie so eben gelten lassen, ihr Leben fristen und daß ihre immerhin bedeutenden Verdienste doch nur secundärer Natur sind. Indem sie den großen praktischen Einfluß ihrer Organe auf die Stimmung des Moments mit Genugthuung erkennen, ist ihnen ein Fehlschluß von dieser Wirksamkeit auf den eigentlichen Werth derselben sehr nahe gelegt, und so nehmen sie etwas voreilig ein abschließendes Urtheil in Anspruch, wo sie nach der Natur der periodischen Blätter nur fragmentarische *Pointen*, die jenes Urtheil vorbereiten, geben können. Niemand kann billiger Weise hier mehr verlangen, man wird nur mit Recht beanspruchen, daß diese *Pointen* nicht mit Höllenrichterminen gespendet, nicht von einem kritischen Throne herabgeworfen werden. Dies giebt selbst richtigen Urtheilen jenen leicht widerwärtigen Ausdruck der Hochnasigkeit, der sie zugleich der wenig geahnten Gefahr der Lächerlichkeit aussetzt. Das Talent, leidlich zu kritisiren, liegt, um mit den Grenzboten zu sprechen, so gut, wie das „zu instrumentiren“, in der Luft und unsere durchgebildete Sprache hilft nicht blos dichten, sie hilft auch kritisiren. Es findet sich, wie in den großen Magazinen für Jeden schnell Etwas mehr oder weniger Passendes, worin man ihn in der nächsten Nummer dem Publikum präsentiren kann, und aus den großen Vorräthen ästhetischer Gesichtspunkte, die unsere Nation aufgespeichert hat, lassen sich schnell einige *Pointen* zurichten. Diese – handwerksmäßige – Schnellfertigkeit verbunden mit dem handwerksmäßigen Hochmuth charakterisirt nur zu oft unsere kritischen Anstalten – und den gedachten Artikel.

Wir verargen ihm nicht eine gewisse Keckheit des Urtheils und verlangen von einem Journale keine Abhandlungen, wir gestehen ihm daß Recht, sich in Allem gegen Wagner zu erklären, sehr gern zu – woher er aber das Recht nimmt, ein so ernstliches Streben von oben herunter zurechtzuweisen und einer Erscheinung gegenüber süffisant zu sein, die er in ihrer ganzen Breite doch nur sehr fragmentarisch beleuchten kann, haben wir am wenigsten aus seinem Inhalt zu entnehmen gewußt. Derselbe ist nur ein Beispiel, wie man – die Prämissen zugegeben – fast in allen Ein- [215a // 215b] zelheiten Recht und im Ganzen doch ebenso entschieden Unrecht haben kann.

Wir setzen diesen Inhalt hier als bekannt voraus. Was über die Schwächen des Buches als Dichtung gesagt ist, ist von dem Standpunkte aus, den sich der Kritiker giebt, meist richtig. Dieser Standpunkt selbst ist aber, wie schon früher in diesen Blättern hervorgehoben ist, kein haltbarer. Es ist eben übersehen, daß die Dichtung für die musikalische Behandlung geschrieben ist und daß durch diese der poetischen Verarbeitung des Stoffes nothwendig Schranken gesetzt werden, die Wagner in seiner Theorie freilich nicht als solche gelten lassen will, die aber ein so erleuchteter Kritiker nicht hätte übersehen sollen.

Es wird getadelt, daß die Momente, die im Tannhäuser und um ihn kämpfen, neben einander bleiben, daß sie sich nicht in ihm vermitteln - die Musik vermag aber den sittlichen Conflicten nur anzudeuten, nicht zu lösen, sie kann die Gegensätze nur einander gegenüberstellen, nicht aber in dialectischen Fluß bringen, wie dieß in der Macht der Poesie steht. Der musikalische Ausdruck ist seiner Natur nach immer ein ganzer, er leitet zu allen Gegensätzen über, hat sie aber nicht in sich – die Empfindung nimmt dieselbe als unmittelbar gegebene hin und zerhaut schließlich den Knoten mit dem Schwerte. Die Freiheit erscheint stets nur in den Schranken des Affects, das Böse wird hier zum Dämonischen, die Helden nehmen das Air verkappter Engel an – die Motivirung des Zusammenhangs im Ganzen und Großen wird nothwendig fragmentarisch. Die Kraft der musikalischen Darstellung liegt dagegen im Detail. Man muß die einzelne Figur immer von vorne herein als eine ziemlich fertige hinnehmen: die Bewegung innerhalb der angenommenen Schranken vermag wieder keine andere Kunst mit gleicher Energie, mit gleich feinen und in sich vermittelten Nüancen wiederzugeben. Die aufgestellten Rügen treffen so jede musikalische Charakterzeichnung, soweit es sich nicht um harmlose, in sich geschlossene, friedsame Individualitäten handelt. Man mag hiernach das Feld der Oper beschränkt nennen, behaupten, das Sujet des Tannhäuser überschreite diese Grenzen – die poetisch-musikalische Behandlung dieses Stoffes einmal zugegeben, darf man sie nur mit dem Maaße messen, das ihrem – allerdings beschränkten – Wesen entspricht.

Demgemäß sind auch die meisten einzelnen Ausstellungen nicht begründet. Der Aufschrei des Tannhäusers: „Mein Heil ruht in Maria“, wie sollte er in der gegebenen Situation motivirt werden? Mit der Breite, die der musikalische Ausdruck verlangt? Gewiß nicht! – Nun, so nehme man ihn hier gerade als einen äußerst problematischen. Es ist keine sittliche [215b // 216a] Regeneration, die in diesem Moment in Tannhäuser vorgeht, es ist jenes Zerhauen des Knotens. Gequält durch den Conflict, wirft er sich einer Macht in die Arme, die den Spuk, der ihn plagt, zu nichte macht, wie ein gequälter Mensch ohne dialectische Vermittlung zum Gebet seine Zuflucht nimmt oder in der Angst seines Herzens ein Kreuz umklammert. Ebenso ist es sehr leicht, eine Venus ohne Affect, ohne persönliche Betheiligung bei ihrem verderblichen Werke zu verlangen, und es ist gar nicht zu bestreiten, daß eine solche Auffassung die tiefere ist - es ist nur eine Unmöglichkeit für die Musik, eine affectlose Figur zu zeichnen; die Kälte, die den Schein des Feuers hat, ist für sie eine unlösbare Aufgabe. Es kann höchstens durch die Darstellerin nach dieser Seite hin eine Andeutung gegeben werden und grade hierin wird sie der Mangel an individueller Charakteristik, den die Grenzboten mit Recht hervorheben, nur unterstützen. Wie sie ihre Auffassung dieser Figur mit dem Anspruch individuellen Lebens vereinigen wollen, vermag ich nicht abzusehen, haben sie sich selbst klar zu machen auch wohl nicht der Mühe werth geachtet.

Daß fast alle Figuren mehr in allgemeinen Umrissen gehalten, nicht prägnant individualisirt sind, ist ebenfalls richtig, nur dürfte dieser Mangel im Stoffe begründet sein. Solche phantastische märchenhafte Vorwürfe lassen nur typische Charaktere, eine mehr epische und an leidenschaftlichen Stellen rhetorische Behandlung zu. Göthe's Faust, dem man eine poetische Berechtigung nicht absprechen wird, ist auch nicht mit der Schärfe umrissen, die dem Dichter bei anderen Stoffen zu Gebote stand. Die Wahl des Stoffes deckt hier also glücklich einen Mangel in Wagners künstlerischer Befähigung – denn daß ein solcher vorhanden, soll hier nicht geleugnet werden. Er kommt namentlich in den weiblichen Figuren zu Tage, die entschieden an Monotonie leiden. Wagner's durch und durch männliche Natur scheint es ihm unmöglich zu machen, das weibliche Wesen anders, als in der Form der Schwäche, in einer abstracten Reinheit zu fassen. Für Elisabeth löst aber das Willenlose der ganzen Figur gerade das Räthsel, woran sich der Grenzbotenkritiker vergeblich den Kopf zerbricht. W e i l keine entwickelte,

zum Bewußtsein durchgebildete Weiblichkeit dargestellt ist, kann es wenig Wunder nehmen, daß sie unfrei an jene dämonische Natur gebannt ist. Die Liebe muß man sich übrigens von jedem Dichter octroyiren lassen. Ich möchte den Redner hören, der einen hartnäckigen Kritiker überzeugen könnte, daß ein Held für seine Dame wirklich unwiderstehlich sein müsse, daß er einen nachweisbaren Anspruch auf ihre Gunst habe. – Jener Zweifel ist sehr bezeichnend für diese Art der Kritik: sie bringt es zu keiner unbefangenen Auffassung, der ersten Voraussetzung des Urtheils, weil sie mit einem fertigen Schema an die Dinge heran tritt. Das kritische Bewußtsein in diesem Sinne stellt die Frische der Auffassung in Frage und der Mangel an dieser macht den Werth des gewonnenen Urtheils wieder sehr zweifelhaft. Wie zur Production, so gehört auch zu Kritik Naivetät bei der ersten Conception.

Die obigen Bemerkungen über den Tannhäuser geben sich natürlich nicht als irgendwie erschöpfende, abschließende: sie sollen nur das Problematische der so sicher und präventios hingestellten Glossen der Grenzboten andeuten. Das Streben nach Wahrheit, das diese einmal beiläufig mit einer anerkennenden Phrase berühren, ist uns für jetzt die Hauptsache und man sollte denken, das wäre ein so ehrenhaftes, daß es etwas mehr in den Vordergrund zu stellen gewesen wäre. Der Referent der Grenzboten nennt Wagner einen geschickten Decorateur, der seine Gruppen effectvoll zu stellen vermöge, einen Künstler, der stark in den Details sei – er muß sich dasselbe zweideutige Lob von uns gefallen lassen. Wenn er aus seinen Raisonsments den Schluß zieht, der Tannhäuser sei eine Species der Pariser Decorationsoper, so hat er eben jenen specifischen Unterschied übersehen, der in der sittlichen Stellung Wagners zur Kunst im Vergleich mit Meyerbeer und Consorten besteht. Diese durchdringt die Wagner'sche Production, giebt ihr einheitlichen Charakter, wo die Pariser haltlos dastehen. Jener Ernst der Gestaltung, die Energie, womit der Verlauf zusammen-, alles Fremdartige fern gehalten wird, die Sicherheit der Bewegung nach dem gesteckten Ziele – das sind vielleicht Kleinigkeiten, die ein Kritiker als sich von selbst verstehende Voraussetzungen der Production nicht der Rede werth hält, die sich aber leider nur bei den größten und durchgebildetsten Geistern erweisen lassen und am wenigsten in der Gegenwart vorhanden oder gar in Paris zu haben sind. –

Es war für jetzt nur möglich, Wagners allgemeine Stellung zu charakterisiren, so einer näheren Entwicklung seiner Eigenthümlichkeit eine feste Basis zu geben. Die völlige Verschiedenheit des eingenommenen vom Wagner'schen Standpunkte wird hierbei jedem schon ersichtlich geworden sein, der seine Theorie näher kennt. Wollen sie einer dissentirenden Stimme in Ihren Blättern ferner Raum gestatten, so wird eine nähere Begründung der abweichenden Ansicht und eine eingehende Schilderung des Wagner'schen Schaffens versucht werden.

=====

Zur Würdigung Richard Wagners.

II.

In dem früheren Artikel ist der Versuch gemacht, die allgemeinsten Gesichtspunkte für die Beurtheilung Wagners festzustellen, denselben den nothwendigen Zusammenhang mit dem Urtheil über die gleichzeitigen bedeutenderen Kunsterscheinungen zu geben. Betrachten wir jetzt die Sachlage von einem practischeren Standpunkte: wie ist seinem Streben die verdiente Anerkennung zu verschaffen? Es ist nothwendig, hierzu die augenblickliche Situation näher in's Auge zu fassen.

Seine früheren Erfolge in Dresden waren mehr locale: die Zeitwirren haben ihre Spuren wohl fast ganz vertilgt. Erst durch Liszt gewann er in Weimar wieder ein Terrain: er hatte das große Glück in diesem einen Vertreter zu finden, der mit Genialität und einer seltenen Energie eine ebenso große Hingebung an seine Sache verband und zugleich für das unselbstständige Publikum das wurde, was sich Wagner nicht selbst sein konnte, – eine Autorität. Die Wirkung dort ist die bedeutendste, Alles unterliegt einem mächtigen Eindrucke, wird fortgerissen, fühlt sich unter dem alle Bedenklichkeiten erdrückenden Einflusse einer künstlerischen That. Schnell bildet sich eine Partei für den zurückgesetzten Komponisten und es gilt, [233a // 233b] ihm eine Anerkennung zu erringen, der sich die Engherzigkeit der Verhältnisse entgegenstemmt. Da Wagner selbst auf der Bühne vorläufig nicht weiter zu Worte kommt, so sieht man sich allein auf die Presse hingewiesen – man stößt aber auf eine Schwierigkeit, die erst der fruchtlose Versuch klar machen kann: die Wagner'sche Musik steht dem herkömmlichen Urtheil, den gangbaren Kategorien ganz fern, sie entzieht sich weit mehr, als jede andere, der Besprechung, sie verlangt den unmittelbaren Genuß. Je mehr man versucht, die einzelnen im Eindrucke wirksamen Momente zu fassen, je mehr man nach einzelnen Motiven, musikalischen Wendepunkten sucht, je mehr überzeugt man sich,

daß eigentlich nur das Ganze gewirkt hat. Diese Erfahrung setzt in Verlegenheit und das nächste Mittel, sich daraus zu ziehen, bietet der vielseitige Meister selbst: er hat eine kritische Abrechnung mit der Vergangenheit gehalten, den alten Mitteln die Richtung auf das neue Ziel angewiesen – er selbst giebt ein neues, bis ins Einzelne begründete System der Kunst. –

Das Natürlichste war, daß die neu gewonnene Partei sich mit hinter der Schanze dieses Systems aufstellte und das dort bereit liegende Kriegsmaterial in eine Bewegung setzte, die der Meister ihm für seine Person nicht hatte geben können. Die kritischeren Sätze Wagner's hallten, oft aus dem Zusammenhange gerissen und entstellt, laut durch die meisten Blätter – [233b // 234a] die Streitfrage erhielt schnell eine principielle Wendung und diese führte zu der ausdauernden Erbitterung des Kampfes, die bei Systemstreitigkeiten unvermeidlich ist. –

Für die Wirksamkeit des Tannhäuser und des Lohengrin war diese Wendung nicht ohne Gefahr – beiden droht die moderne, reizlose Venus - die Tendenz - ihre besten Kräfte zu nehmen – jene Situation drängt das Publikum dazu, sie als Experimente einer kritischen Richtung, als Tendenzstücke zu fassen und alle die, die ihnen noch nicht Auge in Auge sehen konnten, werden sie sich kaum anders als Tendenzbaren denken können. Die allgemeine Aufmerksamkeit ist allerdings durch jenen Streit auf sie gezogen, zugleich aber auch alle Unbefangenheit der Auffassung in Frage gestellt, die erste Voraussetzung ihres Erfolges also gefährdet. Sie haben nun freilich alle Schwierigkeiten überwunden und sich ihr Recht zu verschaffen gewußt – ehr aber t r o t z jenes ästhetischen Principienstreites, als weil derselbe schon eine Wagner günstige Entscheidung gewonnen hätte. Ihre Wirkung ist eine davon unabhängige gewesen, und in der That dürfte es nicht die Mission dieser Helden sein, blutdürstig unter ihren Vorgängern zu wüthen und mit dem Leichnam der absoluten Musik auf den Schultern vor das Publikum zutreten: wir trauen ihnen vielmehr heitere Selbstgewißheit genug zu, daß sie sich friedlich bei jenen niederlassen. Kurz, sie sind nicht unmittelbar bei jenen kritischen Gefechten betheilig, haben einen ganz anderen Boden und ganz andere Mittel der Wirkung – machen sie doch auch nach Wagner's eigener Versicherung keinen Anspruch darauf, jenes Kunstwerk der „Zukunft“ zu sein, welches den Mittelpunkt des Kampfes bildet.

Um ihnen ihren Erfolg zu sichern und weitere Eroberungen zu erleichtern, scheint es mir sehr wesentlich, diese Trennung der Wagner'schen Theorie und Praxis festzuhalten. Die letztere kann hierbei meines Erachtens nur gewinnen. Es wird ihr, wie erwähnt, eine größere Unbefangenheit der Auffassung gesichert, ihr gutes Recht wird sie auch am besten bewähren, wenn sie unter den verschiedensten Gesichtspunkten in's Auge gefaßt, von verschiedenen ästhetischen Voraussetzungen aus beleuchtet wird. Der Streit über die letzteren wird ewig währen und bis dahin möchte ich Wagner's Anerkennung nicht hinausgeschoben sehen – ich für meine Person muß aber auch auf jener Trennung um so mehr bestehen, weil mich das Wagner'sche System in seiner Abgeschlossenheit nicht gewonnen hat und ich in seinen Compositionen gerade auf Seiten viel Gewicht lege, deren Werth nach seinen Grundsätzen ein sehr zweifelhafter sein würde.

Ein durchgebildetes System läßt sich nicht durch [234a // 234b] Journalartikel, für die das Recht fragmentarischer Darstellung in Anspruch genommen werden muß, widerlegen: es muß genügen, daß die Grunddifferenzen kurz constatirt, die Consequenzen nach bestimmten Seiten dargelegt und jene so anschaulicher gemacht werden. Es ist hier eine größere Selbstthätigkeit der Leser zu beanspruchen, sie müssen sich den Zusammenhang der einzelnen Fragen wohl oder übel selbst herstellen. Die fortwährende Rückkehr auf ein bestimmtes System giebt hier nur den Schein der Gründlichkeit und führt schließlich nur zu einem dogmatisirenden Wesen, das langweilig werden muß und schon deshalb seinen Zweck verfehlt.

Wagner's Theorie macht zunächst den Eindruck einer kritischen Abrechnung des Autors mit sich selbst. Die Vergangenheit wird nicht an sich selbst, an ihren eigenen Voraussetzungen gemessen, sondern nach Anforderungen beurtheilt, die Wagner an sich selbst, mit dieser Vergangenheit im Rücken, mit seiner Befähigung, mit dem Bedürfnisse eines bestimmten, individuellen Ausdrucks stellen zu müssen glaubt. Es wird das Recht dieses Ausdrucks nachgewiesen, der entsprechende Stoff ermittelt, der ganze Reichthum der vorhandenen poetischen und musikalischen Mittel darauf bezogen – das so construirte Kunstwerk als das absolute schließlich hingestellt. Der Productivität des Wagner'schen Geistes war es völlig entsprechend, daß er, einmal in kritischer Thätigkeit befangen, die Consequenzen seiner individuellen Kunstanschauung in ein ideales Land hinüberzog, das wir in der Wüste Umherirrenden wohl schwerlich je erreichen werden. Er hat uns von dem Berge seiner kritischen Werke den Blick in jenes gelobte Land thun lassen, unser kritisches Zeitalter wird es aber – vielleicht zur Freude über die schöne Phantasmagorie, gewiß aber nicht zum Brechen mit einer Wirklichkeit bringen, an die wir gebannt sind und deren Boden der einzige ist, der uns Früchte bringen kann. Seine Kritik ist insoweit rein constructiv,

sie greift der Thatsache vor, formulirt ein Dogma – und über Dogmen läßt sich mit dem einzigen Erfolge der Erhitzung streiten. Jedenfalls ist es eine Inconsequenz, wenn er der – sonst von ihm mißachteten – Kritik Kraft genug zugetraut hat, dem Strome der Production einen bestimmten Lauf anzuweisen: er hat das geheimnißvolle Wesen der letzteren verkannt, wenn er sie in die Schranken eines Systems bannen zu können glaubt. Die schaffenden Geister der Zukunft werden dagegen ihre Autonomie geltend zu machen wissen, sie sind durch ihre individuelle Eigenthümlichkeit, eine sehr wesentliche Voraussetzung aller Production, der kritischen Berechnung entgegen.

Wir weisen der Kritik die ungleich bescheidenere Aufgabe zu, das schon geschaffene Kunstwerk nach dem [234b // 235a] unbefangenen Genusse in seinen Voraussetzungen zu begreifen, seine Gliederung zu erfassen, kurz den unmittelbaren Eindruck zu rechtfertigen, zu läutern, ihren Zusammenhang mit unseren übrigen Interessen, mit unserer Weltanschauung zu geben. Je mehr sich die Kritik auf diese Thätigkeit beschränkt, je sicherer kann sie ihre eigenen allgemeinen ästhetischen Voraussetzungen an ihren Resultaten prüfen und sich so vor der Gefahr der Abstractionen schützen, denen sie bei jedem Uebergriffe über jene Schranken nur zu leicht erliegt.

Nach alledem sehen wir den Werth der Wagner'schen Opern nicht darin, daß sie seinem Schema des Kunstwerkes der Zukunft einigermaßen entsprechen – wir betrachten sie als etwas Selbständiges, Naturwüchsiges und wehren ihre Eigenthümlichkeiten gegen die kritischen Consequenzen ihres eigenen Autors. Gestatten Sie, dieß in Betreff des Lohengrin hier näher zu entwickeln.

Der Wagner'sche Radicalismus haßt die Geschichte, die Formen wenigstens, die sie bisher der Wirklichkeit zu geben gewußt hat. Er abstrahirt von allem Wirklichen und Gewesenen auf dessen Kern, das Reinmenschliche, und will dieses durch die Kunst zur Darstellung gebracht wissen. Dieses Reinmenschliche ist, wenn man es näher in's Auge faßt, nichts als das alte „Ideal“: in der neuen Bezeichnung wird nur der Gegensatz zu aller historischen Wirklichkeit noch mehr hervorgehoben, während das Ideal im älteren Sinne nicht sowohl gegen die Geschichte und ihre Bildungen, als gegen die gemeine, d. h. nicht in ihrem Zusammenhang erfaßte Wirklichkeit Front machte. Zu einer sinnlichen Erscheinung, worauf sonst so viel Gewicht gelegt wird, hat es sich noch nicht erheben können und auch seine ideelle Existenz in jenem Gegensatz ist sehr in Zweifel zu ziehen. Im Wesentlichen ist es eine Negation gewisser lästiger Schranken aller Wirklichkeit, eine Abstraction, deren Inhalt, meist sehr subjectiver Natur, sich näher nur nach den Sympathien des Abstrahirenden bestimmt. Es ist für alle Perioden der Geschichte ein anderes gewesen und noch heute sind nicht leicht zwei Leute zusammenzubringen, die – wenn anders frische und tüchtige Naturen - bei dem ernsthaften Versuche einer Verständigung darüber nicht schließlich in die reinmenschliche Versuchung gerathen werden, zu der ultima ratio angemessener Thätlichkeiten ihre Zuflucht zu nehmen. In den Revolutionen, welche nur großartige Disputationen über jenes Thema sind, nimmt es ja denselben Verlauf. Die Täuschung, die Sache gefunden, wenigstens in der Empfindung gegenwärtig zu haben, liegt dem heißblütigen Einzelnen zu nahe, wie denn auch jede Revolution sich – irrig genug – für die letzte hält. –

Die künstlerische Form des Reinmenschlichen in [235a // 235b] diesem abstracten Sinne ist – **ie** Allegorie verrufenen Andenkens: nur sie läßt dem Künstler freie Hand, diesen Extract menschlichen Wesens in seiner ganzen Reinheit und Gestaltlosigkeit zu fassen, weil sie selbst den Schein der Wirklichkeit aufgibt. Im Menschen verbirgt sich aber mehr, als das Reinmenschliche, aus ihm kommt die ganze Geschichte mit ihren Glanzpunkten und Difformitäten, in ihm selbst liegt der Zweifel über seine eigentliche Bedeutung, den er nur durch die Beziehung auf die Wirklichkeit zu lösen vermag. Deshalb sucht die Kunst, selbst in ihren phantastischen Ausschreitungen, den Schein einer sie tragenden Wirklichkeit, einen Boden mit allen historischen Zuthaten, die allein ihn anschaulich machen können, für die Figuren, die sie gestaltet. Kurz ihr Object ist die idealisirte Wirklichkeit, nicht jenes Ideal in seinem Gegensatz zu derselben: gerade in ihr finden beide Seiten des menschlichen Seins eine Ausgleichung. –

Die Charakteristik der einzelnen Personen im Lohengrin geht über die allgemeinsten Züge wie sie in der Fabel liegen, nicht hinaus, auch nicht die der beiden Frauen Elsa und Ortrud, den eigentlichen Trägerinnen der Handlung. Jene, gebeugt unter einer schweren Anklage, ihre Unschuld auf eine Ahnung stützend, sieht sich auf einmal gerechtfertigt und an der Seite ihres glänzenden Ritters, dem gegenüber sie zunächst die bescheidene Stellung eines dankbar-gläubigen, anbetenden Wesens behält. Diese, trotzig den alten Göttern anhängend, das Recht ihrer Familie festhaltend, sieht sich ebenso plötzlich durch das Unterliegen ihres Gemahls von der geträumten Höhe in das tiefste Elend verstoßen – die Rache giebt ihr die Kraft, zu leben. In diesen Gegensätzen halten sich beide Gestalten ziemlich auf gleicher Höhe, ohne sich durch die Handlung weiter zu bilden. Das Wesen Elsa's wird durch die Liebe nicht erweitert: sie kommt nicht zu jener Lebensfrische, in die der gesunden Leidenschaft das geheimnißvolle Wesen des Gatten als etwas sehr Widermenschliches, darum Unberechtigtes erscheinen muß, zu jenem Gefühl der

Gleichberechtigung der Liebenden, welche die Schranke des Räthsels nicht duldet und daher im Gefühl ihres guten Rechtes negiren würde – sie behält ihre anbetende, dienende Stellung bei, bis ihr eine unklare Angst, genährt durch die Einflüsterungen der Ortrud, die verhängnißvolle Frage abpreßt ohne Freudigkeit, ohne Glauben. Ortrud verharrt ebenso in ihrem unabänderlichen Grimme, für den es kein Wanken giebt, die Reinheit der Elsa ist für sie machtlos und nur den Blick des Lohengrin kann sie nicht ertragen.

Lohengrin selbst ist ein übermenschliches, durch seine Beziehung zum heiligen Gral über alle hinausgerücktes Wesen. Er muß schon in der gleichen Reinheit verharren: sein Verhältnis zu [235b // 236a] Elsa nimmt eine schmerzliche Färbung an, sein Geheimniß fesselt ihn selbst. Die Scene im Brautgemache nimmt dadurch eine eigenthümliche Spannung an: ein sonderbares Zurückhalten, schmerzhaftes Versagen liegt in dem ganzen Verlaufe. Friedrich v. Telramund giebt nur in seinem ersten Auftreten das Bild eines in sich tüchtigen, auf bestimmte gegebene Zwecke bezogenen Mannes, bald zeigt er sich völlig von Ortrud beherrscht. Um den Kaiser ist natürlich ein sehr weiter Mantel gelegt, der seine eigentlichen Formen schwer erkennen läßt: er ist ein patriotischer, gerechter und wohlmeinender Herr – der Heerrufer besorgt für ihn das Geschäftliche.

Unter dem Gesichtspunkt des Reinmenschlichen gebracht, ergibt sich hier kein großer Reichthum der Anschauung: auch steht gerade damit die ganze Fabel im Widerstreit mit ihren äußerst positiven Voraussetzungen von den Gesetzen des Grals, dem lediglich darauf beruhenden Verbote, das in seiner Dauer jedenfalls *nur* positiv zu begreifen ist. Natürlich entbrennt auch hier sofort der oben erwähnte Streit: ist die abstracte, rechtlose Hingebung das Wesen der Liebe, oder muß gerade in ihr der Mensch sich von positiven Schranken befreien? ist das unmittelbarste Sein das wahrste, menschlichste oder ist nicht gerade die Entwicklung darüber hinaus das charakteristischste Kennzeichen wahrhaft menschlichen Wesens? ist nicht das Interesse daran durch diese Entwicklung beginnt? diese Fragen sind hier nicht zu entscheiden: es sei uns nur erlaubt, unsere Auffassung daran zu knüpfen.

Nach unserem Eindruck und unmaßgeblicher Ansicht liegt das Fesselnde des Lohengrin gerade in dem von Wagner mißachteten Nationalen und Historischen. Als Darstellung rein menschlicher Elemente ist er für uns eine eintönige, wenig Reichthum an großen Zügen bietende: es ist darin ein geringes Fragment der Vielseitigkeit menschlichen Wesens erschöpft – als poetische Reproduction einer Zeit unseres nationalen Lebens ist er ein Meisterstück. Jene Zeit, aus der unsere Sagen stammen, denen sich die Poesie schon bemeistert hatte, die die Elemente unserer Entwicklung noch im Keime verbarg, um die für uns der ganze Heiligenschein der Naivität liegt, die mit derben Sitten und handfestem Wesen den ungetrübtesten Glauben vereinte, in der ein nationales Gefühl (nicht gerade Bewußtsein) glühte, jene Zeit mit ihrem Rausch von Minne, Glauben, Ehre und Patriotismus, die sich glänzende Repräsentanten zu schaffen wußte, sie ist für uns noch nicht zur künstlerischen Darstellung gebracht worden. Unsere neueren Dichter sind nicht soweit zurückgegangen, oder haben die Aufgabe nicht gelöst - die Oper, welcher dieselbe der darzustellenden Elemente wegen noch näher lag, hat – ch nicht [236a // 236b] daran gewagt - eine Art heilige Scheu scheint die Componisten und ihre Textfabrikanten davon zurückgehalten zu haben, sie beschränkten sich auf das conventionelle Mittelalter ohne historischen Boden, auf die Tradition schlechter Ritterromane. Wagner dagegen hat an der Quelle geschöpft, er giebt nicht eine - um mit ihm zu sprechen, unendlich bedingte, daher undarstellbare – politische Situation, wohl aber ein Stück nationaler Wirklichkeit – idealisirt oder von ihrer reinmenschlichen Seite, wie man will – in ihrer Totalität.

Für unsere Stellung zu dieser Zeit ist jene allgemeine Charakteristik die allein erträgliche: die großen Gegensätze derselbe müssen in ihrer Naturwüchsigkeit, ihrer Riesenhaftigkeit verkörpert werden – das Ungelenke ihres Gebahrens, ihre Stetigkeit, die fast an Unbeweglichkeit grenzt, wird unter unserer Voraussetzung über alle Maaßen charakteristisch.

Wie die Hauptgestalten, so arbeitet das Ganze auf jenen Eindruck: die ganze Manier Wagner's erinnert an die der Frescomalerei, die auch für solche Stoffe allein geeignet ist. Das Orchester malt mit großen, markigen oft harten Strichen, die sich aber doch im Gesamteffect verlieren: der Chor läuft mit ihm durch dick und dünn, so daß er nur durch die Macht jenes zusammengehalten wird – beide aber umgeben die handelnden Figuren mit jenem Glanze, in dem unser nationales Jugendleben gewohnt war, aufzutreten. Die Massen erscheinen jubelnd, Trompeten schmettern von allen Seiten, man hört die Erde von den Hufen der Rosse dröhnen – das Kriegerisch-Glanzvolle drängt sich mit dem Kaiser in die Scene – wir erleben ein Gottesgericht, die Schrecken einer verzweifelnden Nacht und den Morgenruf von den Thürmen, wir sehen die aufgebotenen Mannen von allen Weltgegenden zusammenströmen. Kurz, wir treten mitten in jene Zeit, wo der Einzelne vor dem Ganzen noch nicht so verzweifelt losgelöst war, die Solidarität der ganzen damaligen Existenz trotz ihrer großen äußern Unterschiede, die Ungetrübtheit des Gesamtlebens wird uns in ihrer ganzen Pracht und Einfalt vorgeführt.

Was soll dieser Pomp, dies Trompetenschmettern dem Reinmenschlichen, diese ganze

decorative Musik mit ihren colossalen Dimensionen, diese üppige Tonentfaltung mit ihren grotesken Einzelbildungen? Welche andere Bedeutung kann es für uns haben, als eine Anschauung unseres eigenen, frischeren, sinnlicheren Jugendlebens, wo allein eine saftigere Existenz durch den näheren Zusammenhang mit der natürlichen Umgebung gesichert war? Wir fühlen uns auf heimathlichem Boden, die geschickt in die Fabel hineingezogenen national-politischen Beziehungen wirken – [236b // 237a] natürlich abgesehen von allen Seitenblicken auf die Gegenwart – im Gesamteindruck entschieden mit. Man mache den Versuch und den Kaiser zu irgend einem fabelhaften Könige, verlege das Ganze auf eine entfernte Insel und man wird sehen, daß damit viel verloren geht. Nicht Alles, denn im Ganzen steckt nach unserem Gefühle so viel historischer Kern, daß ein geübtes Auge auch in jenen Insulanern gute Deutsche erkennen würde.

Wagner ist durch und durch ein Deutscher, selbst in seiner Kritik, die ihn in jenes ideale Land hinüberriß. Seine Hingebung an den poetischen Stoff, dessen Wahl bei ihm nichts Zufälliges ist, wurzelt in den Traditionen unserer nationalen Kunstentwicklung und ihre Rückhaltlosigkeit war auch nur bei der gegebenen Uebereinstimmung seines individuellen Wesens mit dem Objecte der Darstellung möglich. Nur ein Deutscher konnte den Lohengrin schaffen, dieses mit glühenden Farben gemalte Bild des Mittelalters, dessen Seele Deutschland ja noch war. Er selbst mag in dem Werke den größten Werth auf einen reinmenschlichen Kern legen, man mag mit ihm (in der Mittheilung an seine Freunde) in dem Helden nur eine Verkörperung „der Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe“, eine mehr oder weniger allegorische Figur, sehen – er mag mit aller Schärfe moderner Kritik deduciren, sein Schaffen wurzle in Voraussetzungen, denen erst eine ferne Zukunft Wirklichkeit geben werde – wir werden bei unserer Anschauung verharren: ein deutscher Geist, entzündet, befruchtet von den poetischen Traditionen einer fast verklungenen Zeit deutschen Lebens, hat aus dem Gefühle alter nationaler Herrlichkeit die reinste energischste Darstellung derselben geschaffen, die sie in der Kunst überhaupt gefunden hat. –

Nachschrift der Redaction. Wir versprochen in unserer Anmerkung bei Beginn des obigen Aufsatzes (Nr. 19) die wichtigsten der Sätze, in denen wir mit dem Hrn. Verf. nicht übereinstimmen können, kurz anzudeuten. Die Grunddifferenz, die wir schon jetzt vorläufig bezeichnen wollen, besteht in der Stellung, die derselbe den Wagner'schen Kunstwerken, überhaupt der Production der Kritik gegenüber anweist. So sehr wir alles zur Bekräftigung der Wagner'schen Richtung Gesagte bestens acceptiren, so geistvoll wir die gesammte Darstellung, so interessant wir dieselbe finden, da sie selbstständig und neu ihre Aufgabe erfaßt, hier scheint uns entschieden ein Mißverständnis obzuwalten. Schon in Artikel I gab sich dasselbe kund, wenn daselbst (Nr. 20, S. 213) gesagt wird, „die Entwicklung der Zukunft werde sich wohl schwerlich in die Schranken eines Systems bannen lassen.“ Bestimmter tritt Dasselbe hier in den [237a // 237b] Aussprüchen über die Kritik (S. 234) hervor. Es ist gar nicht Wagner's Ansicht, den Reichthum künftiger Erscheinungen in ein System bannen zu wollen, eben so wenig, als der Kritik mehr als eine momentane Berechtigung beizulegen. Theorie und Kritik haben zur Zeit die Aufgabe den Umschwung zu vermitteln, das Alte zu zerstören, den Grund für das Neue zu legen. Der Accent liegt daher ganz allein auf der a u g e n b l i c k l i c h e n Bedeutung beider. In diesem Sinne aber ist die Bedeutung dem Hrn. Verf. gegenüber festzuhalten. Es ist gegen Wagner's Ansicht, nur die Kunstwerke zur Anerkennung zu bringen, und alles Uebrige beim Alten zu lassen, die Kunstwerke im Gegentheil stehen, so groß und herrlich sie sind, m o m e n t a n in zweiter Linie. Nicht um diese einzelnen Werke handelt es sich, sondern die Gewinnung eines neuen Bodens, der nur durch eine zugleich zersetzende und aufbauende Kritik zu erringen ist. Es gilt eine neue Weltanschauung zu begründen, für deren Gestaltung kunstschöpferische Thätigkeit allein nicht ausreicht. Ohne eine solche durch kritische Thätigkeit neu zu gewinnende Basis würden die Kunstwerke schnell in den allgemeinen Strudel des Verderbens herabgezogen werden, wie es bisher immer der Fall war. – So viel im Augenblick, um unseren Widerspruch anzudeuten, der sich natürlich auch auf alle Consequenzen erstreckt. Im Einzelnen hat der Hrn. Verf. bei der Eigenthümlichkeit seiner Auffassung viele dankenswerthe Anregungen für weitere Untersuchungen gegeben, die wir nicht ermangeln werden, später aufzugreifen. Jetzt ersuchen wir ihn zunächst, in seiner Darstellung fortzufahren.

=====

Zur Würdigung Richard Wagners.

III.

Die beiden früheren Artikel haben die allgemeinsten Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens Wagner's darzulegen versucht. Als Basis desselben erkannten wir die rückhaltlose Hingebung an den poetischen Stoff, den sittlichen Ernst dieser Hingebung. Mit dieser paart sich zwar nicht individualisirende Gestaltungskraft, nicht das Vermögen, einzelne Figuren scharf und bestimmt zu charakterisiren, wohl aber das, große Gruppen zu bilden, große Gegensätze sich in rhetorischen Formen bewegen zu lassen, dem Ganzen eine reiche und zugleich einheitliche Färbung und durch stete Bewegung auf das einmal genommene Ziel Leben zu geben. Wir sehen ferner, daß Wagner Stoffe gewählt hat, die seinem Ausdrucksvermögen entsprechen, endlich, daß dieselben, als nationale, noch einen besonderen Anspruch auf unser Interesse haben.

Die letzteren Vorzüge sind zu erweisen, wenn auch nicht gerade mit mathematischer Sicherheit: die erste, uns wichtigste, entzieht sich seiner Natur nach jedem stricteren Beweise. Wenn sich Jemand ernsthaft, pathetisch, begeistert gerirt, so steht es noch bei einem Jeden, den Ernst der Gesinnung in Frage zu ziehen, [85a // 85b] das Pathos für ein hohles, die Begeisterung für eine gemachte zu erklären. Es herrscht in unserer kritischen Zeit sogar eine entschiedene Neigung zu solcher Auffassung: das Pathos selbst und die Theilnahme dafür sind etwas Zweideutiges geworden, sie sind auch in der That, um im Frankfurter Style zu reden, nicht staatsmännisch im hergebrachten Sinne: unser Publikum und unsere Kritik haben eine Force darin, den Zweifel daran festzuhalten: die eine Hälfte davon glaubt gar Nichts mehr, die Andere gefällt sich darin, das zur Erscheinung kommende, mithin begrenzte, wenn man lieber will, bornirte Pathos in eine Vergleichung mit den eigenen Talenten, geträumten zu setzen, die nothwendig zum Vortheil der letzteren ausfallen muß. Diesen Zweiflern können wir nur sehr indirecte Beweise bieten. Der erste ist ihre eigene Existenz und zeitige Herrschaft, von der W. hinreichend unterrichtet ist. Sein Unternehmen d i e s e m Publikum gegenüber ist sicher keine Speculation: nur eine innere Nothwendigkeit konnte ihn zu dem Versuche drängen, nur dies konnte ihm Mut und Hoffnung auf Erfolg geben. Das Bewußtsein, seine künstlerische Pflicht gethan zu haben, giebt ihm jene den Zweiflern unangenehme Zuversicht. Es handelt sich für ihn um mehr als ein Experiment, er hat den eingeschlagenen Weg nicht nach Belieben gewählt – er wird keinen anderen gehn. Das Zweite ist der Erfolg seiner Opern. Al- [85b // 86a] les schreit über die Härte und Schroffheit, die Rücksichtslosigkeit der musikalischen Ausführung, das verwöhnte Publikum sieht sich keine Concessionen gemacht. Die Theilnahme ist aber an vielen Orten, z. B. in Weimar, eine allgemeine und ausdauernde, die Wagner'schen Opern brechen sich mühsam Bahn von den kleineren Theatern aus. Daneben betrachte man die Schicksale des Meyerbeer'schen Propheten, dem im äußeren Glanze und Zeitungslärm mindestens ebensoviel zur Seite stand, als dem Tannhäuser, und der die Protection der Hoftheater vor ihm voraus hatte. Nur die Annahme eines specifischen Unterschiedes vermag uns den verschiedenen Verlauf zu erklären, und wir haben wenigstens versucht, jenen näher zu bestimmen. Wir treten aber insoweit lediglich auf die Partei W.'s, und man kann in der That nichts Weiteres thun: es stellt sich hier Zeugniß gegen Zeugniß. Beweisen läßt sich unmöglich, daß die Persönlichkeit W.'s, und zwar die unserer Auffassung gemäß, seine Werke durchdringt, so wenig, wie sich jenes „Dämonische“, das Göthe für jedes Kunstwerk als etwas über alle Kritik hinausliegendes mit erfordert, sich dem Zweifler vordemonstriren läßt. Es ist dies nach unserer Ansicht die Naturkraft des Producirenden, die sein Werk, das die objectivsten Formen, z. B. der Landschaft, des Drama's, annehmen mag, doch durchdringt, die durch allen Schein der Wirklichkeit durchscheinende machtvolle Subjectivität des Künstlers, die sich neben allen Mächten der Wirklichkeit, die sie in Bewegung setzt, doch auch in gewissem Sinne zu bewahren weiß, und die wir als eine einigende Macht empfinden, als eine zweite Vorsehung, die mit über dem Verlaufe schwebt unter diesen – bei aller in ihm liegenden Consequenz und Nothwendigkeit – zugleich immer wieder in Frage stellt. Man mag sich und dieser unbekanntten Größe, unter diesem Dämonischen, das für die Kunst nun einmal eine unzweifelhafte, thatsächliche Bedeutung hat, noch viel Tieferes und Mystischeres denken – genug wir nehmen es für W. In Anspruch, legen aber, wie gesagt, insoweit lediglich ein Zeugniß für ihn ab.

Dies führt uns nun noch auf einen Vergleich, der unseres Erachtens sehr nahe liegt, indessen, so viel wir wissen, noch nicht gezogen ist. Er ist allerdings nicht ohne Gefahr möglich, man muß ihn aber unserer splitterrichterischen Kritik gegenüber einmal wagen. Wir wagen ihn, weil er zugleich zur Kritik W.'s führt, und dürfen ihn im Interesse der Darstellung ziehen, da wir keinerlei abschließende Resultate damit verbinden wollen, die sich überhaupt mit einem Vergleiche nicht verbinden lassen. Es handelt sich um Schiller, welchen wir W. nicht gleich setzen wollen, was nur die Geschichte thun könnte, und dessen ge- [86a // 86b] sicherter Ruhm durch diese ketzerische Beziehung unmöglich beeinträchtigt werden kann.

Schiller bietet einer sich auf eine ideale, abstracte Höhe hinaufschraubenden Kritik im Einzelnen viele schwache Seiten. Seine Details leiden oft an rhetorischen Ueberladungen, seine Figuren an

Monotonie, ihr allgemeiner Gehalt durchbricht häufig die persönliche Maske und die einzelnen charakteristischen Züge, die ihm nicht fehlen, vertragen sich nicht recht mit dem rhetorischen Pathos, der allen eine gewisse Familienähnlichkeit giebt. Seine Ziele sind häufig überspannte, selbst die sittlichen Grundlagen seiner Tragödien, die sittliche Durchbildung seiner Hauptfiguren bietet manche Blöße. Die deutsche Kritik hat von vorneherein dafür gesorgt, dies mit Genugthuung zu constatiren, und die geistreichen Leute seiner Zeit haben für ihre Süffisance bei ihm ihre volle Rechnung gefunden. Die Nation hat anders geurtheilt, sie hat sich ihren Schiller nicht zerreißen lassen, sie liebt ihn, wie er ist, seinen Idealismus, die Keuschheit seiner Darstellung wegen: sie verzeiht diesem starken Geiste seine Irrthümer und läßt sich gern von seinen großartigen Intentionen fortreißen. Es ist so für uns ein Beweis, daß selbst ein dramatischer Dichter hauptsächlich durch die sittlichen Voraussetzungen seines Schaffens, durch die seine Werke durchdringende, dieselbe erst eigentlich belebende Individualität eine unleugbare Macht werden kann. Wir lieben in seinen Werken ihn.

In W. sehen wir eine ihm verwandte N a t u r. Beide haben den Drang, den Kern der Sache zu geben, die Kunst hat für sie eine eigenthümliche Heiligkeit, sie dient nur Zwecken, die groß sind, oder die sie für groß halten. Ihre Figuren üben keine lebensvolle Macht über sie, sondern sie dienen mit dem Dichter einem idealen Zwecke. Sie arbeiten immer auf ein über die nächste, unmittelbarste Darstellung hinausliegendes Ziel fühlbar los: in der Form sind sie demgemäß rhetorisch, ohne Naivität, aber mächtig und erfassend. Beide haben den Drang, ihr Verhältniß zur Kunst, die ihnen gleichsam Mittel zum Zwecke ist, festzustellen, sie werfen sich deshalb in die Philosophie, in der sie eine zweite Heimat finden. Die Ausdehnung, die W. seinen Untersuchungen giebt, der Zusammenhang, den er zwischen seinen ästhetischen, politischen und historischen Ueberzeugungen herzustellen sucht, ist sehr charakteristisch für die allgemeine Erweiterung des Bewußtseins. Ihr abstracter Idealismus macht sie zu herben Kritikern der Wirklichkeit: die unmittelbaren Beziehungen zu dieser reiben sie auf, in einer äußerlich begrenzten, amtlichen Stellung wissen sie nicht mit Befriedigung auszuharren.

Die Differenzen, die sich zunächst zu ergeben scheinen, beruhen hauptsächlich auf der Verschiedenheit [86b // 87a] der künstlerischen Begabung. Der Poet wendet sich zur Geschichte, aber nur zum Mittelalter, das seinen idealen Absichten am wenigsten Härten entgegengesetzt, sein Pathos ist die Freiheit – der Musiker sieht sich auf den Mythos, ebenfalls den mittelalterlichen, gewiesen, sein Pathos, wie wir ihn verstehen, ist das Nationale, die gemüthliche Voraussetzung der Freiheit.

Ein durchgreifender Unterschied dieser verwandten Naturen findet sich – nicht zum Vortheile W.s – in der künstlerischen, sogar technischen D u r c h b i l d u n g. Schiller beginnt mit dem beiden eigenen Ungestüme: die Kraftausdrücke seiner älteren Periode durchschauern noch immer die jugendlichen Herzen, ihn aber drängten sie weiter zu reineren, geklärtren Formen. Der Idealismus Schiller's beugte sich wenigstens vor der ä s t h e t i s c h e n Wirklichkeit, die classischen Kunstwerke, die er in sich aufnahm, wurden Momente seiner Bildung: ohne seine Individualität aufzugeben, gewann er für seinen Ausdruck Maß und Abrundung. Der geschichtliche Stoff verlangte ein ihm entsprechendes Gewand, dies und die ganze Richtung seiner Zeit unterstützten ihn in seinem Streben. Die ersten Streifzüge in das Gebiet der Kunst hatte er auf eigene Hand gemacht – nachdem er erst festen Fuß darin gefaßt, gab er sich sehr besonnen die nöthigen historischen Beziehungen und nur so konnte er das werden, was er uns ist. Er gewann seinen Platz neben Göthe dadurch, daß er sich den historischen Größen beugte, daß er sie nicht bloß zu Gegenständen seiner Erkenntniß machte, sondern als Mächte anerkannte, denen sich auch das Genie fügen muß. Die lebendige Beziehung zu Göthe vermittelte ihm diesen Fortschritt auf die natürlichste Weise; daß die Umstände dies Verhältniß ermöglichten, ist vielleicht das einzige, aber ein großes Glück, das Schiller wurde.

Wagner ist hiergegen mit einer in ihrer Art großartigen Unbeugsamkeit der Geschichte gegenüber stehen geblieben: sie ist für diese starre Individualität nur ein Object der Kritik, eine feindselige Macht, die er, da er sie nicht umgehen kann, bekämpft: er fühlt seine Kraft am meisten im Widerstande. Seine Charakteristiken der großen Meister beruhen auf der genauesten Kenntniß derselben: diese Kenntniß ist eine so lebendige, daß ihn das volle Verständniß der Heroen oft zu entschiedenen Inconsequenzen gegen das eigene System fortreißt, er rafft sich aber immer wieder dazu zusammen, in allen bisherigen Richtungen, Verirrungen zu sehen. Mit dem größten Scharfsinn und einer Feinheit der Ausführung, die im Einzelnen oft fast unwiderstehlich wirkt, beugt er seine ästhetischen Constructionen nach dem Bedürfnisse seiner Individualität, von der er Nichts aufgeben will. Dies Verfahren rächt sich nothwendig. Der ganze Reichthum, den [87a // 87b] die Geschichte dem späteren Geschlecht bietet, die Erweiterung in Form und Inhalt, die jedem zugänglich ist, der nur zugreifen will, – alle diese Schätze sind verloren für den sich isolirenden Künstler, der sich so allein auf seine eigene, relativ große und kleine, Kraft angewiesen sieht. Am fühlbarsten muß sich dies in der künstlerischen Form geltend machen, da auch der begabteste

und gebildetste Künstler den Stoff immer seiner besonderen Begabung, seinen Sympathien gemäß wählen wird, und man kann es nicht verschweigen, daß W. in seinen musikalischen Formen im Ganzen und Großen in einer Unförmlichkeit stecken geblieben ist, die der Schiller'schen Anfänge vollkommen entspricht. Seine mythischen Stoffe drängen nicht über unklare, träumerische Beschauungen hinaus und diese geben sich unklare, verwischte Formen. Es ist Natur, Genialität in diesen Schöpfungen, es fehlt ihr aber das zur anderen Natur gewordene Maß, die künstlerische Durchbildung. Er ist unseres Wissens Autodidakt und ist es geblieben. Es fehlte ihm ein Göthe, der ihm imponiren und doch zur Liebe fortreißen konnte. Wenn man ihn über Mozart, diese ihm ganz entgegengesetzte Natur, sprechen hört, seine reine und herzliche Begeisterung für diesen kennen lernt, dann kann man sich kaum des Wunsches enthalten, daß es ihm vergönnt gewesen wäre, den persönlichen Zauber eines solchen Mannes an sich zu erproben.

Schiller und Göthe hauptsächlich verdanken wir die Durchbildung unserer Sprache, des edelsten Besitzes einer Nation. Der musikalische Ausdruck ist durch W. nicht erweitert worden, er hat die hier herrschende Sprachverwirrung mehr gesteigert, als beseitigt, und das ist bei der Lage der Dinge kein geringer Vorwurf. Der Grund dazu liegt in jener gewaltsamen Isolirung, in dem Bruche mit der gegebenen Entwicklung, in jenem naturwüchsigen Trotze, der sich ganz in einseitiger Selbstständigkeit erhalten will. Dies ist die Kehrseite jener Wagner'schen Vorzüge, jener gewaltigen Naturkraft, deren poetisches Ungestüm uns mit fortreißt. Die künstlerische Absicht findet nicht eine gereinigte künstlerische Form, sondern die oft willkürliche, die dem Producirenden am nächsten lag, die manierirte, in denen sich die Schlacken noch nicht vom Erze sonderten. Wir fühlen das Willkürliche neben dem „Dämonischen“ und erhalten in jenem ein wirksames Mittel gegen dieses.

Wagner hat natürlich nicht verfehlt, seine Behandlung der Musik auch theoretisch zu rechtfertigen: seine Lehre wird uns also am Besten auf die Kritik seiner Praxis führen. –

=====

Zur Würdigung Richard Wagners.*)

IV.

Wagner betrachtet die Musik als M i t t e l des Ausdrucks und sieht in der absoluten Musik die verwerfliche Richtung, die dieses Mittel zum Zwecke macht. Auf diesen Gesichtspunkt führt er seine ganze Kritik zurück und in ihm liegt der Grundirrtum seines ganzen Systems in Theorie und Praxis. Sollen wir von vornherein unsere abweichende Ansicht kurz bezeichnen, so geschieht dies damit, daß wir der Gesamtheit der vorhandenen musikalischen Ausdrucksweisen den Werth der S p r a c h e beilegen. Der Unterschied beider Anschauungen ist ein durchgreifender. Die musikalische Sprache ist so wenig Mittel zum Ausdrucke, wie die Wortsprache: beide sind in ihren normalen Formen vielmehr der Ausdruck selber. Der Gedanke hat in der Sprache nicht ein bloßes Mittel, sondern die Grenzen seiner Existenz. Er muß nothwendig zum Worte werden, er kann sich verschiedenen Formen fügen – aber, ehe er sich e i n e r sprach-

*) Wir wiederholen, was wir schon beim Beginn dieser Artikel bemerkten, daß wir mit der Grundanschauung des Verfassers nicht übereinstimmen können, ziehen aber vor, ihn erst im Zusammenhange sich aussprechen zu lassen, bevor wir ausführlich antworten.
D. R e d.

[97a // 97b] lichen Form gebeugt hat, ist er –
Nichts. Die Empfindung nimmt dieselbe Entwicklung: sie ringt nothwendig nach einer sprachlichen oder musikalischen Form. Jene unaussprechlichen Gefühle, denen Worte und Töne nicht genug sind, – es ist dies selbst bloß die rhetorische Wendung einer unklaren Ueberschwänglichkeit - mögen subjective Bedeutung, Werth für das in einer Illusion sich selbstgefällig wiegende Subject haben, sie existiren für die Kunst, überhaupt für die Welt, nicht. Nur so weit sie in jene, uns gemeinsamen Formen eintreten, sind sie Gegenstand eines weiteren Interesses. Es ist also eine wesentliche Qualität menschlichen Denkens und Empfindens, in Wort oder Ton eine sprachliche Form anzunehmen, der sprachgemäß gebildete Satz ist Fleisch und Blut, der Körper des Gedankens, der Empfindung, die in ihm eine n o t h w e n d i g e Form der Erscheinung finden. Erscheinen sie auch schon angedeutet im Ausdruck der Gesichtszüge, der Gebärde, so sind dies doch nur Anläufe, die ihre menschlich vollendete Form erst durch die Sprache gewinnen. Nur die Sentimentalität findet einen Blick, eine Bewegung rührender, als alle Worte, weil sich in dieser die Subjectivität durch eine objective Form schon läutert, oder, will man lieber, schwächt - wir

wollen sie nur daran erinnern, daß unter Umständen der Blick eines treuen Hundes jedenfalls denselben Werth der Unaussprechlichkeit hat. – [97b // 98a]

Die Beziehung des Mittels zum Zwecke ist eine willkürliche, es wird gewählt, die verschiedensten Mittel dienen demselben Zwecke gleichmäßig – der sprachliche Ausdruck *b e d i n g t* den Gedanken, die Empfindung: diese sind verschiedene in den verschiedenen Körpern, welche ihnen die Kunst giebt, es giebt hier, streng genommen, keine Wahl. Daraus, daß auch dieser Proceß in die Zeit fällt, daß die subjective Unklarheit erst nach und nach mit Hülfe der Sprache zur Klarheit wird, erklärt sich, wie man die Sprache als bloßes Mittel anzusehn versucht sein kann. Der Inhalt existirt aber in der That nicht früher als die Form, er gewinnt sich selbst erst in dieser. So kann man selbst das einzelne Wort nur uneigentlich ein Mittel des Ausdrucks nennen: es wird dies erst dadurch, daß es als Glied der Sprache auftritt; im Organismus des Letzteren jedoch ist aller überhaupt mögliche Ausdruck begriffen, der Einzelne kann nur die Schätze heben, die in ihr begraben liegen.

Für die Wortsprache wird dieses Alles Niemand ernsthaft bestreiten: der Anwendung auf die Musik steht aber auch Nichts entgegen, als das Gerede von der „*t i e f e n*“ Musik. Der musikalische Ausdruck ist die Sprache der Empfindung: Gedanken kann die Musik so wenig ausdrücken, als irgend etwas Thatsächliches. Das letztere vermag sie nur einer höchst dürftigen Weise nachzuahmen, zu malen, soweit es sich in der Wirklichkeit selbst dem Ohre vernehmlich macht. Die Ungenügsamkeit unserer reflectirenden Zeit findet die Empfindung aber zu dürftig, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, sie sucht also nach dem, was *s i e* braucht, will womöglich die ganze Welt in einem Beethoven wiederfinden, und es ist eine unerschöpfliche Quelle für unsere Geistreichen geworden, die tiefsten Beziehungen aus den Noten herauszuklügeln. Erst dies nennt man die Musik „verstehn“, man übersetzt sich die Musik in die Wortsprache und erlangt so einen von der musikalischen Form getrennten Gehalt. Man kann es nicht bestimmt genug aussprechen, nicht genug wiederholen, daß dieser Gehalt ein Hirngespinnst ist, die überflüssigste Geburt der Reflexion. Man mag den Eindruck der Musik poetisch wiederzugeben suchen, da die Wortsprache, reicher als die musikalische, das Reich der Empfindung mit umfaßt, darf sich aber nur nicht einbilden, den Zauber der Musik damit gelöst zu haben. Diese hat ein ganz selbstständiges Ausdrucksvermögen, ihre eigene, unübersetzbare Sprache, und grade darin das Recht ihrer Existenz. Sie wäre in der That überflüssig, wenn sie zuletzt nur dasselbe, aber unklarer, unzulänglicher, zu sagen wüßte, was uns die Poesie viel präziser giebt. Wer diese Sprache nicht versteht, wem sie nicht genügt, der hat das vollkommene Recht, sie zu ignoriren, nicht aber das, ihr [98a // 98b] Gewalt anzuthun. Auch jene Auffassungsweise setzt die Musik mit Unrecht zum Mittel herab.

Die Musiker sind nun freilich auf jene Anschauungsweise der Geistreichen eingegangen und selbst geistreich geworden, wir geben also der W.'schen Darstellung zu, daß schon Beethoven viele Intentionen gehabt haben mag, für die der Ausdruck der musikalischen Sprache nicht zureichte – natürlich, da diese Intentionen das Gebiet der Empfindung überschritten, Streifzüge in die des Gedankens waren, die verunglücken mußten. W. schließt hieraus auf die Unzulänglichkeit der Musik – mit Unrecht: es ergibt sich nur, daß die Künstler ebenso, wie ihre geistreichen Interpreten, sich über die Grenzen täuschten, die jeder Kunst gesteckt sind, daß man ihnen nicht über diese Grenzen hinaus folgen, sondern die Letzteren um so mehr achten muß, wenn man jenseit einen Beethoven scheitern sah. Ein bildender Künstler stellt Romeo und Julie dar: will er sich speciell verständlich machen, so muß er die Namen unter sein Werk schreiben. Er hat mit seiner Intention die Grenzen seiner Kunst überschritten, folgt daraus die Unzulänglichkeit der Malerei? Auch diese drängt, könnte man sagen, nach dem Worte, denn auch sie leidet an einer Begrenzung, die erst in der Poesie aufgehoben wird - sollte man deshalb zu malen aufhören oder gar auf die Zettel zurückkommen, die auf alten Bildern das Wort noch ganz leibhaftig erscheinen lassen? - So ist denn auch die Instrumentalmusik eine vollkommen und ewig berechnete: wer sie deshalb, weil er sich nichts Klares, thatsächlich Bestimmtes dabei denken oder vorstellen kann, für etwas Unzulängliches hält, wem das schwankende Medium der nur in Tönen verkörperten, nach einem Objecte suchenden Empfindung etwas Widerstrebendes ist, der mag sie bei Seite werfen, mag aber naiveren Naturen, die Freude und Anregung für ihr Gefühl auch in diesen luftigen Phantasiegebilden finden, nicht achselzuckend diese Quelle künstlerischer Erhebung durch eine Kritik trüben, die ihr angebliches Object gar nicht trifft. –

Also die Musik ist kein bloßes Surrogat der Wortsprache, sondern sie hat ihren eigenen, ganz selbstständigen Sprachschatz. Es ist in der That auch nicht abzusehen, wie das Mittel des Ausdrucks werden könnte, was nicht Ausdruck selbst ist. W. kommt denn auch in seiner weiteren Darstellung dazu, ein Sprachvermögen anzuerkennen - für das Orchester, das doch schließlich auch nur Musik machen kann. Es soll das Vermögen der Kundgebung dessen haben, was für die Organe des Vorstandes unaussprechlich ist - dasselbe, welches wir der Musik überhaupt vindiciren. Es begleitet, interpretirt die

dramatische Gebärde, d. h. der an sich selbstständige musikalische Aus- [98b // 99a] druck tritt in Verbindung mit der Handlung. Die in diesem Zugeständniß liegende Inconsequenz restringirt W. sehr bald wieder, da ihm jene Selbstständigkeit unerträglich ist. Die Musik gewinnt für ihn erst wahre Bedeutung in der ahnungsvollen, vorbereitenden Orchestermelodie, endlich am meisten dadurch, das sie als Erinnerung an früher ausgesprochene poetische Elemente auftritt, deren musikalische Motive sie wiederholt und so indirect auf den Gedanken, die schon bekannte Thatsache zurückführt. Das Verbot des Lohengrin tritt in der ganzen Oper in allen Wendepunkten im Orchester auf als warnende Stimme, gewissermaßen als das verkörperte Gewissen der Handelnden. Dies ist nun nichts weniger, als eine Erweiterung des Sprachvermögens der Musik, wohl aber ein sehr wirksames dramatisches „Mittel“, eine äußerliche Verknüpfung etwa in derselben Art, wie im Freischütz an gewissen Stellen, wo plötzlich diabolische Anwandlungen eintreten sollen, Samuel mindestens den Kopf aus der Coullisse steckt oder wohl gar zum Grausen aller jugendlichen Seelen in ganzer Person über die Bühne schreitet. Der angebliche Inhalt liegt hier nicht in der Musik, sondern in der Combination oder eigentlich im Kopfe der richtig Combinirenden: es ist eine Randglosse des Componisten für das Publikum, das über dem Einzelnen den dramatischen Zusammenhang vergessen könnte – ein einfaches und dankbares Mittel, wenn es ökonomisch angewendet wird, das übrigens schon Weber bekannt war. Die Einheit der Motive wird durch dieses Aneinanderreihen dem Zweifler so wenig bewiesen, als durch die Durcharbeitung in der hergebrachten Ouvertürenform. Die Fähigkeit des musikalischen Ausdruckes selbst beschränkt sich überhaupt auf jenes Ahnungsvermögen, das Reich der Empfindung: für dieses reicht er aber auch allein vollkommen aus.

Ziehen wir nun die Consequenzen unserer Auffassung. Giebt es eine musikalische Sprache, so ist das Material, das sie bietet, nicht eine chaotischen Masse, sondern ein organisch entwickeltes, es ist nicht ein von vorne herein fertiges, sondern ein historisch gewordenes. Damit modificirt sich zugleich die zugestandene Armuth des musikalischen Ausdruckes doch einigermaßen. Abstract genommen kann die Musik nichts Bestimmtes ausdrücken, nur die Schwingungen der regsten Empfindungen, den Rhythmus des Gefühls wiedergeben. In ihrer historischen Entwicklung aufgefaßt vermag sie dem wirklichen Leben schon etwas näher zu treten. Sie hat nicht umsonst das Culturleben der neueren Zeit durch alle seine Stadien begleitet und ist nicht vergebens dem Menschenleben von der Wiege bis zum Grabe gefolgt.

Es haben sich so ganz gesonderte, einem Jeden [99a // 99b] leicht unterscheidbare Ausdrucksarten gebildet, die dem allgemeinen Gefühlsinhalt eine sehr bestimmte Beziehung geben. Man unterscheidet kirchliche Musik sehr sicher von jeder anderen ernsteren, ja man vermag sogar mit Zuverlässigkeit katholische und protestantische Kirchenmusik bestimmt zu scheiden. Das Kriegerische findet einen besonderen Ausdruck neben dem Stürmischen, Leidenschaftlichen und man trennt leicht das Volksmäßige von dem Individuellen, wenn dieses auch in einfach melodischer Form auftritt. So vermag selbst die absolute Musik sich specielleren Lebensbeziehungen wenigstens einigermaßen zu nähern. Man kann der Intention des Componisten oft bis in die einzelne Wendung folgen. Wir wollen hier als Beispiel nur an zwei Tacte in Beethoven's Musik zu Egmont erinnern. In „Clärchen's Tod“, worin die schmerzliche Spannung der unabwendbaren Katastrophe einen maßvollen Ausdruck findet, tritt mitten in die abgerissenen Phrasen, die jene Spannung schildern, plötzlich und ganz vereinzelt eine kurze, altkirchliche Wendung, die der Empfindung, die bis dahin etwas Unsicheres hat, auf einmal mit einem Zuge Richtung und Halt giebt. Geht man auf die historischen Grundlagen, die alten Tonarten mit ihrer durch sie bedingten Melodieführung zurück, so läßt sich das Recht solcher Auffassung auch äußerlich erweisen.

Neben jenen Hauptunterschieden bestehen andere, die ebenfalls unleugbare Thatsachen sind. Indem man italienische, französische, deutsche Musik scheidet, erkennt man nothwendig die historische Bildung derselben an. Alle großen Meister haben sich einen Stil gebildet, an dessen charakteristischen Wendungen jeder Einzelne leicht zu erkennen. In diesen Stilen haben sich verschiedene Geistesrichtungen, Culturepochen einen abschließenden, erschöpfenden Ausdruck gegeben und auch die absolute Musik findet an diesen unzweifelhaft vorhandenen Größen Anknüpfungs-Punkte, die ihrem Ausdrucke eine gewisse Specialität geben. Jeder Anklang an diese Meister reißt uns in bestimmte, uns bekannte Gegenden zurück; freilich wird ihn nur ein Ebenbürtiger wagen dürfen. Hier genügt es uns, zu constatiren, daß musikalische Stile, d. h. historisch bedingte Ausdrucksarten, existiren.

Für einzelne Fälle kann man noch einen Schritt weiter gehen und geradezu von historischer Musik sprechen, einer solchen, in der ganz bestimmte Richtungen einen allen verständlichen, typischen Ausdruck gewonnen haben. Der feine Kopf Meyerbeer's hat einen solchen Stoff wohl aufspüren, ihn aber natürlich nicht bewältigen können. In der That wird der Protestantismus nicht leicht energischer künstlerisch darzustellen sein, als es jener Gesang der Reforma- [99b // 100a] tion in seiner großartigen Haltung vermag. Wären die Hugenotten in seinem Geiste dichterisch und musikalisch geschaffen, so

hätten sie an diesem Lied einen ganz anderen Kern, eine mächtigere Reminiscenz gehabt als sie noch der begabteste Dichter aus einer Seite seines Stoffes zu entwickeln vermag. Das Verbot des Lohengrin erinnert aber nur an eine vereinzelte, willkürlich gesetzte Tatsache: die historischen Melodien haben die Tatsache schon wieder in die Empfindung aufgehoben, sie sind lebendige Repräsentanten sittlicher Mächte und an sie vor allen würden wir die Musik weisen, wenn sie durchaus mehr als individuelle Empfindung geben soll. Seb. Bach hat in seiner Weise einen großartigen Gebrauch vom Choral in diesem Sinne gemacht: er ist hier in der That der Vorgänger – Meyerbeer's. Wenn er in seine figurirten Gesänge hinein einen alten Choral als cantus firmus ertönen läßt, so stellt er damit der eigenen individuellen Empfindung eine historische Macht entgegen, er steigert einen Gegensatz durch den anderen und bringt so in absolut-musikalischen Formen seine künstlerische Absicht zur klaren, vor jede Mißverständnisse gesicherten Darstellung. Seine kleinen Künsteleien kann man ihm dabei schon nachsehen.

Die Sprache der Musik ist nach alledem gar nicht so arm, wie sie der abstracten Anschauung, die sie an die der Poesie weißt, leicht erscheint. Ihre historische Bildung setzt aber eine natürliche, in sich feste Grundlage voraus, die nur im Laufe der Zeiten modificirt und bereichert wird. Auch sie hat demgemäß eine ihr immanente, sie mit Nothwendigkeit bestimmende und begrenzende Logik. Man kann die Grundgesetze ihrer Bildungen auf mathematische Verhältnisse zurückführen, sie beruht nach allen Richtungen auf Maßverhältnissen. In allen ihren Fortbildungen sind diese bewahrt oder hätten doch bewahrt werden sollen. Wie in jedem logisch gebildeten Satze ein Gedanke, wenn auch ein trivialer, verbrauchter, zum Vorschein kommen muß, so verkörpert sich in jeder Musik, die ihre Logik achtet, auch nothwendig eine Empfindung, sei es die vergeblich nach einem Aufschwung strebende Pedanterie, sei es die überspannteste Aufregung. Keine musikalische Trivialität, so wenig wie die sprachliche, ist ärmlich genug, daß sie nicht eine noch ärmere, kindischere Seele fände, für die selbst ihr dürrer Formalismus noch eine Bereicherung wäre. Es liegt immerhin ein Minimum logischer Energie darin, das auf unentwickelte Geister seine Wirkung thut. Wir zweifeln nicht daran, daß es in Mozart's und Beethoven's Leben Zeiten gegeben hat, wo sie die ungetrübteste Freude an einem Gassenhauer empfunden haben.

Hieraus folgt zugleich, daß zur Reception der [100a // 100b] Musik keineswegs Gefühlsfrische und unbefangene Natur hinreicht, daß auch Erfahrung und Durchbildung, und zwar eine historische Bildung des Hörenden erforderlich. Auch die Empfindung ist eine sich entwickelnde, immer reichere Formen annehmende, ihre Beziehungen zur Totalität menschlicher Existenz immerfort erweiternde. Der volle Genuß des Kunstwerks setzt daher die volle Bildung voraus. Die Sehnsucht der Künstler nach unbefangenen, jugendlichen Hörern ist nichts, als eine poetische Anschauung der Menschennatur, die die Keime im Unentwickelten ohne Kämpfe und Verirrungen entwickeln zu können glaubt. Die musikalischen Kinder, die ungeheure Majorität des Publikums, sind aber heute naiv, entzückend naiv, entwickeln eine ungeheure Elasticität der Reception, eine kindische Genialität – und morgen sind sie – unartig. Haben sie viel Verstand und Mutterwitz, so werden sie im besten Falle zu jenen *enfants terribles*, die bei aller Naivität ganz unerwartet die verwünschtesten Dinge sagen. Der „Unbefangene“ wird von Beethoven fortgerissen, von Wagner electrirt und vom neusten Modetanz entzückt: er verhält sich dabei nur seiner Natur gemäß. Nur das Bewußtsein über die künstlerischen und logischen Voraussetzungen, nur die allmähliche Entwicklung und Steigerung seines Receptionsvermögens können ihm nach und nach zu einer festen Stellung verhelfen. Hieraus folgt, daß die Production nicht auf diese kindliche Unbefangenheit eingehen darf, daß sie vielmehr darauf gefaßt sein muß, der historischen Bildung, die sie allein wirklich verstehen und genießen kann, Rede zu stehen. Auch die Wagner'sche Musik ist ohne einige Vorbildung nicht zu genießen; ob mit dieser, darüber wird ja eben gestritten.

Dies führt mich auf die Consequenz, die ich zunächst ziehen will: die musikalische Sprache hat auch ihre Grammatik – davon in dem folgenden Artikel.

=====

Zur Würdigung Richard Wagners.

V.

Die musikalische Logik giebt uns die natürlichen Gesetze des Periodenbaus, führt uns auf den Zusammenhang aller der Momente, die sich zum Ausdruck vereinigen, das Verhältniß, in das sie unter einander treten müssen – die musikalische Grammatik beschäftigt sich mit dem Bau dieser einzelnen Glieder, mit der Beziehung der einzelnen auf einander und bringt die Gesetze zum Bewußtsein, welche jene Glieder geschickt machen, dem logischen Zwecke zu dienen. Die Grenzen der Logik und

Grammatik in diesem Sinne sind nicht festzustellen, beide gehen in einander über: der ungrammatische Ausdruck führt nothwendig zu dem unlogischen, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen wollen. Es handelt sich für uns hierbei nicht um construirende Auffassungen, aprioristische Deductionen, sondern nur um die Erkenntniß der Gesetzmäßigkeit der vorhandenen Bildungen, um die factisch begründete Einsicht, daß auch die musikalische Sprache ein organisch entwickeltes Ganze ist.

Die Logik der Empfindung ist natürlich eine ziemlich vage: sie beschränkt sich im Wesentlichen auf die Anforderung, daß das Gefühl seiner Natur gemäß als etwas Lebendiges, Werdendes dargestellt, [109a // 109b] daß also von einem gegebenen Punkte aus eine Steigerung vermittelt werde, bei der es bewenden mag oder die auf ihren Gegensatz zurückgeführt wird. Die Geschichte zeigt hier einen Fortschritt zu immer freieren Formen, die Ueberwindung der Tradition, welche einzelne historische Bildungen als Grenzsteine setzen, den Formalismus zur Form machen wollte. Auch die Musik hat ihre Systeme formaler Logik gehabt, aber auch in ihr ist der nothwendige Zusammenhang von Inhalt und Form zu seinem Rechte gekommen. Seit Beethoven kann man die ganze formelle Anlage eines Musikstücks nicht mehr kritisiren, ohne zugleich auf die künstlerische Absicht selbst einzugehen.

Ganz anders verhält es sich mit der Grammatik, deren Lehren nothwendig viel positiverer Natur sind. Die der Musik hat es mit den Gesetzen des *W o h l l a u t s* zu thun, welche nur durch die Erfahrung ermittelt werden konnten. Nur diese vermag die Grenzen festzustellen, die das menschliche Ohr dem Ausdrucke setzt. Das Gefühl des Einzelnen hat hier ein nur sehr bedingtes Recht – was dem einen piquant klingt, ist für das Ohr des Zweiten vielleicht unerträglich. Der Dilettantismus mag hier seine Experimente beliebig treiben, – die Kunst hat nach einer gemeingültigen, Allen verständlichen Form zu suchen und sich nur in dieser zu bewegen. Es giebt Menschen, die bestimmte Farben regelmäßig verwechseln: man wird [109b // 110a] ihnen nicht gestatten, ihrem Auge gemäß zu malen, obwohl sie subjectiv dabei in ihrem besten Rechte wären. Es ist die Pflicht des Künstlers, sein Ohr zu bilden und es giebt hierzu durchaus kein anderes, irgendwie sicheres Mittel, also auf jeden historischen Proceß einzugehen, die Errungenschaften von Jahrhunderten in ihren Grundzügen wenigstens überall zu achten. In der That stürzen wir sonst in's Bodenlose: berechtigen wir den Einzelnen hier zur vollen Willkühr, so mag er seine Rechnung dabei finden, wir stellen aber damit die ganze Kunst in Frage. Der Wohlklang ist noch nicht die Musik, er ist aber ihre unzweifelhafte Voraussetzung: das einzige sichere Kriterium für ihn ist die Probe der Zeit, der thatsächlichen Anerkennung. Für die Perioden der ersten Entwicklung ist das Experimentiren in seinem besten Rechte, es sammelt den Stoff, der zu sichten ist: die Bildung der Sprache findet aber die Grenze einer relativen Vollkommenheit, sie macht Abschlüsse, über die keine Zukunft hinauskommen kann, die einmal gelegten Fundamente muß jeder benutzen, sich ihrer Eigenthümlichkeit fügen, der darüber hinaus in die Höhe bauen will. Die Grammatik stellt die Natur dieser Grundlagen fest, sie ist Nichts für die Musik, als das erkannte Gesetz des Wohlklanges.

Es wird wohl Niemand bestreiten, daß die Grundzüge derselben für uns feststehen müssen, daß wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig voraussetzt, daß das Material der musikalischen Sprache grammatisch bewältigt ist. Die Wortsprache hat ihren festen Boden erlangt, den jeder respectirt, weil das grundsätzliche Negiren hier in's Irrenhaus führen könnte: die musikalische Praxis weigert sich dagegen, sich jenen Gesetzen zu fügen. Das ganze Material der musikalischen Grammatik liegt Allen zugänglich da, unglücklicher Weise findet es aber zur Zeit die Mehrzahl der Producirenden genial, – Sprachschneider zu machen. Man bringe die Mehrzahl der modernen Compositionen auf eine grammatisch-correcte Form und man wird sehen, daß damit das Räthsel dieser Sphinx gelöst ist. Sobald unser Publikum dasselbe gerathen haben wird, werden die Ungeheuer den bekannten Weg in den Abgrund der Vergessenheit nehmen. Man sucht aber noch immer gutmüthig nach einem Gefühlsinhalt, wo man nur die ärgste Willkühr in der Behandlung der Sprache kritisch begreifen könnte.

Man verlangt von dem Dichter, daß er die Sprache ehrt, daß er dies Gemeingut selbst nicht im Drange der absonderlichsten Empfindung entstellt, oder, anders ausgedrückt, daß er ihrer mächtig sei. Er mag sie bereichern, erweitern, aber innerhalb der Grundgesetze, die sie in sich trägt, in Scheu vor der [110a // 110b] geistigen Macht, der die Fähigkeit auch seines Ausdrucks erst verdankt. Diese Scheu haben unsere Musiker fast gar nicht: ihre Kunst erlaubt ihnen, sich da, wo die Sünde gegen die Wortsprache von der unvermeidlichen Strafe der Lächerlichkeit getroffen wird, hinter die sogenannte Tiefe der Empfindung zu verstecken, für die eigentlich kein Ausdruck hinreicht – hinter diesem Bollwerk der Gefühlstiefe, der Eigenthümlichkeit lachen sie in's Fäustchen und erklären jedem, der an diesen Absonderlichkeiten keinen Geschmack findet, für einen Barbaren.

Aber gerade weil die Musik die Kunst ist, in der sich das Subjective vor Allem ausspricht, weil es in ihr das größte Recht hat, um so mehr bedarf sie eines Gegengewichts und mindestens grammatisch reiner Formen. Die die Sprache maltraitirende und Ueberschwenglichkeit pronocirt auch im Hörer sehr

berechtigte subjective Regungen – ist er heißblütig, so wird er entrüstet, ist er kälterer Natur, so dreht er dem faselnden Künstler den Rücken. Die Subjectivität interessirt uns nur in objectiven Formen: außerhalb derselben hat sie nur das pathologische Interesse der Verschrobenheit oder gar der Narrheit. Dies vergessen die, die die Musik zum Tummelplatz der Willkühr machen, die jene früher berechtigten Experimente über die Grenzen des Möglichen hinaus fortsetzen, jener Dilettantismus, der in ihr sein ergiebigstes Feld gefunden hat. Diesem Treiben gegenüber kann man nicht bestimmt genug darauf hinweisen, daß die Musik ihr nothwendiges Maaß an den grammatischen Formen finden muß, die durch die classischen Meister festgestellt, oder aus den letzteren organisch herzuleiten sind. Außerhalb dieser Grenzen ist jetzt kein Heil mehr zu finden und wer innerhalb derselben nichts Selbstständiges, Neues zu geben vermag, der behalte seine ohrverletzenden Experimente wenigstens für sich.

Gestehen wir es nun von vorne herein offen, die Grammatik ist auch Wagner's schwache Seite. Es handelt sich hier nach dem Obigen hauptsächlich um die Behandlung der Harmonie, um die Beziehung, in die die einzelnen Accorde zu einander gebracht werden, um sich mit der Melodie zu einem Ganzen zu vereinigen. W. behandelt nun seiner Grundanschauung gemäß die Musik lediglich als Mittel: er wirft ihr gesamtes Material zusammen, das er nach Belieben benutzt, beugt, modificirt, durcheinanderwirft. Mittel aber erschöpfen sich, stumpfen sich ab – man benutzt sie, wie sie sich gerade bieten, mit ihnen operirt eine kluge Berechnung wie die Willkühr, mit ihnen spielt die von W. gepriesene Unmittelbarkeit. Der Zufall hat bei ihnen eine große Rolle, während uns künstlerisch nur die relative Nothwendigkeit auch des formellen Verlaufs interessiren kann. [110b // 111a]

W. giebt demgemäß jeden historischen Boden für die Behandlung der Harmonie auf. Er emancipirt sich von jeder Tradition, die Harmonie ist ihm – ein Meer, worauf sich der Nachen der Melodie bewegt und das dieser wohl oder übel tragen muß, wohin auch die Richtung gehen mag, welche – ganz unabhängig von musikalischen Voraussetzungen – durch den Wortvers und seinen Inhalt bedingt wird. Sie dient ihm, wie dem Schiffer das Meer, für einen Zweck, zu dem es gar keine unmittelbare Beziehung hat. W. rühmt die vollkommene Freiheit seiner aus dem Wortverse hervowachsenden Melodie; in ihr soll sich die Urverwandtschaft aller Tonarten documentiren: er sieht so in der Ausweichung den Kern aller musikalischen Bewegung und kommt dahin, jeden Fortschritt der Empfindung durch den Uebergang in eine andere Tonart zu begleiten – in welche? das bleibt bei jener Urverwandtschaft ziemlich gleichgültig. Diese Urverwandtschaft ist ein Märchen, das er sehr artig aus jenem Bilde entwickelt, das aber an der Wirklichkeit zerschellt. Er selbst giebt durch seine Praxis das beste Gegenmittel gegen seine Theorie: wer eine W.'sche Oper gehört hat, glaubt gewiß nicht mehr an die Urverwandtschaft. Jenes Meer bietet ungeheure Flächen, in diesen, in weitester Ferne von einander, von einander abweichende Strömungen, die nur der einander unmittelbar zu nähern versuchen kann, der sich über die Dimensionen täuscht. Dadurch, daß man zwei einander fremde Accorde verbindet, neben einander erklingen läßt, werden diese Größen einander nicht näher gerückt, gerade so documentirt sich die absolute Nothwendigkeit der Vermittlung. Es wird durch den Sprung Nichts bewiesen, als die halbsprechende Vermessenheit des Künstlers, der sich der Natur der Dinge nicht fügen will.

Es ergiebt sich nun auch leicht, daß die absolute Freiheit, die sich W. nimmt, in der Wirklichkeit zu einer viel größeren Armuth führt, als die Beschränkung. Es ist dies eine dialektische Nothwendigkeit. Die rücksichtslose Bewegung seiner Melodie beschränkt ihn unvermeidlich auf Dreiklänge. Diese allein sind selbstständige, in sich ruhende Größen, sie k ö n n e n wenigstens unvermittelt neben einander gestellt werden, während der Septimenaccord, in sich bedingt, nach bestimmten Seiten, nach gewissen Auflösungen nothwendig drängt. Dieser hemmt jene absolute Freiheit, legt dem Ohre zu unzweideutig die grammatische Nothwendigkeit der Fortbildung dar, und ist deshalb für die W.'sche Ungebundenheit unbrauchbar. Bis auf den unvermeidlichen Dominantenaccord kommen Septimenaccorde daher bei Wagner zu keiner, jedenfalls nicht zu charakteristischer Anwendung.

Und doch haben gerade sie der modernen Musik [111a // 111b] ihre eigenthümliche Beweglichkeit gegeben, ihre feinen Schattirungen möglich gemacht. Ohne sie ist keine geschmeidige Polyphonie denkbar, die unendliche Beweglichkeit der Stimmen findet Halt nur in nothwendigen Fortschritten der einzelnen Glieder – die Polyphonie aber ist unsere nationale Form der Musik. Das Wiederanknüpfen an Bach hat der modernen Musik dies Material wieder erschlossen und sie hat seit Mendelssohn großentheils hiervon gelebt. Bach's harmonischer Reichthum ist auch in freieren Formen zu verwerthen und schon deshalb verdiente er aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, hätte er nicht schon durch die Macht seines alle äußerlich gewahrten Schulformen durchbrechenden Ausdrucks hierauf den begründetsten Anspruch.

Die Polyphonie nun geht durch die absolute Freiheit der Melodie nothwendig verloren. Windet sich diese beliebig durch alle Tonarten, so werden die harmonisch unterstützenden Stimmen durch dick

und dünn mit fortgerissen und sind unmöglich charakteristisch zu führen. Sie machen ihre unvermeidlichen Sprünge in die Dreiklänge, auf die sich der Componist beschränkt sieht. Freilich liegt ein großer Reiz in diesen immer abgeschlossen in sich erklingenden Tongrößen, das Mystische, Unvermittelte wird immer darin seinen reinsten Ausdruck finden und der ganze Lohengrin hat einen höchst charakteristischen harmonischen Kern in dem unvermittelten Durcheinanderspielen der beiden Dreiklänge von A-Dur und Fis-Moll – aber alle diese Effekte vermögen nicht den ungleich größeren Reichthum zu ersetzen, der in den Septimenaccorden uns schon bekannt geworden ist. –

Sind die Dreiklänge die Basis der Bewegung und ist diese eine freie und eigentlich der Vermittlung bedürftige, so geht alles Maß des harmonischen Fortschritts verloren. Dieser wird zu fortwährenden Verstößen gegen die musikalische Grammatik fortgerissen und ist deren Grenze einmal überschritten, so ist kein Halten mehr und die Charakteristik hört geradezu auf. Muß ich fortwährend auf Alles gefaßt sein, so überrascht mich Nichts mehr. Diese fortwährenden Sprünge auf die weichen und harten Dreiklänge der kleinen und großen Secunde, der kleinen und großen Terz, Sexte und Septime sind im Ganzen und Großen alle dasselbe: eine Überraschung, ein harter Griff in unser Gehör, welcher den charakteristischen Unterschied aufhebt. Höre ich auf den Dreiklang von C-Dur den von D-Dur, so würde der von E-Dur am Ende dieselbe Wirkung thun: geht es aber in diesem Stile *in dulce infinitum* fort, so werde ich in *diesem* Wechsel bald nur – die Einförmigkeit sehen. Da es eine Unmöglichkeit ist, diese Folgen durch eine prägnant melodische Wendung immer zu motiviren (was [111b // 112a] W. im Lohengrin mehr gelungen ist, als im Tannhäuser), so empfindet man sie als Willkürlichkeiten und nimmt diese Keulenschläge des Orchesters in schweigender Ergebung hin; man läßt es ohne freie Betheiligung über sich walten, wie ein Schicksal. Es tritt derselbe fatale Eindruck ein, wie wenn man jemand in lauter Pointen sprechen hört - man sehnt sich nach einer fließenden Conversation. Das Bedürfniß der Vermittlung und der freien Betheiligung am Kunstwerke ist ja auch ein rein menschliches.

Diese Art der Harmoniebehandlung verfehlt schließlich ihren Zweck gerade ebenso, wie die zu raffinierten polyphonen Formen, verwickelte Fugen mit so und soviel Themen, bei denen man nothwendig Uebersicht und Zusammenhang verliert.

Eine ähnliche Monotonie liegt in dem ärmlichen Mittel, das W. jenen Reichthum der Septimen-Accorde ersetzen muß: es ist dies der verminderte Septimen-Accord, von dem er den ausgedehntesten Gebrauch macht. Dieser Accord ist das zweideutigste Wesen, das es giebt, es dient allen Zwecken – faßt man es als eine Abart des Nonenaccords, so liegt eigentlich die größte Spannung in seinem Ausdruck, man braucht nur den Grundton mit klingen zu lassen, um dieser Spannung sofort die bestimmteste, schärfste Richtung zu geben. Das Herrliche ist aber, daß dieser Grundton nicht mitklingt, daß aber fortwährend der Eintritt vier verschiedener, gar nicht verwandter Grundtöne möglich ist. Jedes Intervall des Accords ist stets bereit, die entscheidende Stelle der None und Septime anzunehmen, aber bis dies geschieht, sagt auch jedes Intervall gleich viel. Er fügt sich den härtesten, wie den süßlichsten Fortschritten, ist ein charakterloses Wesen, darum die Aushülfe für jedes formlose Pathos, die Maske der musikalischen Charakterlosigkeit, der Bettelstab der musikalischen Armuth. Es ist der Freund und Vertraute der Dilettanten, denen er jede Schwierigkeit beseitigt, die nun stundenlang phantasiren und dabei alle ihrer harmonischen Depensen mit ihm bestreiten können. Sind sie gar dahinter gekommen, daß man diese drei Accorde (denn *in abstracto* sind es nicht mehr, sie sind aber ebenso gut auch nur einer, da sie den Unterschied der Tonarten eigentlich in sich aufheben, – man sieht, welche mystische Beziehungen man hineinlegen könnte) nach Belieben durcheinanderwürfeln kann, so haben sie schon allein in ihnen einen Ocean, ein harmonisches Meer, wo eben eine Welle aussieht, wie die andere, in unendlicher Bewegung durcheinanderspielend. Regt der Sturm diese Fluthen auf, so schwankt das melodische Schiff willenlos darauf einher, es mag sich auf jedes beliebige melodische Intervall werfen, immer läuft es auf den unvermeidlichen verminderten Septimenaccord, [112a // 112b] der es einer zweiten, gleichen Welle zuschleudert. Er ist das Nichts und das Etwas, Leidenschaft und Gefasel, Musik und auch keine, die Grenze und das Ueberschreiten derselben, die Form, in der sich die Musik in die Formlosigkeit aufhebt – ein wahrer Schatz für Dialektiker und für das rhetorische Pathos Wagner's. Gluck hat eine ähnliche Vorliebe für ihn, aber beide vermögen nicht mehr aus ihm zu machen, als überhaupt daraus zu machen ist: sie erhalten sich damit auf einer gewissen Höhe des Ausdrucks, geben diesem eine gewisse gleichförmige Noblesse, Spannung – es ist aber doch immer nur die tragische Maske der Alten, die uns immer dasselbe Gesicht stereotypen, wenn auch edeln Ausdrucks zeigt – es ist, modern gesprochen, die Uniform, die, keineswegs im Interesse individueller Freiheit, den tragischen Gestalten umgehängt wird, damit sie sich am Hofe der Kunst präsentiren können.

Wir vermögen also nicht anzuerkennen, daß die W.'sche Behandlung der Harmonie wirklichen Reichthum böte: in der Verschwendung, die er mit gewissen „Mitteln“ treibt, sehen wir nur den Beweis,

daß er auf dieselben beschränkt ist, dieser Luxus constatirt wie so häufig in der Welt, noch keine brillante Vermögenslage. Gerade sein Beispiel hat unser Ohr wieder besonders empfänglich gemacht für die klugen Lehren der Grammatik.

Die Verstöße gegen die letztere führen, wie schon oben erwähnt, nothwendig auf logische Sünden und auch diese lassen sich bei W. nicht leugnen. Die Logik fordert Zusammenhang, Nothwendigkeit im Fortschritt, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Verlauf, fordert die in ihm tätigen Momente, macht uns zugleich ihr Zusammenwirken begreiflich – die der Musik fordert eine ähnliche Auseinanderlegung des Gefühls, eine gewisse Selbstständigkeit und Abrundung der einzelnen Momente, in die es zerlegt wird. Auch der musikalische Satz gliedert sich in seiner natürlichen Structur in Vorder- / Nach- und Schlußsatz und die Verbindung mehrerer Sätze muß sich wieder auf ein ähnliches Maß, eine ähnliche Steigerung zurückführen, die einzelnen Glieder müssen sich unter einander, jedenfalls im Schlußsatze vermitteln, zusammenfassen. Das Abbrechen der Perioden, die Anakoluthen, die Sprünge in der sprachlichen und logischen Entwicklung, diese Kunstgriffe, die sich die Rhetorik erlaubt, bestätigen als Ausnahmen nur jene Regel. Sie wirken nur durch den Gegensatz und vertragen eine abschließende, logisch alle diese Unregelmäßigkeiten zusammenfassende Vermittlung. Das rednerische Ungestüm W.'s, sich selbst überlassen in Folge jener grammatischen Zügellosigkeit, kehrt häufig das Verhältniß um und macht die Aus- [112b // 113a] nahme zur Regel. Er giebt oft rhapsodische, abgerissene Wendungen, ohne sie irgend wie zusammenzufassen – seine rücksichtslose Melodie spottet unserm logischen Bedenken. Er vergleicht das Melodische so oft dem Weiblichen: seine Formen kennen aber häufig weder Maß, noch Zurückhaltung, seine Melodie ist dann nur dem emancipirten Weibe zu vergleichen, das die Logik durch Excentricität ersetzt, mitunter sich zur Genialität emporschwingt, meistens aber seiner eigenen Confusion erliegt. Das Orchester soll die Gebärde rechtfertigen – aber auch die Gebärde ist uns Nichts als vereinzelt, abgerissene Bewegung, auch in ihrer Sprache verlangen wir Zusammenhang, Steigerung, und beides erreicht sie nur durch das künstlerische Maß. Das Orchester soll ihr in Tönen folgen; mit vollkommenem Erfolge vermag es dies folgerecht auch nur, wenn seine Bewegung sich dem Maße, der musikalischen Logik, fügt. In seinen melodischen Hauptmotiven, die schon ihrer häufigen Wiederkehr wegen meist einfach gebildet sind, überschreitet W. diese Grenzen fast nie; wo er die größte Wirkung sucht und erreicht, sehen wir also auch ihn sich in den Schranken bewegen, die seine Vorgänger fast immer gewahrt haben.

Wir wissen sehr wohl, daß unbedingte Anhänger W.'s diese Darstellung mit einem stillen Triumph über die Verblendung lesen mußten, welche über allerhand Formalitäten den Kern der Sache zu übersehen scheint. Gegen ihre Einwürfe wenden wir uns im nächsten Artikel und ziehen ihnen die letzte Consequenz unserer Auffassung. –

=====

Zur Würdigung Richard Wagner's. *)

VI.

Man wird uns zunächst sagen: Wagner will ja – gar keine Musik machen, seine Richtung befreit ihn

*) Obschon wir beim Beginn der obigen Abhandlungen und später die Gesichtspunkte, welche uns bei der Aufnahme derselben leiteten, mehrere Male im beigefügten Anmerkungen angedeutet haben, so sind wir doch neuerdings wiederholt darnach befragt worden, da man eine solche, im Ganzen doch ziemlich gegnerische Stimme dem Charakter dieser Blätter, den wir consequent festzuhalten bestrebt sind, nicht ganz angemessen fand. Um Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir daher nochmals: 1) Wir haben Kundgebungen stets ausgeschlossen, die auf offenbaren Mißverständnissen beruhten oder wohl gar nicht frei von Gehässigkeit waren, und werden dies auch in Zukunft thun. Wohl aber hielten wir es für angemessen, einer würdigen und auf ganz anderen Voraussetzungen beruhenden Opposition Raum zu geben, und hofften damit zu beweisen, daß unsere Parteinahme nicht in den nur zu häufigen Fehler schroffer Ausschließlichkeit und Rechthaberei verfällt. Wir müssen würdige Gegner hören, um weiter zu kommen. Nur durch eine derartige Opposition kann eine tiefer begründete Ueberzeugung vermittelt werden. Was nützt ein Glaube, der durch den ersten, besten Widerspruch erschüttert werden kann? Je größer und bedeutender eine Sache, um so schärferen Widerspruch muß sie ertragen können. 2) Wir haben schon erklärt, daß wir keineswegs übereinstimmen. So Geistvolles uns der Hr. Verf. bietet, so wenig können wir ihm [121a //

121b] von den Schranken, die dem absoluten Musiker gesetzt sein mögen! Hierauf ist einfach zu erwidern: er macht aber Musik und zwar sehr viel, vier, fünf Stunden lang. Diese einfache Thatsache wird gerade der Unbefangene allen ästhetischen Deductionen entgegensetzen, die ihm aufreden möchten, bei einer W.'schen Oper komme das musikalische Ohr eigentlich wenig in Frage. –

Aber das Wort, die poetische Absicht, der dramatische Verlauf ist die Hauptsache! Immerhin – die Musik ist nur keinesfalls die Nebensache, unmöglich Nebensache da, wo sie in der größten Spannung, mit Aufwendung aller ihrer Mächte unablässig zwischen den Hörer und die Handlung als Dolmetscherin tritt, so wenig Nebensache, wie etwa die Farbe etwas Nebensächliches am Gemälde ist. – Unsere Prämissen geben uns auch zu diesen Fragen eine feste Position. Hat die Musik eine Sprache, ein eigenen Gesetzen nothwendig folgendes Ausdrucksvermögen, so kann sie auch der poetischen, dramatischen Absicht gegenüber nicht zum bloßen Mittel her-

beipflichten. Es ist aber billig, daß wir ihm erst Raum zur vollständigen Entwicklung seiner Ansichten gewähren, bevor wir denselben entgegen treten. Vielfache Anregungen liegen in dem bereits Gegebenen vor, die weiterhin ausgebeutet werden müssen.

D. R e d.

[121b // 122a] abgesetzt werden. Sie dient dieser nicht in der Art eines Knechts, sondern wie ein freier Mann, mit Wahrung ihrer wohlberechtigten Individualität und vermag auch nur so mit dem vollen Erfolge zu dienen, nur so ihre Kraft, die sie zum großen Theil bei einer slavischen Unterordnung aufgeben müßte, dem poetischen Zwecke und verkürzt darzubringen. Sie dient ihm, wie die Wortsprache vorbehaltlich der Rechte ihrer eigenen Existenz, in den logischen und grammatischen Formen, die sie erst zur Musik machen und ohne die sie nur noch Klang, Lärm, Geräusch bleibt, daß unsere Nerven vielleicht immer noch auf eine empfindliche Weise berührt, aber nur wie ein Naturlaut, erschreckend, vielleicht momentan ergreifend, aber nicht befreiend, nicht erhebend.

Die künstlerische Absicht verwirklicht sich nothwendig in einer sprachlichen Form, sie ist ohne diese nichts, als eine Absicht, eine Intention – sobald sie wirklich, zum Kunstwerke wird, ist sie identisch mit dieser Form, von dieser gar nicht mehr zu trennen. Alle Gewaltigkeiten der Form, jeder Verstoß gegen die Sprachgesetze wird zum nothwendigen Mangel des Kunstwerks, läßt dies als etwas Endliches erscheinen. Hieraus folgt, daß in der Oper die eigenthümliche Natur des sprachlichen und des musikalischen Ausdrucks möglichst gleichmäßig berücksichtigt, daß zwischen beiden Sprachen ein Vergleich zu Stande gebracht werden muß, bei dem jeder einzelne, obgleich sie Manches aufgeben muß, doch bestehen kann. Sie thun dies als die beiden einander ebenbürtigen Großmächte des Ausdrucks, ohne einer von ihnen ein unbedingtes Uebergewicht einzuräumen, wohl aber ergreifen sie die Herrschaft über die untergeordneten Mächte der Recitation, der Gebärden, der Mienen, deren Ausdruck sie gemeinschaftlich bestimmen.

Beide vermögen die Empfindung darzustellen: die Wortsprache ist aber reicher, sie gebietet über Vorstellungen, die sie schließlich bis zu Ideen zu erheben weiß. Bis in die Region des Gedankens vermag ihr die Musik nicht zu folgen: sie grübelt höchstens, schildert die Qual des Zweifels, die Rückwirkung, die das Ringen des Geistes auf die Phantasie übt, sie vermag über den Sieg der Idee in Jubel auszubrechen, aber sie kann diesen Sieg nicht erringen helfen, der That des Gedankens nicht folgen. Hieraus folgt, daß die Oper nie die Kunstwerke ersetzen kann, deren Kern die geistige Bewegung als solche ist. Sie zieht einen Faust, einen Hamlet aus der geistigen Höhe, die ihnen die Poesie verleihen kann, in das Getriebe der Leidenschaft herunter, sie macht aus jenem einen Don Juan oder Tannhäuser, aus diesem etwa einen Max. Ein singender Mephistopheles ist ein armer Theaterteufel, das Diabolische liegt, wenn überhaupt [122a // 122b] wo, im Denken – es ist ein ganz feiner Zug im Freischütz, daß Samiel musikalisch stumm ist, sein Bischen diabolischer Zauber besteht schließlich gerade darin. Daher die entschiedene Langeweile, die uns musikalische Bösewichter verursachen – kurz das Böse in seinen imponirenden Formen ist der Oper unzugänglich, es interessirt uns nur als die Kehrseite geistiger Freiheit.

–
Das Wort vermag also die Empfindung nicht ihrem natürlichen Boden zu entreißen, ihr Reich nicht über seine natürlichen Grenzen hinaus zu erweitern, auch dienend vermag die Musik dem Gedanken nicht zu folgen. Wohl aber vermag es der Empfindung einen bestimmten menschlichen Inhalt, eine bestimmte Richtung zu geben, die ihr nur von dieser Seite werden kann. Die Instrumentalmusik entrückt uns ihrer Natur nach der Wirklichkeit, führt uns in das weite Reich der Möglichkeit (in der sich alle Nothwendigkeiten zusammenfassen), sie entspricht dem abstracten Denken, in ihr sucht die Empfindung über ihre endlicheren Formen, die sie durch die specielleren Beziehungen der Wirklichkeit annimmt, hinauszukommen, nur bei sich selbst zu sein, sich der unendlichen Freiheit ihrer Bewegung zu erfreuen, in ihrer Höhe klingen jene Reminiscenzen der Kirche, des Volkslebens nur wie Anklänge an ein Jenseits darauf, das sie in ihrem Fluge schon verlassen hat. Wie das abstracte Denken, so entspricht diese abstracte Musik einem menschlichen Bedürfnisse, das nicht zu bezweifeln ist und durch dies hat sie das unmittelbare Recht der Existenz, wie die Philosophie. Beethoven ist ein musikalischer Philosoph: er

erhebt sich mitunter zu dramatischem Leben, aber man kann nur vergleichsweise von einem solchen in seinen Symphonien sprechen und die Aehnlichkeit constatirt zugleich die Verschiedenheit. Er kann immer nur die Dialektik des nach einem bestimmten Inhalt suchenden Gefühls geben – indem er sie in ihrem ganzen Reichthum entfaltet, löst er aber auch schon eine künstlerische Aufgabe, die neben allen anderen Problemen der Kunst ihren selbstständigen Werth hat.

Die Wortsprache vermag die Musik auf die Wirklichkeit zu beziehen, sie erfüllt jene abstracte Empfindung mit concretem Inhalt und rückt sie uns unendlich näher, indem sie sie mit den Einzelheiten menschlicher Existenz in Verbindung setzt. Die Musik muß ihrem ungehemmten Fluge Schranken setzen; vertieft sie sich aber in den Stoff, der ihr nun geboten wird, so zeigt sich, daß sie bei dieser Beschränkung keineswegs verliert.

Das Wort kommt ihr hierbei übrigens auf halbem Wege entgegen – die Lyrik ist die musikalische Form der Poesie – Musik und Lyrik begegnen uns [122b // 123a] deßhalb in ihrem ersten Auftreten auch gleich vereinigt, verbunden in dem beiden gemeinsamen Stoffe der Empfindung. In der Lyrik herrscht das Reinmenschliche in unserem Sinne d. h. eine Seite menschlichem Wesens in ihrer Isolirung, in einem Glanze und einer Reinheit, die ihr nur diese Vereinzelung geben kann. Sie verharrt so in einer ähnlichen Allgemeinheit, wie die Instrumentalmusik, und nimmt nur gewisse Grundbeziehungen des menschlichen Daseins als ihren speciellen Stoff auf. Sie reißt diese Beziehungen aus ihrem weiteren Zusammenhange, sie lebt von der Liebe, die ja ebenso verfährt und den Schwerpunkt menschlicher Existenz in ein Verhältniß legt, das ihn schließlich doch nicht allein ausmacht. Dieses Reinmenschliche erscheint, unseren früheren Andeutungen gemäß, gerade in diesen Formen, im *s u b j e c t i v e n* Schwunge der Lyrik, am reinsten, wir schauen das Reinmenschliche wirklich nur in dem isolirten, zunächst nur auf sich bezogenen Subjecte an. Diese vereinsamten Empfindungen, Stimmungen, mit ihrem ganzen blendenden Reize, die dem Individuum seine ursprüngliche Reinheit wiederzugeben scheinen, drängen aber doch auch über sich hinaus. So wenig es der Tannhäuser bei der Venus auszuhalten vermag, so wenig vermögen wir im Paradies der Lyrik auszudauern.

Die Kunst kommt so zu epischen und dramatischen Gebilden, die uns den historischen Menschen zeigen. Die Lyrik giebt uns nur fragmentarisch einzelne Momente, den Stoff des Menschenlebens, nicht dieses selbst, welches nothwendig ein historisch bedingtes, alle jene Einseitigkeiten in sich aufhebendes ist. Wir haben schon erwähnt, daß das Drama, selbst wenn es aus aller Geschichte heraustreten möchte, sich eine geschichtliche Welt erschaffen, erträumen muß. Es will uns nur nicht die volle historische Wirklichkeit geben (was ihm W. fälschlich unterschiebt), sondern eine künstlerische, freie Auffassung derselben. Sein Kern bleibt darum nicht weniger die Beziehung zu dieser Wirklichkeit, der Conflict innerhalb derselben, die Schuld. Die Schuld ist der Stoff der Tragödie, wie der Comödie – nur die doppelte Art, wie der Conflict gelöst werden kann, unterscheidet beide Arten des Drama's. Damit ist aber dieses an die Sphäre der Wirklichkeit gebannt: vom Standpunkt des Reinmenschlichen aus ist die Frage der Elsa an Lohengrin nichts weniger, als eine Schuld. –

Hier zeigt sich nun die Nothwendigkeit jenes Vergleichs. Das Drama muß uns über diesen seinen Boden orientiren, uns in eine Welt bestimmter thatsächlicher Voraussetzungen, Vorstellungen, selbst gewisser Ideen einführen. Mit alledem hat die Musik *g a r* Nichts gemein. Sie giebt nur Empfindung, ver-[123a // 123b] verlangt in sich zu ruhen, sich in sich zu vertiefen – jene Welt zeigt uns zunächst nur eine Menge Einzelheiten, die sich erst allmähig zu einem Ganzen abrunden, die Empfindung sucht sich abzuschließen, die Vorstellung bedarf der Verwicklung, jene ist etwas in sich Selbstständiges, diese nur Material, das jener dienen muß.

Interessant ist es nun, in der Kunstgeschichte zu verfolgen, wie man sich in dieser bedenklichen Situation zu helfen suchte, in welches Verhältniß man beide widerstreitende Elemente brachte.

Bald trennte man sie ganz unbefangen – man ließ Dialog und Musik auseinanderfallen, man isolirte die lyrischen Momente und ließ sie thatsächlich durch das Wort vorbereiten und motiviren.

Bald steigerte man den Dialog zu jenem parlanten Recitativ, das in seiner absoluten Freiheit von jenem kaum zu unterscheiden, welches nichts ist, als ein musikalischer Formalismus, mit dem das Wesen der Musik gar nichts gemein hat - eine Concession an das nüchterne Publikum, welches, wenn einmal gesungen wurde, der Consequenz wegen durchweg wollte singen hören – erträglich in der klangvollen, italienischen Sprache, die zu solchen Recitativen pronocirt, sonderbar, häufig lächerlich in unseren rauheren, schwerfälligen Sprachformen. Man muß solcher Anforderung gegenüber offen aussprechen, daß das Unmusikalische immer unmusikalisch bleibt, auch wenn es gesungen wird, und daß sich mit solchem Formalismus dem schärfer blickenden Auge die Kluft nicht verdecken läßt, die zwischen dem *b l o s* Thatsächlichen und der Musik liegt. Wir schätzen dieses Recitativ in einer komischen italienischen Oper, von Italienern gesungen, weil es dann – das Orchester schweigt dabei – gar nicht mehr als Gesang

erscheint – unsere deutschen Sänger mögen aber nach wie vor sprechen, wenn sie es jenen nicht nachthun können.

Vereinzelte, oft sehr wirksame Anwendungen haben dann wieder melodramatische Formen gefunden, wo sich die Musik dem gesprochenen Worte anschließt. Das kleine Melodrama im Fidelio zeigt das relative Recht auch dieser Form – man denke sich die abgerissenen Wendungen des gleichgültigen Dialogs, den Fidelio doch in der schmerzlichsten Spannung führt, gesungen und man wird zugeben, daß Beethoven mit seinem Tacte hier die einzig erträgliche Form herausgefunden hat.

Jenes harmlose Recitativ steigert sich, sobald die Handlung auf einen Affect führt, natürlich zum ausgeführten Recitativ. Der Zutritt des Orchesters bezeichnet dann auch äußerlich, daß ein Wendepunkt eingetreten ist. Es beginnt in ähnlichen abgerissenen Wendungen, entwickelt sich aber mit dialektischer Noth- [123b // 124a] wendigkeit zu bestimmteren rhythmischen und melodischen Formen und endet nothwendig mit der vollen Entfaltung der bisher nur angedeuteten Macht der Musik, der absoluten Melodie, um mit W. zu sprechen. Die Arie im alten Sinne ist Nichts, als der Sieg der Empfindung und der Musik, welche das Thatsächliche bewältigt, in sich aufnimmt, zum Momente in einem innerlichen Prozesse herabsetzt – oder erhebt. Sie hat in diesem Sinne auch ihre dramatische Bedeutung und ist mehr als ein lyrischer Erguß, welcher, wie gezeigt worden ist, die Empfindung isolirt – sie giebt aber der Musik allerdings ein momentanes Uebergewicht.

Die Oper begnügte sich zeitweise damit, mit diesen Mitteln ihre einzelnen Figuren zu charakterisiren: der dramatische Verlauf drängt aber darauf hin, diese Elemente auf einander zu beziehen, der Monolog hat darin nur ein relatives Recht – die Oper kam zu dem sogenannten Ensemble. Die dramatische Handlung zerlegt sich nothwendig in eine Reihe von Situationen, durch die hin sie auf ihr letztes Ziel losschreitet. Wir nennen diese Theile hier Situationen, weil die Empfindung sie in ihrer immer einseitigen Art der Auffassung abzugrenzen und jede einzelne auf eine Grundstimmung zurückzuführen sucht. In der Situation bezieht man eine Folge von Thatsachen auf das natürliche Gefühl – in ihr findet jene Welt des Thatsächlichen und der Empfindung eine momentane Ausgleichung. Im Ensemble fat der Componist seine einzelnen Figuren in einer Situation, in der gemeinsamen, durch diese bedingte Grundstimmung zusammen, welche natürlich wieder in jeder einzelnen einen besonderen charakteristischen Ausdruck gewinnen muß. Das Factische in seinem steten Wechsel, seiner unendlichen Beweglichkeit drängt sich in den musikalischen Verlauf, ihn bestimmend, modifizirend, hinein, wird aber doch durch gewisse Grundstimmungen, die sich die Musik daneben zu bewahren vermag, bewältigt, in ihnen finden alle handelnden Personen eine natürliche Einheit. Die Musik verlangt aber auch hier einen ihrer eigenthümlichen Natur entsprechenden Vorlauf – es ist eine Nothwendigkeit der musikalischen Logik, sich auf lyrischen Pointen zusammenzufassen, jenen Grundstimmungen einen breiten, in sich ruhenden Ausdruck zu geben. Wie das Recitativ auf den melodischen Schluß der Arie führt, so verlangt das Ensemble eine seinem größeren Reichthum angemessene musikalische Steigerung und einen Schluß, der alles Vorausgeschickte in einer abschließenden Empfindung zusammenfaßt.

In der Kunst, der Situation künstlerische Form zu geben, besteht Mozart's unübertroffene Meisterschaft. In seinen Arien mag man vielfach den Druck gewis- [124a // 124b] ser Traditionen durchfühlen: im Ganzen und Großen bewahrt er aber das glücklichste Gleichgewicht im Widerstreite der Bedürfnisse des musikalischen Ausdrucks und der Darstellung der einzelnen ihn motivirenden Aeuerlichkeiten. – So weit es sich nur darum handelt, den Hörer zu orientiren über den Boden, auf dem sich die Handlung bewegen wird, läßt er seine Musik schweigen oder bedient sich jener wesentlich dialogischen Formen. Sobald aber das Thatsächliche in eine besondere Beziehung zu der einzelnen Person tritt, läßt er es sich in dieser in musikalisch feiner Charakteristik spiegeln – die so in ihren Grundzügen charakterisirten Personen vereinigt er in Situationen, unter der Macht gemeinsamer Eindrücke; ist das Thatsächliche gegeben, sind die Hörer über die dramatischen Prämissen im Klaren, dann läßt er – nach unserer Ansicht mit dem vollsten Rechte – die Musik ihre ganzen Schwingen entfalten und ihrer Macht den freisten Lauf. Er endet so in absolut musikalischen Formen, folgt hierin aber der Natur der Dinge: die Empfindung, und darum die Musik, ist absolutistisch in ihrem ganzen Wesen, sie bewältigt die Thatsache und führt darüber hinaus. Die einzelnen Figuren werden dann gewissermaßen unseren Blicken entrückt, die Handlung steht scheinbar still, wir blicken dafür in die Seele der Handelnden, die vor uns ausgebreitet wird. Mozart's eigenthumlichster Vorzug ist es, daß er der hier immer drohenden Gefahr nicht unterliegt, in einen rein subjectiven, sich von der einmal gegebenen Welt der Wirklichkeit losreienden, ihr wohl gar gegenubertretenden Ausdruck zu verfallen, daß er seine absoluten Schlüsse vielmehr immer aus den gegebenen Elementen herzuleiten, letztere auch in diesen Formen zu bewahren weiß. –

So läßt sich auch historisch die an sich nicht zu bezweifelnde Thatsache nachweisen, daß in der

Oper zwei selbstständige Ausdrucksvermögen neben einander bestehen, deren natürliche Verschiedenheit keine künstlerische Absicht aufzuheben vermag, Diese darf sich, um in jener ihre vollkommene Verwirklichung zu finden, grade am wenigsten über die Grenzen beider täuschen: sie vermag die nothwendige Vermittlung nur dann mit Sicherheit zu geben, wenn sie die Eigenthümlichkeiten beider im Auge behält.

Das Verkennen dieser Grundverschiedenheiten führt auf gewiß irrige Consequenzen – W. zum Beispiel zur Beseitigung des Chors, den er wenigstens theoretisch für das Kunstwerk der Zukunft verwirft und dessen Rolle er dem Orchester zuweisen will. Er kämpft hier gegen eine zu fest eingewurzelte Macht, die ihr gutes Recht hat. Der Chor, in der Oper wie im Oratorium, ist der Repräsentant jener Grundstimmungen, die gewisse Situationen durchdringen: er [124b // 125a] vermag sie in einer reineren, von den Schranken subjectiven Ausdrucks befreiteren Form zu geben, er vermag es am besten analog seiner Stellung in der alten Tragödie –, die lyrischen Elemente der Handlung zur Darstellung zu bringen, wenn irgendwo, findet das Reinmenschliche in ihm seinen Träger. Es ist keine Menge, die selbstständig handeln will und, hierzu unfähig, allerdings „verblüffen“ würde, er stellt den Hauptpersonen, die in der Situation befangen sind, die davon freie Menschennatur entgegen und selbst, wenn er mit in die Situation fortgerissen wird, wird er seinem Wesen nach immer auf einen allgemeineren, lyrischeren Ausdruck hingedrängt. Wir erinnern hier nur an den Chor der Gefangenen im Fidelio, der sehr glücklich in die Handlung hineingezogen wird, und sehen nicht ab, wie derselbe irgendwie zu ersetzen sein würde.*) Uebrigens kommt es gar nicht darauf an, daß ein Chor immer leibhaftig auf der Bühne erscheint, er ist doch vertreten – jeder Ensemblesatz drängt seiner Natur nach auf einen chorartigen Schluß, sobald er jene Höhe erreicht, wo der lyrische Schwung nothwendig eintritt; die Hauptfiguren müssen sich schließlich wohl oder übel bequemen, in diesem Stadium für den Chor einzutreten und seine Rolle zu übernehmen. Nur die überehbaren Primadonnen im und die unmenschlichen Opernbösewichter pflegen sich dagegen zu sträuben und, trillernd oder polternd, ihre Unabhängigkeit zu behaupten. Auch sie müssen sich schließlich der Natur der Dinge fügen.

.

*) Es ist der W.'schen Darstellung überhaupt zum Vorwurf zu machen, daß sie diese Oper nicht in ihr Bereich zieht: freilich lag Grund genug dazu vor, sie allein reicht aber hin, die Construction, die auf das Kunstwerk der Zukunft führen soll, in Frage zu stellen.

=====

Zur Würdigung Richard Wagner's.

VII.

Die neuere Musik hat die im vorigen Artikel geschilderten Formen immer mehr zu vermitteln und so zugleich die Welt der Thatsachen und der Empfindungen in der Oper einander näher zu rücken gesucht: sie hat die Kluft zwischen beiden aber höchstens verdecken, nicht beseitigen können Der Fortschritt in der Form war auch hier ein allmäliger. Der Ausgangspunkt für die ernste Oper war unzweifelhaft Gluck: die mythischen und historischen Stoffe, die man wieder aufnahm, führten auf seine Ausdrucksweise zurück – Spontini knüpft an sie an und steigert sie eigentlich nur materiell, Meyerbeer benutzt, wie Alles, auch sie und setzt sie recht eigentlich zum Mittel seiner auf Contraste berechneten Speculation herab, Wagner geht mit dem ganzen Ernste seiner Richtung auf sie ein und modificirt sie nach seinen Stoffen, die mit den Gluck'schen keinerlei Verwandtschaft haben, den entschiedensten Gegensatz dazu bilden. Gluck giebt uns den heidnischen Mythos in der künstlerisch freien Auffassung, die ihm eine längst darüber hinausgeschrittene Cultur sehr leicht machte; er begnügt sich damit, die traditionelle Behandlung dieser Stoffe zu veredeln, die Griechen, die zu französischen Hofleuten zu werden [129a // 129b] drohten, zwar nicht zu Griechen in irgend einem historischen Sinne zu machen, diesen stereotypen Figuren des älteren Theaters aber, indem er auf den humanen Kern derselben zurückging, wieder einige Individualität, einige Bewegung zu verleihen. Sie bewegen sich in den ziemlich engen Schranken, die der in sich abgeschlossene, unserem Bewußtsein ziemlich fremde Mythos ihnen setzt, mit so viel Freiheit, als ihnen der Stoff und die conventionelle Auffassung desselben irgend gestattet – er giebt uns das Griechenthum in der etwas oberflächlichen, von Kunsttraditionen keineswegs freien, aber maßvollen Auffassung eines humanen, gebildeten Franzosen (die Deutschen hatten damals eigentlich noch gar keine, die immerhin deutsche Musik Gluck's dient dem französischen Geiste) – er giebt uns Griechen von gutem Ton, durchweg „nobeles“ Erscheinungen, die wie die gebildeten Leute der

guten Gesellschaft mit jeder schrofferen Eigenthümlichkeit zurückhalten, deren charakteristische Unterschiede nur in einzelnen feinen Nuancen sich bemerkbar machen. Selbst seine Barbaren haben keine Naturwüchsigkeit, sondern fügen sich dem Herkommen. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß Gluck's Größe hiermit nicht in Frage gestellt werden soll: die Mythen des Alterthums sind uns nur in irgend einer traditionellen Form d. h. in einer mehr oder weniger modernisirenden Auffassung nahe zu bringen: ihre Personen, denen [129b // 130a] wir unsere geistige Freiheit und Beweglichkeit nicht leihen dürfen, werden auch von der modernen Kunst mit jener „Noblesse“ abgefunden werden müssen, wenn sie überhaupt nach Gluck je wieder darauf zurückkommen sollte.

Wagner behandelt dagegen mittelalterliche, wesentlich christliche Mythen; sie bewegen sich in den auch von unserer Zeit noch nicht bewältigten Gegensätzen von Geist und Sinnlichkeit und knüpfen zugleich an nationale Erinnerungen an. Dieser spezifische Unterschied des Stoffs wird auch für die Form maßgebend und, obwohl auch bei W. der Mythos seinen Figuren nicht die freie Bewegung eines modernen Menschen gestattet, sondern nothwendig auf eine typische Haltung derselben führt, – es wäre Sinnwidrigkeit, die Gluck'schen Ausdrucksweisen zum Maßstabe der Wagner'schen zu machen und diese zu verurtheilen, weil sie weit über die Formen jener hinausgehen. Im Ganzen und Großen – abgesehen von den Einzelheiten, gegen die wir uns schon bestimmt genug erklärt haben – sehen wir in den W.'schen Formen die natürliche, durch den Stoff bedingte Steigerung derer, die für Gluck's Intentionen ausreichen.

In der von Mozart eingeschlagenen Richtung, die wesentlich eine moderne, den Weg der Tradition aufgebende ist, die sich auf sich selbst stellt und ihre Figuren aus dem Nichts schafft, damit sie die volle freie Beweglichkeit unseres Bewußtseins in sich aufnehmen könne, findet sich keine gleich stete Entwicklung. Beethoven im Fidelio schließt sich ihm eigentlich einzig an, Weber's Begabung ist eine einseitige, die nur in einzelnen Momenten zu einer gleichen Höhe emporführt. Daß ungleich mehr geistige Freiheit, Genie, für solches Schaffen vorausgesetzt werden muß, daß nur ebenbürtige Talente jene Richtung überhaupt einschlagen können, erklärt uns dies Stocken hinreichend – und wir brauchen deshalb weder an dem ewigen Werthe solcher Werke zu zweifeln, noch die Hoffnung aufzugeben, daß auch hier wieder einmal angeknüpft werden wird.

Für den mythischen Stoff wird man nicht umhin können, die Angemessenheit der W.'schen Behandlungsweise zuzugeben. Es handelt sich hier immer um einfache Situationen, in denen wenige, sich leicht von einander abhebende Figuren zusammentreten: die thatsächliche Verwicklung ist einfach, der Boden, auf dem sich die Handlung bewegt, den Hörern von vorne herein wenigstens im Allgemeinen bekannt. Es bedarf hier keiner Expositionen, wie sie nothwendig auf den Dialog führen – die Ideen, welche diese Welt zusammenhalten, sind uns Allen geläufig. Die Gegensätze, die die Sage uns giebt, erheischt einen breiten, pathetischen Ausdruck, sie stellt ihre Figuren auf [130a // 130b] eine solche Höhe, giebt ihnen solche Dimensionen, daß wir eine außergewöhnliche Ausdrucksweise, eine stärkere Farbengebung nothwendig verlangen. Das parlante Recitativ scheidet daher fast ganz aus: wir erwarten von dieser Kolossen gehaltene, rhythmische Bewegungen. Auf der anderen Seite fügen sie sich dem Schwunge der zwanglosen Melodie ebenso wenig, sie sind zu schwerfällig, ihm zu folgen, und durch ihr ganzes Wesen auf rhetorische Formen angewiesen. Schon einem Gluck'schen Helden will es nicht recht anstehen, wenn er uns in einer Arie ziemlich weitläufig zuletzt nur das sagt, was wir längst von ihm wissen – gerade von diesen uns von vorne herein bekannten Personen verlangen wir, daß sie sich bewegen, durch die Handlung beleben: diese typischen Charaktere, deren Umriss mit ihrem ersten Auftreten feststehen, können uns nur im Conflict, in der Handlung fesseln. Daher vermeidet es W. mit Recht, uns mit lyrischen Einzelheiten aufzuhalten – er läßt die Handlung stetig fortlaufen und zeichnet die Beziehung der einzelnen Personen zu ihr immer in wenigen, nicht ins Detail ausgeführten Strichen; er kommt auf melodische Pointen, ruht aber nicht in ihnen aus, sondern eilt unaufhaltsam weiter. Daß die Musik hierbei oft nicht ihr Recht erhält, haben wir erwähnt: im Ganzen und Großen müssen wir aber doch mehr den Stoff, als W. hierfür verantwortlich machen. Zu den lyrischen Abschlüssen, auf die der musikalische Ausdruck nothwendig führt, kommt auch er mit oder wider Willen: seine Schlüsse sind fast alle so absolute Musik, als irgend eine, und wir können ihn darum nur loben.

Daß auch trotz seiner immer vermittelnden, entwickelnden Manier jene Grundformen fühlbar werden müssen, liegt in der Natur der Dinge. Sie entgehen uns auch nicht in den Finales der ältern Oper – die Acte der neueren haben aber ganz die Anlage des alten Finale, man kann mit Recht sagen, daß sie mit dem Finale gleich anfangen. Das Thatsächliche löst sich auch bei W. sehr häufig merklich von dem Musikalischen ab und er hat selbst ganze Figuren, in denen sich die natürliche Differenz beider deutlich macht. Der hausväterliche Edelmuth des Landgrafen im Tannhäuser ist so absolut langweilig, daß wir diesem vortrefflichen Manne den Aufschwung in die lyrischen Formen der Musik nicht zu gönnen

vermögen. Die bloße Gutmüthigkeit ist in ihrer Monotonie unmusikalisch, sie mag declamiren, wie sie will. Die ältere Oper benutzte ihren Vortheil und ließ solche Figuren ganz schweigen: der edelmüthige Pascha in der Entführung hat so viel Tact, gar nicht zu singen,

W. hat also wohl die der Natur seiner Stoffe entsprechende, aber durchaus nicht die absolute Form [130b // 131a] der Oper gefunden: es giebt überhaupt eine solche nicht. Die komische Oper und ihre Stoffe bedürfen einer complicirteren, bunteren Verwicklung, sie müssen dem Detail menschlicher Existenz viel näher treten, die Thatsachen beanspruchen in ihnen viel mehr Raum: die älteren, naiveren Formen entsprechen diesem Wesen und der Versuch, die W.'sche Manier für solche Stoffe einzuführen, würde den besten Beweis für unsere Behauptung führen, daß zwei selbstständige Ausdrucksvermögen, die in ihren Extremen jede Vermittlung unmöglich machen, sich in der Oper mit einander vertragen müssen.

Aber wir verlangen eine auch äußerlich einheitliche Form, wir haben das Bedürfniß der ungestörten Illusion, wir suchen im Kunstwerke unmittelbare sinnliche Gewißheit – Alles dies gewährt uns die zerstückelte, auf Einzelheiten beschränkte Manier der Alten nicht, wird man uns sagen. Wir berufen uns hiergegen auf das früher schon beiläufig Gesagte. Die Kunst kann überhaupt nie volle Wirklichkeit geben, sie braucht sie deshalb auch nicht zu wollen: sie giebt eine Welt des Scheins und es führt auf Absurditäten, hier alles auf die Gesetze der Wirklichkeit zurückführen zu wollen. Wer in der komischen Oper bei dem Wechsel von Dialog und Musik nicht zur vollen Illusion und Genuß kommt, wessen nüchterner Verstand von vorne herein über diese Differenz gegen die gewohnte Wirklichkeit nicht hinauszukommen vermag, der darf sich consequent auch nicht von tragischen Schauspielen hinter's Licht führen lassen und mag sich dann von Anfang bis zu Ende darüber verwundern, warum die Leute eigentlich überhaupt singen. Man muß der Oper von vorne herein die Concessionen machen, die ihr Wesen bedingen, man muß jedem einzelnen Meister die Concession machen, sich in seiner Weise auszudrücken. Die Kritik mag sich darin gefallen, in Händel, Bach, auch Mozart allerlei Formalismus triumphirend nachzuweisen: sie erreicht damit Nichts, als sich selbst den Genuß des Großen und Herrlichen zu verbittern, den derjenige in ihnen findet, der sich diesen Heroen gegenüber unterzuordnen, die Naivetät ihrer Zeit sich wenigstens momentan zu geben weiß. Die Kritik mag dem Genuße folgen; auf der Basis desselben und bewahrt vor leeren Abstractionen, wird sie dann das relative Recht auch dieser Formen sehr wohl zu begreifen wissen.

W. selbst hat auf dies Verlangen der vollen sinnlichen Gewißheit einen zu großen Werth gelegt. Die Kunst hat sie zu erstreben, in ihr aber nicht ihr letztes Ziel. Es ist dies eine ästhetische Präjudicialfrage, deren Erörterung uns hier zu weit führen würde. Wir geben ihm zu, daß die neuere Kunst allerhand sublimen Intentionen zuviel von diesem [131a // 131b] Streben geopfert hat, müssen aber bestreiten, daß man diesen Gesichtspunkt überhaupt zum Hauptprincipe der Kritik machen kann, wie es W. versuchte. Wir wollen ihm nur eine Consequenz ziehen, die er selbst übersehen hat. Er hat vergessen, daß die Gesichter der Schauspieler leider meist nicht die ideale Schönheit zu haben pflegen, die unser Auge verlangen möchte. Wer hier die volle Illusion will, wird häufig an der Nase des Lohengrin Anstoß nehmen, die bedenklichsten Blicke auf den Mund des Tannhäuser werfen müssen. Die Consequenz führt hier auf die tragische Maske der Alten zurück – W. wird sie aber selbst nicht ziehen wollen.

Nach dem Vorausgeschickten kommt die Musik bei W. nicht zu ihrem vollen Rechte, kann auch nicht dazu kommen, weil sie gegen ihr Wesen als „Mittel“ behandelt wird. Wir vermissen bei W. die Scheu, die wir von Jedem vor der Sprache, diesem Gemeingut, verlangen, die Unterordnung unter diese historische Macht: die Reinheit seiner künstlerischen Absichten, die Hingebung an den poetischen Stoff vermag uns nicht gegen diesen Mangel blind zu machen. Eines speciellen Nachweises, daß er die hier gezogenen Grenzen sehr häufig überschritten hat, überhebt uns seine Theorie, welche sie grundsätzlich negirt: es wird Niemand daran zweifeln, daß W. ganz der Mann ist, seinen Ueberzeugungen auch in der Praxis rücksichtslos zu folgen, daß er also die musikalische Willkühr, welche er predigt, auch wirklich geübt hat. Wir bemerken nur noch, daß bei einem abschließenden Urtheile über Einzelheiten seine meisterhafte Behandlung des Orchesters stets mit in Rechnung zu ziehen ist. Die weicheren Klangfarben desselben, die Elasticität, die es auch bei den härtesten Fortschritten zu beweisen vermag, verdecken viele Schroffheiten wenigstens einigermaßen – W. ist nach einem Clavierauszuge auch von seiner rein musikalischen Seite nicht gerecht zu beurtheilen. –

Wir begnügen uns also mit jenen allgemeinen Andeutungen. Das Mißverhältniß der alten Oper zwischen Wort und Ton ist in Folge dieser Stellung auch bei W. nicht zur Ausgleichung gekommen. In den älteren Texten herrscht die Wortphrase, der Dichter erfand eigentlich nur einige Situationen, zeichnete dieselben so allgemein und vag, als möglich, und mühte sich um die Specialitäten des Ausdrucks sehr wenig. Er lieferte Umrisse, die der Musiker erst zu Etwas machen sollte, die Schattirung deutete er nur mit wenigen Strichen an, die meist gewissenlos hingeworfen und vom Musiker dann wenig respectirt wurden.

Alle Einzelheiten erschienen meist als Phrasen, d. h. als einem äußerlichen Zwecke dienende Ausdrucksformen ohne eigene innere Nothwendigkeit, die durch [131b // 132a] jede beliebige andere Wendung mit derselben Wirkung zu ersetzen sind. Die Geschmacklosigkeit unserer Uebersetzer hat hierin das Aeußerste geleistet und die W.'sche Kritik ist gegen diesen Unfug in ihrem vollsten Rechte. W.'s Unterschätzung der Musik in ihrer Selbstständigkeit hat ihn aber nothwendig nach der entgegengesetzten Seite fortgerissen: wir finden deshalb bei ihm – namentlich auf der Basis der verminderten Septimen-Accorde – sehr häufig Wendungen, die nur musikalische Phrasen zu nennen sind, in sich gleichgültige Sätze, die sich nicht bis zum Charakteristischen erheben, deren Stelle jeder andere gleich rhythmisirte Satz vertreten würde; die Musik erscheint dann lediglich als Mittel einer klangvollen Recitation, also nicht in der Würde, die sie in Anspruch nehmen kann.

Wir machen ihm hieraus keinen eigentlichen Vorwurf: es liegt in der Oekonomie eines jeden complicirten Kunstwerks, daß es sich nicht immer auf derselben Höhe erhalten kann, daß auch das Gleichgültige darin einen gewissen Raum einnehmen muß. Wer sich Stundenlang in musikalischen Ausdrucksformen bewegt, kann nicht immer gleich interessant und prägnant sein – er muß es aber auch gar nicht sein wollen. Und W.'s Streben, seine Musik stets auf der gleichen Höhe, oder richtiger immer in der gleichen Unterordnung zu halten, steht im Widerspruch mit diesem ökonomischen Grundsatz, macht sich uns deshalb häufig fühlbar und läßt uns den Widerstreit der verschiedenen Elemente, die sich in der Oper vertragen sollen, deutlich genug merken. Indem er dem Worte sein volles Recht angedeihen läßt, sinkt er nothwendig an vielen Stellen zur musikalischen Phrase herab – sein Streben nach einer vollkommenen Gleichmäßigkeit des Ausdrucks beweist nur die Unmöglichkeit, dies Ziel zu erreichen, und berührt uns mitunter fast peinlich. – Wir stehen auf der anderen Seite nicht an, auch der Wortphrase in der älteren Oper ein gewisses Recht einzuräumen und eine ähnliche Toleranz gegen sie zu üben, und weisen hier unbedingt nur die herkömmlichen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten zurück. Die Phrase auf beiden Seiten ist eine Consequenz der ganzen Gattung, der Mischform der Oper – ihre schwache Seite, aber ein unvermeidliches Uebel, das man auch in den älteren Werken als solches anerkennen muß. –

W. vergleicht unzählige Mal die Poesie und die Musik mit Mann und Weib, ihr Verhältniß mit der Liebe – acceptiren wir auch diesen Vergleich, nur nicht in romanhaftem Sinne, sondern mit einiger Nüchternheit. Sobald die Liebe mehr sein will, als eine lyrische Träumerei, führt sie mit Nothwendigkeit darauf, daß b e i d e Theile ihre Einseitigkeiten aufgeben, daß sich eine dem Wesen des anderen, das er ja als berechtigt anerkennen muß, fügt: die Liebe ist [132a // 132b] nicht ohne eine gewisse Unterordnung auf b e i d e n Seiten denkbar. Es ist dasselbe, was wir oben – ziemlich prosaisch – einen Vergleich genannt haben, und wobei die kleinen Schwächen auf beiden Seiten nothwendig auch ihre Rolle spielen. W. hat im Hasse gegen den übergreifenden Absolutismus der Musik diese selbst absolutistisch behandelt, ihr Recht und ihre Selbstständigkeit verkürzt: er verfährt mit ihr despotisch, achtet mitunter selbst nicht die Grenzen, die die Natur ihrem Wesen gesteckt hat. Man kann so seine Musik, im Gegensatze zur absoluten, eine absolutistische nennen – sein musikalischer Stil rechtfertigt sich auch in seinen Grundzügen nur durch seine poetischen Stoffe. Das Wunderbare in gewöhnlichen und im W.'schen Sinne (der Mythos und dessen äußerste Concentrirung in einer knappen, stetig fortlaufenden Handlung) führen auf solche oder ähnliche Formen. Aburtheilende Kritiker können sich leicht durch einige vergleichende Studien diese Überzeugung verschaffen; wir verweisen sie z. B. auf Spontini's Cortez und Schubert's Gesänge aus dem Ossian, wo die Ungeheuerlichkeit des Stoffes auch diese Meister zu Willkührlichkeiten führte, die oft der W.'schen völlig gleich stehen. W. hat sich also einen seinen christlich-romantischen Stoffen in der Hauptsache entsprechenden Stil geschaffen und wir erkennen das relative Recht desselben unbedingt an. Man mag ihn einen Märchenstil nennen, man mag sich antipathisch gegen jene Stoffe selbst verhalten – man gebe aber zu, daß jener durch diese bedingt ist und beurtheile W., wie jeden anderen Künstler, zunächst nur von den Voraussetzungen aus, von denen er selbst ausgeht. –

Das Recht W.'s wird durch ein Beispiel noch deutlicher darzulegen sein – Sie müssen mir schon hier – in seinem Interesse – eine Episode gestatten.

=====

Zur Würdigung Richard Wagner's.*)

VIII.

Jener Absolutismus, der sich über die Gesetze des Wohllauts hinaussetzt, ist übrigens schon älteren

*) Anmerkung der Redaction. Wie wohl wir schon früher die Gesichtspunkte angedeutet haben, unter denen wir die Aufnahme obiger Artikel gerechtfertigt fanden, so sehen wir uns doch hier, nahe am Schluß derselben abermals, in die Nothwendigkeit einer Erklärung versetzt. So sehr wir freisinniger Aussprache der Ansichten Freund sind, so muß doch Alles seine Grenze haben. Man kann nicht eine Richtung und zugleich ihren Gegensatz vertreten, ohne sich eines Widerspruchs im Princip schuldig zu machen. Hatte nun der Hr. Verf. in dem Bisherigen häufig schon die äußerste Grenzlinie berührt, bis zu der hin eine Aufnahme seiner Artikel für uns möglich war, so hat er dieselbe in dem Obigen, unserer Ansicht nach, e n t s c h i e d e n ü b e r s c h r i t t e n. Wir hätten deshalb streng genommen eine weitere Fortsetzung ablehnen müssen. Zwei Gründe indeß sprachen für die Aufnahme. Einmal der äußerliche, um dem Uebelstand eines plötzlichen Abbrechens, einer unvollendeten Mittheilung zu vermeiden. Der zweite und wichtigste Grund aber war der, daß gerade die obige Fortsetzung wesentlich zum Ganzen gehört, um die Richtung des Hrn. Verf's. deutlich zu machen. Wir haben schon früher erklärt, daß wir seine Mittheilungen schätzen, da sie die Besten, Geistvollsten, zugleich am würdigsten gehaltenen sind, die bisher von gegnerischen Standpunkten kamen, wir haben bemerkt, daß es zweckmäßig sei, einer solchen Opposition Raum zu ge- [197a // 197b]

Ursprungs: Spuren davon finden sich schon bei Bach und Beethoven, natürlich in anderem Sinne, als bei Wagner.

Bach's regem Geiste ist die unablässige Bewegung, der unaufhörliche Fortschritt das Wesentlichste. Im Eifer der Polyphonie, im Drange sich in seinen Combinationen immer zu überbieten, scheut auch er Unklarheiten, Unförmlichkeiten im Einzelnen nicht, seine ganze Manier hat vielmehr etwas Herrschüchtiges, Despotisches: er opfert den Wohlklang, welcher einfache Gliederung, gleichmäßiger Fortschritt, Durch-

ben indeß gleichzeitig eben so offen ausgesprochen, daß wir mit dem Hrn. Verf. d u r c h a u s n i c h t ü b e r e i n s t i m m e n. So darf es nicht befremden, wenn wir jetzt bemerken, daß unserer Ansicht nach, die obige Fortsetzung wesentlich und nothwendig ist, u m d e n I r r t h u m d e s H r n. V e r f s. i n d a s h e l l s t e L i c h t z u s e t z e n, daß gerade diese Fortsetzung als sehr geeignet erscheint, um zur näheren Prüfung aufzufordern, und dies nicht bloß in der zweiten Hälfte derselben, wo über H. v. Bülow und J. Raff gesprochen wird, sondern auch in ihrem allgemeinen, einleitenden Theile. In Rücksicht auf diese für die Aufnahme sprechenden Gründe haben wir gethan, was unter solchen Umständen nicht bloß Sitte, was Pflicht einer Redaction ihren Mitarbeitern und Freunden gegenüber ist. Wir haben die Betreffenden in Kenntniß gesetzt, u n d n u r n a c h d e m w i r d i e v o l l e Z u s t i m m u n g d e r s e l b e n z u m D r u c k e r h a l t e n h a t t e n, u n s d a z u e n t s c h l o s s e n. [197b // 198a]

sichtigkeit der Einzelbildungen voraussetzt, der Consequenz in der Bewegung der Stimmen. Er hängt an seinem Systeme, seine Unklarheiten gehen aus seiner Methode, aus methodischem Fanatismus hervor, der bei ihm übrigens nie zu bloßem Formalismus erstarrt, sondern sich mit einer naiven Freude an dem unerschöpflichen Reichthume paart, den die Harmonie dem combinirenden Geiste bietet. Bach ist auch als Musiker wesentlich orthodox, er hält an seinem Systeme so fest, wie an seinen Dogmen, und da kann es freilich nicht ohne Härten abgehen. Dies System läßt ihn selten zu melodischem Flusse kommen: sobald sein Gefühl eine freiere, mächtigere Bewegung annimmt, so tritt seine religiöse Orthodoxie dazwischen und führt ihn in die alten Geleise zurück. Aus seinem beschränkten Gebiete wühlt er aber in die Tiefe, die Mystik seiner Empfindung, gebannt in jene methodischen Schranken, wagt innerhalb der Grenzen derselben Alles, geht bis an die äußerste Grenze des Möglichen und darüber hinaus und stellt – immer in *majorem dei gloriam* – auch Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wohlklang oft genug in Frage. Bei aller Ueberschwänglichkeit und Kühnheit im Einzelnen ist er im Ganzen aber sehr maßvoll. Obwohl er hauptsächlich auf harmonische Verwicklungen ausgeht, hält er doch meist an der Haupttonart fest und tritt nur mit dieser verwandten Elementen in Beziehung. Ganz consequent; sein schlichtes, durch und durch religiöses Wesen birgt keine großen Gegensätze in sich, die zu großen Fortschritten drängten, seine ganze Gefühlsrichtung führt ihn nothwendig zur Monotonie.

Beethoven dagegen ist von vorne herein der Mann der Contraste. Es handelt sich bei ihm nicht bloß um Himmel und Hölle in einem dogmatischen Sinne, er zieht die ganze Menschennatur mit allen ihren Gegensätzen in ihr Bereich. Er knüpft an die klaren Mozart'schen Formen an, erhebt sich aber schnell zur Selbstständigkeit, ohne zunächst Klarheit und Abrundung aufzugeben, schreitet aber nun immer weiter vor - wie wir schon oben angedeutet haben, bis über die Grenzen nicht nur seiner Begabung, sondern der Kunst selbst hinaus. Auch seine späteren Werke haben die reinsten, großartigsten Intentionen, ihre Anlage im Großen und Ganzen läßt dies nicht verkennen, es verläßt ihn aber immer mehr die Kraft, dieselben im Einzelnen mit der alten künstlerischen Liebe und Freiheit durchzuführen, die Aufgabe, die er sich selbst setzt, zu bewältigen. Er entwickelt hier in contrapunktischen Formen eine ähnliche Willkühr, wie Wagner in seinen harmonischen Fortschritten: die einzelnen Stimmen erlangen eine beängstigende Selbstständigkeit, der Meister kann die Geister, die er beschwört, selbst nicht mehr bannen, sie treiben ihn zur Furcht vor sich selbst. [198a // 198b] Glaubt er Herr über sie zu

sein, so schrillen sonderbare, trügerische Töne dazwischen, die alles Uebrige überwältigen, die Combination reißt ihn fort, bis oft ein babylonisches Sprachgewirr entsteht, ungeheuer, colossal, aber betäubend. Freilich ist es immer der geniale Beethoven, der dies Unwesen treibt, es zucken Blitze seines Geistes durch den Nebel: das macht das Ganze aber fast noch unheimlicher, gespensterhafter.

Es gehört zum guten Ton, Beethoven in diesen Werken am größten zu finden. Wir geben gern zu, daß die Dimensionen darin großartig, daß ihre Originalität gar nicht zu bestreiten ist, daß sie den ganzen Reiz, das eigenthümlich Anregende des Räthselhaften haben. Wer sie aber unbefangen an den früheren Werken Beethoven's selbst mit, wer sie nicht isolirt, sondern als Momente seiner Entwicklung betrachtet, den müssen sich diese Räthsel lösen. Es sind die mit aller Pietät, mit der größten Theilnahme hinzunehmenden Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmten genialen Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes, der sich gegen die Krankheit mit Riesenkräften wehrt, aber ihr erliegen muß. Wir nehmen so selbst das Launische, Schrullenhafte, Ueberreizte mit Antheil hin, wir sind entzückt auf Spuren der alten Kraft zu stoßen, die sich denn sofort auch die angemessene klare Form zu schaffen versteht, wir beklagen es, wenn sie nicht ausreicht, die über ihn lagernde krankhafte Schwermuth zu zerstreuen, wenn die Ahnungen, zu denen sie noch fortzureien vermag, durch sie keine Erfüllung finden – aber als Muster der Kunst, als Fingerzeige der von dieser einzuschlagenden Richtung vermögen wir sie nicht anzuerkennen. Das Schicksal Beethoven's brachte es mit sich, daß ihn die Musik, die Fähigkeit und das Bedürfniß, sich mit ihren beschränkten Mitteln auszudrücken, glücklich und unglücklich machen mußte. Er schleuderte in seinen letzten Werken der Welt Manifeste von Liebe und Haß zu, die ihm eine unendlich traurige Lage abpreite. Es war nicht mehr der heitere, beglückende Dienst der Kunst, der ihn begeisterte, im Schaffen befreite, es war der Kampf mit einem übermächtigen, ihn erdrückenden Verhängniß, der sie ihm abrang. Die einzige Thatsache seiner Taubheit löst die Räthsel, die in ihnen gesucht werden, sie erklärt nicht bloß die Klangunerhörtheiten, sondern die ganze Art, wie er das Detail behandelt, die Gleichgültigkeit gegen die Abrundung der einzelnen Tongestalten, die Gleichgültigkeit gegen die technische Ausführbarkeit. Besonders die Letztere ist hier charakteristisch. Beethoven wollte zunächst nur seinem eigenen Bedürfnisse, seiner Phantasie genügen, auch er unternahm es dann, wider die Natur der Dinge anzukämpfen. [198b // 199a]

In alledem constatirt sich nur eine Unzulänglichkeit dieser Werke. Man wird uns wieder mit der anerkannten „Tiefe“ derselben entgegentreten – wir wiederholen dann nur, daß wir eine solche im hergebrachten Sinne überhaupt für die Musik nicht anerkennen. Man mag einen Gedanken als den Kern der neunten Symphonie annehmen, man mag die ganze Gliederung des großartigen Werks eine gedankenmäßige nennen: die künstlerische Durchführung desselben wendet sich doch nur an das Gefühl und die Phantasie und spottet aller Dialektik, die ihr folgen möchte. Spricht man uns von einer unbegriffenen Tiefe der Empfindung, so erwidern wir, daß die tiefste Empfindung ihrer Natur noch nothwendig die einfachste, reinste Form erstrebt, die Contraste in sich aufhebt, nicht neben einander bestehen läßt – rechtfertigt man jene Unförmlichkeiten durch die Erhabenheiten der Intentionen, so entgegnen wir, daß damit die Kunst nicht abzufinden ist. Das Productionsvermögen muß vielmehr Kraft genug haben, zu der Intention die vollendete, durchweg klare, der Natur des künstlerischen Materials entsprechende Form zu fügen. Jedenfalls ist nicht das Unklare, Räthselhafte eine Tiefe, die man loben darf, am wenigsten in der Kunst, die aus der geistigen Freiheit hervorgehen und auf sie wirken soll: wir begnügen uns nicht mit Ahnungen, wo wir Anspruch auf die unmittelbarste, lebendige Gewißheit haben.

Sollen wir ganz offenherzig sein, so müssen wir es aussprechen, daß man nur da von „tiefer“ Musik zu sprechen pflegt, wo man ein Mißverhältnis zwischen dem wirklich Ausgedrückten und dem Intendierten fühlt. Die Hörer sind, namentlich wenn es sich um einen anerkannten Namen handelt, bescheiden genug, die Unzulänglichkeit, die eigentlich in dem Werke steckt, in sich zu suchen. Gelingt es ihrem angestregten Bemühen nicht, sich vollkommen zu orientiren, vermag ihr Ohr den Combinationen eines großen Meisters nicht immer zu folgen, so trösten sie sich selbst mit jener „Tiefe“. Darum wird Mozart, dem man Tiefe der E m p f i n d u n g schwerlich absprechen wird, nicht unter die tiefen Musiker gezählt – natürlich, weil er nie mehr unternimmt, als er wirklich vermag. Dagegen sind Bach und Beethoven zu diesem Lobe hauptsächlich durch ihren geschilderten Absolutismus gekommen: die Rücksichtslosigkeit ihrer Bildungen, die Monotonie des ersteren, die unvermittelten Contraste des letzteren verleiten zu der Annahme, auch ihnen sei die Musik Mittel zum Zwecke, es handle sich um einen über die Musik, die unmittelbare Darstellung hinausliegenden Inhalt. Da man diesen trotz aller Kraftanstrengung nicht mit einiger Sicherheit feststellen kann, [199a // 199b] so nimmt man jene bescheidene Stellung ein. Leider pflegt diese in Hochmuth umzuschlagen allen denen gegenüber, die sich dem Dogma der Tiefe nicht ohne weiteres fügen wollen – man verachtet in ihnen die Uneingeweihten.

In der Literatur, wo die Macht der Verstandeskriterien eine viel größere ist, constatirt sich die

Wahrheit schneller. Es zerbrechen sich wenige Deutsche mehr den Kopf über den zweiten Theil des Faust und für die Dunkelheit und Grübeleien im alten Shakespeare entschädigt man sich frohen Muthes in dem frischen, völlig verständlichen Leben, das in den Stücken seines früheren Alters herrscht. Die Pflicht der Literarhistoriker ist es, den großen Geist der alternden Künstler bis in ihre späteren Werke zu verfolgen – es ist die Pflicht ihrer Nachfolger, sich damit bekannt zu machen, aus diesen Trümmern zu lernen, was der Kunst nach zu erstreben bleibt: es ist aber ein Mißgriff, solche hinter der Intention zurückbleibende Werke zum Muster zu nehmen, bloß weil sie einem großen Geiste sich schmerzhaft entrungen haben und die Spuren eines gewaltigen Processes, nicht aber der künstlerischen Freiheit und der Beherrschung des Gegenstandes an sich tragen.

Etwas ganz Anderes ist die Tiefe der Auffassung: diese ergibt sich aus der Erkenntniß des Zusammenhanges der Entwicklung des Künstlers mit seiner Culturepoche, aus dem historischen Verständniß seines Werdens. Es gilt dann, die unendlich reichen Züge in Beethoven's Werken z. B. zu einem Gesamtbilde zu vereinigen, die Gesinnung und die Begabung näher zu charakterisiren, aus der sie entstanden, ein ganzes reiches Dasein zu reproduciren. Während das unmittelbare Verständniß, der Genuß die Werke isolirt, erhebt eine solche Auffassung sie zu Momenten einer Entwicklung. Die Tiefe liegt hier in der Erkenntniß, welche das Verständniß des Einzelnen zu ihrer Voraussetzung hat.

Es ist Thatsache, daß die Mehrzahl der Künstler selbst diese Ansichten nicht theilt: gerade die strebenden unter ihnen haben an die endlichen Seiten der Vorgänger angeknüpft. Sie verwechselten das Unbegriffene und Unbegreifliche mit dem Großen und suchten die Tiefe da, wo das Publikum sie nun einmal finden wollte. Mendelssohn macht hier eine rühmensewerthe Ausnahme, er theilt mit Mozart jene Selbstbeschränkung, die Klarheit über die Grenzen seiner Macht und der Kunst. Die Uebrigen wollten das Werk da fortsetzen, wo es Beethoven hatte liegen lassen: der Geist seiner späteren Werke spukt unheimlich durch die nachfolgende Literatur. Wir wollen in Vorübergehen nur auf zweierlei aufmerksam machte. [199b // 200a]

Die großen Dimensionen der Beethoven'schen Werke schrumpfen selbst bei den besten Nachfolgern in Miniaturformat zusammen: sie haben nicht die gewaltige Brust, den langen Athem des Meisters. Die meisten sind Leute, die im kleinen, privaten Leben viel Liebenswürdigkeit und Anmuth entwickeln könnten, die aber nach seinem Beispiel durchaus den großen Herrn, eine politische Rolle spielen wollen. Sie werden so nothwendig zur Caricatur, und haben ihn nur in der Formlosigkeit überboten. Von ihnen stammt die capriciöse Behandlung der Rhythmen nicht etwa in einzelnen Partien, sondern in ganzen Compositionen. Schumann und seine Anhänger sind in ihren Clavierstücken nach dieser Seite von der bedenklichsten Willkühr: die moderne Technik, die keine Schwierigkeiten mehr anerkennt, hat sie zunächst zu diesem Mißbrauche verleitet. Will man ganz modern sein, so schreibt man seine Melodien auf den schlechten Tacttheil und treibt mit Synkopen einen ähnlichen Luxus, wie Wagner mit den verminderten Septimenaccorden. Es ist derselbe Absolutismus auf einem andern Felde; man entzieht sich der Nothwendigkeit, auch die rhythmische Dissonanz aufzulösen, sie nur als Gegensatz zu gebrauchen, man schreibt ja lauter Dissonanzen. Tröstlich ist es in diesen Fällen, die ganze Harmlosigkeit der hinter solchen Vermummungen steckenden Geschöpfe zu sehen, sobald man sie auf ihren natürlichen Rhythmus zurückgeführt hat. –

So ist die Sprachverwirrung auf das Höchste gestiegen. Die Lyrik allein hat sich bisher reinere Formen bewahrt. Hier war kein Beethoven zu überbieten, die moderne Kunst fand hier noch jungfräulichen Boden. Schubert war gerade in seinen besten Sachen so maßvoll zu Werke gegangen, daß die Nachfolger noch Raum genug fanden. Er hat noch jene einfachen Melodien, die mit einem Wurf treffen, was sie wollen. Der Text setzt hier auch der Willkühr entschiedene Schranken entgegen und die Eigenthümlichkeit der modernen Lyrik ist allen Gewaltsamkeiten abgeneigt.

Diese liebt es, Gegensätze f e i n durcheinanderspielen zu lassen; in jedes kleine Liebeslied sucht man noch etwas besonderes, ein Stück modernen Bewußtseins hineinzulegen – dem Worte gelang dies und die Lyrik wurde bekannt. Für die Musik wurde hierdurch der volle Strom der Empfindung etwas gehemmt, man sah sich genöthigt, an sich harmlose Texte in ein Gewand zu kleiden, das einzelne schmerzliche Accente leicht in sich aufnahm, man nahm einen zurückhaltenden Ton, eine maßvolle Haltung an. Es läßt sich nicht leugnen, daß dies unserem Wesen, wie es nun einmal ist, auch wirklich entspricht. Unsere [200a // 200b] Empfindung hat ihre Einfalt verloren, wir leben fortwährend in tausend Beziehungen, die alle ein Recht auf uns haben und sich zwischen uns und unsere Empfindung drängen. Diesen Bedürfnissen entspricht der moderne Liederstyl von Schumann*) und F r a n z. Sie schattiren ihre melodischen Motive durch f e i n e Wendungen, die immer wieder neue Lichter auf sie werfen, sie bald in Frage stellen, bald bestärken. Es geschieht dies meist auf die unscheinbare Art, die zur Erreichung jenes

Eindrucks unumgänglich ist, mit *f e i n e r*, stets vermittelter Technik. Wir sehen darin den diametralen Gegensatz zum Wagner'schen Ausdrucke, welcher der Leidenschaft in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit die gesteigerte, rückhaltsloseste Sprache zu geben sucht.

Es stand zu erwarten, daß man es unternehmen würde, auch diese Extreme zu combiniren, daß man Wagner'sche Lieder schreiben würde, d. h. Lieder, wie sie Wagner nicht geschrieben hat und wohl schwerlich schreiben würde, Lieder, welche die Höhe, die unmittelbare Lebendigkeit seines dramatischen Ausdrucks anstreben, oder wenigstens die Emancipation von allen Vorurtheilen über melodische und harmonische Nothwendigkeiten acceptiren würden. Es ist geschehen und seine Gegner sind in Versuchung gesetzt, hierin eine Consequenz der Wagner'schen Richtung zu sehen, um so mehr, als die Componisten notorische Anhänger Wagner's sind. Protestiren wir von vorne herein

*) Wenn wir von Schumann sprechen, so meinen wir ihn in seinen älteren Werken bis etwa zu der Peri. Seitdem ist er, wie sich leider nicht mehr verhehlen läßt, *verkommen, manierirt im traurigsten Sinne des Wortes*. Beispielsweise verweisen wir auf die Lieder Op. 119,125 und besonders deren Texte.)

*) Anmerkung der Redaction. Auch wir haben ausgesprochen, daß wir für *e i n z e l n e* der neueren Werke Schumanns nicht ganz die frühere Sympathie empfanden. Aber es ist uns und keinem Anderen bis jetzt in den Sinn gekommen, über die *g e s a m m t e* neuere Thätigkeit dieselben in dieser Weise den Stab zu brechen. Es muß übereilt und verfrüht genannt werden, einer noch in regster Thätigkeit befindlichen großen Kraft gegenüber ein solches Gesamtergebnis aussprechen zu wollen. Wohl mögen im Schaffen Momente der minder glücklichen Gestaltung kommen, aber es können dies ebenso leicht nur die eigenthümlichen Phasen einer weiteren Entwicklung sein. Wenn ferner der Hr. Verf. bis auf „Paradies und Peri“ zurückgeht, und von da an schon kaum noch Etwas gelten lassen will, so verkennt er eine große Zahl herrlicher Werke, welche Schumann seit dieser Zeit und zum Theil noch bis in die letzten Jahre herab uns gegeben hat. Es charakterisirt dies Verfahren die extreme Natur der Ansichten des Hrj. Verf's., die Schroffheit seiner Auffassung und ist, wie schon bemerkt, sehr geeignet, über seine zu weit fortgeführte Opposition zu orientiren. [200b // 201a]

hiergegen, betrachten aber zur näheren Begründung diese Erscheinungen etwas näher.

Hans v. Bülow*) hat (Op. 1, Leipzig bei Kahnt) sechs Gedichte von Heine und Sternau gesetzt, Liebeslieder der erwähnten Art, darunter das bekannte:

Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht,
Ein Stern, der süß zu mir herniederlacht
Und neues Leben mir verspricht:
O lüge nicht.
Gleichwie das Meer dem Mond entgegenschwilt,
So fluthet meine Seele hoch und wild
Empor zu Deinem milden Licht:
O lüge nicht.

Das Gedicht deutet fein auf eine dunkle, schwere Vergangenheit, in die die Geliebte befreiend eintritt. Die alte Schuld rächt sich durch den Zweifel, der nicht sofort weichen will trotz der naturwüchsigern, elementaren Gewalt des neuen Eindrucks. Wie erscheint nun der Liebende in der neuen Manier? er tritt auf, eine breite Melodie, von gebrochenen Accorden in Triolenbewegung begleitet, führt ihn ein. Sie heimelt uns bekannt an und, wenn wir sie näher betrachten, erkennen wir allerdings eine alte Freundin in einem etwas modernisirten Kleide, den Mendelssohn'schen Hochzeitsmarsch, auf Dreiklängen einerschreitend. Der Liebende beginnt sodann hoffnungsvoll in E-Dur – aber schon im 4ten und 5ten Tacte geräth er in eine augenscheinliche Verwirrung: jenes böse Bewußtsein treibt ihn in lauter halben Fortschritten nach F-Dur, im 6ten Tacte glaubt er auf

*) Anmerkung der Redaction. Natürlich ist weder hier noch in einer der früheren Anmerkungen der Ort, auf die Sache selbst einzugehen. Hier sei deßhalb nur Folgendes bemerkt: 1) Es ist ein thatsächlicher Irrthum, *R a f f ' s* und *B ü l o w ' s* Compositionen als der Schule Wagner's angehörig zu betrachten. Jeder der Betheiligten wird sofort gegen eine solche Auffassung protestiren. 2) Es erscheint nicht bloß hart und ungerecht, es erscheint auch übereilt und verfrüht, gegen ein Op. 1, wie das v. Bülow's, in dieser Weise zu Felde zu ziehen. Erwidert uns aber der Hr. Verf. daß v. Bülow seine Ansicht und Richtung schon in bestimmteste Weise kundgegeben hat, daß also hier von einem Werden kaum mehr die Rede sein könne, so machen wir auf den großen Unterschied, der zwischen theoretischer Erkenntniß und praktischer Verwirklichung besteht, aufmerksam. In der Praxis vermag Niemand gewisse Stufen der Entwicklung zu überspringen, und man muß daher einem Op. 1 gegenüber vor allen Dingen die Zeit abwarten, nicht aber schon einen principiellen Kampf dagegen beginnen. Größere *f o r m e l l e* Berechtigung hat die Kritik Raff gegenüber, weil dieser schon eine größere Zahl von Werken veröffentlicht hat. Hier aber tadeln wir – abgesehen von der Sache selbst – daß ein so scharfes Urtheil über vereinzelte Leistungen des Componisten hingestellt wird, ohne die *G e s a m m t t h ä t i g k e i t* desselben in's Auge zu fassen, was selbst auf dem Standpunkte des Hr. Verf's. der Auffassung eine ganz andere Wendung gegeben haben würde. [201a // 201b]

der Dominante zu ruhen, der Zweifel giebt ihm aber einen Stoß nach As-Dur – man wüßte nicht, wohin er

noch geriethe, wenn sich nicht der Hochzeitsmarsch beruhigend anschlösse. Der zweite Vers hat denselben Verlauf: nur wiederholt sich das „O lüge nicht“ zum Schlusse in E-Dur. Es steigt in der hohen Lage von der Terz über die Secunde in den Grundton herab auf der Basis des Dominantenaccords, schließt also mit dem uralten conventionellen Gefühlsausdruck, der nur noch eine solide Deutung zuläßt, mit dem completen Heirathsantrage. Der Liebende wird den Stern heirathen, der Hochzeitsmarsch ist nur eine feine Andeutung auf seine soliden Absichten.

Das klingt wie Spott, es ist aber unsere ernsthafte Auffassung dieses Genres. Die Lyrik verfolgt keine praktischen Zwecke, sie singt ihrer Freude und ihrer Noth sich selbst, ihre Lieder sind nicht an die gegenwärtige Geliebte gerichtet, sie darf höchstens aus der Ferne auf ein Ständchen lauschen. Tritt zu einem lyrischen Texte dramatisirende Musik, so rückt das Ganze nothwendig in die unmittelbare Gegenwart: wir folgen nicht mehr einer Empfindung, sondern einer Action, wir sehen den Helden und seinen Stern vor uns, das „O lüge nicht“, welches nun nothwendig rhetorisch von der Musik wiedergegeben wird, wird für uns ebenso nothwendig zur Erklärung, zum Antrag: wir verlangen in der That auch, dramatisch angeregt, einen reellen Abschluß. Lyrisch ist solche Musik ganz unverständlich - was soll der Empfindung, welche die Gegensätze einigt, dieses Wanken aus einer Tonart in die andere, diese Unstetigkeit? – geht man aber auf die dramatisirende Absicht ein, so wirkt sie komisch. Eine solche spukt auch vielfach durch die anderen Lieder, die sich im Uebrigen darauf beschränken, ziemlich verbrauchte Motive durch gesuchte Harmonien in die Höhe zu schrauben, und so ein gleiches Mißverhältnis der aufgewendeten Mittel zum bescheidenen Inhalt der Gedichte darlegen. Ueber das Verhältniß solcher Mißgriffe zur Wagner'schen Richtung wissen wir nichts Besseres zu sagen, als was H. v. Bülow in einem dieser Lieder wörtlich und ziemlich ominös, übrigens mit einem Doppelvorschlage verziert, selbst singt:

Dir lächelt hoffnungsreich das Leben,
Es kränzen Blumen Deine Bahn;
Ich bleib zurück mit meinen Liedern,
Ein sterbender, vergeß'ner Schwan.

Viel größer ist das Talent von Joachim Raff; sein Versuch, jene Extreme zu vermitteln, ist ungleich ernsthafter, selbstständiger. Er sucht nicht zu dramatisiren, verläßt nur selten den lyrischen Boden, er sucht aber die feine Nüancirung der modernen Lyrik mit der [201b // 202a] neuen melodischen und harmonischen Emancipation zu verbinden, er combinirt jenen Beethoven'schen, Schumann'schen und Wagner'schen Absolutismus. Er bietet uns fünf Lieder (Op.us 51, Leipzig bei Kistner), Geibel'sche Lieder merkwürdigerweise, Gedichte dieses correcten, den glattesten Formen sich fügenden Sängers, des Lieblings der Damenwelt, des Mannes der galanten Schwermuth, „Emanuel“ – in diesem Namen liegt seine Welt. Zu diesen zahmen Worten jener wilde Absolutismus? Allerdings. Es ist jenes Wagner'sche Meer der Harmonie, worauf wir schiffen: wer den Raff'schen Nachen besteigt, mag seine Seele Gott befehlen. Verzagte Gemüther mögen sich zum mindesten auf etwas – Seekrankheit gefaßt machen (man sieht, der Wagner'sche Vergleich hat auch seine Schattenseiten). – Man wird in der That harmonisch so durchgeschüttelt, daß auch das feste Land noch unter den Füßen zu tanzen scheint. Dies ist ein Despotismus, wogegen jeder andere zusammenschumpft. Man macht alle Nöthe einer Sturmnacht durch – jetzt reißt ein Segel, eine Sturzwelle droht den Untergang, das Steuerruder ist schon in den ersten zehn Tacten gebrochen – Raff bläst aber unerbittlich mit vollen Backen und und er bläst von Anfang bis zu Ende auf diese Nußschalen der Geibel'schen Lieder. Sie tanzen auf den Wellen, daß es – eine Freude ist, denn zu ernsthaft darf man die Sache nicht nehmen und nicht vergessen, daß es doch nur der Sturm in einem Wasserglase ist.

Auch hier müssen wir uns auf ein Beispiel beschränken. Das Waldlied:

Im Wald, im hellen Sonnenschein,
Wenn alle Knospen springen,
Da möchte' ich gerne mitten drein
Ein's singen u. s. w.

behandelt eine völlig harmlose Situation. Die Musik tritt frisch und kräftig auf, einige ziemlich harte Wendungen lassen wir uns gern gefallen – wir scheuen derbe Fortschritte nicht, wenn sie charakteristisch wirken. Als Zwischenspiel tritt passend und effectvoll eine Fanfare ein. Der Uebergang im zweiten Verse von Es-Dur nach G-Dur hat unsern ganzen Beifall, wenn auch die undankbare Lage der Singstimme diese nicht zu ihrem Rechte kommen läßt. Es kommt wirklich schon etwas von Waldluft über uns – da stoßen wir im dritten Verse auf eine Nachtigall. Diese harmlosen Thiere haben in der Poesie und Musik schon viel Unheil angerichtet, auch hier gefährdet sie das sonst hübsche Lied. Sofort wechseln Triller in der

Tenorlage mit Tremolo's in der rechten Hand, dann alterniren mehrfach ohne alle Vermittlung der Dreiklang von As-Dur und der Dominantseptimenaccord [202a // 202b] von G-Dur mit fortwährenden Trillern auf Es resp. D – es ist ein Getön, daß an die Wolfsschlucht erinnert. Wagner's Willkühr ist tausendfach überboten, Raff läßt seine Nachtigall sich auf Fortschritten hin und her wiegen, die jener nur in flüchtiger Eile wagen würde. Wirklich geräth durch dies Tönen auch der ganze Schluß in sonderbare Aufregung: die Begleitung fällt in lauter Synkopen nach C-Dur zurück, die Stimme läuft um ein Achtel vorweg und der ganze Wald der Begleitung außer Athem hinterdrein: „Gesang, Gesang im Grünen!“ Das Aufgehen in der Natur wird seitenlang durch die widerharigste Bewegung gefeiert, die sich ausklügeln läßt. –

Die übrigen Lieder entziehen sich aller Beschreibung, zu der harmonischen und rhythmischen Willkühr tritt hier noch die melodische, doppelstimmige Passage von wahrhaft harsträubender Wirkung (z. B. die drei ersten Tacte Seite 7). Man muß es sehen, um es zu glauben, wie es in der Annonce heißt. Das Lied mit der Pointe: „Kannst Du das Lied verstehn?“ könnte wirklich vom Autor fast ironisch gemeint sein. Wir verstehen es aber vollkommen, oder begreifen es vielmehr. Den Zauber einer jener einfachen Schubert'schen Melodien vermögen wir nicht zu enträthseln: der Reiz einer Pflanze, die aus den Händen der Natur kommt, der frische Duft einer Blume ist und bleibt ein Wunder, dessen wir uns nur freuen können. Bei diesen gemachten Blumen ist die Sache viel einfacher, wir kennen die Ingredienzen sehr wohl, aus denen sie fabricirt werden: eine kleine melodische Phrase, einige „neue“ Harmonien, einige sonderbare Rhythmen, eine sehr bunte Färbung, die alle Farben durcheinanderwirft, ein sehr gefügiger Text von Geibel, eine Empfindung, die nie vergißt, daß sie sich der Originalität halber von der anderer Menschenkinder möglichst fern halten muß, das Pathos, etwas noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt zu bieten, dazu der Glaube an die eigene Unfehlbarkeit und die Verwerflichkeit jeder Beschränkung. Die geschickte Technik, die relative Vollkommenheit in formeller Beziehung hilft nur dazu, die bedenkliche Intention zu verwirklichen, uns zu überzeugen, daß nicht Ungeschicklichkeiten, sondern bewußte Sünden gegen die Kunst vorliegen. Doch wird auch hier das Mißlichste unternommen, z. B. oft in längeren Perioden die Harmonie n u r durch das Zusammenklingen der Singstimme und der Begleitung hergestellt: wegen Verschiedenheit der Klangfarben kommt keine Mischung zu Stande, die beabsichtigte Harmonie wird n i c h t gehört, sondern nur eine unvollständige Begleitung und eine sich davon loslösende Singstimme. –

Man mag diese Gebilde als eine äußerste Consequenz der Wagner'schen Theorie ansehen, mit seinem [202b // 203a] Ausdruck, mit seiner Production haben sie nichts gemein. Man vergleiche damit das Hirtenlied im Tannhäuser, das Brautlied im Lohengrin, die freilich eine ganz andere Intention haben müssen, als moderne Claviergesänge, aber doch die Ueberzeugung geben werden, daß Wagner seine Lyrik stets von solcher Ueberladung frei halten würde, daß auch er sich in den kleinen lyrischen Dimensionen stets maßvoll bewegen wird. Die Freiheit seiner dramatischen Bewegung ist eine durch den Stoff bedingte, ohne die gewaltigen Hülfsmittel, die ihm hier zu Gebote stehen, soll keiner wagen, seine Straße zu gehen. Soviel ist übrigens auch gerade vom Wagner'schen Standpunkte aus klar, daß die gedankenlose Uebertragung der Wagner'schen Manier auf ganz andere, moderne Stoffe wieder zu Nichts, als zu „absoluter“ Musik führen kann. Es entsteht nothwendig die alte Kluft zwischen Form und Inhalt und im Principe ist es dasselbe, ob gegen die Natur des Stoffes das Ohr gekitzelt oder beleidigt wird.

Wir aber können nicht umhin, gegen diese augenscheinliche Verwirrung, die die erklärte Willkührlichkeit, die sich der Musik der Gegenwart immer mehr bemächtigt, welche alle Grundelemente schon angetastet hat unter dem falschen Schein leidenschaftlichen oder geistreichen Wesens, wenigstens zu protestiren. Dem drohenden Verfall gegenüber schien es daher an der Zeit, dem musikalischen Ausdruck sein Recht zu vindiciren. Es handelt sich in ihm um einen Schatz der Nation, gesammelt von den begabtesten Geistern, geschaffen von Männern, welche Anspruch auf unsere Ehrfurcht haben. Diesen keck zu verschleudern, dreist zu entstellen, pietätslos damit zu wirthschaften, in jeder Laune dienstbar zu machen, heißt die Gegenwart musikalisch demoralisiren. Wagner's Absolutismus ist auch seine schwache Seite, wir folgen aber gern diesem genialen Despoten, weil ihn eine höhere Nothwendigkeit treibt: die kleinliche Willkühr seiner Nachahmer hat für uns nur die Bedeutung, die Gefährlichkeit seines Systems praktisch darzulegen. –

(Schluß folgt.)

=====

Zur Würdigung Richard Wagner's.

(Schluß.)

IX.

Der Rückblick auf die früheren Artikel hat uns vor Allem die Ueberzeugung gegeben, daß sie endlich einen Abschluß finden müssen. Das Mißliche unserer Lage, die Stellung zwischen zwei Parteien, wird es verzeihlich machen, wenn wir, um uns vor Mißverständnissen zu sichern, vielleicht etwas zu ausführlich schon geworden sind und wenn wir – in derselben Absicht! – noch einige Worte darüber sagen, wie wir aufgefaßt zu werden wünschen.

Es galt für uns, von einem gegnerischen Standpunkte aus Zeugniß für Wagner abzulegen – es war daher unumgänglich, die eigenen Grundanschauungen wenigstens einigermaßen darzuthun, auf ihre Hauptdifferenzen mit den Wagner'schen Ansichten einzugehen: nur so konnten wir dem Leser sein Urtheil darüber vorbereiten, ob er einiges Gewicht auf jenes Zeugniß legen will. Wir überschätzen daher die Bedeutung unserer kritischen Deductionen nicht – nahmen wir doch von vorneherein das Recht aphoristischer Darstellung für dieselbe in Anspruch und verzichteten schon damit auf jeden Anspruch, an Wagner's Doctrin zum Ritter werden zu wollen. Eine Widerlegung [209a // 209b] seines S y s t e m s haben wir nicht geben wollen, wir halten dies auch für ziemlich überflüssig. Dasselbe wird infolge seiner Schroffheit nur die gewinnen, die ihm anhängen müssen vermöge ihrer ganzen Richtung, ihrer Weltanschauung: für diese ist es unwiderleglich. Wir gestehen Wagner zu, daß er im Ganzen und Großen die Consequenzen des Radicalismus für die Aesthetik richtig gezogen hat. Für alle diejenigen, welche Werth auf historische Bildungen legen, ist es dagegen ungefährlich, weil es offen mit seiner feindseligen Richtung auftritt. Es war daher nur die Grunddifferenz zu constatiren und dann dem Leser die Wahl zu überlassen, die jeder für seine Person treffen muß. Wir konnten damit nur den Versuch verbinden, die eigene Meinung als eine gewissenhaft gebildete und unabhängige darzulegen.

Daß diese sich innerhalb bescheidener Grenzen hält sei, sei uns erlaubt, hier nochmals hervorzuheben. Wir haben über die Wagner'schen Stoffe nicht abgesprochen, weil wir dem Künstler hier überhaupt die vollkommenste Freiheit der Wahl vindiciren. Man hat Wagner auch hierin angefochten, von einer Rückkehr zu einer schon abgethanen, von den Romantikern schon verbrauchten Richtung gesprochen, sich über den Widerspruch derselben mit dem Wagner'schen Radicalismus gewundert, man hat die Stoffe im gehässigen Parteisinne christlich-germanische genannt – für uns [209b // 210a] hat dies Alles keine ästhetische Bedeutung. Die Wahl des Stoffes ist natürlich charakteristisch für den Künstler, sie gehört aber nicht zu den Dingen, über die zu streiten ist, vorausgesetzt, daß man ihm nicht den Vorwurf der Interesselosigkeit oder Unsittlichkeit machen kann. Man muß dem schaffenden Geiste die Freiheit zugestehen, sich seine Stätte zu suchen, wo es auch sei: er ist nur verantwortlich dafür, daß er an dem erfaßten Stoffe nun auch seinen Beruf, seine Schöpferkraft wirklich beweist.

Wir glauben dabei in unserem besten Rechte zu sein, wenn wir das Kunstwerk neben dem Künstler und seinen Ansichten als eine selbstständige Größe behandeln. Wir betrachten es als ein allgemeines Eigenthum oder, wie Göthe schon gesagt hat, als ein Naturerzeugniß, welches die künstlerische Entwicklung der Geschichte mit organischer Nothwendigkeit aus dem Subject hervortreibt und bis zur Frucht entwickelt, die wir zu genießen berufen sind. Wer sich den Genuß des Kunstwerks dadurch verbittern läßt, daß sein Schöpfer ein ästhetischer oder politischer Ketzer ist, wem Parteidoctrinen im Genusse entgegenreten, der steht auf dem Standpunkte des Judenthums und seiner Speiseverbote: er verschmäht eine von der Geschichte gebotene Gabe, die er sich selbst zu ersetzen vollkommen außer Stande ist. Da der künstlerische Genuß wesentlich Reproduction ist, so folgt weiter, daß für diese eine ähnliche Freiheit in Anspruch zu nehmen ist, wie für die Production selbst, also die größte Freiheit der Auffassung. Der Autor hat über sein eigenes Werk schließlich keine kompetentere Stimme, als der Hörer, der sich die Voraussetzungen seines Eindruckes klar macht. Wir sind dabei in unserem besten Rechte, wenn wir von den Wagner'schen Tendenzen abstrahiren, also z. B. auf seine allegorisirenden Bedeutungen kein Gewicht legen, ebenso wie wenn wir in Bach's Werken uns nicht von der mystischen Richtung des Componisten beherrschen lassen.

Die Form Wagner's haben wir im Ganzen und Großen der Natur des Stoffes, der Intention angemessen, von allen hemmenden Traditionen befreit gefunden: die Freude daran allein hat uns zu dem entschiedenen Proteste gegen die Willkührlichkeiten in der Behandlung des musikalischen Details geführt. Wo dem Stoffe nach seiner dramatischen Seite hin so gewissenhaft sein Recht wurde, wo wir den üblichen Ausschreitungen gegenüber die Selbstbeherrschung, das Maß, das Aufgehen in der Sache, jene sittliche Unterordnung fortwährend bewundern, da muß die von uns empfundene formelle Willkühr doppelt verletzen. Wie wir uns vor dem sittlichen Ernste seiner Conception beugen, so lehnen wir uns ebenso entschieden gegen seinen musikalischen Absolutismus auf, um so ent- [210a // 210b] schiedener, als der

Kunst gerade von dieser Seite überhaupt Gefahr droht. Es handelte sich hier um die ungedeckter Flanke der Musik überhaupt: ihr elastisches Material, die unendliche Beweglichkeit der Töne setzt der machtvollen Empfindung so wenig sichere Schranken entgegen, daß gerade hier die größte Wachsamkeit des Componisten auf sich selbst nötig ist, wenn er sich vor der Manier bewahren will. Wir haben aber nicht verschwiegen, daß, da einmal die Musik auf den subjectiven Ausdruck zunächst gewiesen ist, gerade die begabtesten Geister der Versuchung der Maßlosigkeit besonders unterworfen und daß ähnliche Uebergriffe bei Bach und Beethoven nicht zu leugnen sind. Wir streiten daher auch nicht mit Wagner über irgendeine einzelne Wendung, sondern gegen die von ihm selbst als Princip gepredigte und häufig genug von ihm wirklich geübte Willkühr.

Die Werke Wagner's haben wir als bekannt vorausgesetzt. Wenn wir auf ihren Inhalt und die Durchführung im Einzelnen nicht näher eingegangen sind, wenn wir nicht den Versuch einer Reproduction gemacht haben, so geschah dies nicht, weil wir allgemeines Raisonement über eine eingehende Darstellung in diesem Sinne stellen, sondern weil eine solche dem Publikum schon vorliegt. Wir verweisen in dieser Beziehung auf das Werk Franz Liszt's (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, Leipzig, 1851), welches in der lebendigsten Weise dem Verlaufe beider Opern folgt und so fast den unmittelbaren Genuß der Darstellung ersetzen kann. Es erreicht dies durch die Liebe zur Sache, durch die Begeisterung, welche es dictirt hat, und ist eine Transcription, so meisterhaft als diejenigen, durch welche Schubert Anerkennung in weiteren Kreisen wurde. Nur die größte Engherzigkeit wird aus dem Enthusiasmus der Darstellung Zweifel gegen sie entnehmen wollen. Hingebung und Begeisterung ist die nothwendige Voraussetzung solcher Reproduction, durch jene wird diese erst möglich.

Die Kritik, die ihre selbstständige Stellung wahren muß, kann sich der Production und ihren Geheimnissen nicht so weit nähern, als solche Hingebung: das Räthsel des Schaffens vermögen beide nicht zu lösen, die Reproduction führt schließlich dazu nun ein neues, eben so wenig lösbares, da auch sie künstlerische Thätigkeit ist. Dennoch hoffen wir, daß man durch unsere Auffassung einen ähnlichen Zug hindurchfühlen wird.

Wir haben Wagner vielfach die Geschichte entgegengehalten: wir stehen nicht an, ihn selbst als eine historische Macht anzuerkennen, der wir uns beugen. Wir fassen seine Richtung als eine nothwendige Reaction, er ist schon eine Potenz der Wirklichkeit, [210b // 211a] ein Sturm, der durch die Welt der künstlerischen Gewissenlosigkeit dahinfährt, über die Bösen, wie über die Guten. Er reagirt über alle Geschichte hinaus auf paradisische Zustände zurück, stürmt gegen alle historischen Formen an - die Geschichte wird aber auch diesen untreuen Sohn in ihre Alles umfassenden Arme aufnehmen, sie wird ihm gestatten, daß er seine Mission erfüllt. Wird es ihm auch nicht gelingen, die absolute Musik zu vernichten, die Aesthetik umzuwerfen, die Errungenschaften einer langen Entwicklung zu beseitigen, so hoffen wir doch, daß durch ihn ein erfrishtes Leben in unser ganzes Kunsttreiben kommen, daß sich durch seine Werke das künstlerische Gewissen der Künste und des Publikums stählen wird. Die Scheu, mit der Wagner der Kunst gegenüber tritt, die Verachtung, die er gegen die zur Zeit herrschenden Kunstrichtungen hegt, mag sich auf jene übertragen. Ist die Emancipation gelungen, so wird man, dankbar für die Befreiung, zur Universalität, zur Freude an allem Schönen zurückkehren, welches uns die Geschichte bietet. Sucht das Publikum dann wieder künstlerische Erhebung, so wird es bei Wagner, in seinem sittlichen Ernste, in der Gewalt seines Ausdrucks solche immer finden, und es wird ihn neben seinen anderen großen Meistern verehren und lieben.

Wir aber verfolgen vorläufig nicht ohne ängstliche Spannung die weitere Entwicklung. Wagner's Consequenz hat sich, wie gegen die musikalische, so schließlich auch gegen die Wortsprache gerichtet: in ihren älteren Formen, in ihren ersten Elementen hofft er einen Ausdruck für sein reagirendes Gefühl zu finden. Er wirft die letzte Schranke zurück und scheint zu verkennen, daß er sich nun auf das Feld der unmittelbaren sinnlichen Gewißheit beschränkt sieht, welche eine noch viel problematischere ist, als die historische, daß er auf einem Boden steht, der jeden Augenblick unter seinen Füßen weichen kann. Wir wollen auch hier nicht über den Erfolg absprechen: die große Kraft der Wagner'schen Production mag auch hier Schwierigkeiten überwinden, denen wir keine Macht gewachsen glauben - er unternimmt es aber, eine Welt rein aus sich zu erschaffen, eine Höhe zu erklimmen, die noch Niemand betreten hat - möge er vor dem Loose der Titanen bewahrt bleiben. -

.....///.....

=====

Berichtigungen.

1) In Nr. 19, S. 200, Sp. 2 finden sich im Text und in den Anmerkungen des Aufsatzes „zur Würdigung W's.“ einige Stellen mit *g e s p e r r t e r S c h r i f t*, welche zwar in den Worten, nicht aber in dieser *b e s o n d e r s a c c e n t u i r t e n G e s t a l t* von dem Autor herrühren. Wir haben schon in einer unserer Anmerkung eben daselbst bemerkt, daß wir den Artikel im Manuscript mehreren Mitarbeitern und Freunden mitgeteilt hatten. *E i n e r d e r s e l b e n h a t j e n e W o r t e u n t e r s t r i c h e n*, was wir natürlich nicht wissen konnten.

2) in der Anmerkung, S. 201, sagten wir, daß es verfrüht sei, über ein Op. 1 wie das v. B ü l o w's, in solcher Weise zu sprechen. Wir sind von Einzelnen dahin mißverstanden worden, als ob dieses Op. 1 unserer Ansicht nach wirklich einer Entschuldigung bedürfe. Dies konnte um so weniger unsere Meinung sein, da wir das betreffende Werk noch gar nicht kennen, indem wir es sofort nach seinem Erscheinen einem unserer Mitarbeiter zur Besprechung übersandten. Unser Gedanke war der, daß es verfrüht sei, bei einem Op. 1 überhaupt solche Konsequenzen zu ziehen, besitze dasselbe einen Werth, welchen es wolle. Ist es ausgezeichnet, so muß man abwarten, ob sich der Autor auf dieser Höhe hält, ist es mangelhaft, läßt es den Componisten als noch unentwickelt erkennen, so muß man ebenfalls sehen, was weiter geschieht. –

D. R e d.

...
wollte die unzählige // können daß // geben und // Kritik wahrte // Höllenrichtermienen // Hochnasigkeit // Kritik, mit ||

Ein- // zelnheiten ||

daß Recht // Naivetät // märchenhafte // Glück in // vor das Publikum zutreten: // Züge wie // denen sich die Poesie // Einzelbildungen? // gehn. // genausten // Richtungen, Verirrungen // sie nur daran erinnern, // genommen:, // Hirngespinnst // jenseit // weißt, // erforderlich. // nichts, als // neusten // allmälige // Ganze ist. // pronocirt // Märchen, // von einander, von einander abweichende // fortgerissen und // Vorder= / Nach= // Triumpfe // keinesfalls // menschlichem Wesens // ihr Bereich // aufnehmen könne, // dieser Kolossen gehaltene, // Naivetät // Stundenlang // unzählige Mal // in ihr Bereich. // Furcht vor sich selbst. // erwiedern ||

machen. = die letzten 2 Buchstaben im kopierten Original verkrüppelt. // Carricatur, // Schumann*) und F r a n z. // widerharigste // Harsträubender // in gewöhnlichen // W's.“ ||

uns die // der der // eigentlich charakterisirende. // Preis geben // der Wirklichkeit entzogene // von den Gefahren // Mozart, hatte // Glück einer // wollte die // Worts // W. ||

Festhalten an einer besseren Welt // können daß // hinblickend ohne // höchst Schritt // Hochnasigkeit, // Luft und // blos // daß Recht, // Ein- // zelnheiten // dieß // unmittelbar gegebene // zu nichte // grade hierin // märchenhafte // anders, als // erweisen ||

Glück in // zutreten: // Selbständiges, Naturwüchsiges und // Kurz ihr // Züge wie // befreien? ist // menschlichste oder // Wesens? ist // bedingt? diese // markigen oft // Einzelbildungen? // Aufgabe den ||

[ff.] W. + W.'s // sich keine Concessionen gemacht. // mit erfordert, // Mythus // genausten ||

Hülfe // ausdrücken, als // Hirngespinnst // [ff.] W. + W.'schen // jenseit // weniger, als // bewiesen, als // Leidenschaftlichen und // weißt, // erforderlich. // nichts, als // neusten // allmälige ||

Zeit, der // lachen sie in's Fäustchen // pronocirt // [ff.] W. + W.'sche // welche? das // Märchen // von einander, von einander abweichende // führt, als // Aushülfe // welche mystische Beziehungen // aussieht, wie // unserm logischen // irgend wie // Triumpfe // und ziehen ihnen ||

[ff.] W. + W.'schen // nur keinesfalls // zwischen den Hörer und die Handlung // Bischen [= Originalschreibung mit rundem s, mit normalem Satz heute nicht mehr darstellbar, gemeint ist >Bißchen< oder >Bis-chen<] // Einzelheiten // Sinne d. h. eine Seite menschlichem Wesens // weniger, als // allmälige // widerstreitende Elemente // pronocirt // b l o s // Nichts, als // grade // in ihr Bereich ||

allmäliger // Mythus // Form d. h. // [ff.] W. + W.'schen // Einzelheiten // dieser Kolossen // Stoff, als // ältern // mit einander // hnter's // vag, // Stundenlang // Seite, aber // unzählige Mal // will, als // in gwöhnlichen und // Märchenstil ||

abermals, // indeß // Ansicht nach, // fest, wie // ihr Bereich // im Großen und Ganzen // erwiedern // Entwicklung // aufmerksam machte. // Carricatur // rückhaltsloseste // Manier? er // Dominantenaccords, // completen // widerharigste // harsträubender // Hilfsmittel ||

nähern, als // Loose ||

XXXX

Aus Königsberg.

Die Marpurg'schen und Köttlitz'schen Concerte mit leitenden Ideen.

... [206a // 206b] ...

Die Marpurg'schen und Köttlitz'schen Concerte zeichneten sich durch die Programme aus, denen bestimmte leitende Ideen zum Grunde lagen. Marpurg hatte seine ersten drei Abende einer Darstellung der historischen Entwicklung der Tonkunst, ausgehend vom 16. Jahrhundert bis zur neuesten Zeit gewidmet: Orlando Lasso, Palestrina, Durante, Lotti, Gabrieli u. A., ferner Bach, Händel Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Weber, Marschner, Mendelssohn, Schumann lieferten dazu die Werke, und zwar in guter Zusammenstellung mit nur einigen Ausnahmen. Die letzten drei Abende hatten zum Zweck, in je einem Concerte die verschiedenen Epochen, Richtungen und Schulen in Gegensätzen vorzuführen, wobei jedoch die Idee durch theilweise verfehlte Anordnung zuweilen verwischt zur Erscheinung kam, indem die Zusammenstellung oder Aufeinanderfolge einzelner Werke hin und wieder unorganisch oder auch in den Gegensätzen beziehungslos war. – R. Wagner konnte nach seiner heutigen Bedeutung nicht zur Darstellung kommen, weil Hr. Marpurg mit Recht durch Concertaufführung schiefen Ansichten über R. W. Thor und Thür zu öffnen fürchtete. – ... [206b /// 207b] ... Symphonie C-Moll von Beethoven: Braten, mit Ungarausbruch.*) – Wohl bekomms meine Herren und Damen! ...

*) ... – Scenen aus R. Wagner's Tannhäuser oder Lohengrin im Concerte aufgeführt kommt mir gerade so vor, wie wenn auf einem Speisezettel zwischen Bratengerichten plötzlich stände: „großes Püschjagen auf Edelwild;“ weil es nämlich gar nicht dort, sondern ganz wo anders hingehört. –

[207b /// 209a] ...

...

Louis Köhler.

Entwicklung // Orlando Lasso, // wo anders ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./19, 6. 5. 1853, S. 210a

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. ...

Richard Wagner's „Lohengrin“ wird in Wiesbaden vorbereitet.

Köttlitz's Oper „Die Franzosen vor Nizza“ ist in Frankfurt aufgeführt worden, wie es scheint ohne großen Erfolg.

scheint ohne ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/149 = III/45, 7. 5. 1853, S. 1189b-1190a

[-]

Aus Wiesbaden.

... // ...

Für das letztere Concert waren alle Kräfte der Oper in Bewegung gesetzt und durch sie vermittelt: Dorn's treffliche Overtüre zu den „Nibelungen“, das erste Finale aus „Euryanthe“, nebst der Arie aus derselben Oper von Fr. Moritz vorgetragen, die Overtüre zum „Tannhäuser“ und das Finale des 3. Aktes aus „Ernani“, nebst Doppel-Concert für 2 Violinen und ein anderes für 2 Piano, nebst anderen kleinen Piècen. ... – ff –.

letztere // Piano, ||

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler -/149 = III/45, 7. 5. 1853, S. 1190b-1191a [Tages- und Unterhaltungsblatt]

D a r m s t a d t . . . // . . . – Auffallend leer war das Concert der hiesigen Hofcapelle zum Besten des Theaterpensionsfonds! Und bei einem solchen Programm! Es wurden aufgeführt: M e n d e l s s o h n ' s Walpurgisnacht, und dessen Finale aus Loreley, B e e t h o v e n ' s Leonoren-Ouvertüre und W a g n e r ' s Ouvertüre zum Tannhäuser.

S c h w e r i n. Ich komme auf die Oper. Hiermit berühre ich die schwache Seite unserer Bühne, denn in diesem Genre ist in jüngster Zeit hier nichts von Bedeutung geleistet. Liest man aber die sogenannten „Kritiken“ in den hiesigen Tagesblättern, so sollte man meinen, es sähe hier wirklich recht gut aus. Diese Einbildung schreibt sich besonders daher, dass Schwerin die dritte Bühne war, welche den „Tannhäuser“ von Wagner im verflossenen Jahre gelungen zur Aufführung brachte; wenigstens hat die „Kritik“ bei der neuerlichen ersten Aufführung des „fliegenden Holländers“ von Wagner nicht verfehlt, mit vollen Backen hinzuweisen auf den geschichtlichen Ruhm, welchen die schweriner Bühne durch die Pflege der Wagner'schen Schöpfungen sich erworben. „Der fliegende Holländer“ fand wenig Beifall. Ich gehöre auch zu denen, die wahnsinnig werden möchten, wenn sie irgendwo das Bild von Sais in unverschleieter Schöne erblicken – aber Wagner's Opern haben mich, obwohl mannichfach interessirt, doch in dieser höchsten Beziehung ziemlich kalt gelassen. Was die Darsteller anbetrifft, sind dergleichen Werke so ausbündig schwierig, besonders für die Sänger, dass sie den letzten Rest von guter Stimme, den wir hier noch besitzen, zu Grunde zu richten drohen.

H. Th. Chr.

schweriner Bühne // „fliegenden ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/16, 9. 5. 1853, S. 127b

[Nachrichten]

Schwerin. In Vorbereitung: „Cortez“. Später: „Tannhäuser“. . . .

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/129, Mo 9. 5. 1853, S. 777q

[Vermischte Anzeigen]

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/130, Dienstag 10. 5. 1853, S. 784q

[Vermischte Anzeigen]

- [53]

Heute, den 10. Mai,

Abends 7 Uhr, im grossen Saale des Kasino,
erste Vorlesung :

„D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r “.

Jeder, der eine der bevorstehenden Musikaufführungen zu besuchen gedenkt, ist
freundlichst eingeladen.

Richard Wagner.

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/129, Dienstag 10. 5. 1853, S. 537b-538a
Eidgenossenschaft]

[Bulletin von heute Morgen][Schweizer

Zürich. . . .

- Um das Verständniß seiner großen Musikaufführung zu erleichtern, hat Herr W a g n e r die
Freundlichkeit, die drei Dichtungen, aus welchen die Theile der Aufführung genommen sind: „Der

fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ öffentlich vorzulesen. Die Vorlesungen finden heute, Donnerstag und Samstag Abend im Kasino statt und sind Jedem offen, der das Konzert besuchen wird. Wer schon Gelegenheit gehabt, Herrn Wagner poetische Werke vortragen zu hören, der weiß, welch' eigenthümlichen Genuß sein so verdankenswerthes Anerbieten schon an sich, abgesehen von jeder Beziehung zu dem Verständniß der musikalischen Produktion, gewährt. //

- . . .

verdankenswerthes ||

XXXX

Norddeutscher Correspondent [Schwerin] -/107, Mi 11. 5. 1853 [S. Aa]

[Kleine Correspondenz][unterm Strich]]

Schwerin, den 11. Mai.

. . . **ZEICHEN** Großherzogliches Hoftheater. Sonntag: Tannhäuser. Tichatschek's letzte Gastrolle. Der berühmte Sänger gab den Tannhäuser mit manchen Veränderungen und Abweichungen, die uns hier neu waren, deren Zweckmäßigkeit aber augenblicklich einleuchtete. Das Haus war sehr gefüllt, und nur Wenige dürften unbefriedigt zu Hause gegangen sein. Besonders schön sang Tichatschek im 2. und 3. Acte; alle Vorzüge seines Organs kamen ihm hier außerordentlich zu statten, er schien ein geborner Tannhäuser zu sein. Die sonstige Besetzung ist bekannt. Neu war Frl. Kühne als „Venus;“ weiter läßt sich hierüber eben nicht viel sagen. - . . .

[Zeichen: Strich, darunter 2 Punkte, wieder Strich] // zu Hause ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/21, 12. 5. 1853, S. 161-162

[Kopftartikel]

Signale aus Wien.

. . .

Anfang Mai.

. . . // . . .

Die musikalischen Abendunterhaltungen, welche der junge Strauß in sehr besuchten Gasthäusern giebt, sind fortwährend außerordentlich beliebt. Man hört dabei in bunter Reihe neue Walzer, Quadrillen, Polkas, klassische Ouverturen und andere Piecen, Stücke aus Opern u. s. w. und stillt dabei Hunger und Durst aus Herzensgrunde. Es gehört, nebenbei gesagt, ein „guter Magen“ dazu, z. B. Beethovens Leonoren-Ouverture zu hören, während ringsum Teller klappern, Gläser klingen und ungeduldige Rufe nach dem Kellner ertönen, oder Mendelssohns Ouverture zum Sommernachtstraum mit dem Eßgeräusch von einigen hundert – Musikfreunden. Am besten ging es noch mit einem Entre-Acte aus Wagners Lohengrin, da Bombardon, Becken, Paulen und Hörner so viel darin zu thun haben, daß der Fall von einigen Dutzend Porzellantellern ohne hörbaren Laut vorübergehen würde. **Modestus.**

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/132, Donnerstag 12. 5. 1853, S. 796q

[Vermischte Anzeigen]

- [52]

Heute, den 12. Mai,

Abends 7 Uhr, im grossen Saale des Kasino,

zweite Vorlesung :

„Tannhäuser“.

Jeder, der eine der bevorstehenden Musikaufführungen zu besuchen gedenkt, ist freundlichst eingeladen.

Richard Wagner.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/58-60, 13. 5. 1853, S. 233a-234a (Z:233b)

[Correspondenz]

Schwerin.

...//...

Von Opern war neu: „D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r.“ Ueber denselben ist viel geschrieben, weshalb ich mich begnüge zu sagen, daß Hr. H i n z e (Holländer), Hr. H a g e n (Erik) und Frau O s w a l d (Senta), ihrer Aufgabe gewachsen waren. ...//...

M.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/58-60, 13. 5. 1853, S. 238b

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters

(Vom 5. bis 10. Mai.)

Donnerst. d. 5.: „Tannhäuser“, O. – ...

Die Weimaraner feiern ihre W a g n e r - W o c h e, wir Leipziger haben unsere gemüthlichen A p e l - A b e n d e: „N ä h k ä t h c h e n“ u. „J u n g e M ä n n e r u n d a l t e W e i b e r“ an einem Abende tragen jedes Mal den Preis davon, so auch am 7. d. M. Die grandiose Tannhäusermusik findet immer mehr Anhänger, dagegen scheint der „Prophet“ seine Anziehungskraft zu verlieren. . . . Hr. T i c h a t s c h e k berührt auf seiner großen Gastspielreise dieß Mal auch Leipzig; „Tannhäuser“, „Prophet“ und „Cortez“ stehen deshalb in Aussicht.

...
...

V. K.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./20, 13. 5. 1853, S. 213a-216b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./20, 13. 5. 1853, S. 218b-221a (Z:221a)

[-]

Aus Berlin.

Herr Redacteur!

...///...

Daß die Aussichten auf die Aufführung der Wagner'schen Opern wiederum in weite Ferne gerückt sind, ist Ihnen bekannt. Auf die Länge wird man Wagner's Schöpfungen doch nicht ignoriren können, man wird sich endlich gezwungen fühlen, darauf zurück zu kommen; aber es möchte dann zu spät sein, die ungeheure Blamage, die man sich zugezogen, wieder auszuwischen.

Berlin, Ende April 1853

J u l i u s S c h ä f f e r.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./20, 13. 5. 1853, S. 222a-224b (Z:222a)

[-]

Die Rheinische Musikzeitung in der Schul- / prüfung. *)

Eine catechetische Uebung von H o p l i t.

Es giebt eine gewisse Klasse von Individuen, die von Zeit zu Zeit ihre Abstrafung erhalten müssen, wenn es ihnen nicht zu wohl werden soll. Zu diesen Individuen gehört unzweifelhaft die „Rheinische Musikzeitung“, deren Humor auf eine, vernünftige Staatsbürger beunruhigende Weise

überhand zu nehmen droht. Nicht genug, daß sie sich untersteht, R. Wagner hofmeistern zu wollen; daß sie anfängt, witzig zu werden, und einen Stoppelverein zu gründen, um mit fremden Gedanken die hungrigen Spalten zu füllen und mit geborgtem Zeug die trostlosen Blösen zu decken: es fällt ihr sogar ein, aus dem Stegreif ehrliche Leute anzufallen, die sich **niemals** um sie gekümmert haben. –

... // ...

Blösen ||

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-II./21, 13. 5. 1853, S. 312-313

[Wochenbericht]

Musik. – Von den „Fliegenden Blättern für Musik“ des „Wohlbekannten“ ist das zweite Heft erschienen. Die Analyse der Haydn'schen Symphonie wird fortgesetzt, eben so die Polemik gegen Wagner; dagegen treffen wir eine ziemlich überraschende Apologie des Franzosen Berlioz an. . . .

... // ...

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-II./21, 13. 5. 1853, S. 313

[Wochenbericht]

Theater. – . . .

In **W e i m a r** wurde am 27. Februar der Tannhäuser, am 2. März der fliegende Holländer, am 5. März der Lohengrin aufgeführt. Vom „Kunstwerk der Zukunft“ verlautes noch nichts. –

. . .

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/20, 14. 5. 1853, S. 168b

[Statistik der Bühnen]

Stadttheater in Düsseldorf

Das Theater wurde am 30. April mit Donizettis Oper Lucrecia Borgia geschlossen, worin die k. sächs. Hof Opersängerin Frl. Jenny Ney die Lucrecia sang. Es wurden in dieser Saison, vom 1. Oktober 1852 bis 30. April 1853, 144 Vorstellungen gegeben, darunter 64 Opern=Vorstellungen. - . . .

In einem Zeitraum von sieben Monaten wurden folgende Opern gegeben: Tannhäuser, von Richard Wagner 8mal. . . .

Hof Opersängerin ||

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/134, Sa 14. 5. 1853, S. 808b

[Vermischte Anzeigen]

- [42]

Musikau fführung von *Richard Wagner*.

Samstag den 14 Mai werden die bestellten Billets Morgens von 10 - 12 Uhr und Nachmittags von 2 bis / 4 Uhr an der Theaterkasse verkauft

Dienstag den 17. Mai wird zur nämlichen Zeit der Verkauf dieser Billets fortgesetzt werden, und derjenigen der noch nicht bestellten stattfinden.

Preise der Plätze:

Rangloge	Fr. 8. -
Loge 1 - 6	" 6. -
Loge 7 - 20	" 5. -

Sperrsitze	"	5. -
Parterregallerie	"	4. -
Parterre	"	3. -
Dritte Gallerie Mitte	"	3. -
Dritte Gallerie Seite	"	2. 50
Vierte Gallerie	"	1. 50

Die Konzert-Direktion
der allgemeinen Musikgesellschaft.

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/134, Sa 14. 5. 1853, S. 808q

[Vermischte Anzeigen]

- [44]

Heute, den 14. Mai,
Abends 7 Uhr, im grossen Saale des Kasino,
dritte Vorlesung :

„Lohengrin“.

Jeder, der eine der bevorstehenden Musikaufführungen zu besuchen gedenkt, ist
freundlichst eingeladen.

Richard Wagner.

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/135, Sonntag 15. 5. 1853, S. 814q

[Vermischte Anzeigen]

- [56]

Musikaufführung.

Sämmtliche Herren Musiker sind ersucht, Sonntag den 15. Mai, Abends / um 7 Uhr, zu einer
nöthigen Zusammenkunft im Theater sich einzufinden.

Die erste vollständige Probe

wird Montag den 16. Mai, Vormittags um 10 Uhr, abgehalten.

Richard Wagner.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/20, 16. 5. 1853, S. 78b-79b

[Correspondenzen]

A U S H A M B U R G :

(April.)

. . .
. . . die Robespierre-Ouverture von Littolff . . . Wiederholt hat mich die Conception des Ganzen auf
das Allerhöchste gespannt und wiederholt bin ich durch den Effekt der in der Mitte durch 2 oder 3
Schüsse geschilderten Catastrophe bis zur athemlosen Erschütterung ergriffen worden. Wo diese
Ouverture irgend mit genügender Besetzung und im grossen Raume gemacht wird, muss sie unfehlbar
die beabsichtigte Wirkung machen. . . . Ich finde darin bei weitem mehr Genie, als in Schumann's und
Wagner's zuletzt gehörten Ouvertüren. – . . .

. . . [78b // 79a]

Das 5te Philharmonische Concert veranlasst mich zu umständlicher Besprechung . . . In dem hier
zu besprechenden Concert wurden die Eroica, die Tannhäuser-Ouvertüre zum zweiten Male,
Mendelssohns Scherzo in G-moll aus dem Sommernachtstraum und endlich Mehuls Jagd-Ouvertüre
gegeben. . . . [79a // 79b] . . . – Die Wagner'sche Ouvertüre hat bei wiederholtem Hören mein Urtheil
vollkommen unverändert gelassen und ich darf daher das früher Gesagte einfach bestätigen. Hinsichtlich
der Ausführung war mir wieder die erschrecklich lang fortgeführte undankbare Violinfigur am Schlusse

auffallend. Selbst wenn der Dirigent sie sorgfältiger, als es geschah, ausführen liess, kann sie nur ermüdend und matt wirken. Da, wenn ich nicht irre, 10 erste und 8 zweite Geigen spielten, so kann der Vorwurf einer ungenügenden Besetzung nicht Statt finden. – . . .

. . . /// . . .

Ernst.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/20, 16. 5. 1853, S. 79b-80a

[Correspondenzen]

AUS DER SCHWEIZ

(Ende April.)

. . . // . . . – In den beiden letzten Concerten dirigierte R. Wagner die A-dur-Symphonie und die heroische von Beethoven und rief mit seiner Meisterschaft in der Auffassung dieser kolossalen Werke trotz des mühsam einzuübenden Orchesters und der grossen Schwäche vieler Mitglieder desselben im Publikum eine grosse Begeisterung hervor. – . . . – –.

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/134, Montag 16. 5. 1853, S. 557b [Bülletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. Als Vorbereitung für die große Musikaufführung, welche diese Woche stattfinden wird, hat Richard Wagner an drei Abenden seine drei schönsten Opern, aus denen die den Grundgedanken enthaltenden Theile aufgeführt werden, vorgelesen. Die große, mit jedem Male noch gesteigerte Zahl der Zuhörer bewies, welch' lebhaftere Theilnahme diese in der That seltenen Vorlesungen für den Dichter und seine Werke erregten. Mit einem herrlichen, voll und wohltönenden Organ begabt, das in seiner elastischen Weichheit allen Nuancen der Sprache von der zartesten Milde bis zur unbändigsten Leidenschaft den Ausdruck gestattete, trug Wagner seine Kunstwerke mit einer Inspiration, Empfindung und dramatischen Lebendigkeit vor, daß er das Publikum beinahe bis zur Illusion einer äußern Darstellung hinriß. Es läßt sich daher ahnen, welche Wirkung diese Dramen hervorbringen werden, wenn sich zu ihnen nun noch die Musik mit allen ihren gewaltigen Hülfsmitteln gesellt. Es wird eine schöne Woche werden.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/17, 18. 5. 1853, S. 133b

[Nachrichten]

Schwerin, den 23. April. Der anbrechende Frühling ist für unser Theater gewöhnlich die beste Zeit; besonders in diesem Jahre sehen wir ihm mit grosser Sehnsucht entgegen. Neues von Bedeutung ist, ausser „Iphigenie in Tauris“ v. Gluck (Weihnachten 1852 aufgeführt), auch erst in den letzten Wochen aufgeführt, und hat leider diesmal keinen rechten Erfolg gewinnen können. „Der fliegende Holländer“ von Richard Wagner, an dessen Ausstattung von der Intendantur eine bedeutende Summe verwendet war, der aber kalt und unbefriedigt liess, und wenn auch mehr als die bisherigen zwei Aufführungen erleben, aber nie durchschlagen wird – es ist „halt zu viel Erstorbenes darin“.

-

liess, und wenn auch ||

XXXX / XXXX / XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/138, Mi 18. 5. 1853, S. 830a

[Vermischte Anzeigen]

Tagblatt der Stadt Zürich -/138, Mi 18. 5. 1853, S. 830q

[Vermischte Anzeigen]

Tagblatt der Stadt Zürich -/138, Mi 18. 5. 1853, S. 830q

[Vermischte Anzeigen]

- [37] Wir möchten das Publikum aufmerksam machen, bei dem Besuche der Musikaufführungen des Richard Wagner doch ja das eigens ausgeschriebene Programm mit sich zu führen, da es die erschöpfendste Erläuterung über die genialen Tondichtungen gibt.

Einer, der sich nicht mit Operntraktätlein plagt.

- [40]

Anzeige.

In der Buchhandlung der Herren Meyer & Zeller am Rathhausplatz, bei Herrn Kassier Keller an der Theaterkasse, und bei dem Unterzeichneten ist à 50 Cts. zu haben das

Programm

zu den

Musikaufführungen am 18., 20. und 22. Mai

(mit vollständigem Text und Erläuterungen der einzelnen Musikstücke).

Der Ertrag ist als Beitrag für die Kosten der Aufführungen bestimmt.

E. Kiesling.

- [41]

Mittwoch den 18. Mai:

Erste Musikaufführung

von

Richard Wagner.**Im Theater.**

Anfang Abends um 7 Uhr.

Die Konzert-Direktion
der allgemeinen Musikgesellschaft.**XXXX**

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/137, Donnerstag 19. 5. 1853, S. 570a-570b

[Bulletin von heute Morgen]

Richard Wagners Musikfest. Wie die Fürsten ihre stolzen Hoffeste feiern, so haben wir gestern ein Musikfest gefeiert, um das uns wegen seines Glanzes und Gehaltes alle Residenzstädte Europa's hätten beneiden können. Auch wir haben einen König in unserer Mitte, der uns mit seiner Huld erfreut; sein Reich aber ist die Kunst. Es gewährte einen wahrhaft imposanten Anblick, als man in das festlich erleuchtete Theater trat und die ganze Bühne bis an die Soffiten hinauf mit dem brilliantesten Orchester besetzt sah. 70 Musiker bildeten dasselbe; aus nah und fern waren sie zusammengeströmt, von Weimar, von Wiesbaden, von Mainz; die Musikdirectoren aus allen Städten der Schweiz hatten // sich eingefunden; einen mächtigen Chor von 110 Stimmen hatten die Sängervereine der Stadt Zürich gesendet. Und vor diesem Orchester stand auf einer kleinen Erhöhung der herrliche Mann, dessen gewaltiger Geist Alle hieher zum schönsten gemeinsamen Wirken vereinigt hatte, dessen zauberhaftem Stabe sie alle willig und freudig gehorchten. Der Anblick war so imposant und herausfordernd, daß es uns wahrhaft wohlthuend und beruhigend war, als die dichtgeschaarten Phalangen so sinnig mit einem milden Liede des Friedens begannen.

Und wer beschreibe all' das, was folgte! Von der kecken Lustigkeit der Matrosen an das glänzend=adeliche Bankett auf der Wartburg, von dem rauschenden Hochzeitsfest weg auf die grauenhafte Fahrt durch das stürmische Meer; aus dem sinnlich=schaurigen Toben des Venusberges das edle, zarte, keusche Brautlied; von der irdischen Andacht, wie sie die Peterskirche zu Rom mit all' ihrer Pracht und Schönheit hervorruft, bis zu der himmlischen Andacht, in welche das lieblich=tiefsinnige Mysterium des „heiligen Grals“ uns versenkt - welcher unendliche Wechsel der Empfindungen, welche Kontraste, welche Fülle von Wonne! Wagners Musik ist, um sie mit einem Namen zu bezeichnen, in Stoff, Anlage und Ausführung miraculös; aber sie begnügt sich nicht mit dem Wunderbaren der Erscheinung sondern diese ist nur der bezeichnendste Ausdruck des innern Wunders, das in den geheimsten Tiefen des menschlichen Wesens seine Entstehung und Erklärung findet.

So war denn auch das volle Haus von den Wundern des Abends festgebannt; einen solchen Jubel haben wir noch selten in unserm Theater gesehen; jede Nummer wurde rauschend bewillkommt; am Ende der Meister stürmisch gerufen und von Publikum, Musikern und Sängern mit Kränzen, Bouquets und Freudenbezeugungen überschüttet.

Dieser Augenblick und als er selbst zum ersten Mal die Musik zu seinem edlen „Lohengrin“ hörte, mag ihn für die mühe= und kummervollen Tage und schlaflosen Nächte, die er um Zürich so großen Genuß zu bereiten geopfert, reichlich entschädigt haben. Zürich wird ihm auch diese Tage nie vergessen. Dank ihm dafür, innigen gerührten Dank. Dank aber auch den Musikern und Musikfreunden aller Orten, welche ihre treffliche Mitwirkung geliehen, daß das Fest so großartig ausgefallen ist. Dank auch der hiesigen Musikgesellschaft, welche so zuvorkommend den Gedanken Wagners ergriffen und ihn

praktisch ins Leben führen zu helfen keine Mühe und Kosten gespart hat.
Morgen der zweite Festtag.

hieher // Venusberges das // der Erscheinung sondern ||

XXXX XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/22, 19. 5. 1853, S. 172-173

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. T i c h a t s c h e c k hat sein Gastspiel begonnen und entzückt das Publicum, er trat bis jetzt als „Tannhäuser“ und als „Ivanhoe“ auf. – . . .

. //

☼ T i s c h a t s c h e c k enthusiastirte das ruhige Publicum in S c h w e r i n als Raoul und Tannhäuser. Der Hof beehrte den Künstler auch mit einer Einladung zu einem glänzenden Hofconcert, worin er mehrere Lieder von Schubert mit großer Meisterschaft vortrug. . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/139, Donnerstag 19. 5. 1853, S. 836b

[Vermischte Anzeigen]

- [62]

E i n l a d u n g.

Ich lade die hier anwesenden Herren Tonkünstler, die Mitglieder der „Musikgesellschaft“ und der Sängervereine „Harmonie“ und „Stadt Zürich“ zu einer musikalisch=geselligen Unterhaltung freundlichst ein. Zusammenkunft heute Abend halb 7 Uhr im Kafe Münsterhof.

Richard W a g n e r.

Kafe ||

XXXX / XXXX / XXXX

Posener Zeitung -/113, Donnerstag 19. 5. 1853, S. 1a-2c; ~ -/114, Fr 20. 5. 1853, S. 1a-2c

[unterm Strich]

Tannhäuser

Von Richard Wagner.

Die Ausführung dieses großartigen Tonwerkes, welches in der musikalischen Welt so großes Aufsehen macht und auf den großen Bühnen Deutschlands mit so großem Erfolge gegeben wird, steht uns am Sonnabend bevor. Dem Wunsche verschiedener Musikfreunde genügend, wollen wir versuchen, durch eine vorbereitende, zum Verständniß des Werkes dienende Weise, den Leser in die Oper einzuführen, damit sie bei der Aufführung den größtmöglichen Genuß haben mögen. Wir benutzen dazu das zu diesem Behufe von der mit glänzendem Erfolg unter Direktor W a l l e r in Freiburg von Statten gegangenen Aufführung des Tannhäuser von Dr. S c h r ö d e r herausgegebene Textbuch.

In der Einleitung heißt es zunächst über den Komponisten:

Keine Nation zählt so viele u n g e t r e u e Künstler wie unsere Deutsche. Haben unsere Deutschen Tonsetzer etwas gelernt, so wandern sie zuerst nach Italien und (wenn sie dort ihren Zweck nicht zur Genüge erreichen) später nach Frankreich, wo der Künstler, a l l e i n in ganz Europa, auf eine sichere Basis für seinen Fleiß gestellt ist.

Ganz anders R i c h a r d W a g n e r ! - Da ist alles Deutsch, ursprünglich Deutsch.

Betrachten wir z. B. seine B ü c h e r - die er alle s e l b s t schrieb, z u g l e i c h Dichter und Tondichter - so tritt uns das wohltheuend=nationale Element aber so bestimmt vor Augen, wie noch nie. Wer würde in den Titeln seiner Opern: D e r f l i e g e n d e H o l l ä n d e r, T a n n h ä u s e r und der Sängerkrieg auf Wartburg, L o h e n g r i n, nicht sogleich den naturwüchsig-Deutschen hervortreten sehen, der stark genug, selbstständig zu sein, um alle Nahrung, die sein schöpferischer Geist bedarf, nur aus h e i m a t h l i c h - v a t e r l ä n d i s c h e m Boden sprießen zu lassen, ohne über den Po oder den Rhein hinüber zu kokettiren, um von dort eine, im heißen Boden angesengte Pflanze, herüber zu

liebäugeln, damit sie in einem unpassenden Klima zur Treibhauspflanze erniedrigt werde.

Die Sage vom „*f l i e g e n d e n H o l l ä n d e r*“ ist rein germanischen Ursprungs, die, in symbolischer Fassung, ein gespenstisches Schiff von nebliger Form andeutet, von keinem Schiffer geführt oder doch nur von einer Gespenstererscheinung in der schwarzen Matrosentracht des siebzehnten Jahrhunderts. Es segelt, mit dem Steuerruder voraus, rasch an einem wirklichen Schiff vorüber und verkündet ihm Elend und Noth.

„*L o h e n g r i n*“ (Llogrin, Loherangrin) ist in der Deutschen Sage Parcifals Sohn, einer der Pfleger des heiligen Graals, der durch einen luftgetragenen Schwanenwagen die Elsa (Belane), Königstochter von Brabant rettet. Er kämpft für sie zu Mainz vor dem Kaiser Heinrich dem Vogler, gegen ihren Feind Telremund und heirathet sie.

Die „*T a n n h ä u s e r*“ - Sage stellte den Helden als einen Ritter aus den Rheinlanden dar, der seine Ritterwaffen siegreich gegen Osten trug. Sein Begleiter war der treue Eckard. Als er an den Hörselberg bei Eisenach kam, wurde er durch das wunderbare Klingen, das aus dem Berge hervordrang, mächtig angezogen, und obgleich ihn der treue Eckard warnte, folgte er dem Sirenenrufe und wurde von den tanzenden Bacchantinnen und in das Felsenthor hineingezogen. Frau Venus schloß ihn in ihre Arme und er wurde ihr Gemahl. Eisenacher Kinder, die in den Berg geriethen, erinnerten den liebeschmachtenden Helden an die Wirklichkeit. Mit Mühe wand er sich aus den Armen der Venus los und pilgerte gen Rom, um dort Verzeihung zu erlehen. Er kehrte ohne Absolution zurück, in der Hand einen längst verdorrten Stab, der grünend binnen drei Monaten, ihm Verzeihung bringen sollte. Der Stab grünte nicht und er kehrte in den Venusberg zurück. Nach andern grünte er erst spät und Tannhäuser war gerettet.

Da das *O p e r n w o r t* mit dem *O p e r n t o n e* in ebenso engem Verhältniß steht, wie der menschliche Geist zu dem Körper, da sie sich harmonisch decken müssen, wie Form und Inhalt, innerhalb der Poesie, der Materie, um ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen, so ist die Wahl des Textes von der außerordentlichsten Bedeutung.

R i c h a r d W a g n e r nun arbeitet seine acht Deutschen Stoffe erst als Dichter aus und verwendet eben so viel Fleiß auf die Vollendung des *B u c h e s*, als auf die Ausführung der *M u s i k*. Er geht nicht von der leider fast in der gesammten theaterlustigen Welt verbreiteten Idee aus: „Als brauche der Text nicht gerade sehr vernünftig zu sein! Man verstehe ja doch das Wenigste von den Opernkünstlern. Wenn sie *n u r g u t s i n g e n* und ein Bischen Spiel haben, so mache sich die Sache schon! u. s. w.“

Wagner behauptet im Gegentheil: Daß ein vortreffliches Buch, welches eine spannende Handlung enthält, *g u t d a r g e s t e l l t* von den Operisten, den höchsten Triumph des gesungenen Dramas erzielen muß! Er will lieber *e i n e w e n i g e r g u t e S t i m m e* (die dem Concerte, dem einfach // *l y r i s c h e n G e s a n g* allein Lebensbedingung ist) ertragen, als bei einem *d r a m a t i s c h e n, d a r s t e l l e n d e n* Sänger eine falsche Auffassung, ein uncharakteristisches Spiel.

Er will Deutlichkeit des Wortes, Verständniß der Handlung, Kraft fülle in der Ausprägung beider! -

--

Aus diesem Gedanken gingen seine Opern hervor! Dieser Gedanke ist es, der ihm das vortreffliche Libretto, vortrefflich in Töne übersetzen hilft.

In der Oper treten nun nachstehende Personen auf: *H e r m a n n, L a n d g r a f v o n T h ü r i n g e n*. Sänger und Ritter: *T a n n h ä u s e r, W o l f r a m v o n E s c h e n b a c h, W a l t h e r v o n d e r V o g e l w e d e, B i t e r o l f, H e i n r i c h d e r S c h r e i b e r u. R e i n m a r v o n Z w e t e r*. *E l i s a b e t h*, Nicht des Landgrafen. *V e n u s*. *E i n j u n g e r H i r t e*. Thüringische Ritter, Grafen und Edelleute. Edelfrauen. Edelknaben. Aeltere und jüngere Pilger. Sirenen. Najaden. Nymphen. Bacchantinnen. Thüringer Wartburg. Zeitpunkt der Handlung: im Anfange des 13. Jahrhunderts. Der Ideengang der Ouverture ist folgender:

Ein Zug von Pilgern schreitet an uns vorüber; ihr Gesang, gläubig, reuevoll und bußfertig, zur Hoffnung und zur Zuversicht des Heiles sich erhebend, nähert sich im Anfange; schwillt dann - wie in nächster Nähe - zum mächtigen Ergüsse an, und entfernt sich endlich. Abenddämmerung, letztes Verhalten des Gesanges. Beim Einbruche der Nacht zeigen sich zauberische Erscheinungen: ein rosig erdämmernder Duft wirbelt auf; Jubel-Klänge drängen an unser Ohr; wirre Bewegungen eines Tanzes lassen sich gewahren. Dies sind die Zauber des „Venusberges.“ Von der verlockenden Erscheinung angezogen naht sich eine männliche Gestalt: es ist *T a n n h ä u s e r*, der Sänger der Liebe. Er läßt sein stolz jubelndes Liebeslied ertönen, freudig und herausfordernd. Wie um den Zauber zu sich herzuwringen. Mit wildem Jauchzen wird ihm geantwortet; dichter umgiebt ihn das rosige Gewölk, Dünste hüllen ihn ein und berauschen seine Sinne. Im Dämmerlichte gewahrt sein Blick jetzt eine reizende

Weiber=Gestalt; er hört die Stimme, die in süßem Erbeben ihm den Sirenenruf zutönt. V e n u s selbst ist es, die ihm erschienen. - Da brennt es ihm durch Herz und Sinne: mit Gewalt treibt es ihn näher, und vor die Göttin selbst tritt er mit seinem Jubelliede, das er jetzt in höchstem Entzücken zu ihrem Preise ertönen läßt. Wie auf seinen Zauberruf thut sich nun das Wunder des Berges in hellster Fülle vor ihm auf: Jauchzen erhebt sich von allen Seiten; in trunkenem Jubel brausen Bacchantinnen daher // und reißen in ihrem wüthenden Tanze Tannhäuser fort. Es braust davon wie das wilde Heer, und schnell legt sich dann der Sturm. Nur ein klagendes Schwirren belebt noch die Luft, ein Säuseln wogt über die Stätte, auf der sich der Zauber kundthat, und über die sich nun wieder die Nacht ausbreitet. Doch bereits dämmt der Morgen herauf: aus weiter Ferne läßt sich der wieder nahende Pilgergesang vernehmen. Wie dieser Gesang sich iommer mehr nähert, wie der Tag immer mehr die Nacht verdrängt, hebt sich auch jenes Schwirren und Säuseln der Lüfte, das uns zuvor wie schauriges Klagegetön Verdammter erklang, zu immer freudigerem Gewoge, so daß endlich, als die Sonne prachtvoll aufgeht, und der P i l g e r g e s a n g in gewaltiger Begeisterung aller Welt, und Allem, was ist und lebt, das g e w o n n e n e H e i l verkündet, dieses Gewoge zum wonnigsten Rauschen der e r h a b e n s t e n E n t z ü c k u n g anschwillt. Es ist der Jubel des aus dem Fluche der Unheiligkeit erlösten Venusberges selbst, den wir zu dem Gottesliede vernehmen. So wallen und springen alle Pulse des Leben zu dem G e s a n g e d e r E r l ö s u n g; und beide getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur, umschlingen sich zum heilig einenden Kusse der Liebe.

I d e e n g a n g d e s T e x t b u c h e s .
E r s t e r A u f z u g .

Beim Auffliegen des Vorhangs sehen wir das „Innere des V e n u s = B e r g e s (Hörselberges bei Eisenach). Weite Grotte, die sich durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar ausdehnt. Im fernsten, sichtbaren Hintergrunde zieht sich ein blauer See dahin; in ihm N a j a d e n und S i r e n e n . V e n u s (die Deutsche Holle, Holde, Hulda) und T a n n h ä u s e r im Vordergrunde. Das Ganze durch rosiges Licht beleuchtet. - N y m p h e n und B a c c h a n t i n n e n vollenden die Gruppe und der Gesang der Sirenen beginnt.“

Als er geschlossen, zuckt Tannhäuser empor, wie aus einem Traume. Venus zieht ihn schmeichelnd zurück und nun beginnt das D u e t t des Kampfes zwischen beiden.

T a n n h ä u s e r zu einem plötzlichen Entschlusse ermannt, nimmt die Harfe und singt, daß er sie fliehen müsse.

Die empörte V e n u s springt voll Leidenschaft von ihrem Lager auf, in den heftigsten Ausdrücken den treulosen Geliebten tadelnd: doch kehrt sie sogleich vom Hasse zur schmeichelnden Liebe zurück. //

Noch einmal versucht sie ihn zu fesseln, noch einmal schildert sie ihm alle Reize ihres anmuthigen Aufenthaltes.

Die S i r e n e n singen unsichtbar, aus weiter Ferne.

T a n n h ä u s e r auf das Aeußerste hingerissen, greift mit trunkenem Geberde in die Harfe, gelobt der Venus ihrer Anmuth Ritter zu sein, fleht jedoch ihn ziehen zu lassen &

V e n u s geräth in heftigen Zorn. Noch einmal fordert sie ihn auf, daß, wenn er keine Vergebung auf Erden - für seinen Aufenthalt bei ihr - finden sollte, er zu ihr zurückkehren möge.

V e n u s verschwindet, nachdem T. ihr geantwortet, daß ihn Liebes=Glück nie erfreuen soll, mit ihrem ganzen Zauber unter furchtbarem Krachen.

Dieses Duett, die Exposition der Oper, kann nur ein Wegweiser in ein Gebirge sein, das uns eben so viele reizende Thäler, wie schwindelnde Abhänge, eben so viel der berausenden Weinreben, wie der frostigen Nebel, eben so viele lustigmurmelnende Quellen wie wildbrausende Ströme darbieten wird.

Drama, Handlung, gibt nur der Conflict zwischen den Gegensätzen, nur das Aufeinanderstoßen von einander abweichender Charaktere!

Wagner hat den Hauptkonflikt psychologisch in die Brust des T a n n h ä u s e r eingeschlossen und läßt in dort zur Geltung kommen. Er läßt den begeisterten Ritter und Dichter in den heftigsten Kampf zwischen Sinnlichkeit und Religion treten.

Die e i n e Liebe bietet ihm nur die Aeußerlichkeit in der Ueberweltlichkeit, während die z w e i t e (die zur E l i s a b e t h, Nichte des Landgrafen Hermann von Thüringen) ihm die Wirklichkeit im Anhauche menschlicher Tugend voll sittlicher Feinheit darbietet.

V e n u s und E l i s a b e t h sind die strengsten Gegensätze, die gedacht werden können, abweichende Charaktere, welche nie zur Versöhnung gelangen. Zwischen der Liebe zu beiden schrankt Tannhäuser mit leichterregbarem poetischem Gemüthe bald von Dieser, bald von Jener angezogen. Er

unterscheidet nicht mehr, wo die lockende Sünde, wo die alleinbeseligende Tugend zu finden ist.

T a n n h ä u s e r steht plötzlich in einem schönen Thale, über ihm blauer Himmel. Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hürselberg. Im Vordergrund ist ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorsprung hinaufführt. Von der Höhe links vernimmt man das Geläute von Heerdeglocken; auf einem hohen Vorsprunge sitzt ein j u n g e r H i r t e mit der Schalmel und singt. //

Er spielt auf der Schalmel. Man hört den Gesang der ä l t e r e n P i l g e r, welche den Bergweg rechts entlang ziehen.

Als T a n n h ä u s e r das Lied des Hirten und den Gesang der älteren Pilger vernommen, da fühlt er sein in den Armen der Venus, der Frau Hollda, Holle, vergeudetetes Leben wie ein Alp auf seine menschlich=edle Brust fallen - und verzweifelnd spricht er:

Ach, schwer drückt mich der Sünden Last,
Kann länger sie nicht mehr ertragen;
Drum will ich auch nicht Ruh' noch Rast
Und wähle gern mir Müh' und Plagen.

Thränen ersticken seine Stimme. Der Pilgergesang verhallt in der Ferne. Das Geläute der Kirchenglocken von Eisenach wird vernehmbar, Hornrufe ertönen.

Da treten H e r m a n n, Landgraf von Thüringen, W o l f r a m v o n E s c h e n b a c h, W a l t e r v o n d e r V o g e l w e i d e, B i t e r o l f und andere Sänger auf, erkennen den Knieenden, den Langvermißten, den verloren geglaubten Freund und Sanggenossen und suchen ihn durch Freundschaftsanträge wieder zu gewinnen.

W o l f r a m (Tannhäuser in den Weg tretend, mit erhobener Stimme).
Bleib' bei Elisabeth.

Erst bei dem Namen: E l i s a b e t h! erwacht T a n n h ä u s e r aus seiner Betäubung und kehrt, mit allen seinen Empfindungen sich von der Venus (von der Sündhaftigkeit) losreißend, zur Elisabeth (zur Tugend) zurück.

Wir glauben, daß, wenn hier der Vorhang fällt, Niemand, dem Gott auch nur eine leidliche Auffassung von Scheiden und Unterscheiden für die Lebensreise gegeben, den unsinnigen Angriff auf Wagners Werk mitmachen will, indem seine Kunstgegner behaupten: dieser erste Aufzug sei eine Apotheose der Sinnlichkeit. Fehlte diesem Akte der Name Elisabeth! wäre nicht der wirklich triumphirende Gedanke zum Schlusse, d i e R ü c k k e h r z u r T u g e n d! - so möchten jene Recht haben. Ohne Schatten kein Licht, ohne Sünde keine Tugend! Die dramatische Kunst bedarf des moralisch Häßlichen, um das moralisch Schöne hervorbringen zu können, wie der Maler den Schatten häuft, wenn er seinem Bilde mehr Licht geben will. Ein Gegensatz hebt den andern und je mehr Konflikte zwischen den Gegensätzen vom Dichter gebracht werden, desto spannender und interessanter wird das ganze Werk auf die Hörer wirken.
(Schluß folgt.)

=====

(Schluß aus Nr. 113)
Z w e i t e r A u f z u g.

I n t r o d u k t i o n: Die Instrumente schildern die freudigen Hoffnungen der Elisabeth, den Tannhäuser wieder zu sehen: dann dessen Gesang, vermischt mit heiligen Klängen des Chorals, der sich wieder in den Gefühlsstimmungen der Elisabeth auflöst.

Der z w e i t e Aufzug führt uns nun in die Sängerhalle der Wartburg und E l i s a b e t h tritt freudig bewegt ein und begrüßte den Saal mit Entzücken:

T a n n h ä u s e r kommt mit W o l f r a m und nun beginnt das herrliche D u e t t des W i e d e r s e h e n s, worin der Dichter in den schönsten Worten die Erhabenheit einer Liebe zwischen zwei edlen Seelen, im Gegensatze gegen das Duett des ersten Aktes, zu schildern verstanden hat.

Wolfram, den eine stille Liebe an Elisabeth bindet, schließt, im Hintergrunde stehend, das Duett ab.

Nachdem sich Tannhäuser und Wolfram entfernt haben, tritt der L a n d g r a f ein zu seiner Nicht und freut sich, daß sie endlich wieder an einem Sängerfeste Theil nehmen will, um des Festes Fürstin zu sein.

Da schmettern die Trompeten durch den Wartburgssaal. G r a f e n = / R i t t e r und E d e l f r u e n in reichem Schmucke werden durch E d e l k n a b e n eingeführt. - Der Landgraf mit Elisabeth empfängt und begrüßt sie.

Die Ritter und Frauen nehmen die von den Edelknaben angewiesenen Plätze ein. Der Landgraf und Elisabeth besteigen die Ehrensitze unter dem Baldachin. Die Sänger treten in die Mitte des Saales. T a n n h ä u s e r und E l i s a b e t h zu entgegengesetzten Seiten.

Diese vierte Scene des zweiten Actes bildet nun den Culminationspunkt, den Höhenpunkt der ganzen Oper.

Ein entschiedenes dichterisches Talent leitete R. Wagner, die bisherige poetische Steigerung hier in der G e n e r a l s c e n e, gerade Mitte der Oper, culmiren zu lassen. Was bisher gleichsam bergauf stieg, muß jetzt wieder naturgemäß bergab steigen, um den Schluß, den natürlichen, herbeizuführen.

Nachdem der L a n d g r a f den Wettsängern die Aufgabe gestellt und das Loos die Reihenfolge bestimmt hat, singt zuerst W o l f r a m v. Eschenbach.

Da erhebt sich T a n n h ä u s e r, wie aus einem Traume, und schildert die Liebe in rein r e a l e r Weise. //

Dann singt W a l t e r v a B der Vogelweide, um Tannhäusers Auffassung von der Liebe zu wiederlegen. Die Zuhörer jubeln in lautem Beifall.

Die große Aufregung unter den Zuhörern bricht nun B i t e r o l f durch sein Lied.

Darauf antwortet T a n n h ä u s e r in stets zunehmender Hitze.

Er wird unterbrochen von den Rittern.

B i t e r o l f greift nach dem Schwerte.

Nun erhebt sich W o l f r a m in edler Entrüstung.

T a n n h ä u s e r, gereizt durch den Widerspruch ist seiner nicht mehr mächtig; er faßt nicht mehr, was der edele Wolfram gesungen, er denkt nicht mehr an Elisabeth, die engelreine, er singt das Lob der Venus.

Alle schreien vor Entsetzen auf:

Ha, der Verruchte! Fliehet ihn!

Hört es! Er war im Venusberg!

Die E d e l f r a u e n: Hinweg! Hinweg aus seiner Näh'!

Die E d e l d a m e n entfernen sich in größter Bestürzung und unter Gebärden des Abscheu's. Nur E l i s a b e t h, mit ihrer das Herz fast zersprengenden Angst, mit dem Wehe getäuschter, mißverständener Liebe in der Brust, nur Elisabeth bleibt zurück.

Als sich aber die Ritter und Sänger mit entblößten Schwertern gegen Tannhäuser stürzen, da wirft sie sich mit einem herzerreißenden Schrei dazwischen und deckt T a n n h ä u s e r mit ihrem Leibe.

T a n n h ä u s e r, nach und nach von der Höhe seiner Aufregung und seines Trotzes herabgesunken, durch Elisabeth's Fürsprache auf das Heftigste ergriffen, ruft in Zerknirschung:

Weh! Weh mir Unglücksel'gem!

Da ertönt schließlich der Gesang der jüngeren Pilger aus dem Thale herauf.

T a n n h ä u s e r, dessen Züge von einem Strahle schnell erwachter Hoffnung erleuchtet werden, eilt ab mit dem Rufe:

Nach Rom!

A l l e (ihm nachrufend):

Nach Rom!

Der Vorhang fällt schnell - und jeder wird sich gestehen müssen, daß hier ein vortrefflicher Dichter eine schöne Idee in eine herrliche Form, einen begeisterten Gedanken in flammende Erscheinung, einen köstlichen Inhalt in brillante Fassung gehen ließ.

Dritter Aufzug.

I n t r o d u k t i o n. (Tannhäusers Pilgerfahrt.) Die Instrumente deuten den Choral des 1. Aufzuges an und gehen in das Thema des Sängerkrieges aus dem 2. Aufzuge über. Choral. Elisabeths Schmerz, Erzäh- // lung der Pilgerfahrt, Verdammungsurtheil. Oboen und Flöten leiten aus dem Feierlichen in den Venuszauber über, der erdrückt wird durch den Choral im Fortissimo. - -

In diesem Aufzuge finden wir wieder das Thal vor der Wartburg, links den Hørselberg, Der Tag neigt sich zum Abend. Auf dem kleinen Bergvorsprunge rechts, vor dem Marienbilde, liegt E l i s a b e t h im brünstigen Gebete dahingestreckt.

W o l f r a m kommt links von der waldigen Höhe herab und bleibt stehen, als er Elisabeth bemerkt, und singt.

Als er weiter hinabsteigen will, vernimmt er aus der Ferne den Gesang der ältern Pilger sich nähern; er hält abermals an.

Jetzt ist der Gesang d e r ä l t e r e n P i l g e r verklungen, die von Rom entsündigt zurückkehren und in

schmerzlicher, aber ruhiger Fassung fällt E l i s a b e t h auf die Kniee, als sie den Tannhäuser vergeblich unter ihnen gesucht hat.

Vergebens wünscht Wolfram sie zu begleiten.

Sie deutet auf den Himmel und geht wie eine Verklärte ab.

W o l f r a m ist zurückgeblieben, er hat Elisabeth lange nachgesehen, setzt sich links am Fuße des Thalhügels nieder, ergreift die Harfe und beginnt nach einem Vorspiele zu singen.

Es ist Nacht geworden. T a n n h ä u s e r tritt auf. Er trägt zerrissene Pilgerkleidung, sein Antlitz ist bleich und entstellt; er wankt matten Schrittes an seinem Stabe.

Er läßt sich erschöpft am Fuße des vorderen Bergvorsprunges nieder. W o l f r a m will sich an seiner Seite niedersetzen.

Durch Mittheilung des Urtheilsspruches, der ihn der ewigen Verdammniß Preis giebt, erneuert sich alles Wehe in seiner reichen Dichterphantasie, welches ihn auf seiner Reuefahrt nach Rom getroffen; die Libation für die gekränkte Tugend setzt sich zur einer Libation für das allein noch mögliche Laster um, und zum Schauer des edlen Wolfram bricht er in wahnsinnige Worte aus.

Leichte Nebel hüllen allmählig die Scene ein. Eine rosige Dämmerung beginnt die Nebel zu durchleuchten; durch sie gewahrt man wirre Bewegung von N y m p h e n.

T a n n h ä u s e r. Ha! fühlst du nicht milde Lüfte?

W o l f r a m ahnt, fühlt den Zauber und reißt den T a n n h ä u s e r mit Gewalt zu sich.

Da wird V e n u s in heller rosiger Beleuchtung, auf einem Lager ruhend, sichtbar und singt.

W o l f r a m und V e n u s ringen jetzt gleichsam um die Seele des T a n n h ä u s e r, der wie Herkules am Scheidewege steht, aber nicht wie // jener den Pfad der Tugend, sondern den des Lasters für den besseren, oder ihm allein möglichen, hält.

T a n n h ä u s e r, der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt, wie von einem heftigen Schlage gelähmt, an die Stelle geheftet, aufschreiend:

Elisabeth! -

Da ertönt M ä n n e r g e s a n g aus dem Hintergrunde.

V e n u s : Weh! Mir verloren!

Sie verschwindet und mit ihr die ganze zauberische Erscheinung. Das Thal, vom Morgenroth erleuchtet, wird wieder sichtbar: von der Wartburg her geleitet ein T r a u e r z u g einen offenen Sarg. Die älteren Pilger voran. In dem Sarge die Leiche Elisabeths, von Edlen getragen. Der Landgraf und die Sängere geleiten ihn zur Seite.

Auf Wolframs Bedeuten ist der Sarg in der Mitte der Bühne niedergesetzt worden.

W o l f r a m geleitet Tannhäuser zu der Leiche, an welcher dieser niedersinkt.

T a n n h ä u s e r: Heilige E l i s a b e t h! bitte für mich!

E r s t i r b t.

Da ziehen die j ü n g e r e n P i l g e r, von Rom zurückkehrend, heran; sie tragen den Stab, den dürrer, und singen.

Nach einer neuen Lesart schließt das Stück, indem die Fackeln gesenkt und ausgelöscht werden und das Morgenroth an den Himmel tritt, mit den wenigen Worten:

Er ist erlöst, wir thun es kund! Halleluja!

Der Vorhang fällt. hTannhäuser ist todt, todt, weil es die poetische Nothwendigkeit so erheischte.

Ein Mensch, der, nicht von Haus aus schlecht, aber aus mißverstandener Leidenschaft, aus überreizter Phantasie, im Ueberschäumen ringender Innerlichkeit die Schranken zerbricht, die ihm die Familie, die religiöse Gemeinde, der Staat vorzeichnet, m u ß zusammenbrechen, weil er die Möglichkeit irdischen Daseins in die Unmöglichkeit des Lebens gesetzt hat.

Der Tod ist die einzige Sühne für sein zerrissenes Lebensbauwerk. Familie, Kirche und Staat stoßen ihn aus. Verzweiflung faßt ihn, den geistvollen Sünder, der zu spät begreift, daß die Welt sich in ihren heiligsten Interesse n i e, n i e m a l s verhöhnen lassen wird durch die Ueberschwenglichkeit eines geistreichen Phantasten, der sie mit hineinreißen will in den Wellenstrudel eines Bächleins, das sich über Kiesel stürzt, und der vergessen hat, daß dieses Bächlein sich im Flusse, der Fluß im Strome, der Strom im Meerbusen, der Meerbusen im weltumströmenden Oceane verlieren muß, wie der Einzelmensch im großen Ganzen des Staatslebens, zu dem er nur sein bescheidenes Theilchen, Jeder nach seiner Befähigung, // beizutragen hat. - Wohl kann ein Bächlein das hellste Quellwasser führen, aber es führt es doch nur des Oceans wegen.

Das ist der t r a g i s c h e Held, der das Leben stets so nimmt, wie es aber nie sein könnte, wie es aber nie sein wird. Das ist die Schuld in der Unschuld! Das ist das Verbrechen des Einzelindividuums am großen Ganzen der Menschheit, das Verbrechen, welches nicht ahnet, daß es ein Verbrechen ist, und

zu spät seinen Irrthum bereuet; erst dann bereuet, wenn die Sühne auf Erden eine Unmöglichkeit! wenn der irdische Richter sein Schuldig! ausgesprochen und nur der göttliche Richter noch verzeihen kann, indem er ruft: Komm' zu mir!

Das ist der t r a g i s c h e Held, der sein Lebensbauwerk zertrümmerte und dessen einzige Sühne der Tod, der freie Flügelschlag über das Leben hinaus! sein kann. - -

Diese schwierige Aufgabe der Poesie zu lösen verstanden Shakespeare, Göthe, Schiller u. a. m. in der Tragödie des Wortes. Noch nie aber wurde sie sich s o v o l l k o m m e n in der Tragödie von W o r t und T o n, in der tragischen O p e r als Aufgabe gestellt - - und - wir glauben es, noch nie vollendeter zur Durchführung gebracht als hier von Wagner.

T a n n h ä u s e r ist im wahrsten Sinne ein solcher tragischer Held. E l i s a b e t h ist seine tugendhafte Seite, V e n u s seine sündhafte. Das Leben stößt ihn, den Reumüthigen, von sich, da will er zur Sünde zurück und - s t i r b t. Mit seinem Tode g r ü n t der Stab seines Lebens wieder, seines b e s s e r e n, seines j e n s e i t i g e n Lebens.

W o l f r a m von Eschenbach, der vierte im Bunde, ist das gerade Gegentheil des Tannhäuser. Er liebt die Elisabeth, aber er hält sie für eine Heilige und verschweigt seine Liebe. Treu steht er ihr zur Seite bis zu dem Augenblicke, wo sich ihr reines Auge zur e w i g e n R e i n h e i t verklärt. Er schildert die Liebe in seinem herrlichen Gesange, wie sie Elisabeth glücklich machen würde, aber Elisabeth betet für Tannhäuser, dessen S e e l e sie retten will, und er stört sie nicht im Gebete. Er ermahnt den Verführten zur Umkehr und erkennt noch das Restlein des Bessern an, obgleich jenen alle Anderen verfluchen.

Als die Todtenglocken ertönen, der Leichenzug Elisabeths kommt, führt er ihn sanft - nach Vernichtung des Venuszaubers - seine letzten Lebensschritte bis zur Bahre und beweint seinen Tod und richtet entzückt sein Auge nach dem dünnen Stabe des Lebens, der auf dem G r a b e wieder zu g r ü n e n beginnt. So der edle Wolfram von Eschenbach.

Alle übrigen Figuren unseres musikalischen Trauerspiels sind mehr episodisch und nützen dem Ganzen des Dramas, ohne daß sie zum Ver- // ständniß desselbe näher beleuchtet zu werden brauchen. Was sie bringen, wird bei der Aufführung durch sich selbst deutlich werden.

U e b e r d i e M u s i k .

Wagner folgt in seiner Musik dem Vorbilde G l u c k ' s, indem er, wie dieser, alles Uebermaaß der Effekthascherei zu vermeiden bemüht ist, und das Naturwahre, das mehr Einfach Dramatische zu erringen strebt - und dieses zwar in der Vereinigung eines gediegenen Textes mit einer werthvollen Musik.

Die O u v e r t u r e macht einen musikalischen Durchgang durch die ganze Oper und kann als alleinbestehend betrachtet, fast einer Symphonie gleichgestellt werden. Die ernste Mahnung des Pilgergesanges löst die tolle Lust der Violinen und Flöten ab, die schwirrend und brausend bis zur Raserei gesteigert, wieder abgelöst werden durch die heilige Weihe des Chorals. Ein herrlicher Marsch leitet nun den Sängerkampf ein; der Kampf endet. Venus jauchzet noch einmal auf mit ihrer Schaar und die Klänge der überwundenen Leidenschaft schließen ab zum Siege des Ueberirdischen!

Die außerordentlich kunstfertige Entwicklung der I n s t r u m e n t i r u n g läßt das Orchester fast verdoppelt erscheinen. Dissonanz folgt auf Dissonanz; bis die weichste Harmonie die wohlthuedenste Brefriedigung für das Ohr herbeigeführt.

Wie aber Wagner den G e s a n g, den V o k a l t h e i l der Oper behandelt, das läßt sich um so weniger mit den Worten schildern, da selbst die Gluck'sche Behandlungsweise dieses wichtigsten Theiles der Oper noch so bedeutend von der Wagner'schen abweicht, das kein Vergleich auch nur im Entferntesten Aufschluß gibt.

Da wir aber hier die Musik nicht durch Noten belegen können, wie wir den Text durch den Vers=Abdruck erläutern konnten, so wollen wir nur kurz mittheilen, welche Wirkung der Vokaltheil der Oper auf Andere und uns selbst hervorbrachte.

Wagners Tonsatz ist das direkte Gegentheil des Italienischen Melodiengeklippers. Der Libretto=Dichter in Italien arbeitet alle Scenen auf möglichst viele anzubringende Melodien hin; Wagner umgekehrt. Bei ihm ist der dramatische Effekt, der Effekt innerhalb der fortschreitenden Handlung, durch die Entwicklung und das Aufeinanderstoßen verschiedener Charaktere, die Hauptsache.

Einfach // das kein Vergleich ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/61-63, 20. 5. 1853, S. 247a-247b

[Theatralische Sternwarte]

* **Cassel.** . . . // . . . – Für die Pfingstfeiertage haben wir „T a n n h ä u s e r“ und „D i e J u n g f r a u v o n O r l e a n s“ zu erwarten. Die Oper ist hier neu und wie ich höre, wird für deren Ausstattung sehr viel gethan. Man ist in großer Spannung. . . .

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/61-63, 20. 5. 1853, S. 250a

[Theatralische Sternwarte]

* **Zürich.** . . . – Am 18., 20. und 22. Mai werden hier im Theater drei große Concerte von Richard Wagner und zwar nur dessen Compositionen zur Aufführung kommen. Es kommen aus allen Nachbar-Städten die musikalischen Kräfte herbei und die Preise sind theils 4-, theils 3fach erhöht. Es werden die Ouverturen und einzelne Pieçen der drei W a g n e r ' / schen Opern: „Fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ executirt, die Erwartungen sind auf's Höchste gespannt. Da aber an allen 3 Abenden dasselbe Concert zur Ausführung kommt, so wird Mancher unangenehm berührt werden, denn Viele glauben, daß an jedem Abend nur stets die Nummern e i n e r Oper und zwar so, daß es beinahe die g a n z e Oper wird, ausgeführt werden soll.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/61-63, 20. 5. 1853, S. 250b

[–]

Chronik des Leipziger Stadttheaters

(Vom 11. bis 17. Mai.)

. . . Freit. d. 13.: „Tannhäuser“, O. Tannhäuser Hr. T i c h a t s c h e k, K. S. Hof- und Kammersänger v. DFresden a. G.

—————

Eine Muster-Vorstellung nennen wir die Reprise des „T a n n h ä u s e r“ am 13. mit dem Tenor-Heros T i c h a t s c h e k als Tannhäuser an der Spitze. Die Aufnahme des hier wie überall so beliebten Gastes war die glänzendste, nicht minder fanden die vorzüglichen Leistungen der hiesigen Mitglieder die verdienteste Anerkennung. Dem Tannhäuser ließ Hr. T i c h a t / s c h e k seinen schon oft gerühmten Ivanhoe („Templer und Jüdin“) folgen, in welcher Partie er unbestritten im wahren Sinne des Worts u n ü b e r t r e f f l i c h ist.

. . .

V. K.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./21, 20. 5. 1853, S. 229a-231b

[–]

Aus Prag.

Am 22sten April 1853.

Ich habe Ihnen diesmal über eine Masse von Concerten zu berichten, die seit meinem letzten Briefe stattgefunden; denn unsere Concertsaison verlängert sich diesmal weit über Ostern hinaus, und gerade der bei Weitem interessantere Theil derselben fällt in diesen Abschnitt nach Ostern.

. . . [229a // 229b] – . . .

In dem Concerte für die Krombholz'sche Krankenbett-Stiftung, welches die HH. Medicinæ Studiosi mit außerordentlichem pecuniären Erfolg im Theatersaale veranstalteten, spielte L a u b das Mendelssohnsche E-Moll Concert mit außerordentlicher Bravour und vollendeter Feinheit, doch nicht ganz mit der erforderlichen Innigkeit und mitunter in allzu präcipirtem Tempo . . . In demselben Concerte

hörten wir auch Wagner's Rieni-Ouvertüre und Mendelssohn's Symphonie in A-Moll. Beide Compositionen fanden nur lauen Beifall; die Ouvertüre wohl zum Theil wegen der unvollkommenen Leistung einiger Blechinstrumente; übrigens muß ich selbst gestehen, daß der außerordentliche Eindruck, den das einleitende Andante auf mich machte, durch die Ueberschwenglichkeiten des Allegro mit seinem Trommelgerassel bedeutend abgekühlt wurde. – . . .

. . .
Die bedeutendste unter allen diesen musikalischen Productionen war das am 4ten April zum Besten des Armenfonds veranstaltete Concert im Theater. Diese Bedeutenheit resultirte schon aus der Wahl der Tonstücke: Ouvertüre zum Tannhäuser, Arie aus Mendelssohn's Elias, die Hallelujah-Fuge aus Händel's Messias, und die n e u n t e S y m p h o n i e. [229b // 230a] Aber auch die Aufführung, bei welcher, unter Hrn. F. Skraup's Leitung, die Solosänger und Choristen des Theaters, die Sänger der Sophienakademie, und nebst dem Theaterorchester mehrere tüchtige Dilettanten mitwirkten, war eine der sorgfältigst vorbereiteten, die hier noch stattgefunden. Der Erfolg war bei überfülltem Hause sehr günstig. Die Ouvertüre wurde mit größter Präcision executirt und zur Wiederholung verlangt. . . . In einem späteren Concerte, welches der Tenorist Hr. Stäger aus freiem Antriebe zum Besten der so karg besoldeten Choristen veranstaltete, und worin er mit ungeheurem Beifall, Lorbeerkränzen u. dgl. überschüttet wurde, fand eine Wiederholung der Tannhäuser-Ouvertüre und des Hallelujah mit gleich günstigem Erfolge Statt. Viele unserer Musiker geben sich der Hoffnung hin, daß mit dem gut geglückten Debüt dieser Ouvertüre der Weg gebahnt sei, um Wagner's Opern den Zutritt auf unsere Bühne zu verschaffen, und obwohl ich diese Hoffnung aus verschiedenen Gründen noch für verfrüht halte, so ist doch wenigstens so viel gewiß, daß die viel verbreitete Behauptung, es werde die Aufführung Wagner'scher Werke von Polizei- und Censurswegen nicht erlaubt, durchaus grundlos ist.

. . . [230a /// 231b] . . .

O –.

Ueberschwenglichkeiten // Bedeutenheit ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./21, 20. 5. 1853, S. 232a

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudirte Opern. . . .

R i c h a r d W a g n e r's „Fliegender Holländer“ ist in Schwerin zur Aufführung gekommen. Eben daselbst ging auch Michael Beer's „Struensee“ mit der Musik seines Bruders zum ersten Male in Scene.

. . .
Der „Tannhäuser“ ist in C a s s e l in Vorbereitung.
// . . .

XXXX

Posener Zeitung – /114, Freitag 20. 5. 1853, S. 1a-2c [unterm Strich] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/113, Donnerstag 19. 5. 1853

XXXX

Posener Zeitung – /114, Freitag 20. 5. 1853, S. 3c-4a

[–]

T h e a t e r .

„T a n n h ä u s e r“ von den bedeutendsten Autoritäten als die großartigste und originellste Schöpfung der Neuzeit anerkannt, aber auch als die schwierigste. Ehrenpunkt für jede Bühne ist es, sich an die Aufführung dieses riesigen Tonwerkes zu wagen. Nach der Aufführung in Freiburg, die dort eine unerhörte Sensation erregte, sprach R i c h a r d W a g n e r der Compositeur selbst, in einem Schreiben an den Direktor W a l l n e r, die Herrn S c h ö n e k und M e f f e r t seinen herzlichsten Dank für die treffliche Durchführung aus. Die enormen Kosten, sowohl die der Ausstattung, als auch die der jedesmaligen Ausführung, welche die namhaftesten und zahlreichsten instrumentalen Kräfte fordert, erlaubt nicht, diese Oper bei gewöhnlichen Preisen aufzuführen, nichts desto weniger ist die Preiserhöhung eine sehr bescheidene, und nicht, wie z. B. in Leipzig, Frankfurt [etc.] eine dreifache. Die Abonnenten bekommen im Laufe nächster Woche e i n e der Aufführungen im Abonnement, während

die Preise für die Nichtabonnenten stets erhöht bleiben müssen. Nicht nur Dekorationen und Kostüme, sondern auch die Möbel, Requisiten [etc.] und sind zu dieser Vorstellung neu verfertigt, und für die Hervorbringung der verschiede- // nen Lichteffekte wird zum ersten Male ein von Seiten des Magistrats angeschaffter neuer Beleuchtungsapparat in Anwendung gebracht. Da der Raum für die Schaulustigen muthmaßlich und hoffentlich zu klein wird, so sind vor der Hand von der Direktion zwei Wiederholungen festgesetzt, und zwar nächsten Sonntag und Mittwoch, letztere zum Benefiz des Herrn M e f f e r t, welcher in der Parthie des „Tannhäuser“ Außerordentliches mit seinen brillanten Mitteln in Gesang und Spiel leistet.

[etc.] = etc.-Sigel // „T a n n h ä u s e r“ // schwierigste. ||

XXXX

Posener Zeitung -/114, Freitag 20. 5. 1853, S. 4a

[-]

Stadttheater zu Posen.

Sonnabend d. 21. Mai Abonnement suspendu. / Zum Erstenmale: **Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.** Romantische Oper in 3 Abtheilungen von R i c h. W a g n e r. S ä m m t l i c h e Dekorationen sind neu gemalt von Herrn Lehmann. Die Kostüme durch aus neu nach Originalzeichnungen des Herrn Heine, Kostümdirektors a m K. Hoftheater in Dresden. Das Orchester ist namhaft verstärkt.

Unabänderliche Preise der Plätze für **alle** Aufführungen dieser Oper: Fremdenloge 1 Rthlr. Erster Rang und Sperrsitze 20 Sgr. Parterre 10 Sgr. Zweiter Rang 10 Sgr. Amphitheater 5 Sgr. Gallerie 3 Sgr. A b e n d s a n d e r K a s s e: Erster Rang und Sperrsitze 25 Sgr. Parterre 12 Sgr. Zweiter Rang 12 Sgr. Amphitheater 6 Sgr. Gallerie 4 Sgr. sechs Gallerien 4

Billets zu allen Plätzen werden im Theater=Bureau (Busch's Hôtel) ausgegeben.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 151 = III/47, 21. 5. 1853, S. 1206a-1207b (Z:1207a)

[-]

Aus Düsseldorf.

... // ...
 ... // ... Ueberhaupt wird die Wahl der Programme durch grosse Einseitigkeit charakterisirt; die Namen Gluck, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn u. A. sind fast ganz aus den Programmen verdrängt und erst im letzten Winter scheint das Comité die Nothwendigkeit gefühlt zu haben, in etwa den Wünschen des Publikums gerecht zu werden und ihm die alten Freunde nicht ganz zu entziehen. Ueberhaupt möchten wir sehr rathen, zu den Grundsätzen der früheren Epochen zurückzukehren: gute Compositionen, wenn sie auch heimischem Boden nicht entsprossen, eben so wenig als solche nicht auszuschliessen, welchen im Entwicklungsgang der Musik eine Stellung von Bedeutung, mindestens von Interesse, nicht bestritten werden kann, wie die Werke Meyerbeer's, Berlioz's und Wagner's.

... // ...

– 6 –

XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/140, Freitag 20. 5. 1853, S. 848b

[Vermischte Anzeigen]

- [45]

Freitag den 18. Mai:
Zweite Musikaufführung
 von
Richard Wagner.
Im Theater.
 Anfang Abends um 7 Uhr.

Die Konzert-Direktion
 der allgemeinen Musikgesellschaft.

Es ist noch eine ziemliche Anzahl Billets zu kaufen. Der Verkauf findet Vormittags von 10-12 und

Abends von halb 7 an an der Theaterkasse statt.

XXXX

Zürcher Freitags-Zeitung -/20, 20. 5. 1853, S. Bc-Cc (Z:Cc)

[Schweiz]

- **Z ü r i c h.** - . . . // . . .

- Das erste Konzert **R i c h a r d W a g n e r s** fand bereits Statt; ein Orchester von 70 Musikern und ein Chor von 110 Sängern ist das Organ des genialen Komponisten. Die ausgezeichnetesten Musiker haben sich als Theilnehmer und Hörer eingefunden. Der Künstler erndtet den verdienten Ruhm und Dank

. . .

ausgezeichnetesten ||

XXXX / XXXX

Tagblatt der Stadt Zürich -/141, Sa 21. 5. 1853, S. 848b

[Vermischte Anzeigen]

- Bei Heinrich **F ü ß l i** und **K o m p.**, Kunst= / handlung zur Meise, ist à Fr. 2 zu haben:

Das Portrait
des berühmten Komponisten
Herrn Richard Wagner.

.

- [44]

Einladung.

Auf den Wunsch des Herrn **R i c h a r d W a g n e r** wird heute, Samstag den 21. Mai, zu Ehren der bei seinen Konzerten mitwirkenden Künstler im Kasino eine kleine Festlichkeit veranstaltet, zu welcher die Mitglieder der Musikgesellschaft und der beiden Männerchöre Stadtverein und Harmonie freundschaftlich eingeladen sind. Die Theilnehmenden wollen gefälligst bis spätestens um 1 Uhr Mittags bei Herrn **K u h n** im Kasino Karten für das damit verbundene Abendessen lösen, indem ohne solche Niemand der Eintritt gestattet werden kann. Anfang punkt 7 Uhr Abends.

Mehrere Komité=Mitglieder
der verschiedenen beteiligten Gesellschaften.

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/139, Sa 21. 5. 1853, S. 577b-578a

[Bülletin von heute Morgen]

R i c h a r d W a g n e r s M u s i k f e s t. Am zweiten Festabend feierte Wagners Muse einen zweiten glänzenden Triumph. Das Haus war zum Brechen voll und empfing den Meister mit jubelndem Applaus: ihn überstimmte jedoch der dreifache schmetternde Tusch, den das ganze Orchester dem Meister darbrachte; es galt wohl dem seltenen Trifolium des Dichters, Komponisten und Dirigenten, welche in Wagners Person auf's schönste vereinigt sind. Wiederum ging das musikalische Wunderwerk, das uns Wagners künstlerischen Lebens= und Entwicklungsgang selbst zur Erscheinung brachte, in musikalischer Vollendung an dem entrückten Herzen vorüber; mit jedem Tonstück steigerte sich der Jubel, bis er im „Lohengrin“, gewiß der Krone von Wagners Schöpfungen, in niegehörtem Enthusiasmus bosbrach. Publikum, Musiker und Sänger wett- // eiferten mit einander, dem Meister ihre Dankbarkeit, Verehrung und Bewunderung darzubringen. - Es wird noch eine vierte Aufführung nothwendig werden, wenn Alle, die es wünschen, des Genusses theilhaftig werden sollen. Aus den benachbarten Schweizerstädten, namentlich von Chur, waren gestern viele Gäste unter dem Publikum.

welche // mit einander ||

XXXX

Posener Zeitung -/115, Donnerstag 21. 5. 1853, S. 3c-4a

[Theater]

Die erste Aufführung des „T a n n h ä u s e r“ hat wegen der großen Schwierigkeiten des Einstudirens auf Sonntag verschoben werden müssen, namentlich weil Frl. M ü l l e r die Partie der „Elisabeth“ an Stelle des leider erkrankten Frl. H e r w e g h neu übernommen hat. Die Direktion thut Recht daran, ein so großartiges, mühevolltes Werk nicht unfertig dem Publikum vorführen zu wollen.

... // ...

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/21, 23. 5. 1853, S. 82a-82b

[Correspondenzen]

A U S W Ü R Z B U R G:

(Monat April.)

... // ... N e u e Opern wurden dieses Jahr keine gegeben. Wagner's „Tannhäuser“ sollte gegeben werden, es kam aber nicht dazu. . . . Auch die Ouvertüre von „Ruy Blas“ von Mendelssohn so wie die zum „Tannhäuser“ von Wagner wurden mitunter aufgeführt; erstere gefiel sehr, letztere weniger. . . .

XXXX / XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/143, Montag 23. 5. 1853, S. 2277a-2277b

[Schweiz]

x Zürich, 18 Mai. Den Festreigen, zu welchem sich in jedem Sommer die Schweizer Städte die Hände reichen, beginnt in diesem Jahre auf die würdigste Weise Zürich mit einer großen Musikaufführung von Richard Wagner; ihr folgt eine musikalische Festwoche in Basel, dann die Bundesfeier in Bern, das eidgenössische Schützenfest in Luzern u. s. w. Bekanntlich fand Richard Wagner nach dem Revolutionssturm von 1848 gastfreundliche Aufnahme in Zürich. Er hatte keine Bekannte hier und suchte sie nicht; mit den Flüchtlingen stand er in sehr lockerer Verbindung; nur einige wenige Freunde, die er sich erst hier erworben hatte, sah er bei sich in seiner stillen und bescheidenen Wohnug am Züricher-See, außerhalb der Stadt, wo sich sein Geist in der friedlichen Umgebung der herrlichsten Natur zu neuen Schöpfungen sammelte. In dieser stillen Zurückgezogenheit dichtete er das großartige Werk: „des Nibelungen Ring“, welches er in nur wenigen Abdrücken jüngst seinen Freunden mitgeteilt hat. Mit dem öffentlichen Leben kam er im Anfang seines hiesigen Aufenthalts in fast gar keine Berührung, bis er sich auf den Wunsch einiger Freunde bereit erklärte in einem Concert der Musikgesellschaft eine Symphonie von Beethoven zu dirigiren. Der Erfolg dieser Aufführung mit verhältnißmäßig nicht sehr bedeutenden Kräften war ein außerordentlicher. Orchester und Publicum empfand zum erstenmal die mächtige Wirkung unsrer großen Tonwerke, wenn sie unter der Leitung eines so genialen Dirigenten einstudirt und aufgeführt werden, wie dieß bei Wagner der Fall ist. Von da an wiederholten sich diese Aufführungen in jedem Winter, und die Zürcherischen Concerte wurden in der ganzen Schweiz berühmt. Dem Drängen seiner Freunde nachgebend, brachte er letzten Winter den „fliegenden Holländer“ zur Aufführung – ein Versuch der bei den geringen Mitteln der hiesigen Bühne gewagt erscheinen mußte, aber doch, wie man mich versicherte, mit einem guten Erfolg gekrönt wurde. Bei der Unmöglichkeit seine Opern jetzt genügend in Zürich zur Darstellung auf der Bühne zu bringen, entschloß er sich, den hiesigen Freunden seiner Kunst durch Vorführung einer Auswahl einzelner Stücke aus jenen Werken mindestens einen näheren Begriff von dem Charakteristischen seiner Musik zu verschaffen. Er ließ bei Vornahme dieser Auswahl den dramatischen Zusammenhang der Stücke gänzlich aus dem Auge, da ihn, wie er in dem erschienenen Programm sagt, die Erfahrung gelehrt habe daß solche Szenen, die einzig für die dramatische Darstellung berechnet // sind, in Concertaufführungen einen unverständlichen, oft sogar peinlichen Eindruck hervorbringen. Er wählte daher solche Stücke bei denen von der wirklichen Darstellung auf der Bühne mehr oder minder leicht oder auch ganz abgesehen werden konnte, und die dafür als reine Musiksätze einen wichtigen Hauptmoment des dichterischen Ganzen in prägnanter Tonfarbe kundgeben. Die erste dieser Musikaufführungen wird nun heute Abend im hiesigen Theater gehalten. Die beiden Wiederholungen finden am 20 und 22 d. statt. Das Orchester ist gebildet aus 68 Künstlern der Schweiz und Deutschlands. Aus allen Kantonen kamen auf Wagners Ruf die besten Musiker. Wiesbaden und Mainz schickte auch einige treffliche Instrumentisten; die Ankunft des berühmten Violoncellisten Bohrer aus Stuttgart erregte große Freude, wogegen man mit Bedauern vernahm daß

mehreren Mitgliedern der Münchener Capelle der Urlaub verweigert worden sey. Das Orchester ist vortrefflich, und sichert den besten Erfolg von seiner Seite. Der Chor zählt 130 Mitglieder, und ist aus hiesigen Dilettanten gebildet. Die Geschäftsleitung hat mit großer Bereitwilligkeit die Direction der hiesigen Musikgesellschaft übernommen. Die Kosten des Unternehmens, welche auf 7000 Fr. angeschlagen wurden, sind bereits durch Subscription gedeckt. Die Theilnahme des Publicums für diese Concerte ist daraus zu entnehmen daß für die drei Aufführungen bereits im voraus alle Plätze genommen sind.

x Zürich, 19 Mai. Für heute nur die kurze Mittheilung daß Wagner in seiner gestrigen Musikaufführung einen seltenen Triumph feierte. Das festlich erleuchtete Theater war bis in die letzten Räume dicht mit Zuhörern gefüllt. Orchester und Chor zeigten sich aufs wärmste angeregt von der genialen Leitung ihres Meisters. Der Enthusiasmus des Publicums steigerte sich mit jeder Nummer, und der begeisterte Zuruf wollte bei einzelnen Sätzen kein Ende nehmen. Als der Schlußaccord des unübertrefflich schönen Brautliedes aus Lohengrin verklungen war, und unter dem rauschenden Beifall und Jubelruf der Menge von allen Seiten dem trefflichen Meister Kränze zugeworfen wurden; als unter der wachsenden Begeisterung die Jungfrauen des Chors die Blumen von ihrer Brust nahmen und den Mann ihrer höchsten Verehrung damit schmückten: da erhob sich auch das ganze Orchester und stimmte mit ein in das allgemeine Jauchzen. Die Pauken wirbelten, die Trompeten und Posaunen schmetterten. Das höchste Entzücken, dessen die Menschenbrust fähig ist, gab sich auf die schönste Weise kund. Niemand blieb unbewegt; alle Herzen feierten diesen Augenblick der reinsten und edelsten Freude, und priesen die Kunst, die solche Wunder zu wirken vermag.

18 Mai. // Bekannte // Züricher-See, // Abdrücken // erklärte in // empfand // dieß // Versuch der // mich versicherte, // Unmöglichkeit seine // habe daß // Stücke bei // einen wichtigen Hauptmoment // 20 und 22 d. // Instrumentisten; // Münchener // vortrefflich, // Mitglieder, und // entnehmen daß ||

19 Mai. // Mittheilung daß ||

XXXX

Neue Zürcher Zeitung XXXIII/143, Montag 23. 5. 1853, S. 633b

[Bülletin von heute Morgen]

Z ü r i c h. Gestern hat die dritte Musikaufführung von Richard Wagner stattgehabt. Alle Billets waren ausgegeben, da eine Menge Zuhörer aus der Ferne herbeigeströmt war und das Dampfschiff bekanntlich einen Extrakurs verheißen hatte. Schon diese Menschenmasse, Orchester und Publikum zu einem großen Amphitheater vereint, machte einen imposanten Eindruck. Der Beifall war wie immer außerordentlich. Das Matrosenlied wurde gerufen, der große Meister am Schluß mit Kränzen beworfen und mit einer ihn als den Erschließer einer freieren Zeitentwicklung begrüßenden Deklamation gefeiert, eine Zeremonie, die Wagner sehr einfach mit einem herzlichen Dank und Händedruck der Prima Donna beantwortete. Ueber die Befähigung des gefeierten Mannes lassen wir den Experten das Wort, so viel haben wir aber doch verstanden, daß die S c h u l e hier so viel leistet als das G e n i e erzeugt. Das Eigenthümliche der Erscheinung liegt nicht in der Methode, sondern in der Individualität dieses Mannes. Wir bezweifeln auch, daß er Schüler haben wird, die ihm's nachmachen.

Eins ist uns besonders aufgefallen an der Wagnerschen Musik. Sie kann Alles, n u r n i c h t h e i t e r s e i n. Ihrer Lustigkeit ist immer etwas Unheimliches beigemischt, an ihrem blauesten Himmel hängt eine Wolke, in der man schon den Blitz ahnt, der auf ein Schiff herunterstürzt. Es wikk uns fast vorkommen, als wollte R i c h a r d W a g n e r mit seiner Musik unsere neuste Geschichte schreiben.

- . . .

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/141, Mo 23. 5. 1853, S. 586b

[Bülletin von heute Morgen]

R i c h a r d W a g n e r s M u s i k f e s t. Der gestrige letzte Festtag setzte den frühern die Krone auf. Mit der wiederholten Anhörung der Tonwerke wuchs ihr Verständniß und mit ihm der Enthusiasmus für dieselben. Neben dem frischen und kecken Matrosenlied aus dem Holländer machte wiederum die Musik zu „Lohengrin“ die edelste, innerlichste und zarteste, vor Allem aus den gewaltigsten und nachhaltigsten Eindruck. Als die letzten schmetternden Töne des Hochzeitsfestes und damit auch des schönen Musikfestes verklungen, flogen Kränze und Bouquets von allen Seiten, das ganze Haus jubelte, die Musiker fielen ein mit ihrem Tusch. Ein Sänger trat vor und rezitierte ein Gedicht, welches das Wirken

des hochbegabten Mannes würdig feierte und die schönste der Frauen reichte ihm den Loorbeerkrantz, den der bescheidene Meister sich nicht auf die Stirne drücken ließ; eine zweite Dame überreichte ihm als freundliches Andenken im Namen der Sängerrinnen einen silbernen Pokal. Vor Wonne trunken und aufs tiefste ergriffen von so vielen Beweisen der Liebe und Verehrung, brachte der Gefeierte nur die Worte hervor: Welch' eine große und rührende Freude bereitet Ihr mir heute! Es war zufällig sein 40ster Geburtstag. Beseligt und gerührt ging Alles aus einander. Die Tage dieses Festes werden unvergessen und unauslöschlich bleiben. So wirkt die Kunst und die edelste Menschlichkeit.

Allem aus ||

XXXX

Posener Zeitung -/117, Dienstag 24. 5. 1853, S. 3a-3b

[Theater]

Daß das Riesenwerk „Tannhäuser“ von Richard Wagner eine der schwierigsten Compositionen ist, wird kein Musikverständiger läugnen können; daß den Aufführungen solcher Werke an großen Hof=Theatern 12 bis 20 Proben vorgehen, ist allbekannt; um so mehr mußte uns die gestrige Aufführung dieser Oper Wunder nehmen, da sie nach nur drei, allerdings 6stündigen Orchesterproben, erfolgte und den größten Enthusiasmus des in allen Räumen gefüllten Hauses hervorrief. Eine erschöpfende Beurtheilung dieses Werkes nach der ersten Aufführung hinstellen zu wollen, wäre gewagt; wir beschränken uns für jetzt lediglich darauf, den gewaltigen Totaleindruck zu schildern, den die großartige Oper sichtlich auf das im höchsten Grade gespannte Publikum hervorgebracht hat. Man schwamm in einem rauschenden Ocean von Tönen, deren gewaltige Macht hinreißt und überwältigt; die Wogen der Musik umbrausen und betäuben uns, bis sie sich plötzlich wieder in leises melodisches Plätschern und Säuseln auflösen, wie auf das Brüllen der empörten Fluth, nachdem der Sturm sich gelegt hat, schmeichelnder Sirenen gesang das aufgeschreckte Gemüth besänftigt und zur Ruhe einwiegt. - Die Overture, welche wir in der Wintersaison in zwei Concerten gehört, wo sie nicht durchweg angesprochen, wurde durch die geniale Auffassung des Hrn. Kapellmst. Schöneke zu richtiger Geltung gebracht, und man hörte am Schluß nur eine Stieme: „herrlich, schön!“ dann erfolgte ein stürmischer Applaus. Herr Schöneke, der die Oper vor einigen Jahren in Zürich unter specieller Leitung des Componisten zur Aufführung gebracht, konnte auch nur eben eine richtige Auffassung haben, und im Geiste desselben nicht nur die Overture, sondern auch die ganze Oper vorführen. Das Publikum zollte dem wackern Dirigenten die verdiente Anerkennung durch Hervorruf nach dem zwei-

.....//

ten Akt. In der Oper selbst weiß man nicht, was man mehr bewundern soll, ob Dichtung oder Musik, und dazu die überaus schönen Costüme und Dekorationen. Wir gingen nach dem ersten Akt von allem dem Schönen wie betäubt aus den Theaterräumen.

Die Arien, Duets, Ensembles, Chor=Finale gingen fast durchweg recht gut, eben so war das Orchester sehr zu loben, obgleich es mit den größten Schwierigkeiten und Anstrengungen zu kämpfen hatte. Daß die erste Aufführung, die, bei den wenigen voraufgegangenen Proben, gleichsam hier einer Generalprobe zu vergleichen war, nicht frei von Fehlern war, können wir nicht leugnen. So hat die Geschicklichkeit des Musik=Direktors das Schwanken im 2. Finale, durch Eingreifen auf dem übrigens nicht rein gestimmten Flügel, welcher die Harfe vertrat, geebnet; das 3. Finale, das schwierigste, läßt im Gesang und Orchester noch manches zu wünschen übrig.

Die einzelnen Rollen waren durchweg gut besetzt. Vor Allen war ausgezeichnet im Gesang und Spiel Herr M e f f e r t (Tannhäuser), dann erhielt auch viel Applaus Frau S c h r ö d e r = D ü m m l e r (Venus), Fräulein M ü l l e r (Prinzeß), Herr W r e d e (Wolfram). Herr J o o s t als „Landgraf“ sang seine sehr schwierige Parthie durchweg bis auf's zweite Finale, worin er nicht fest schien, sehr brav. Zu loben waren noch die Herren K o p k a und S c h u l z und Fräulein L a n g e als Wolfram v. d. Vogelweide, Biterolf und junger Hirt. Fr. M ü l l e r, die ihre schwierige Parthie in 8 Tagen erlernt, da Fräul. H e r w e g h erkrankt war, wurde dafür mit Applaus bewillkommt. Im 1. Akt wurde Herr M e f f e r t, Frau S c h r ö d e r und Herr Direktor W a l l n e r hervorgerufen.

Das Orchester, welches zu dieser Oper bedeutend verstärkt war, bestand aus 12 Violinen, 2 Viola, 3 Celli, 3 Contrabässen, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Flageolets, 2 Fagotts nebst Contrafagott und Tuba, 4 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken und Janitscharmusk, zusammen fünfzig

Instrumente.

Die sämtlich neuen Dekorationen waren vom Dekorationsmaler Herrn **L e b m a n n** ansprechend gemalt, besonders die Venus=Grotte, welche im rosigen Licht schimmerte, und der sehr geschmackvolle, wiewohl etwas zu modern aussehende Saal auf der Wartburg, durch dessen offenen Hintergrund der Durchblick auf die Stadt frei wird; die Wartburg selbst war etwas zu groß für die beschränkte Räumlichkeit unserer Bühne angelegt und bot nicht die gehörige Perspective. Die Costüme waren glänzend und ansprechend, so wie das ganze Arrangement: besonders glich die Gruppierung der Gäste und Sänger beim Wartburgfeste im Saal einem schönen, altdeutschen Bilde und geschah der Einzug derselben mit viel Anstand und Würde.

Zum Schluß bleibt uns für heute noch die angenehme Pflicht, das Publikum darauf aufmerksam zu machen, daß die dritte Vorstellung des „Tannhäuser“ zu Herrn **M e f f e r t s** Benefiz und zwar erst am Donnerstag stattfinden wird, weil der wackere Tenorist, welcher durch die Proben zu seiner höchst anstrengenden Partie schon gestern etwas angegriffen war, heut dieselbe wiederholen, dann aber sich zwei Tage Ruhe gönnen muß. Herr **M e f f e r t** erfreut sich der vorzüglichen Gunst des kunstliebenden Publikums wegen der Trefflichkeit seiner bisherigen Leistungen mit so vollkommenem Recht, daß wir nicht daran zweifeln, dasselbe werde ihm durch recht zahlreichen Besuch seine Theilnahme zu erkennen geben und jede besondere Aufforderung dazu von unserer Seite um so mehr überflüssig erscheint, als eine Oper, wie „Ta@Bhäuser“, erst durch wiederholtes Anhören richtig gewürdigt werden und den vollen Genuß gewähren kann.

...

XXXX / XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/145, Mittwoch 25. 5. 1853, S. 2305b-2306a [Deutschland] [Titelseite]; ~ -/46, Donnerstag 26. 5. 1853, S. 2322a-2323a [Deutschland]

P r e u ß e n . [] Düsseldorf. (Das große niederrheinische Musikfest.)

...//...

... sang die Alceste so hinreißend schön, daß in vielen Augen die Thränen standen. Mir fielen zugleich die Fäseleien über das Kunstwerk der Zukunft ein. Ein ächtes Kunstwerk ist eben ewig. Keine Theorie wird jemals ein neues schaffen. Wer den Genius hat der macht es, und lebt in alle Zeit.

(Schluß folgt)

=====

P r e u ß e n . [] Düsseldorf. (Das große niederrheinische Musikfest. Beschluß.) ...//...

... Düsseldorf, 21. Mai 1853. Wolfgang **M ü l l e r**.

[] = Kreis mit mittig aufgesetztem gleichschenkligen Kreuz // hat der // [Fortsetzungsteil ohneWagnernennung, daher nicht eigens verzeichnet] ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/23, 26. 5. 1853, S. 179

[Dur und Moll]

☼ **L e i p z i g . . .** Mit glänzendem Erfolg setzte **T i c h a t s c h e k** sein Gastspiel fort, aks Masaniello, Raoul und Tannhäuser feierte er große Triumphe.

...

.....

☼ **L i s z t** wird Ende Juni auf einige Tage nach **P a r i s** gehen, um seine seit Jahresfrist in Weimar lebende Mutter dorthin zu begleiten; sodann begiebt er sich auf ein paar Wochen nach **Z ü r i c h** zu **R i c h a r d W a g n e r** und kehrt von da nach Weimar zurück.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/23, 26. 5. 1853, S. 181

[Dur und Moll]

☼ In Zürich wird eine musikalische Festwoche stattfinden. Richard Wagner wird nämlich in drei aufeinander folgenden Concerten einzelne Scenen aus seinen Opern zur Aufführung bringen, wozu sich ihm bedeutende Kräfte zur Disposition gestellt haben. Die Direction der dortigen Musikgesellschaft besorgt die Geschäftsleitung; durch Subscription sind die Kosten im Betrag von 7000 Fr. gedeckt worden; das Orchester wird gegen 60 Musiker vom Fach zählen, der Chor ist gegen 100 Personen stark. Das erste Concert am 18. Mai hatte einen unerhörten Erfolg.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/146, Donnerstag 26. 5. 1853, S. 2321a [-] [Titelseite]; S. 2323b

[Schweiz]

U e b e r s i c h t.

...
Schweiz. Die Wagner'schen Concerte in Zürich. ...

...
//.....

X Zürich, 22 Mai. Das Ereigniß des Tags ist noch immer die Wagner'sche Musikaufführung. Besonders aus der östlichen Schweiz, bis von Chur her, kommen die Schaaren gezogen um sich an den herrlichen Tonschö- / pfungen zu erfreuen. Auch in dem zweiten Concerte herrschte eine wahre Begeisterung. Die Anerkennung der Musiker, worunter sich Männer von bedeutendem Rufe finden, ist eine ungetheilte, und gab sich bei dem gestern veranstalteten Festessen auf herzerhebende Weise kund, als Wagner in einfach schlichter, aber herzlich warmer Weise erzählte welches das Ziel seiner Bestrebungen sey. Nicht Ruhm, nicht Reichthum, nicht eine äußere glänzende Stellung wolle er erwerben; seine Empfindungen wahr und warm auszusprechen, seine Anschauungen von allem was edel, rein und göttlich sey, in Wort und Ton den Menschen ans Herz zu legen, damit sie mit ihm empfinden und in Liebe selig seyen: das allein sey das Ziel wonach er strebe. Wenn besonders die fremden Künstler diesen Eindruck von ihm gewonnen hätten und ihm ihre Liebe schenken wollten, so sey der Zweck der Musikaufführung erreicht. Bei dem Essen waren alle Stände repräsentirt, und von allen Seiten, bei Männern im weißen Haare und bei der feurigen Jugend, sprach sich auf die rührendste Weise die herzlichste Anhänglichkeit an Wagners Person aus. Heute ist das dritte und letzte Concert.

22 Mai. // Tags // Schaaren gezogen um // erzählte welches // allem was // Ziel wonach ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/122, Donnerstag 26. 5. 1853 [S. Cc]

[Vermischtes]

Zürich, den 19. Mai. Der „A. A. Z.“ wird von hier geschrieben: Für heute nur die kurze Mittheilung, daß Wagner in seiner gestrigen Musikaufführung einen seltenen Triumph feierte. Das festlich erleuchtete Theater war bis in die letzten Räume dicht mit Zuhörern gefüllt. Orchester und Chor zeigten sich aufs wärmste angeregt von der genialen Leitung ihres Meisters. Der Enthusiasmus des Publikums steigerte sich mit jeder Nummer, und der begeisterte Zuruf wollte bei einzelnen Sätzen kein Ende nehmen. Als der Schlußakkord des unübertrefflich schönen Brautliedes aus Lohengrin verklungen war, und unter dem rauschenden Beifall und Jubelruf der Menge von allen Seiten dem trefflichen Meister Kränze zugeworfen wurden; als unter der wachsenden Begeisterung die Jungfrauen des Chors die Blumen von ihrer Brust nahmen und den Mann ihrer höchsten Verehrung damit schmückten: da erhob sich auch das ganze Orchester und stimmte mit ein in das allgemeine Jauchzen. Die Pauken wirbelten, die Trompeten und Posaunen schmetterten. Das höchste Entzücken, dessen die Menschenbrust fähig ist, gab sich auf die schönste Weise kund. Niemand blieb unbewegt; alle Herzen feierten diesen Augenblick der reinsten und edelsten Freude, und priesen die Kunst, die solche Wunder zu wirken vermag.

XXXX

Posener Zeitung - /119, Donnerstag 26. 5. 1853, S. 3b

[-]

Theater.

Am Montag wurde Richard Wagner's „Tannhäuser“ wiederholt und steigerte nur noch die hohe Bewunderung, die das großartige Werk bei der ersten Darstellung bereits hervorgerufen. Ja, es ist ein wahres Kunstwerk, das mit jedem neuen Momente, wo wir uns in dasselbe versenken, neue Schönheiten offenbart und den Gesichtskreis für das Verständniß des großen Meisters erweitert. Wie wir, je genauer wir die einzelnen Glieder einer vollendeten Marmorstatue betrachten, zu desto größerer Bewunderung des Meisterwerks hingerissen werden und das Leben, welches der Künstler in den toden Stein hineingemeißelt hat, erst dann in seiner Allgewalt verstehen, wenn wir jede seiner Pulsadern in ihrer Wechselbeziehung zur Grundidee genau erkannt haben, so auch hier bei Wagner's genialem Werk; Musik und Gedicht sind ihm, was dem Bildhauer die Marmorblöcke; in der detaillierten Anschauung selbst des auf den ersten Blick scheinbar Unbedeutenden tritt uns die kunstgerechte Harmonie des Ganzen erst in ihrer höchsten Vollendung entgegen. Es ist ein Irrthum, wenn man sagt, Wagner's Werke seien nur dem Musiker vom Fach verständlich; wie bei jedem wahren Kunstwerk wird der Kunstgebildete natürlich die hohen Schönheiten desselben am ersten erfassen, aber auch dem Laien erschließt sich bald das Verständniß, wenn er nur mit sittlichem Ernst dem Meister auf den Wegen unablässig folgt, die er zu Erreichung seines künstlerischen Zweckes gezeichnet. Freilich giebt es hier nicht eine Reihe einzelner in's Ohr fallender hübscher Nummern die man mit Wohlgefallen anhört, dann aber mit seiner Aufmerksamkeit pausirt, bis eine neue Melodie uns fesselt, nein, wir dürfen hier unsere höchste Aufmerksamkeit keinen Augenblick von dem Werke abschweifen lassen, ohne das Verständniß zu stören und uns um den höchsten Genuß, der eben in dem harmonischen Anwachsen der kleinsten Theile zum kunstvollendeten Ganzen besteht, zu bringen, – aber dieser Genuß ist dann auch ein unendlich befriedigender, nachhaltiger, bildender. Wagner's Grundgedanke, wonach die Oper ein dramatisches Gedicht ist, das zu Hebung der Situation einer Musik bedarf, die von der Idee des Dichters unzertrennlich sein darf, ist unzweifelhaft richtig; es lag nur die eine Besorgniß nahe, daß das gerechtfertigte Bestreben, stets die größtmögliche dramatische Wahrheit zu erzielen, die warme Begeisterung, die Mutter alles wahrhaft Schönen, verbannen und an ihre Stelle allzu kalte Reflexion setzen möchte. Doch Wagner's Genie hat auch diese Klippe überwunden, der „Tannhäuser“ ist voller Poesie; Rhythmik und Harmonik von genialem Schwunge. Die althergebrachten musikalischen Voraussetzungen sind freilich arg über den Haufen geworfen und Neues an die Stelle gesetzt, von dem vielleicht nicht Alles gerechtfertigt und für die Dauer haltbar ist, aber Alles ist großartig gedacht und ausgeführt. Der eigentliche musikalische Schwerpunkt ruht im Orchester: es ist von einer Selbstständigkeit, wie es nirgends in früheren Opern der Fall: es giebt den Geist des Werks mit seinen Kämpfen und Stürmen in den großartigsten Ton-Fluctuationen wieder und fesselt durch unerhörte Klangmischungen von der höchsten Charakteristik. Kolossale Mittel werden in Anspruch genommen, aber trotz dieser Massenwirkungen verliert sich die Musik keinen Augenblick in nebelhafte Unklarheit, sondern verfolgt in jedem Moment mit sicherem Erfolge eine bestimmte Intention. Die eigentliche Melodieform kommt dabei freilich wenig zur Geltung, dennoch fehlt es nicht an festen rhythmischen Reihen, die sich, je kürzer sie sind und nach je längeren Pausen sie erscheinen, um so tiefer dem Hörer einprägen. Für die Darsteller bietet die Wagner'sche Musik nicht geringe Schwierigkeiten, da sie auch in dieser Beziehung von allem Früheren abweicht. Ohne sich an die hergebrachten Recitativ-Formen zu binden, haben die einzelnen Parthieen mehr oder weniger durchweg einen recitativischen Charakter und erfordern in dieser Beziehung eine Vollkommenheit, zu der unsere Sänger sich auszubilden wenig Gelegenheit gehabt. Wagner verlangt von jedem Darsteller, daß er den Grundcharakter seiner Parthie nicht nur vollständig erfaßt und in sich aufgenommen habe, sondern ihn auch dramatisch u. musikalisch vollständig versinnliche, so daß die Konflikte, welche die Musik so wirkungsvoll zeichnet, auch äußerlich scharf ausgeprägt werden. Es kommt daher nicht darauf an, nur die Noten richtig zu singen, sondern der hauptsächliche Erfolg beruht auf der richtigen dramatischen Gestaltung, der charakteristischen Tonfärbung. Ließen unsere Darsteller in dieser Beziehung größtentheils wohl auch noch mehr zu wünschen übrig, und zeigten namentlich einige einen Schwulst bei der Deklamation, den die Wagner'sche Musik ein für alle Mal nicht verträgt, so war die Darstellung im Ganzen doch eine höchst gelungene. Namentlich zeichneten sich Herr M e f f e r t, Frau S c h r ö d e r - D ü m m l e r und Fräul. M ü l l e r aus, die auch mehrfach gerufen wurden. Wir werden noch Gelegenheit finden, näher auf ihre Leistungen einzugehen, nach der am Donnerstag zu Herrn M e f f e r t's Benefiz stattfindenden Wiederholung. Das Orchester war vortrefflich und verdiente die Krone des Abends, Dank der vortrefflichen Direktion des Herrn S c h ö n e c k. Der brillanten Ausstattung der Oper ist bereits früher

Erwähnung gethan.

zu Erreichung // Nummern die // unzertrennlich sein darf // u. // Dank ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/64-66, 27. 5. 1853, S. 259b-260a

[Theatralische Sternwarte]

* **Schwerin.** . . . // . . . T i c h a t s c h e c k r i ß im „Tannhäuser“ und in den „Hugenotten“ Alles zur Bewunderung hin. . . .

Alles ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 233a-237b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /29, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./19, 6. 5. 1853, S. 201a-204b; ~ XXXIX./9, 26. 8. 1853, S. 85a-87b; ~ -/10, 2. 9. 1853, S. 97a-100b; ~ -/11, 9. 9. 1853, S. 109a-113a; ~ -/12, 16. 9. 1853, S. 121a-125a; ~ -/13, 23. 9. 1853, S. 129a-132b; ~ -/19, 4. 11. 1853, S. 197a-203a; ~ -/20, 11. 11. 1853, S. 209a-211a; ~ -/21, 18. 11. 1853, S. 227b [L; -]

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 243a-243b

[Tagesgeschichte]

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 237b-240b

[-]

Dresdner Musik.

VI.

Bericht-Abstände, Musik-Rückstände und Chinesische Zustände.

Es liebt der Mensch, das G l ä n z e n d e zu schwärzen
Und das E r h a b n e in den Staub zu zieh'n! –
S c h i l l e r.

. . . [237b // 238a] . . .

. . .

Allerdings bringen alle Versuche „zur Kundgebung von öffentlichem Mißvergnügen“ einen hartnäckigen Recensenten, der sein Handwerk zum Aerger der Menschheit schon manches Jahr ruchlos ausübt, nicht aus der Gemüthsruhe, die ihm das gute Bewußtsein bereitet, das **B e s t e z u w o l l e n**. Was kann aber ein sogenannter „Zukunftsmensch“ der nicht nur den Fehler hat, zur Fortschrittspartei zu gehören, sondern sogar so ruchlos ist, die moderne italienische und französische Musik – inclusive Meyerbeer, Flotow, Nicolai, Kücken und Consorten – gründlich zu verachten und die Opernwirtschaft der Gegenwart ebenso langweilig als erbarmungswürdig zu finden – was kann ein solcher „Z u k u n f t s m e n s c h“ mit der Dresdner Musik zu schaffen haben, welche sich in einem **v o r s ü n d f l u t h l i c h e n** Zustande befindet?

„Kann ich die **O p e r n** aus den Bretern stampfen?

Wächst die **M u s i k** mir auf der flachen Hand?“

Ich bin Keiner von den Speisezettel-Verfertignern (wie sie **L o u i s K ö h l e r** in Nr. 19 so treffend charakterisirt) welche Tag für Tag ihr: „Bouillon mit Ei, Beefsteak mit Kartoffeln, Omelette aux confitures, Hühnerfricassée und Kalbsnierenbraten“ aborgeln, und sich dafür – **horribile dictu** – sogar **h o n o r i r e n** l a s s e n, daß sie das Publikum mit ihrem abgestandenem Milchbrei füttern. Für solche Dutzendfabrikate (wie sie z. B. die Süddeutsche Musikzeitung von Dr. J. S. aus Dresden abdruckt) sind mir Ihre Leser und

meine Zeit viel zu werth.

Soll ich Ihnen berichten, wenn ein Tenorist P i e p m e y e r aus K u h s c h n a p p e l, oder eine Prima Donna T r e m u l a n d a aus A b d e r a zum 99sten [238a // 238b] Male im Propheten oder in den Hugenotten und zum 999sten Male in Norma, Lucrezia, Martha oder Dingsda aufgetreten sind? Soll ich berichten, ob sie sehr, oder nicht sehr gefallen haben, ob sie einmal oder zehnmal gerufen wurden, wie viele Kränze, Gedichte, Riesenbouquets und Ständchen sie erhielten und wie viel sie dagegen für Freibillets, Champagner, Blumen, zarte Andenken und Empfehlungsbriefe, überhaupt für sogenannte K ü n s t l e r s p e s e n, ausgeben mußten, um damit den „Applaus“ und die „Recensenten“ zu „decken“? Soll ich schreiben, ob viel Schule oder wenig Stimme, oder viel Stimme und wenig Schule vorhanden, und ob der Tenor gar kein oder überhaupt nur ein menschliches „Spiel“ entwickelt? Ob die Coloratur die Mailänder, Wiener, oder Pariser Modefarbe hat, oder ganz farblos ist; ob das Klanggepräge in 20 oder 24 Guldenfüße steht; ob die Methode oder der Ruf zweideutig; ob das Talent verkennbar oder unverkennbar, der Umfang $2^{5/16}$ oder $2^{7/16}$ Register und 1 oder $1\frac{1}{2}$ pythagorisches Komma beträgt? Ob Fortschritte zu wünschen, Alter unbestimmt, Gage bedeutend, Heiserkeit permanent, Urlaub und Spielhonorar in Aussicht, Berechtigung zu den kühnsten Erwartungen vorhanden sind?

Ueberlassen wir den Proletariern in Literatur und Kunst das Geschäft, dergleichen leeres Stroh in der Trebmühle irgend eines obscuren Blattes zu dreschen, weil sie daraus das armselige Futter für sich und für einen hungrigen Feuilleton mit gähnenden Spalten zurecht schneiden und wiederkauen müssen. Wohl dem Blatte, welches solcher „V o r w a g n e r' - / s c h e n“ (oder auch vormärzlichen) Registrato-Thätigkeiten nicht bedarf! – Das allenfalls Nennenswerthe ward von mir in den bescheidenen Spalten der „Kleinen Zeitung“ und „Tagesgeschichte“ mit ein Paar Zeilen abgethan, und damit genug. Aus solchen Dingen Correspondenzen zu schmieden oder darüber mit bürokratischer Aengstlichkeit Buch und Rechnung zu führen, sei den Verfassern von Theater-Almanachen und Genie's wie S i n c e r u s, [etc.] neidlos überlassen. Widmen wir diesen unglücklichen Söhnen ihres Jahrhunderts eine stille Thräne des Beileides! –

Wer seine Briefe nach m u s i k a l i s c h e n E r e i g n i s s e n datirt, der hat, wie ich schon früher bemerkte, in Dresden Gelegenheit, nach Olympiaden zu rechnen. Seitdem die Olympioniken S c h u m a n n und W a g n e r den Olivenkranz errangen, erschien Keiner mehr auf dem Kampfplatz der M u s i k e r, wohl aber auf dem der D i c h t e r, worüber zu berichten mir leider hier versagt ist. . . . [238b //239a] . . .

Die Aufführung der B e e t h o v e n's c h e n 9ten Symphonie am Palmsonntag hätte ein Ereigniß werden k ö n n e n, wenn die Ausführung so gewesen wäre, wie man sie von der Dresdner Kapelle nach Wagner's Vorgang erwarten mußte. Wer sich noch jener glänzenden Zeit erinnert, in der Richard Wagner mit unendlicher Mühe und mit dem tiefsten Verständniß dieses Beethoven'sche Riesenwerk in klarster Entwicklung zur Darstellung herangebildet hatte, der konnte bei dieser neuesten Aufführung unter der Direction von K r e b s – eben nur bedauern, daß diese Zeiten vorüber sind. Das waren nur noch Reminiscenzen, ein schwacher Abguß von dem edlen Marmorkoloß, ohne Klangwirkung, ohne Leben, ohne Geist. Die Kapelle ging ihren eigenen, traditionellen Weg und das Werk zerfiel natürlich in seine einzelnen Elemente, weil der verbindende Genius fehlte. Nur M i t t e r w u r z e r zeigte sich wie immer in vollem Glanze, wo es gilt, der wahren Kunst zu dienen – weil er an der Dresdner Oper jetzt noch der einzige harmonisch durchgebildete Künstler ist, während T i c h a t s c h e c k immer nur S ä n g e r, wenn auch ein ganz vorzüglicher, sein wird. Der Frl. M e y e r dagegen, – welche wir an jenem Abend zum ersten Male im C o n c e r t hörten, nachdem sie in ihren sechs Antrittsrollen auf der Bühne recht Anerkennenswerthes geleistet hatte – erschien ihre Sopran-Solopartie so unbedeutend oder so unverständlich (welches ist wohl das Schlimmere?), daß sie es nicht der Mühe werth fand, nur den Mund gehörig aufzuthun und die Worte auszusprechen, sondern es vorzog, höchst gelangweilt nur zu solfeggiren. Wir hatten bis dahin Frl. Meyer für musikalisch g e b i l d e t e r gehalten.

. . . [239a /// 240a] . . . Was als „Neu einstudirt“ figuriren mußte, waren theils alte, abgethane Sachen, theils aufgefrischte Ueberbleibsel aus der alten Zeit. Das sind aber keine Fortschritte, sondern R ü c k s c h r i t t e.

Daß Freischütz, Oberon und Don Juan immer und immer wieder gegeben werden, wenn man Nichts Anderes mehr weiß und das dringende Bedürniß fühlt, einmal wieder eine c l a s s i s c h e Oper auf dem Zettel zu haben; daß Gluck's „Iphigenie“, in der einst eine S c h r ö d e r und W a g n e r glänzten, zweimal von der K r e b s und B u n k e heruntergeleiert wurden, um wieder zu verschwinden; . . . wen kann das Alles berühren, außer die unglücklichen Abonnenten, welche ihr Geld wenigstens mit dem Bewußtsein zahlen, daß sie in „vormärzlichen“ Zeiten in demselben Theater K u n s t g e n ü s s e erlebten, deren E r i n n e r u n g ihnen die dürre Gegenwart versüßen muß! –

. . . [240a // 240b] . . .
Dresden, am 18ten Mai.

H o p l i t.

„Zukunftsmensch“ der // Bretern // abgestandenem // charakterisirt) welche // [Bruchstriche waagerecht] // pythagorisches Komma // für einen hungrigen Feuilleton // Paar // bürokratischer // [etc.] = etc.-Sigel // Entwicklung // Nichts Anderes ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 241a-242a (Z:241b); ~ XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 250a-252a [-]

Aus Königsberg.

Die Gebrüder Müller. Musikalische Akademie. Oratorien. / Tonsprache in der Oper.

. . . // . . . Ich mußte zuweilen an die neunte Symphonie dabei denken, und fühlte mich angezogen von der Meinung, daß, wie diese nach Wagner's treffendem Worte die „letzte“ überhaupt, dies Quartett a u c h ein letztes sei, über das hinaus wesentlich Neues in dieser Kunstform nicht mehr geschaffen sei oder werde. . . . // . . .

(Schluß folgt.)

=====

(Schluß)

. . . [250a // 250b] . . .

. . . [250b // 251a] . . . Es möchte kaum ein Oratorium geben, (bekannt oder unbekannt), das nicht seinen Schöpfer selbst im ungünstigsten Falle wenigstens moralisch-künstlerisch Ehre machte; wie wenig Opern giebt es aber, die selbst im günstigsten Falle (d. h. wenn sie genau die vom Componisten beabsichtigte Wirkung machen) moralisch- / künstlerisch ehrend für denselben wären! Sie liegt tief darnieder die Oper, und ach, ich wollte es wäre noch zehnmal so arg! v e r g r a u e n muß sich das Volk erst an der Oper, um sie gründlich verachten zu lernen, dann erst muß es darben, b i s e i n e h e i ß e S e h n s u c h t n a c h d e m W a h r e n i n i m w a c h w i r d, und dann müssen aus seinem eigenen Schoße die rechten Leute hervorgehen, die wirklich Edles bieten. Immer denke ich, s o m u ß es kommen, und warum sollte

*) . . . [251a //

251b] es nicht? Wagner ist noch immer eine v e r e i n z e l t e Erscheinung, und dasselbe Publikum, das s e i n e n Dramen entgegen jauchzt, es ist noch immer entzückt von andern, diesen e n t g e g e n gesetzten, gradezu verwerflichen Werken. Das Publikum kann noch ungeheuer Viel vertragen vom echten Opernunsinn, den ich nicht etwa nur in handgreiflichen Verrücktheiten der Handlung erblicke (wo es nächstens vorkommen dürfte, daß die abgeschossene Kugel in freier Luft warten muß, bis Mörder und Gemordeter ein Duett in aller Form dazwischen schoben, – wo eine Person fluggs „unkenntlich“ ist, sobald sie ihr Schnupftuch aus der rechten in die linke Rocktasche versetzte, u. dergl. m.) sondern ich ersehe den allerbedenklichsten Unsinn in der ganzen Tonsprache der in der Oper handelnden und singenden Personen. Das unglückselige M e l o d i e n m a c h e n führt grade auf den Verderb los. Wagner bezeichnet mit Recht Rossini als Denjenigen, der mit Bewußtsein die absolute Melodie zum Opernprincip setzte; unbewußt aber wurden auch schon alle früheren Componisten davon beherrscht, und der unwiderstehliche Zauber d e s b l o ß e n T o n m a t e r i a l s a n s i c h ist der Grund dazu. Der T o n a l l e i n nimmt schon fünf Sechstheile des Naturmenschen (als Gegensatz des wahrhaft kunstgebildeten Menschen) für sich in Anspruch, und so wäre ihm die bloße Musik eigentlich schon genügend, – die Zuthat des Uebrigen, scenisches Wesen, Handlung machte nur „den Becher überschäumen“. Das Herrscherthum der Musik mußte seinen entsprechenden Ausdruck finden in einer Aeüßerungsweise, die nichts weiter außer sich bedurfte, die absolute Selbst war: der fertige Tonsinn in der tongeistig und tonsinnlich satten abgeschlossenen Toncombination, d i e a b s o l u t e M e l o d i e drängte sich so hervor, und machte alles Uebrige in der Oper wo nicht unnöthig, (denn irgend ein Halt mußte sein,) so doch selbst in der widersinnigsten Gestalt leicht erträglich. Die absolute Melodie wurde für

jedes zu componirende Operwerk eine **V o r a u s b e s t i m m u n g**.

Ich glaube, selbst unter den wirklich einsichtsvollen Musikern und **r e i n** sinnigen Componisten giebt es nur Wenige, die so ganz das schiefe Wesen des Melodienthums erkennen. Ist eine Melodie an sich ausdrucksvoll und paßt nicht schlecht zu den Worten, so gilt die Sache gewöhnlich als gut; im **L i e d e** mag das in gewissem Sinne berechtigt sein, in der Oper aber, wo der Gesang unmittelbare Aeußerung der handelnden, denkenden und empfindenden **P e r s o n** ist, kann das unmöglich als vernunftgemäß gelten, es muß da nothwendig eine innigere Einheit in Wort und Ton eintreten, und ich möchte diese Einsicht eben mit „Tonsprache“ bezeichnen, dagegen Das, was wir bisher hatten „Wortgesang“ nennen. Brendel hat [251b // 252a] in seinem sehr zeitgemäßen und gut klärenden Aufsätze, über die Musik als Sonderkunst gegenüber dem Kunstwerke der Zukunft die nothwendig nähere Beziehung zwischen Sprache und Gesang*) erwähnt, und diesen Gegenstand einer weiteren Debatte überlassen. Ich habe dafür das Meine zu thun versucht in einer kleinen Schrift unter dem Titel „die Melodie der Sprache“, und ich weise Alle darauf hin, denen dieser wichtige, so rein menschliche Stoff am Herzen liegt. Es wäre interessant, wenn umgekehrt ein Anderer daraus „die Sprache der Melodie“ abzöge, und so den speciellen Gehalt absoluter Melodien darzustellen versuchte, woran zu erkennen wäre, **w a s** eigentlich solche sind. So lustig diese Idee erscheinen mag, ich fühle daß sie dennoch einen Grund hat und eine fruchtbare Untersuchung gestattet.

L o u i s K ö h l e r .

.....

*) Es versteht sich von selbst, daß, wie fast jede jetzt angeregte Idee in Bezug auf die Oper, so auch diese bereits in Wagner's Schriften ausgesprochen, in seinen Werken ausgeführt ist. Leider muß man noch immer von der heutigen Oper überhaupt sprechen, und Wagner dabei stillschweigend ausnehmen, denn noch ist er in der **T h a t** ein Einzelner, und himmelweit zu unterscheiden von der Oper überhaupt, der hergebrachten.

arg! **v e r g r a u e n** // gradezu // m.) sondern // Operwerk // hatten „Wortgesang“ // Aufsätze über ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 242b

[Kleine Zeitung]

...
 ... Das Musikleben in der Schweiz entfaltet sich in erfreulichster Weise. So werden in der Zeit vom 15ten bis 22sten Mai einige größere Aufführungen in Zürich unter R. Wagner's Leitung stattfinden. . .

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 243a

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] **T i c h a t s c h e k** singt gegenwärtig in Leipzig, bis jetzt ist er als Tannhäuser (zweimal), Ivanhoe, Masaniello und Raoul aufgetreten.

...
 Aus **Z ü r i c h** schreibt man vom 19ten Mai: „Wagner's **e r s t e** Musikaufführung hatte gestern einen hier unerhörten Erfolg. Die Begeisterung des Publikums wuchs mit jeder Nummer und endigte am Schlusse des Concerts mit einem allgemeinen Jubelrufe, der nicht aufhören wollte, während der geniale Tondichter mit Kränzen und Blumen überschüttet wurde. Gegen siebenzig lauter treffliche Musiker bildeten das Orchester, der Chor zählt 152 Mitglieder. Mehreren Musikern der Münchener Kapelle, welche auch kommen wollten, wurde Urlaub und Paß verweigert.“ Die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ enthält über das ganze Fest einen enthusiastischen Bericht, bei dem es nur interessant wäre zu wissen, was der „musikalische Charakterkopf“ Hr. Riehl dazu gesagt hat.

[etc.] = etc.-Sigel // bildeten // zählt // wurde ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./22, 27. 5. 1853, S. 243a-243b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. In Cassel ist W a g n e r's „Tannhäuser“ zum ersten Male in Scene gegangen.

... // ...

Der „Tannhäuser“ ist in P o s e n in Vorbereitung.

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/147, Freitag 27. 5. 1853, S. 2340b (S. 2340 verdruckt als S. 1340)

[Schweiz]

X Zürich, 23 Mai. Gestern war das dritte und letzte Concert Wagners. Schon um Mittag mußte an mehrere Orte am See telegraphirt werden daß keine Billets mehr ausgegeben werden könnten. Das Haus war gedrängt voll, die Aufführung vortrefflich, die Stimmung des Publicums die gleiche wie in den früheren Aufführungen. Am Schluß wurde der Meister mit Kränzen und Blumen überschüttet. Die Damen überreichten ihm einen silbernen Pokal. Wagner war sehr ergriffen und dankte mit wenigen Worten. Mehrere fremde Künstler, welche vom Düsselddorfer Fest kamen, und der Aufführung beiwohnten, sprachen mit der größten Anerkennung von dem genialen Mann.

...

23 Mai. // werden daß ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/18, 28. 5. 1853, S. 137a-140a

[Leitartikel]

Reflectionen über die Oper „d e r T a n n h ä u s e r“ von Richard Wagner *).

Von
O. G.

Menschen von ausserordentlichen Ta- / lenten begehen grosse Verbrechen, / um
grosse Zwecke zu erreichen, und / werden darum nicht weniger Helden /
genannt. G ö t h e.

So viel du hast, so viel bist du werth, / und so viel liebe ich dich.

Englisches Sprichwort.

Vor allen Dingen verwahre ich mich gegen jeden Vorwurf der Partheilichkeit. Im Gegentheil werden Hr. Wagner's eifrigste Verehrer nicht leicht mit tieferer Überzeugung sein glänzendes Talent, sein Festhalten an ästhetischen Grundsätzen, seine anregende Kraft, sein begeistertes Streben, den tiefen Ernst, der seine Werke durchdringt, und die Totalität seiner poetischen Auffassungen anerkennen, als gerade ich es thue; und es ist gewiss einer jeden Bühne als ein grosses und zeitgemässes Verdienst anzurechnen, Richard Wagner's Opern als merkwürdige Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst so würdevoll als möglich auszustatten.

Die Überschrift dieses Artikels zeigt genügend an, dass es meine Absicht nicht ist, hier in kritische Details einzugehen. Abgesehen von jeder Darstellungsweise der Werke

*) Dem nachstehenden Aufsätze wurde von mehreren Redactionen, nach längerem Zurückhalten, die Aufnahme verweigert, worauf sich der Herr Verfasser desselben an uns wandte.

Abgesehen – von dem unpartheilichen Standpunkte, worauf sich der Herr Verfasser gestellt hat, und von unserer Tendenz, einer jeden in anständigem Tone gesagten Meinung die Spalten unserer Zeitung zu öffnen, glauben wir – auch wenn wir nicht mit allem einverstanden wären – unsern Lesern die Mittheilung dieses Artikels schuldig zu sein. D. R.

[137a // 137b] Hr. Wagner's, namentlich seines „Tannhäuser“ auf deutschen Bühnen, oder selbst von der Aufnahme des Einzelnen und der Masse, möchte ich nur, und zwar von einem objectiven Standpunkte aus, hiermit einige individuelle Ansichten über die Art und Weise aussprechen, wie diese Oper in's Leben tritt.

Zunächst hat eine Brochure unter dem Titel: „Über die Aufführung des Tannhäuser“, welche in vielen Abdrück- / ken circulirt, verschiedene Zweifel in mir erhoben; denn wer mit so entschiedenem Selbstvertrauen theils den Reformator der dramatischen Musik und als den Gründer einer Zukunft-Oper proklamirt, muss der nicht gerade deshalb ein billiges Misstrauen gegen die Fähigkeit, diese Mission zu erfüllen, erwecken?

Gleich in dieser Vorrede zu dieser Vorrede stellt sich heraus, dass nur die übergrosse Sorge, ohne seine Gegenwart müssten die Versuche, seine Werke aufzuführen, scheitern, dieses Büchlein in's Leben gerufen hat, welches bezweckt, über alle „undeutlich mannichfaltigen Einzelheiten“ seines „Tannhäuser“, welche er „dem guten Willen und dem Verständniss“ der Bühne anvertraut, zu berichtigen und klar zu machen. Darin allein aber liegt schon ein Widerspruch, denn wo das Verständniss bereits existirt, bedarf es dieser Lehren nicht; und wo es fehlt, oder wo es nicht selbst aus dem Werke spricht, da wird der Commentar auch wenig nützen.

In dieser Brochure nun, worin Hr. Wagner die Darsteller des edelsten Vorrechtes, des selbstständigen Schaffens berauben, ihre eigenen Auffassungen und Intentionen unbedingt beschränken möchte, sie jedenfalls gleich von vorn herein mit grosser Befangenheit erfüllt – in dieser [137b // 138a] Brochure verlangt er nur das, was sich eigentlich bei der Darstellung eines Kunstwerks von selbst versteht, nämlich: die möglichste Vereinigung aller artistischen und technischen Kräfte zu einem Zwecke, verlangt durch und durch ästhetische Schönheit im Einzelnen wie im Ganzen, mit einem Worte: Makellose dramatische Vollendung. Er verlangt aber, was mit Recht jeder Autor verlangen darf, worauf nicht allein unsere klassische Literatur, sondern auch die Werke dritten und vierten Ranges Anspruch machen dürfen, da diese letzteren bei geringerem Gehalt, um so mehr der Sorgfalt und des Schmuckes bedürfen.

Aus Hrn. Wagner's Schriften geht aber deutlich hervor, dass er seine Werke zu den dominirenden, wenn nicht unantastbaren zählt, und folglich setzt er durch eine unnatürliche Ängstlichkeit in Bezug auf die Darstellung den innern Werth seiner Werke weit mehr in Zweifel, als sie dadurch empfohlen werden.

Vorliegende Brochure ist in doppelter Beziehung merkwürdig; erstens, weil sie uns Aufschlüsse über sein Ideal einer speciellen Opernaufführung giebt, wobei er natürlich alles Bestehende über den Haufen wirft, und dabei den Sängern die bittersten Dinge sagt; und zweitens, weil in ihr vielleicht die Quintessenz oder eigentlich die Anwendung alles dessen liegt, was sich in seinen Schriften zerstreut befindet, und was er eigentlich unter *Oper der Zukunft* versteht. Von so idealem Standpunkte aus, hätte Hr. Wagner recht sie so zu nennen; denn seine schwärmerische Phantasie zeigt ihm in der That nur unfehlbare, mit gigantischem Organismus ausgestattete, von den reinsten Ideen begeisterte und dabei künstlerisch durchgebildete, mit einem Wort: vollendete Wesen. Ein solches Ideal kann wirklich auch nur eine Zukunft gewähren, d. h. wenn in ihr die Generation zu finden ist, welche die Prosa des gemeinen Lebens abgestreift und sich in die höheren Regionen der Kunst aufgeschwungen hat.

Um nur einen Begriff von der Wichtigkeit zu geben, welche er auf die Aufführung dieser Oper legt, und uns zugleich auf einen Standpunkt der Beurtheilung seines Ideals zu stellen, so citire ich nur ein paar Stellen aus dieser Brochure. Er sagt darin: „Ich erkläre nun, dass keinem, selbst nicht dem bedeutendsten *Schauspieler* unserer oder der vergangenen Zeit, die Aufgabe einer vollkommenen Darstellung des Tannhäuser, wie ich sie nach der voranstehenden Charakteristik verlange, zu lösen gelingen kann; und beantworte nur die Frage, wie ich für möglich halte, dass ein Opersänger sie lösen solle, einfach dahin, dass eben nur der Musik der Entwurf solch einer Aufgabe geboten werden durfte, und nur eben durch die Musik ein dramatischer Sänger sie zu lösen im Stande sein kann“ u. s. w. Ferner sagt er: „Nur muss ich, namentlich vom Sänger des Tannhäuser ein ganzliches Aufgeben und Vergessen seiner bisherigen Stellung als Opersänger verlangen; als *solcher* darf er gar nicht an die Möglichkeit einer Lösung der gestellten Aufgabe denken“ u. s. w.; und endlich heisst es: „Ich erkläre ihm (dem Sänger), dass eine durchaus glückliche Darstellung des Tannhäuser das Höchste ist, was er in seiner Kunst leisten kann!“

Aus solcher Anschauung, die mit dem rechten Namen zu nennen ich mich fast mit Gewalt erwehren muss, entsteht aber die Frage: Weshalb dann Richard Wagner Werke schafft, die ihn über unsere Zeit erhaben dünken, er aber dennoch unsern Sängern und sich selbst die Pein ihrer Aufführung auferlegt, und – ob es überhaupt klug ist, die Ansprüche des Publikums auf solche schwindelnde Höhe hinauf zu schrauben? Ist es da ein Wunder, wenn die Kritik mit dreifach geschärfter Sonde untersucht, und in der Erwartung wie Faust „im Äther des Himmels zu baden“ die Erde dann härter findet, als gewöhnlich?

Richard Wagner ist auch der Dichter seiner Oper [138a // 138b] und dass er gerade hier einen grossen Wurf gethan, darin ist nun die grössere Hälfte der Tannhäuser-Literatur einig. Jedenfalls sind wir belehrt, dass, was bisher getadelt wurde, nämlich der Anachronismus, nun mit zu den Hauptbedingungen eines guten Libretto gehöre. In diesem Buche finden wir die Sage vom Ritter Tannhäuser mit der des Sängerkrieges auf der Wartburg verschmolzen, und unser Opernheld ist mit Heinrich von Ofterdingen, der treue Eckhardt mit Wolfram v. Eschenbach identificirt. Der Sage nach vom Hürselberg und der altdeutschen Zauberin Holle, durch Tradition in Venus verwandelt, war Tannhäuser kein Sänger, oder der

Autor müsste denn einen bayerischen Minnesänger gleichen Namens, der im dreizehnten Jahrhundert Tageweisen gedichtet haben soll, aber wieder mit der Venuss nichts gemein hatte, hier benutzt haben. Wir begegnen also hier der alten Willkühr. Obgleich nun weit entfernt, dieses Vermengen von Zeiten und Personen zu tadeln, indem dadurch, wenn es mit Verstand geschieht, der Romantik bedeutender Vorschub geleistet, so bin ich nur der Meinung, dass ein solches Verfahren sich nicht mit der Reform des Opernwesens verträgt.

Richard Wagner will also die alten Tempel umstürzen, und gleichsam auf dem Schutte des musikalischen Heidenthums die wahre Religion der Tonkunst einführen. Er will die bestehenden Formen umschmelzen, will selbst das goldene freie Recitativ zum Slaven des laufenden Tacts machen. Was will er aber nicht alles? Und dennoch erblicken wir in dieser Oper keine positiv neuen Erscheinungen. Die Idee des Stoffs ist es nicht, denn den Grundgedanken „Aus Freuden sehnt er sich nach Schmerzen“ haben schon früher unsere Dichter ausgesprochen, und wenn Frau Venus bei dem Ausrufe des übersatteten Ritters: „Maria! “ in die Erde sinkt, so ist dies ein Respect des Diabolismus vor dem Christenthum und seine Heiligen, der gerade in neuerer Zeit zum Lieblingsthema unserer Librettisten geworden ist. Der höhere Schwung einer blühenden Sprache zeichnet sich im Buche allerdings vor vielen andern aus – obgleich man auch hier manches Gewöhnliche findet – allein der Dichter hat dem Componisten, also er sich selbst, so wenig in die Feder gearbeitet (die Dichtung besteht nämlich fast durchgehends aus 4- und 5füßigen Jamben und mitunter aus seitenlangen Erzählungen in demselben Versmaasse), dass ich nicht begreifen, wie Herr Wagner sich somit die Gelegenheit zur Abwechslung frischer musikalischer Rhythmen rauben konnte, weshalb auch die in der Oper vorherrschenden geraden Tacte eben nicht geeignet sind, vor einem gewissen Gefühle der Monotonie zu schützen. Doch das ist seine Sache – und darin wieder das Selbstvertrauen zu erkennen, das der Componist in sein Erfindungstalent setzt.

Ein bedenklicherer Fall ist der, dass der Dichter, von seinem Drange hingerissen, der poetischen Totalität das bisherige Text-Gerüste zum Opfer zu bringen augenscheinlich zu weit geht. Denn es steht nicht so leicht zu erwarten, dass der Sänger sich der bisherigen Gelegenheiten entschlagen wird, wo immer nur möglich persönlich zu glänzen, und zwar um einer Idee dienpflichtig zu sein, deren Erfolg erst die Nachwelt sichern soll. Sonderbarer Widerspruch. Hr. Wagner will das Drama gleichsam zum Hebel der Oper, das Wort zur Bedingung des Tons machen, und doch treten seine Gestalten mehr erzählend als handelnd auf.

Aber über Richard Wagner's Muse leuchten freundliche Sterne, denn das allgemeine Interesse ist schon rege für ihn, ehe man noch eine Note von ihm kennt. Während unsere Theater-Directionen für andere deutsche Werke kaum ein paar Kutten waschen lassen, werden hier Tausende für die Ausstattung verwendet; und wenn sonst nothdürftige Proben genügen müssen, wird hier jede Note auf die [138b // 139a] Goldwage gelegt, werden Vorbereitungen getroffen, welche Stadt und Umgegend in Aufregung bringen. Der Sänger, obgleich sich fürchtend vor den Anstrengungen seiner Kehle, und (aus oben angeführten Gründen) nicht gar so fest vertrauend auf persönlichen Success, erhält doch auch seinen Antheil von dem allgemeinen Nimbus, womit die Oper überzogen ist, und betritt mit so ängstlicher Scheu die Bretter, als ob es ein *Opus posthumum* von Gluck oder Mozart gälte. Das Publikum selbst, mehr oder weniger von der Vorbereitungs-literatur zu Hr. Wagner's Werken und von den Protectionsschriften berühmter und unberühmter Epigonen angeregt, strömt in Masse, nicht in das gewöhnliche Schauspielhaus, sondern in ein plötzlich geheiligtes Pantheon und erwartet mit dem günstigsten Vorurtheil von der Welt und mit bereits aufgehobenen Händen der Dinge, die da kommen sollen. Selbst das, was sonst mit dem Damnatur belegt wird „Unsangbarkeit – Mangel an Melodie“ erscheint hier plötzlich als nothwendiges Mittel zum Zweck. Ist es da ein Wunder, wenn eine Oper Interesse, und selbst Enthusiasmus erregt, auch wenn minder geistreiche Elemente zu Grunde lägen? Ziehen wir aber die Glorie, die über Herrn Wagner's schneller Berühmtheit schwebt, über das Ungewöhnliche der ganzen Erscheinung, über die verführerische Scenerie, den Pomp der Ausstattung, die Sorgfalt des Studiums, das Vorurtheil der Menge u. s. w., ziehen wir diese Dinge ab, so entsteht die Frage, ob die Musik des „Tannhäuser“, als blosses Tonwerk betrachtet, in dem Grade eine solche Sensation erregen würde, als jetzt der Fall ist? Der tragische Pathos, der über dieser Oper schwebt, geht sichtbar ohne alle Affectation aus Hr. Wagner's innerer Natur hervor, und zeugt von seinen erhabenen Intentionen. Wir können diesen Pathos nicht angreifen, ohne seinen eigenthümlichen Werth, seine künstlerische Existenz zu verwerfen. Herr Wagner bekennt sich zum Renovator der ernsten Opeer, und will mit derselben den Mischlingswerken von zweifelhaftem Charakter ein Ziel setzen. Diese Absicht verdient um so mehr Anerkennung, als er dadurch fürchten muss, die Aussicht auf Popularität zu verlieren. Wir haben ein Recht zu verlangen, dass die tragische Oper auf gleicher Stufe mit der Tragödie stehe. Es wäre also

ungerecht, ihn hier, wie bereits geschehen ist, der Einseitigkeit anzuklagen. Haben die Freunde heiterer Musik nicht vollauf Gelegenheit, ihre Lust zu büßen? Haben sie nicht Cimarosa, Dittersdorf, Flotow u. A.? Haben sie nicht die romantische Schule aus Paris? und die tragische Oper der Italiener? . . . Aber ob diese Intentionen hier von der gehörigen Kraft, sie auszuführen, begleitet werden, ob selbst in diesem Falle die Renovation auch eine Reformation nach sich ziehen würde, und ob überhaupt das O r a t o r i u m i m C o s t u m e auf die Bühne verpflanzt werden darf, das sind wieder neue Fragen, deren Beantwortung nur hinter dem grossen Schleier zu suchen ist.

Aber alle wirklichen und eingebildeten Vorzüge Richard Wagner's dürfen uns nicht ungerecht gegen seine Zeitgenossen machen. Es giebt der deutschen Tonwerke noch manche, die in jeder Beziehung verdienen hervorgesucht, mit derselben Achtung genannt und mit derselben Sorgfalt behandelt zu werden. Aber wo sind sie? Auf den Speichern liegen sie, eine Speise den Motten. Weshalb? weil sie nicht protegirt werden, weil sie sich nicht zum Ereignis creirt haben, weil ihnen der Nimbus fehlt; und über ihrem Wiegen-Grabe seufzt der an sich selbst verzweifelnde Componist, zu jedem neuen Versuche entmuthigt.

Richard Wagner hat mit der alten Oper gebrochen, und dennoch verschmäht er nicht die scenischen Reizmittel eines Scribe oder St. Georges zur Unterlage zu wählen. Oder, mag er fühlen, dass er die Sinne so lange fesseln muss, bis seine Musik Zeit gewonnen hat Wurzel zu fassen? Was hätte er alsdann vor seinen Zeitgenossen voraus? Vol- [139a // 139b] taire bemerkt irgendwo, gute Verse seien die, welche man leicht behält. Ist das wahr und auf Musik anzuwenden, so würde dieser einzige Satz Herrn Wagner's ganze Theorie über den Haufen. Was mir aber am meisten auffällt, dass er die eigentliche sittliche Moral des Buchs, die doch allen Opernbüchern ein erhabenes Muster vorangehen soll, dem beabsichtigten Effect unterordnet, wenn nicht selbst zum Opfer bringt. Vielleicht geschieht es dem Dichter selbst unbewußt, wie man denn im excentrischen Drange oft das Gegentheil von dem thut, was man beabsichtigt; allein dem Zuschauer wird es um so bewusstvoller. Denn obgleich die Tendenz des Buchs: die reine Liebe sich aus dem Boden der Sinnlichkeit entwickeln lässt, so ist doch der Eindruck dieser Letzteren weit gefährlicher als es der Ersteren Nutzen bringt. Die Wirkung dieser Moral wird uns (selbst nach vorausgegangenem Commentar) immer etwas unklar bleiben, während die U r s a c h e bereits ihr süßes Gift in die Seele gestreut hat.

Eben so wenig wie im Buche verschmäht Hr. Wagner es aber auch, sein Werk durch alle vorhandenen musikalischen Hilfsmittel, durch Querstände, dissonirende Vorhalte, ganze Reihenfolgen von verminderten Septimm-Accorden, durch Doppel-Chöre und Orchester, Tonmalereien und Modulationen aller Art, bizarre Instrumental-Erfindungen u. s. w. u. s. w. geltend zu machen, welches alles in den Zauberkessel einer hyperromantischen Schule passt, und hier einen Ehrenplatz einnimmt, aber sich doch gewiss nicht mit Reformationsplänen verträgt. Deshalb bleibt es in der That psychologisch merkwürdig, dass ein Mann solche von ihm verworfene Dinge in solchem Übermaasse noch steigert, dass er selbst Commentare zu ihrem Verständniss in die Welt senden muss.

Eine vom philosophischen Standpunkte aus abgehaltene Abhandlung über Hrn. Wagner's Opern spricht dem Componisten geradezu die eigentliche ursprüngliche Genialität ab. Diese Behauptung ist hart und schwer zu beweisen. Vielmehr könnte man behaupten, Hrn. Wagner's Genius verlöre sich in dem excentrischen Drange ein Reich zu gründen, wie sich der Feuerstrom des Vulkans nach und nach in die starre Lava verliert. Meines Bedünkens nach ist es mehr der Mangel an praktischer Erfahrung, und so ist das, was er erstreben will, ihm noch nicht recht klar geworden. Ist es auf diese Art anzunehmen, dass er uns für das Verworfene reinen Ersatz bieten werde?

Stände Hr. Wagner so erhaben da, wie jene Männer, welche die Träger ihrer Zeit waren, so würde er auch unabhängig von ihren Einflüssen sein. So aber ist Hrn. Wagner's Muse kein eigenthümlicher Charakter, ist nicht der Born, woraus Andere schöpfen können; denn wer fände in seinen Compositionen nicht die Grundtypen eines C. M. Weber, Marschner, Spontini, Meyerbeer, Halevy und Mendelssohn heraus? Das darf aber dem nicht begegnen, welcher ein musikalischer Luther sein will. Und – haben wir nach Gluck, Mozart, Beethoven und Cherubini noch einen Luther nöthig?! Mit Richard Wagner hat die Anwendung der musikalischen Mittel einen solchen Höhepunkt erreicht, dass eine weitere Steigerung kaum mehr denkbar ist und eine musikalische Reformation kann daher nur in der Wiederherstellung der Natur, Wahrheit und Sangbarkeit liegen. Wer daher eine Z u k u n f t - O p e r schaffen will, muss in die V e r g a n g e n h e i t greifen. Die Werke unserer Classiker, die der Aloë gleichen, weisen das zur Genüge aus. Die jetzige Oper ist rein aristokratisch, denn sie tyrannisirt das Volk, das nur Melodie verlangt. Deshalb ist es um so unbegreiflicher, dass gerade Richard Wagner auf solchen Widerspruch verfallen konnte!

Diese Reflectionen sind nur das Berliner Musik-Zeitung Echo eines vollen Herzens. Analysen über diesen Gegenstand haben bereits [139b // 140a] Männer gegeben, welche, frei von jedem Vorurtheil zwischen Vergötterung und Verdammnis, den Mittelweg eingeschlagen haben. Sie haben das Facit gezogen, womit jeder vernünftige Denker einverstanden sein muss, nämlich: dass Richard Wagner, **w e i t e n t f e r n t , e i n e u n i v e r s e l l e B e d e u t u n g f ü r d i e K u n s t g e s c h i c h t e z u h a b e n , j e t z t n u r f ü r d i e G e g e n w a r t v o n B e d e u t u n g s e i .**

Zukunft-Oper // Gehalt, um so // Brochüre // aus, hätte // recht sie // die grössere Hälfte // Libretto // Venuss // seine Heiligen // durchgehends // begreifen, wie // Abwechslung // bringen augenscheinlich // Goldwage // Opeer // Paris? und // der Italiener? . . [2 Distanzpunkte 9 // den Motten. Weshalb? weil // gebrochen, und // Reitzmittel // auffällt ist, // ein erhabenes Muster vorangehen soll // bewusstvoller // vorausgegangenen Commentar // Septimm-Accorden // Reformationsplanen // Drange ein // Halevy ||

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/I-II./23, 27. 5. 1853, S. 400

[Wochenbericht]

Theater. . . .

In **S c h w e r i n** ist der „Fliegende Holländer“, von R. Wagner gegeben, nach dem Bericht der Blätter ohne bedeutenden Erfolg. –

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/42, 28. 5. 1853, S. 172a-172b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Posen. Daß das Riesenwerk „Tannhäuser“ von Richard Wagner eine der schierigsten Compositionen ist, wird kein Musikverständiger leugnen können; daß den Aufführungen solcher Werke an großen Hof=Theatern 12 bis 20 Proben vorangehen, ist allbekannt; um so mehr mußte uns die Aufführung dieser Oper Wunder nehmen, da sie nach drei allerdings 6stündigen Orchesterproben, erfolgte und den größten Enthusiasmus des in allen Räumen gefüllten Hauses hervorrief. Eine erschöpfende Beurtheilung dieses Werkes nach der ersten Aufführung hinstellen zu wollen, wäre gewagt; wir beschränken uns für jetzt lediglich darauf, den gewaltigen Totaleindruck zu schildern, der die großartige Oper sichtlich auf das im höchsten Grade gespannte Publikum hervorgebracht hat. Man schwamm in einem rauschenden Ocean von Tönen, deren gewaltige Macht hinriß und überwältigt; die Wogen der Musik umbrausen und betäuben uns, bis sie sich plötzlich wieder in leises melodisches Plätschern und Säuseln auflösen, wie auf das Brüllen der empörten Fluth, nachdem der Sturm sich gelegt hat, schmeichelnder Sirenengesang das aufgeschreckte Gemüth besänftigt und zur Ruhe einwiegt. Hr. **S c h ö n e k**, der die Oper vor einigen Jahren in Zürich unter specieller Leitung des Komponisten zur Aufführung gebracht, konnte auch nur eben eine richtige Auffassung haben, und im Geiste derselben auch die ganze Oper vorführen. Das Publikum zollte dem wackern Dirigenten die verdiente Anerkennung durch Hervorruf nach dem zweiten Akt. In der Oper selbst weiß man nicht was man mehr bewundern soll, ob Dichtung oder Musik, und dazu die überaus schönen Kostüme und Dekorationen. Wir gingen nach dem ersten Akt von allen dem Schönen wie betäubt aus den Theaterräumen. Die einzelnen Rollen war durchweg gut besetzt. Von Allen war ausgezeichnet im Gesang und Spiel Hr. **M e s s e r t** (Tannhäuser), dann erhielt auch viel Applaus Frau **S c h r ö d e r = D ü m m l e r** (Venus), Fr. **M ü l l e r** (Prinzeß), Hr. **W r e d e** (Wolfram). Hr. **J o o s t** (Landgraf) sang seine schwierige Partie durchweg bis auf's zweite Finale, worin er nicht fest schien, sehr brav. Zu loben waren auch die Herren **K o p k a** und **S c h u l z** und Fr. **L a n g e** als Walter v. d. Vogelweide, Biterolf und junger Hirt. Frau **M ü l l e r**, die ihre schwierige Partie in 8 Tagen erlernt, da Fr. **H e r w e g h** erkrankt war, wurde dafür mit Applaus bewillkommt. Im 1. Akt wurde Hr. **M e s s e r t**, Frau **S c h r ö d e r** und Hr. Direktor **W a l l n e r** hervorgerufen. Das Orchester war zu dieser Oper bedeutend verstärkt. Die sämmtlich // neuen Dekorationen waren vom Dekorationsmaler Hrn. **L e h m a n n** ansprechend gemalt. Die Kostüme waren glänzend und ansprechend, so wie das ganze Arrangement.

[1. Zeile nach links ausgerückt] // schierigsten // hinriß und überwältigt // nicht was // wurde ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/18, 28. 5. 1853, S. 142b

[Nachrichten]

Leipzig T i c h a t s c h e c k hat sein Gastspiel begonnen und entzückt das Publikum, er trat bis jetzt als Tannhäuser und als Ivanhoe auf. — . . .

Leipzig T i c h a t s c h e c k ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/18, 28. 5. 1853, S. 143b

[Nachrichten]

Zürich, 14. Mai. Unsere Stadt beginnt morgen eine musikalische Festwoche. R i c h a r d W a g n e r wird nämlich in drei aufeinanderfolgenden Concerten einzelne Scenen aus seinen Opern zur Aufführung bringen, wozu sich ihm bedeutende Kräfte zur Disposition gestellt haben. Die Direction der dortigen Musikgesellschaft besorgt die Geschäftsleitung; durch Subscription sind die Kosten im Betrag von 7000 Fr. gedeckt worden; das Orchester wird gegen 60 Musiker vom Fach zählen, der Chor ist gegen 100 Personen stark. Das erste Concert ist am 16. d.

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/146, Sa 28. 5. 1853, S. 607a-607b

[-]

Wagners Musikaufführung ist nun selbst in französische Blätter gedrungen und daselbst ächt französisch behandelt worden. Nach den „Debats“ ist Wagner zu dem Concert von der Munizipalität // ersucht worden. Ueber 600 Sänger und mehr als 300 Musiker haben dabei mitgewirkt!

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/21, Sonntag 29. 5. 1853, S. 167-168

[Kunst-Nachrichten]

Z ü r i c h. Von nah und fern drängt sich Alles zu den Concerten Richard W a g n e r's. Ungeachtet der sehr bedeutenden Eintrittspreise (der erste Platz kostet 8 Frcs.) ist kein Billet mehr zu haben. Nicht nur die ausgezeichnetsten Musiker der Schweiz wirken im Orchester mit, selbst von Mainz und Wiesbaden sind sie gekommen, und mit Freude bemerkt man auch an seinem Pulte den Violoncell-Virtuosen B o h r e r aus Stuttgart. Gegen 70 treffliche Musiker bilden das Orchester, der Chor zählt 132 Mitglieder. Heute findet das 1. Concert statt. Mehreren Musikern // der Münchener Kapelle wurde Urlaub verweigert. Große Heiterkeit erregte die Ankunft eines jungen Musikers, der erzählte, S p o h r habe ihn für das Orchester in Kassel engagirt, doch kaum in Kassel angekommen, mußte er auf Befehl des Intendanten sein schwarzes Bärtchen entfernen und zwei Tage darauf wieder das Land verlassen, da, wie es hieß, „der Kurfürst erklärt habe, keinen Musiker in der Kapelle dulden zu wollen, der aus der Schweiz komme.“

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/22, 30. 5. 1853, S. 87a-88a

[Correspondenzen]

A U S Z Ü R I C H:

(Ende Mai.)

Am 18. d. Mts. fand im hiesigen Theater eine von der „Allgemeinen Musikgesellschaft“, veranstaltete grossartige Musikaufführung statt, indem unter des Componisten eigener Leitung Bruchstücke aus den bekannten Opern Richard Wagners concertmässig vorgetragen wurden. Die Vorbereitungen zu diesem seltenen Unternehmen waren ausserordentlich und mussten es sein, sie gelangen aber vollkommen. Orchester und Chor mussten erst geschaffen und die meisten Mitglieder des Ersteren aus weiterer und näherer Ferne herbeigerufen werden. Die Mittel dazu wurden durch ziemlich hohe Subscriptionen, grösstentheils in Zürich selbst gezeichnet, gedeckt, wo R. Wagner sehr viele Freunde zählt, das Orchester ward dadurch ein ganz vollständiges, viele virtuose Tonkünstler erschienen

unter den Solisten; es waren gegen 40 Violinen und Violen, die Contrabässe 5fach, die Cellos, irren wir nicht, 8fach besetzt; die Besetzung der Blechinstrumente war eine 4fache, während die der Holzblasinstrumente, wie im Lohengrin und nach Wagners neuer Idee erforderlich, eine 3fache war. Endlich war neben der Janitscharenmusik auch das Tambourin, sowie die Harfe vorhanden. Der Chor war etwa hundert Stimmen, oder richtiger Personen stark, denn die weiblichen Stimmen waren oft so zaghaft und unsicher, dass man statt 40 keine vier zu hören glaubte. Freilich waren die Damen lediglich zu dieser Aufführung erst zusammengetreten, während die Sänger entweder den beiden hiesigen Gesangsvereinen, „Harmonie“ und „Stadt Zürich“ oder dem früheren Theater angehörten, und also für den Zweck eingeschult waren. Das Orchester leistete, den wenigen möglich gewesenen Gesamtproben gegenüber, Ausgezeichnetes und man wusste, was die Ausführung anlangt, in der That nicht, ob man mehr Wagners unbestrittenes Feldherrntalent oder seiner Truppen strenge Subordination bewundern sollte. – An zwei folgenden Tagen fanden Wiederholungen sämtlicher Aufführungen, aber vor übervollem Hause und unter auf das Höchste gesteigerten Beifallsbezeugungen statt, von denen jedoch wahrscheinlich kein geringer Theil zunächst den hier in d e r Weise noch nie vereinigt gewesenen Kräften der Ausführenden galt. [87a // 87b]

Den ersten Theil des Programms füllten Bruchstücke aus dem „Fliegenden Holländer“, den zweiten, aus „Tannhäuser“; jene waren: die „Ballade“ (Sopran mit Chor), der „Matrosenchor“ (Trinklied) und die Ouverture; diese bestanden ebenfalls aus der Ouverture, dem Anfang des 2. Actes (1. Scene, Chor, in der Festhalle der Wartburg) und der Introduction nebst dem Pilgerchor des 3. Actes. – An der Wahl dieser Nummern wäre nichts zu tadeln, nur liesse sich dagegen, d a s s ü b e r h a u p t a u s g e w ä h l t w u r d e, mit Wagners eigenen Worten der Bannstrahl schleudern, denn wunderlich ist und bleibt es, dass er in einer wohlbekanntenen Schrift entschieden gegen die brockenweise Vorführung einzelner Theile seiner Opern, zu concertmässiger Unterhaltung, protestirt, „weil diese nimmer zu einem richtigen Verständniss führen würde.“ Indessen hat er nun diesen argen Verstoss – wie oft im Leben handelt ja der Lehrer seinen Satzungen selbst zuwider! – dadurch wieder etwas gut zu machen gesucht, dass er nicht nur zu den vorkommenden Gesangstexten commentirende Programme geschrieben, sondern auch noch sich selbst der Mühe unterzogen hatte, einige Tage vor der Aufführung die Texte aller drei Opern vorzulesen, welche schwierige Aufgabe er übrigens in ächt künstlerischer Weise, mit wahrhaft dramatischer Wirkung löste.

Die Musik des Holländers ist so voll innerer Dusterheit und innerer Unklarheit, die Dichtung so arm und undramatisch, die Phantasie so in das enge Gebiet der eigenen Anschauung eingezwängt, dass sie wohl jeder Unbefangene dem noch gährenden jungen Weine gleichachten wird. Vergleicht man sie aber erst, wie es hier ja geboten war, mit den nachfolgenden Werken des Künstlers, so wird ihr die Bezeichnung als erster und gescheiterter Versuch nicht entgehen können. In einer stimmwidrig gesetzten Ballade, einem wildjubilenden Trinkliede, namentlich aber in dem ächt französischen Mosaikgebilde, einer Ouverture voll der schreiendsten und schroffsten Contraste, wird Niemand und wohl auch der Componist selbst nicht, der ja später jede Tonmalerei von bestimmten Zuständen als Geschmackssünde hingestellt hat, Spuren eines Kunstwerkes zu finden vermeinen. Was insbesondere die Wirkung der Ouverture auf Ohr und Nerven anlangt, so weiss der gebildete Hörer in der That nicht, ob er die ihm zuletzt übrig bleibende Betäubung der Schärfe der gehäuften Dissonanzen oder der langen Dauer dieser Tonmassen zuschreiben soll.

Im „Tannhäuser“ findet man dagegen manche schöne Oase, auf der man wieder Athem schöpfen kann und Kraft und Lust gewinnt, auf die nun zugänglichere Phantasie des Dichter-Componisten einzugehen. Den wohlthuendsten Eindruck machte auf uns die schöne Scene des zweiten Actes mit ihren breitstrahlenden, durch die Instrumentation so farbenreichen Melodien, mit ihrer Bestimmtheit und Grazie des Ausdrucks, mit ihrem maassvollen Innehalten der Tragweite der Gesangorgane. Mit steigendem Interesse horchte man ferner dem einleitenden Vorspiele, welches die Vorgänge, die zwischen dem 2. und 3. Akt fallen, so lebendig und treu schildert, in der Keckheit der Conturen jedoch noch allzu lebhaft an Berlioz erinnernd. Auch spannt die übergrosse Länge – ein Uebermaass von Tugend, das Wagner sogar noch im Lohengrin innezuwohnen scheint – am Ende doch ab und lähmt die Theilnahme für den nachfolgenden Chor, zumal dieser wieder in der Stimmung tiefster Andacht schwebt. Die Ouverture ward bis auf die höchst schwierige Verbindung der beiden gegenseitlichen Hauptmotive äusserst brav ausgeführt und mag als ein Werk der scharfsinnigsten Combination und der üppigsten Farben genug Bewunderung ernten; als eine Frucht edler, dichterischer Conception vermöchten wir aber diesen ungebundenen Ausdruck eines zügellosen, wahnsinnigen Taumels nicht zu bezeichnen.

Mit Freuden dagegen wenden wir uns der Besprechung des 3. Theiles der Aufführung zu, welcher drei Nummern des „Lohengrin“ brachte, Sätze, welche unbedingt die hervorstrahlendsten Glanzpunkte

des Concertes bildeten. Sind sie, wie wir gerne glauben, ebenbürtig den anderen Theilen dieser Oper, dann ist dieselbe mit Recht ein Meisterwerk genannt worden. Das als Ouverture dienende Orchestervorspiel macht einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Schöner als in dieser Weise, kann das Reich des Wunderbaren und doch Menschenverwandten, kaum angedeutet werden, und was in Gedanken wie Formen hierin von einem Weber, Mendelssohn u. A. versucht worden, wird hier überaus glücklich benutzt und weiter [87b // 88a] fortgeführt. Der Zuhörer wird von dieser hochgespannten, harmonisch-kühnen, und doch nicht verwegenen, dabei aber in instrumentaler Hinsicht reizenden Durchführung der einfachen, melismatischen Motive mit einem wahrhaften Zauber umspinnen, während ihm der Höhepunkt des Ganzen, nämlich das Herabsinken des Gralmotivs in die tieferen Instrumente, beim Anschwellen der Begleitung im Fortissimo, die Gewissheit gibt, dass ihm im Drama doch auch noch das Menschenleben vorgeführt werden wird. Etwas auffallend ist nur die überaus lange Dauer der Ausspinnung dieser Gedanken bei immer gleich langsam bleibender Bewegung. – Die beiden andern Bruchstücke waren: die Scene im Schlosshofe zu Anfang des 2. Aktes (Chor mit Recitativ, sowie Brautzug) und die Brautchöre nebst dem Orchesterspiele dazu. Diese Stücke verdienen schon für sich allein die Bezeichnung ächter Kunstwerke, wären ihnen auch die übrigen Ensembles der Oper sowie die Solopartien nicht ähnlich. Hier ist durchweg voll und frei fließende Melodie, ebenso edel und frisch, wie sie den Meistern vergangener Zeiten entlossen, aber, in der That, von einem Ergüsse, der auf eine weit ergiebigere Quelle deutet, als sie Wagners frühere Opern mit ihren Zerrissenheiten erkennen liessen. Hier ist durchweg eine plastische und durchsichtige, kraftvolle und nur selten den Wohlklang hemmende Harmonieführung: hier jene mit Recht besonders hervorgehobene, überaus glänzende und überraschende, jedoch überall maass- und geschmackvolle Instrumentation. Endlich aber, was wohl zu berichten, lässt sich auch noch eine rücksichtsvollere Behandlung der Gesangpartien, wenigstens im Tutti bemerken, obwohl nicht zu leugnen ist, dass ein t ü c h t i g e s Orchester in dieser Opergattung wohl immer den ersten Preis davon tragen wird.

Wenn übrigens die Theilnahme unseres Publikums für diese Aufführungen eine aufrichtige und tiefere, und mehr als eine Huldigung an das N e u e ist, so wollen wir hoffen, dass sie sich auch weiter werde geltend machen.

Bis jetzt huldigte es gar zu sehr dem Oberflächlichen und der Mode!

– –

Musikgesellschaft, // war neben // Gesammtproben // Gesangstexten // mit ihrem maassvollen Innehalten der Tragweite der Gesangorgane. // gegenseitlichen // Gesangpartien // Opergattung //

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/22, 30. 5. 1853, S. 88a

[Nachrichten]

Wiesbaden. Die Sommersaison hat ihren Anfang genommen. Die Oper brachte „Prophet“ mit Frau Behrendt-Brandt als Fides und Hrn. Wachtel von Darmstadt als Johann, und Hrn. Schiffbenker von Mainz als Zacharias, „Ernani“ und „Tannhäuser.“ Die Aufführung der beiden ersten Opern war nicht vorzüglich zu nennen. Ernani, das lärmende und schönheitsarme „Chef d'Oeuvre“ Verdi's kann auch hier keine Proselyten für die neuitalienische Musik machen. – . . .

XXXX

Posener Zeitung -/123, Dienstag 31. 5. 1853, S. 3a-3c

[Theater]

Einen erfreulichen Beleg für den Kunstsinn unsers Publikums lieferte das gedrängtvolle Haus am Donnerstag bei der dritten Aufführung von Wagner's „Tannhäuser“ zum Benefiz des Herrn M e f f e r t, für welchen die so außerordentliche Theilnahme zugleich ein ehrender Beweis der großen Gunst war, in welche er sich durch seine treffli- [3a// 3b] chen Leistungen in der kürzesten Zeit gesetzt. Das geniale Werk fand auch dies Mal wieder die allgemeinste, begeistertste Anerkennung, die sich bei einem solchen Kunstwerk nur immer steigern kann, je allgemeiner und tiefer das Verständniß desselben wird. Die Darstellung bietet, wie wir schon neulich bemerkt, außerordentliche Schwierigkeiten; um so anerkennenswerther ist es, daß dieselbe hier fast durchweg s e h r a v ist, sich immer mehr abrundet und von richtigem Verständnis erzeugt; jedenfalls wird ein Totaleindruck hervorgebracht, der der dichterischen Intention wahrhaft entspricht. Jede Figur hat in dem Gemälde, zu welchem dies musikalische Drama sich gestaltet, ihre eigenthümliche Situation von besonderer Färbung, die unbedingt innegehalten werden muß, soll der Totaleindruck des Kunstwerks, der auf der Wechselwirkung der mit

genialen Strichen angedeuteten Lichter und Schatten beruht nicht beeinträchtigt werden. Den Mittelpunkt bildet T a n n h ä u s e r, in dessen Brust der Keim des Konflikts verschlossen ist, welchen das ganze Drama veranschaulicht; er ist ein tragischer Held im höchsten Sinne des Worts, wie ihn das wahre Drama verlangt, in ihm brausen die Stürme der menschlichen Gefühle gegen einander, das Recht des realen Genusses, die Glut der sinnlichen Liebesbegeisterung kämpft an gegen das strenge Minnethum der ritterlichen Sängszeit, gegen die sittliche Ordnung der Welt; Venus, die genußreiche Liebe, steht Elisabeth, der hehren Repräsentantin der geläuterten Liebe und der von der Kirche überwachten sittlichen Weltordnung gegenüber; Tannhäuser fehlt gegen die letztere und muß daher untergehen. Herr M e f f e r t hatte die Rolle vollkommen richtig erfaßt und führte sie in hoher Vollendung durch. Er steht vollkommen auf jenem Standpunkte, den die Wagnersche Oper verlangt, Darstellung und Musik sind ihm unzertrennlich von einander, der musikalische Ausdruck und das Spielt athmen stets denselben Gedanken, und darum bringt er die Situationen auch stets zur vollen Geltung, zumal er den musikalischen Part so vollkommen beherrscht, daß der Genius unbehindert von den Schwierigkeiten desselben frei seine Schwingen entfalten kann. Um unter dem vielen trefflich gelungenen nur eins hervorzuheben, erinnern wir an Hrn. M e f f e r t ' s Darstellung im 2. Akt. Tannhäuser erhebt bei dem Wettstreit der Sänger im Preise von „der Liebe Wesen“ seine Stimme zum Lobe der erfüllten Liebe, Alles widerspricht ihm voll Entrüstung und nennt Sünde den Genuß, den er besungen, da wird das wilde Feuer in seiner Brust heraufbeschworen, immer mehr wächst seine Leidenschaft, Elisabeth's hehres, reines Bild, das ihn eben noch begeistert, weicht zurück und das der Venus tritt an seine Stelle, immer tiefer versenkt sich sein Sinn in die Erinnerung an das genossenen höchste Glück der Liebeslust, die verlockenden Töne aus dem Venusberge hört er wieder, unaufhaltsam reißt es ihn fort und in höchster Verzückung bricht er endlich in das im Venusberge gesungene Lied zum Preise der Göttin der Liebe aus. Diese Steigerung veranschaulicht Herr Meffert mit einer Leidenschaft und einer innern Wahrheit, daß er die Zuschauer wahrhaftig begeisterte. Trefflich gelungen war auch seine Darstellung im 3. Akt, wo Tannhäuser fluchbeladen, verdammt auf ewig, aus Rom heimkehrt. Der wankende Schritt, das bleiche Antlitz, das verwirrte Haar, die zerrissene Pilgerkleidung verrathen auf den ersten Blick die grimmig wüthende Verzweiflung, die in dem Verstoßenen raset, er vergißt Alles, was ihn umgiebt, nur der eine Gedanke erfüllt ihn, daß er unerlöst geblieben von der Sünden Schuld und daß für ihn das Laster nur noch allein möglich ist, und mit wahnsinniger Hast sucht er nach dem Weg zum Venusberge und in der Göttin Armen sein Leiden zu vergessen. Jeder Moment trug bei Herrn Meffert's Spiel den Stempel dieser Stimmung; die Schilderung der Pilgerfahrt nach Rom namentlich war in einer Weise dramatisch belebt, daß der Zuhörer unwiderstehlich von der Gewalt der Situation ergriffen wurde. Das Publikum erkannte die ausgezeichnete Leistung durch fortwährenden Applaus, so wie durch Hervorruf nach jedem Akte an. Tannhäuser zu beiden Seiten stehen die weiblichen Figuren der Venus und Elisabeth. Jene die Vertreterin der genußerfüllten, diese die der hehren, tugendreinen Liebe. Beide hatten recht gute Repräsentanten in Frau S c h r ö d e r - D ü m m l e r und Frä. M ü l l e r. Die Erstere verstand es in der Einleitungsscene ihren Tönen jenen warmen sinnebestrickenden Hauch zu geben, wie ihn die Göttin der Liebe bedingt, und zeichnete den Zorn, in welchen Venus geräth, als der geliebte Tannhäuser sie verlassen will, in trefflicher, poetischer Weise. Fräulein M ü l l e r, welche die bedeutende Parthie der „Elisabeth“ in der unglücklich kurzen Zeit von [?] Tagen erlernt hatte, erhöhte durch ihre Leistung unserer Achtung vor ihren Talenten; die junge Künstlerin, deren frische, volle, klangreiche Stimme stets von vornherein für sich gewinnt, macht in der That außerordentliche Fortschritte; sie zeigte als „Elisabeth“ nicht nur richtige, klare Auffassung, sondern wußte ihrer Darstellung selbst auch schon dramatisches Leben zu verleihen; namentlich gelang ihr dies im 2. Akt, wo Elisabeth, als Tannhäuser das entsetzliche Zauberwort gesprochen und alle Schwerter gegen ihn gezückt sind, mit gebrochenem Herzen sich dazwischen wirft, „die reine Jungfrau für den Sünder“, um zur Buße den Schritt des Geliebten, den sie zum eignen Todesschmerz so tief gesunken sieht, zu lenken. Die Situation ist an sich von der ergreifendsten Wirkung, aber Fräul. M ü l l e r ließ es auch Ihrerseits an Nichts fehlen, um dem Bilde den Ausdruck der tiefsten Wahrheit zu geben. Das Publikum schenkte ihr, wie Fr. S c h r ö d e r, vielfachen Beifall, und rief auch beide hervor. Von den übrigen Parthieen ist die bedeutendste „Wolfram von Eschenbach“, der in Herrn W r e d e einen würdigen Darsteller hatte, wenn wir auch der Figur noch einen mehr poetischen Anflug gewünscht hätten. Wolfram ist der Repräsentant des ritterlichen Minnethums, in seiner Begeisterung, seiner keuschen Reinheit, seiner Achtung vor Religion und Sitte, seinem hehren Edelmuth; ihm ist, wie er selber singt, der Liebe Wesen „Anbetung, die sich opfernd übt“ und jedes irdische Verlangen erscheint ihm als „frevle Trübung seiner Liebe.“ Dieser Charakter, mit einer gewissen poetischen Schwermuth verbunden, denn er selbst liebt ja Elisabeth, muß die ganze Figur erfüllen. Was die gesangliche Leistung anlangt, so wurde dieselbe bei ihrem recitativischen Charakter bei den ersten Darstellungen durch ein gewissen Dehnen und

Hinüberziehen der Töne beeinträchtigt, die letzte Aufführung zeigte in dieser Beziehung jedoch eine merkliche Besserung. – Die sehr schwierigen Chöre gingen im Ganzen recht brav. – Ueberhaupt zeigte die Darstellung dieser Oper einen Schwung der Begeisterung bei sämtlichen Wirkenden, der nur geeignet ist, den Genuß an dem außerordentlichen Werke noch zu erhöhen. Wir wünschen, daß sich derselbe auch auf andere Vorstellungen in gleicher Weise übertragen möchte.

...//...

gedrängtvoll // beruht nicht // Besserung. – // Wirkenden, ||

Juni 1853

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/24, 2. 6. 1853, S. 189-190

[Dur und Moll]

☼ Leipzig. Oper im Monat Mai: ... – 5. Mai. Tannhäuser, von Rich. Wagner. – ... 13. Mai. Tannhäuser, von R. Wagner (Tannhäuser, Herr Tichatscheck als Gastrolle.) – ... 22. Mai. Tannhäuser, von R. Wagner (Tannhäuser, Herr Tichatscheck als Gastrolle.) – ... 29. Mai. Tannhäuser, von R. Wagner (Tannhäuser, Herr Tichatscheck als Gastrolle.) – ... Zusammen 10 Opern in 13 Vorstellungen.

Tichatscheck, welcher nun dreimal als Tannhäuser bei uns aufgetreten ist, beschloß in dieser Partie am 29. Mai seinen Gastrollencyclus, durch den er uns die schönsten Genüsse bereitet hat. Eine der vollendetsten Opernaufführungen unserer Bühne war in jeder Beziehung die Vorstellung der weißen Dame. Tichatscheck sang den Georg, Henry aus Berlin den Dickson. – Die Aufführungen des Tannhäuser sind bis zur sechzehnten vorgeschritten.

☼ Am ersten Pfingstfeiertage haben in Sondershausen die allsonntäglich stattfindenden, von der Fürstl. Hofcapelle unter Steins trefflicher Leitung ausgeführten Sommerconcerte im Loh ihren Anfang genommen. Eröffnet wurden dieselben mit Webers Jubelouverture; außerdem hörten wir in den drei bis jetzt aufgeführten Concerten die Ouverturen zu Rienzi, Feldlager, Jessonda, Indra, Turandot von Lachner und Meeresstille von Mendelssohn. ...//...

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk // [Tichatscheck neben Tichatschek] ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XII/67-69, 3. 6. 1853, S. 270b-271b (Z:271b)

[Theatralische Sternwarte]

Posen.
...//... – Demnächst wird R. Wagner's „Tannhäuser“ hier zuerst gegeben werden und unser neuer Bariton Hr. Wrede, der als Belisar und Don Juan sehr gefallen hat und gerufen wurde, den Wolfram von Eschenbach singen. –

...

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 247a-250a

[-]

Vertrauliche Briefe

an den Verfasser des Aufsatzes „Tannhäuser, / Oper von Richard Wagner“ in den „Grenzboten“ / Nr. 9.

von

Joachim Raff.

Fünfter und letzter Brief.

Mein Herr! Ich gelange nun mehr an denjenigen Theil Ihres Aufsatzes, welcher sich in Erörterung [247a // 247b] einiger nicht uninteressanter Detailfragen ergehen sollte, wobei Sie aber, weitentfernt irgend etwas Stichhaltiges vorzubringen, sich einzig und allein darin gefallen, den gesunden Menschenverstand so oft wie möglich mit Keulen ins Gesicht zu schlagen. Ich will meinen Lesern nicht zumuthen Ihren Aufstellungen von Wort zu Wort zu folgen, sondern begnüge mich ihnen eine kleine Blumenlese aus denjenigen Sätzen zusammenzustellen, auf welche Sie einen besonderen Nachdruck legen.

„Wagner ist ein Dilettant!“ sagen Sie; und wie gewöhnlich ersparen Sie sich wieder den Beleg für diese Behauptung. Sie thun zuerst so als ob einmal irgendwer irgendwo gesagt hätte, an den „Künstler der Zukunft sei das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen“, und eifern alsdann gegen dieses popanzartige Postulat, welches nur in ihrer verbrannten Einbildungskraft existirt. Sie führen dann aus, daß die Kunsttechnik zu einem außerordentlichen Grade von Ausbildung gelangt und „Eigenthum der gebildeten Welt“ geworden sei. Daran also könnte es nun Wagnern wohl nicht fehlen, dünkte ich, wenn es Ihnen vielleicht nicht gar noch einfallen sollte, ihn nicht zur „gebildeten Welt“ zu rechnen. Aber Kunstwerke „gehen nur aus dem schöpferischen Genie hervor.“ „Nur“ – das ist neu; wahr ist es freilich nicht. Wenn Sie nun bewiesen, daß Wagner kein „schöpferisches Genie“ sei, so könnte man sich allenfalls darauf einlassen, Ihnen so viel Unterricht in der Aesthetik zu erteilen, als Sie nöthig hätten, um etwas Vernünftigeres zu sagen als „Wagner ist ein Dilettant“; aber da Sie nichts beweisen, so kann man sich wohl auch eines Gegenbeweises entbunden erachten.

„Wagner stellt an die Opernmusik die erste Forderung, daß sie dramatisch, d. h. in jedem Momente charakteristisch sei.“ Sie würden mich verbinden, wenn Sie mir sagen wollten, wo Wagner diese Forderung in o b i g e r F a s s u n g stellt, die einen solchen Mangel an Begriffsbildung verräth, daß sich nicht nur ein Kunstphilosoph wie Wagner, sondern auch jeder andere gebildete Mensch derselben schämen müßte. Ich begnüge mich das Citat als Wagner'sches zu desavouiren, und die Ehre seiner Urherberschaft Ihnen, wahrheitsliebender „Kritiker“, zu vindiciren. – Sie eifern alsdann gegen die Consequenzen jener Wagner unterschobenen „Forderung“, brechen aber wie ein recht ungeschickter Journalbackfisch Ihrer kleinen Diatribe die Spitze ab, indem sie zugeben, daß diese Consequenzen im Tannhäuser noch nicht so weit getrieben seien, daß Sie die „Prinzipienfrage“ (Sie und „Prinzipien“!) nicht auf sich beruhen lassen könnten.

Sie finden dann, daß Wagner „überraschende, [247b // 248a] treffende Einfälle habe“, daß er verstehe „zu spannen, vorzubereiten“, daß er „ein aufgeregtes, bis zur Fieberhaftigkeit exaltirtes Wesen“ bekunde, welches den Zuhörer „irritire“; aber Sie meinen gleichwohl, daß es Wagner an „Erfindungskraft“ mangle. In der „äußern Form längerer Sätze, im Zuschnitt der Melodie“ finden sie den Einfluß Meyerbeer's (!) unverkennbar. Es war Ihnen vorbehalten zu erfinden, daß Wagner versificirt wie Scribe, und seine Verse musikalisch behandelt wie Meyerbeer. O Sie Schäker, Sie! –

Aber nun drehen Sie sich im Kreise, wie ein gerückter Tisch und sagen wieder: „Indessen den Hauptwerth legt Wagner auf die specifisch-dramatische Musik, die mit ihrer Charakteristik den Dialog Wort für Wort und die Handlung Schritt für Schritt begleitet.“ Wie schon bemerkt hat Wagner nie daran gedacht dergleichen zu sagen. Aber Sie wollten Wagnern eine kleine Standrede halten und da er Ihnen den Anlaß nicht hergab, so mußten Sie ihm einen octroyiren. Wenn man nun den Beweis von Ihnen verlangte, daß jene Art der „Charakteristik“ „specifisch dramatisch“ sei, so würden Sie dastehen wie ein Schulknabe; denn man würde ihnen bündigst nachweisen, daß dieselbe im Oratorium, in der Programm-Instrumentalmusik, in der Ballade, ja sogar im Liede vorhanden ist und sein muß, man würde Ihnen zeigen, daß diese Charakteristik vorhanden war, ehe es überhaupt eine Oper gab, und daß mithin der Begriff des „specifisch-dramatischen“ hier ganz sinnlos von ihnen angewandt worden. Sie meinen, daß Weber zu dieser Charakteristik den Impuls gegeben. Warum gehen Sie nicht ins Conservatorium, und studiren Geschichte der Musik und des Kunststyls? Sie haben's sehr – sehr nöthig. – Aber Sie mußten einen groben historischen Schnitzer zum Besten geben, damit sie von Weber sprechen und sagen konnten: Weber besaß „wahre Begeisterung und frische Erfindung, Wagner besitzt sie nicht.“ Wenn Sie doch einmal beweisen wollten, warum Jedermanns Begeisterung wahr ist, nur die Wagner's nicht, wenn Sie doch einmal zeigen wollten, was an Wagner's Erfindung so alt und abgestanden ist, daß alle andere

dagegen frisch erscheint! Nichts über Ihr Wohlwollen und Ihre Redlichkeit!! –

Im Folgenden geben Sie nun einen Bombast ästhetischer Ungereimtheiten von sich, mit dessen Beleuchtung ich meinen Lesern nicht beschwerlich fallen will. Sie declamiren alsdann mit „wahrer Begeisterung“ gegen die Instrumentaleffecte; aber diese „wahre Begeisterung“ geht mit Ihrem Verstande durch und plötzlich rufen Sie aus: „Es wäre ein wahres Glück, wenn jetzt ein Musiker käme, der nicht [248a // 248b] instrumentiren könnte, aber Musik machte.“ Die Instrumentierung ist nun nichts Anderes als die Kunst der Tonfarbengebung. Was würde man von einem Kritikus denken, welcher schriebe: Wenn doch einmal ein Maler käme, welcher keine Farben brauchte, aber malte! Man würde ihn in's Narrenhaus schicken, oder die Grenzboten würden ihn als Referenten anstellen.

Kaum haben Sie einen Unsinn von sich gegeben, tischen Sie zur Abwechslung eine Unwahrheit auf. Sie ziehen gegen Wagner den Harmoniker los und appliciren ihn das *salve dictum* eines „Jemand“, der sich „treffend geäußert“ haben soll, daß „bei Wagner immer nur zwei, selten auch nur drei Accorde zusammenhängen.“ Ob Sie die Wahrheit sagen oder nicht, darauf kommt Ihnen Nichts an: *calumniare audacter, semper aliquid haeret*.

Alsdann tadeln sie die musikalische „Charakteristik“ der Venus, welche Wagner Ihrem Wunsche gemäß als einen kalten „Teufel, dem es nur ums Hohen zu thun ist“, hätten zeichnen sollen.

Sie finden auch die „Charakteristik“ der Theilnehmer am Sängerkampfe ungenügend. Ich habe in einem früheren Briefe bemerkt, daß ich Veranlassung haben würde später über diesen Einwurf zu sprechen. „Die Sänger“ sagen Sie, „sind trocken und monoton dargestellt, und wenn dies etwa geschehen ist um das Interesse auf Tannhäuser zu concentriren, zu verräth das eben eine Schwäche des Productionsvermögens.“ Ich zweifle nicht, daß eine große Anzahl Opernmacher die Gelegenheit des Sängerkampfes ergriffen hätte, um jeden der einzelnen Sänger mit einem langen und charakteristischen *horsd'oeuvre* auftreten zu lassen. Wagner hat dieser Versuchung glücklich widerstanden und nicht als Zweck behandelt, was bloß Mittel ist. Die Pointe des Sängerkampfes besteht in dem Momente wo der Tannhäuser das Geheimniß seines Aufenthaltes im Venusberge verräth; um dieses Momentes willen ist der Sängerkampf eingeführt, nicht aber der Charakteristik der einzelnen Sänger wegen, welche für das Drama kein Interesse als Individuen haben, sondern bloß in ihrer Gesammtheit als Gegensätzliches zum Tannhäuser, als welches Sie auch von Elisabeths stets behandelt werden, welche ihrer nie einzeln und namentlich, sondern nur im Ganzen und zusammenhaft als der „Sänger“ gedenkt. –

Sie begehen nunmehr einen Act liebenswürdiger Bescheidenheit indem Sie sagen, „daß der Tannhäuser nicht bestehe, wenn man an ihn den Maßstab anlege, an dem man großen Künstler und wahre Kunstwerke messe, und welchen Wagner selbst angelegt wissen wolle.“ Ich weiß nicht, wo Wagner von diesem Maßstabe spricht. Sie wissen es auch nicht. Was ist [248b // 249a] nun dies für ein Maßstab? Sie hätten es sagen sollen. Sie schweigen aber davon. – Sie sagen weiter, daß Wagner kein Urtheil über seine Bestrebungen habe, und geben nicht undeutlich zu verstehen, daß S i e so ziemlich die einzig wahre Autorität seien, in Sachen zu entscheiden. – Alsdann sprechen sie von der Ouvertüre in der Absicht zu behaupten, daß Wagner kein Instrumentalcomponist sei. Dies letztere weiß ich nicht, das aber weiß ich, daß wirkungsvolleres und wohlgeformteres an Ouvertüren in neuerer Zeit wenig geboten worden ist, als die Tannhäuserouvertüre, und da dies Werk in Deutschland demnächst den bei weitem größten Theil der öffentlichen Meinung für sich hat, so kann man über Ihre Behauptung um so eher hinwegsehen, als Sie eben nicht gerade im Falle sind aus dem durch und durch sterilen Boden Ihrer „Principien“ den Keim für bessere Schöpfungen ersprießen zu machen.

Sie ziehen gegen den Contrapunkt Wagner's zu Felde. „Wagner ist ein schlechter Contrapunktist“ meinen Sie. Es ließe sich ziemlich viel über diesen Gegenstand sagen. Ich selbst bin nicht erbaut von der contrapunktischen Technik in den Wagner'schen Werken, wenn auch aus ganz anderen Gründen als Sie, dem ein paar ganz untergeordnete Details Anlaß zum Tadel geben konnten, über welche ich mich gar nicht aufhalten möchte in Betracht, daß sich leicht eine schwerere Beschuldigung gegen Wagner erheben ließe, wenn man schon einmal verlangte, daß im Tannhäuser eine vollendete Application historisch-contrapunktischer Schreibart hätte gemacht werden sollen. Dies letztere ist nicht zu verlangen und wenn man auch beklagen muß einen Theil der musikalischen Technik fortwährend vernachlässigt zu sehen, welche eine Menge der reinsten und schönsten Effectmittel bietet, so ist es doch unbillig Wagnern schärfer zu tadeln, als man dies bei Rossini oder Weber thun würden, welche jedenfalls und erweislich schwächere Contrapunktisten waren als Wagner.

Sie verbreiten sich nunmehr über das Einzelne des Werkes mit Bezugnahme auf seine Erscheinung auf der Leipziger Bühne. Sie machen bei dieser Gelegenheit einige desperate Versuche witzig zu sein, was Ihnen aber nicht gelingt, weil zum Witze eine Art der Geistesthätigkeit gehört, deren Sie nicht fähig zu sein scheinen. Sie üben das, was nach ihren Begriffen Witz sein soll, an dem

Umstände, daß Wagner beim Erscheinen des Hirtenknaben fernes Kuhglockengeläute erklingen läßt. Kann man aus Ihrer Darstellung eine Spur von Wahrheit abnehmen, so darf Ihr Tadel weniger der Vorschrift Wagners als ihrer Ausführung gelten. Aber dadurch daß Sie Ihr Papier aus großer Vorliebe für das liebe Vieh mit [249a // 249b] Kuhglocken-Reminiscenzen anfüllten, verloren Sie den nöthigen Raum, den Sie zur mindestens flüchtigen Erwähnung hinlänglich auffälliger, wesentlicher Schönheiten des Werkes hätten verwenden können. (Uebrigens liegt darin für Operncomponisten, welche das Wohlwollen unseres Neunergrenzenboten ambitioniren, ein nicht zu mißkennender Wink, welche Eindrücke auf das *sensorium commune* dieses „Kritikers“ die stärksten, nachhaltigsten und mithin dankbarsten sind.) Unter andern Proßbüchlein feinen Urtheils gewahrt man auch, daß Ihnen das Duett im zweiten Acte „trivial“, – das Liebeslied des Tannhäuser als „ächter Meyerbeer“, – das Lied an den Abendstern „Proch’sch“, die Scene zwischen Tannhäuser, Wolfram und Venus analog dem Schlusse von „Robert der Teufel“ vorkommen. Sie finden es mährchenhaft, daß Wolfram im Freien die Harfe bei sich hat, während es heutzutage noch manchenorts üblich ist eine Cither, Laute, Mandoline, Guitarre od. dgl. mitzunehmen.

Sie reiben sich an der Erscheinung des Abendsterns am Bühnenhimmel, für welche Wagner gar nicht verantwortlich sein kann, da in seinem Buche gar nichts darüber angedeutet ist. Sie schließen endlich mit einer Parallele zwischen Meyerbeer und Wagner, welche allerdings zu Gunsten des Letztern ausfällt, und sprechen dann ein großes Wort gelassen aus, nämlich daß aus den Elementen welche Sie für diejenige des Wagner’schen Kunstschaffens ausgeben möchten, kein Kunstwerk zu gestalten sei, was den Anforderungen auch nur der Gegenwart genüge.“ Ich glaub’ es Ihnen, denn aus diesen Elementen kann man nicht einmal Stoff zu einem mittelmäßigen Artikel für die Grenzboten zusammen bekommen. – Daß ich den von meinem gegenwärtigen beregten Theil Ihres Aufsatzes ernsthaft nehme, kann Niemand verlangen; es ist anzunehmen, daß Sie selbst bei besserer Erkenntniß den bei weitem größten Theil dieses Artikels desavouiren. –

Ich schließe hiermit meine Briefe an Sie ab. Ihnen selbst habe ich nur Weniges noch zu sagen. Sie haben sich unterstanden in einem bekannten Blatte über einen Künstler und ein Kunstwerk nach flüchtigster Kenntnißnahme von beiden in einer apodictischen und leidenschaftlichen Weise abzuurtheilen: schon dies verdiente Entgegnung. Aber Sie haben mehr gethan. Sie haben über Dinge gesprochen und sehr unbescheiden gesprochen, in welchen Sie die größste Unwissenheit bekunden; das verdiente Zurechtweisung; – Sie haben Ihren Lesern wissentlich oder unwissentlich eine beträchtliche Anzahl Unwahrheiten aufbinden wollen: dies verdiente Züchtigung. – Als sie Ihren Aufsatz der Redaction zum Abdruck übergaben, waren Sie ohne Zweifel Ihrer Incompetenz nicht minder bewußt, [249b // 250a] als Ihrer guten (–) Absicht und kannten die volle Verantwortlichkeit, welche Sie durch ein Attentat auf die Kunstkritik, wie das *corpus delicti* in Nr. 9 der Grenzboten ausweist, auf sich und die Redaction luden, beruhigten sich aber wohl mit der Hoffnung, man würde selbes ungerügt vor sich gehen lassen. Diese Tollkühnheit ist in einer Zeit übel angebracht, wo die Künstler, einer miserablen Afterkritik von ungewaschenen Händen müde, selbst ihr ehrliches, offenes Wort zu ihrem guten Rechte in die Wagschale legen. Es ist eine noch allzuwohl erinnerliche Thatsache, wie dem Genius Beethovens durch eine „Kritik“ nicht viel besserer Art als die Ihrige der Hemmschuh, der sein Vorschreiten in die Erkenntniß und Anerkennung des Jahrhunderts hindern sollte, systematisch geschmiedet wurde. Die Anforderungen an die jüngere Künstlerschaft steigen täglich. Jede bedeutende Persönlichkeit und Leistung hat von Haus aus Decennien lang für ihre öffentliche Existenz zu kämpfen. Bringt eine solide, positive Kritik das Publikum in seiner Erkenntniß und den Künstler selbst in seinem Schaffen vorwärts, so wirkt dagegen die rein negative Kritik nach allen Seiten lähmend, Mißtrauen erweckend, ertödtend. Zur letztern Art gehört Ihr Artikel, und seine Wirkung wäre eine schädliche gewesen, wenn Ihr Können Ihrem guten Willen gleich käme. – Diese Art von Kritik sorgfältig zu controlliren ist die Schuldigkeit der jüngeren Künstlerschaft. Sie ehrt dadurch gleichmäßig die öffentliche Meinung, von der sie unwürdige und falsche Ansichten fernt, wie die Kunst, die ihr mehr am Herzen liegt, als daß Ihr Tempel jedem müßigen *soi-disant* Schöngeist als Arena für seine rohen Gladiatoren-Exercizien preisgegeben werden dürfte. – Ich hätte noch Einiges über Ihre derzeitige Anonymität zu sagen, will es mir aber auf eine andere Gelegenheit ersparen.

Somit zeichne ich denn ohne ein Weiteres mit [et.]

Weimar, Anfangs März 1853.

Joachim Raff.

(Schluß der Briefe.)

[Unregelmäßige Kommata-Setzung] // weitentfernt // den gesunden // zumuthen Ihren // mich ihnen // so als ob // Wagnern // „specificisch dramatisch“ // würde später // ist um // Momente wo // horsd’oeuvre // welches Sie auch // zusammenhaft // Bescheidenheit indem // ist, als // historisch-contrapunktistischer // verlangen und // muß einen // unbillig Wagnern // thun würden, // dadurch daß // mährchenhaft, // üblich ist eine // unterstanden in // selbes // fernt // Ihr Tempel // [etc.] = etc.-Sigel // Anfangs //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 250a-252a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./22, 27. 5. 1853

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 252a-252b

[Kleine Zeitung]

Man schreibt uns aus D r e s d e n: . . . Anfang Juni erwartet man J o h a n n a W a g n e r als Gast und hofft, den „Tannhäuser“ wieder auf dem Repertoire zu sehen. . . . – Auch ein Concert zum Besten des Weber-Denkmal's steht in

.....//

Aussicht, wofür seltener gehörte Compositionen Weber's, u. A. das Clavierconcert in C und das Clarinettenquintett, zur Aufführung bestimmt sind. In demselben Concert soll der Trauermarsch, den Richard Wagner nach Motiven aus Euryanthe für Webers Todenfeier componirte, aufgeführt werden. Man hat zu dem Concert vorläufig den Todestag Weber's, den 5ten Juni, festgesetzt.

Leipzig. Unser Theater hat in letzter Zeit ungewöhnlich viele Opernvorstellungen gebracht, und fast eine jede derselben mit Gästen. . . . Hr. T i c h a t s c h e k ist drei Mal als Tannhäuser (der nun schon einige zwanzig Mal hier aufgeführt wurde) ferner als Ivenhoe, Masaniello, Raoul, Georg Brown und Max aufgetreten. Sein Ta` Bhäuser erschien uns als die beste Leistung, die wir von Tichatschek je gesehen. . .

Todenfeier ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 253a

[Vermischtes]

Bei der „Wagner-Woche“ in Zürich am 18ten, 20sten und 22sten Mai kamen zur Aufführung: I. Zur Eröffnung: Friedensmarsch aus Rienzi. Erster Theil: Der fliegende Holländer. 1) Ballade der Senta. 2) Lied norwegischer Matrosen. 3) Des Holländers Seefahrt. (Ouvertüre.) Zweiter Theil: Tannhäuser. 1) Festlicher Einzug der Gäste auf Wartburg. 2) Tannhäusers Bußfahrt und Gesang der heimkehrenden Pilger. (Instrumentaleinleitung zum 3ten Act). 3) Der Venusberg. (Ouvertüre). Dritter Theil: Lohengrin. 1) Der heilige Gral (Orchestervorspiel). 2) Männerscene und Brautzug. 3) Hochzeitmusik und Brautlied. Die Aufführungen, bei denen 70 Instrumentisten, 70 Männer- und 50 Frauenstimmen betheilt waren, fanden im Theater, jedes Mal bei überfülltem Hause statt. Der Componist wurde mit Jubel empfangen und am Schluß mit Kränzen überschüttet. Nach der letzten Aufführung trug ein Mitglied der Vereine ein Gedicht vor, worauf dem Tondichter ein Lorbeerkranz und ein silberner Becher von einer Dame des Gesangsvereins überreicht wurde. Unser Berichterstatter fügt seiner kurzen Mittheilung die Notiz bei: Diese Woche wird für Alle, welche zugegen waren, unvergeßlich bleiben. – An drei Abenden vorher hatte Wagner in Zürich Vorlesungen gehalten, so wie auch ein von ihm verfaßtes Programm bei den Aufführungen ausgegeben wurde. Hieraus werden wir in einer der folg. Nrn. ein Bruchstück mittheilen.

(Ouvertüre.) // Hochzeitmusik ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 253b-254a

[Vermischtes]

In einer Wiener Correspondenz lesen wir Folgendes über R i c h a r d W a g n e r. – Der junge Strauß führt einige Stücke aus Wagner's Tannhäuser und Lohengrin mit seinem Orchester auf, und macht damit bedeutenden Effekt! Es sollte uns freuen, wenn dies Vorboden einer Aufführung im Operntheater wären. Wenn wir auch gerade nicht auf der Seite Derjenigen stehen, welche Wagner für den ersten

dramatischen Componisten halten, so wäre es doch höchst interessant, seine in melodischer Beziehung so armen Sachen einmal mit den Klangfarben des Orchesters zu hören. Der Streit über ihn hat etwas Mühsames (ja, das weiß Niemand besser, als wir!) g e w a l t s a m Herbeigeführtes (!) und die vielen Phrasen von Journalisten, die Nichts von Musik verstehen (aha!) sind eben – Phrasen. Die Musiker wünschen daher auch hier die Aufführung, um ihr Urtheil an der Quelle schöpfen zu können! – Was heißt „an der Quelle?“ an der Wiener Quelle? Bevor halt die guten Wiener dahinter kommen können, was Wagners Kunstwerke in der Welt bedeuten, muß ihre italienische Oper polizeilich verboten werden, denn von selbst schließt man sie doch nicht, und wenn sie noch schlechter würde, als sie jetzt ist. Dann müssen die Wiener zehn Jahre Carlsbader Wasser trinken, um ihren „Geschmack“ zu „purificiren“ – und dann könnten sie erst „an der Quelle schöpfen!“ Haben sich die guten Wiener nicht mit ihrem Mozart gründlich blamirt, mit dem sie jetzt so dick thun? hat das Vortrefflichste den guten Wienern nicht immer erst octroyirt werden müssen? Der arme Wagner mit seinen melodiearmen Sachen! die Quadrille aus den Balfe'schen Haymons-Kindern ist freilich schöner! Wer das Unglück gehabt hat, für fünf Neugroschen die Ouvertüre zum Sommernachtstraum vom Strauß-Orchester hören zu müssen, der bekommt eine schwache Ahnung davon, wie dieser Strauß diesen melodiearmen Wagner tractiren muß! Und dennoch bedeutenden Effekt! – –

(aha!) sind // Quelle?“ an // thun? hat // Sachen! die ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./23, 3. 6. 1853, S. 254b

[Vermischtes]

Aus F r a n k f u r t a. M. berichtet man, daß Wagners „Tannhäuser“, trotz der Bemühungen der Kritik, keinen Erfolg gehabt habe, daß dagegen Flotow's „Indra“ Kassenstück geworden sei! – Frankfurt a. M. muß in der That eine Stufe der Bildung und eine Höhe des Geschmacks erreicht haben, um die es zu beneiden ist, denn in allen übrigen vandalisch gesinnten Orten hat sich zufällig das Umgekehrte zugetragen, daß „Indra“ durchgefallen und „Tannhäuser“ Kassenstück geworden ist. Wir rathen dringend an, in Frankfurt eine Schule für Kunstgeschmack zu errichten, um mit den Absenkern derselben das übrige Europa zu civilisiren.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/22, Sonntag 5. 6. 1853, S. 176

[Kunst-Nachrichten]

P o s e n

* R. W a g n e r ' s Tannhäuser, dirigirt von dem M. Dir. Schöneck, der diese Oper auch in Zürich unter specieller Leitung des Comp. zur Aufführung gebracht hatte, ging über unsere Bühne. Die Zuhörer schwammen in einem Ocean von Tönen, die Wogen der Musik umbrausten u. betäubten uns. Der Dirigent wurde nach dem 2. Akt gerufen. Ausgezeichnet waren Hr. M e f f e r t (Tannhäuser), Mad. S c h r ö d e r - D ü m m l e r (Venus), Frll. M ü l l e r (Prinzeß), Hr. W r e d e (Wolfram). Das Orchester war bedeutend verstärkt.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/19, 6. 6. 1853, S. 148a

[Nachrichten]

Posen. Bessert sich der Besuch des Schauspiels nicht in bedeutendem Maasse, so wird die Direction sich genöthigt sehen, zwar nicht dieses letztere, sondern vielmehr die Oper zu beschränken oder gar gänzlich eingehen zu lassen, weil sie dann aus der leeren Theaterkasse die traurige Überzeugung schöpfen muss, dass die Posener Bevölkerung von mehr als 40,000 Seelen eine Oper nicht trägt oder nicht tragen will.

– Das das Riesenwerk „Tannhäuser“ von Richard Wagner eine der schwierigsten Compositionen ist, wird kein Musikverständiger läugnen können; um so mehr ist die gelungene Aufführung anzuerkennen.

XXXX

A u s R o s t o c k .

(Monat Mai.)

... // ...

An neueren Tonstücken hörten wir den Winter über: Sinfonie Nr. 4 in B-dur von Niels Gade; Richard Wagner's Overture zum Tannhäuser, ein Werk, über das auch hier die Stimmen getheilt sind; ferner Tschirch's Nacht auf dem Meere, Mendelssohn's Christus etc. Von hiesigen Componisten kamen zur Aufführung: Overture von Carl Schulz, Overture von Trutschel und Festgesang von Heiser.
-I-d.

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/23, 6. 6. 1853, S. 92b

[Nachrichten]

Leipzig. Die hiesige Oper hat durch Tichatschecks Gastspiel, der bis jetzt als Masaniello, Raoul und Tannhäuser auftrat, neues Leben erhalten . . .

Schwerin. Der fliegende Holländer von Wagner hat hier sehr kalt gelassen. Fr. Geisthardt gastirte 2mal und gefiel.

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/25, 9. 6. 1853, S. 197-198

[Dur und Moll]

☼ Die von R i c h a r d W a g n e r in Z ü r i c h veranstalteten drei Concerte wurden am 23. Mai unter fortdauernder regster Theilnahme von nah und fern beschlossen. Das Programm des Musikfestes bot Folgendes: Friedensmarsch aus dem „Rienzi“; – die Ballade der Senta, das Lied der norwegischen Matrosen und die Overture aus dem „Fliegenden Holländer“; – aus dem „Tannhäuser: den festlichen Einzug der Gäste auf Wartburg, Tannhäusers Bußfahrt, den Gesang der heimkehrenden Pilger und den // Venusberg; – aus „Lohengrin“: das Orchestervorspiel, die Hochzeitsmusik und das Brautlied. Nach dem letzten Concert wurde Wagner durch ein Festessen und die Ueberreichung eines silbernen Pokals von Seiten der Damen gefeiert.

☼ Von R. W a g n e r s „Lohengrin“ erschienen soeben die Clavierauszüge zu 2 Händen und zu 4 Händen; von L i s z t zwei Stücke aus „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ für Pianoforte übertragen: No. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg, No. 2. Elsa's Brautzug zum Münster.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk // „Tannhäuser: // und den [/] Venusberg; ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/25, 9. 6. 1853, S. 198

[Ankündigungen]

Im Verlage von **Fr. Kistner** in L e i p z i g erschien:

Liszt, Fr., Recitativ und Romanze aus der Oper „**Tannhäu- / ser** von R. W a g n e r, „*O du mein holder Abendstern*“, / für das Pianoforte übertragen. Preis 15 Ngr.

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/23, 9. 6. 1853, S. 93b-94a

Correspondenz]

Zürich im Mai. Ein musikalisches Ereigniß, nicht bloß für unsere Stadt, sondern für die ganze Schweiz, waren die durch R i c h a r d W a g n e r kürzlich hier im Theater veranstalteten Aufführungen einzelner Nummern aus seinen Opern. Er hatte nach den Overturen zum „Fliegenden Holländer“,“

„Tannhäuser“ und „Lohengrin“ fast nur Scenemusik – wovon auch eine Nummer aus „Rienzi“ – und Chöre gewählt; – nur die Ballade der „Santa“ aus ersterer Oper ward von einer Dilettantin vorgetragen. Der Grund davon war, weil der Auf- // gabe gewachsene Solosänger nicht wohl zu gewinnen gewesen wären. Die Chöre bestanden, was die Männerstimmen anbelangt, aus den beiden hiesigen Gesangsvereinen, während Sopran und Alt durch zu diesem Zwecke freiwillig zusammengetretene Damen vertreten waren. Letztere aber, obwohl stark an Zahl, vermochten dennoch den Männerstimmen und namentlich dem mächtigen Orchester gegenüber, nicht recht die Wage zu halten und wollten trotz aller Begeisterung für den Komponisten, die sich in Ueberreichung eines Pokals kundgab, nicht herzhaft genug die schönen Lippen öffnen. Sonst war die Aufführung, wie sich unter W a g n e r s ausgezeichnetem und energischem Taktstabe nicht anders erwarten ließ, eine in jeder Hinsicht gelungene und namentlich war die Aufstellung des Orchesters eine höchst wirksame. Der Umstand namentlich, daß solche Kräfte unter solcher Leitung in der Schweiz noch nirgends vereinigt waren, hat nach allen Seiten ein wahrscheinlich nachhaltiges Feuer des Enthusiasmus angezündet, welches so intensiver Natur ist, daß selbst ein äußerst antiliberales hiesiges Blatt in Wohlwollen für W a g n e r den „Flüchtling“ ausbricht und ihm das Bürgerrecht geschenkt zu sehen wünschte. Ueberhaupt geriet die gesammte, sonst ausschließliche politische Presse in eine merkwürdige panegyrische Bewegung. An kritischen Organen aber fehlt es bei uns gänzlich. Wir enthalten uns jedoch ebenfalls, hier auf Einzeles einzugehen, da ja die deutschen, unpartheiischen Kunstblätter darüber schon definitiv entschieden haben, was W a g n e r in seinen Opern in der That Gutes, Neues und Schönes wirklich gebracht hat, und was n i c h t. Nur so viel fügen wir hinzu, daß die hier vorgeführten Bruchstücke aus dem neuesten Werke des Komponisten, dem „Lohengrin“ von einer solchen Fülle wahrhaft poetischen Inhalts und von einer so vollendeten Formschöne sind, namentlich was den Glanz der Instrumentirung, wie den Adel des Rythmus anlangt, daß sie selbst entschiedene Gegner W a g n e r s mit ihm auszusöhnen vermögen und ihm als Tonschöpfer die ausgezeichnete Stellung zu geben verheißen, die seiner dichterischen und musikalischen Befähigung bereits gesichert ist. Nur das wird weder der talentreiche Mann selbst, noch seine zelotische Partei erreichen, daß man wännen soll, es sei von ihm in der Oper ein wirklich nach allen Seiten hin neues Gebiet der Reform betreten worden. Die deutsche romantische Schule tritt nur durch diese Behandlungsweise des gegebenen Stoffes in eine neue, glänzende, dereinst vielleicht auch populäre Phase. – Nach jenem Musikfeste, wie man es wohl nennen kann, ist nur noch einer früheren, erfreulichen musikalischen Erscheinung Erwähnung zu thun. . . .

– 10 –

„Santa“ // Wage // gesammte // Rythmus //

XXXX / XXXX

Allgemeine Theater-Chronik [Leipzig] XXII/70-72, 10. 6. 1853, S. 274a-278b [Leitartikel]; ~ XXII/73-75, 17. 6. 1853, S. 294a-295b [-]

Richard Wagner's Musikfest in Zürich, am 18., 20. und 22. Mai 1853.

Weimar, die einstige Musenstadt, hatte ihre Wagnerperiode, Zürich, die intelligenteste Stadt der Cantone, blieb nicht zurück, und in einigen Tagen war die Subscription im Belaufe von 10.000 Frs. gedeckt, um der Aufforderung der hiesigen Musikgesellschaft, durch Vereinigung der nöthigen Orchester- und Vocalkräfte W a g n e r s Werke würde aufzuführen, nachzukommen. So verschieden auch die Ansichten über den Grad der Bewunderung, Theilnahme oder Billigung sein mögen, den R i c h a r d W a g n e r s musikalische Leistungen zu beanspruchen haben, so werden doch selbst seine e r k l ä r t e s t e n Schmäher den glänzenden Reichthum seiner Harmonien, die geistvolle Behandlung des Orchesters, die unermeßliche Arbeit, von denen sie Zeugniß geben, nicht wegläugnen können. Wir wollen in die Personalitäten der Gegner nicht näher eingehen, findet sich ohne die anderen Anhängsel der Musikantenwelt, „Neid, Bosheit, Eigendünkel“, doch nur eine höchst mittelmäßige alte Schaar fauler oder dummer Zopfmusikanten zu einander. Für diese Jammervollen wird die Nachwelt keinen Namen haben, wenn W a g n e r von seinen Nachkommen gepriesen und bewundert wird. [277a // 277b]

In jedem Werke W a g n e r s finden wir den tiefen Denker, der Styl ist erhaben, fern ist alles Gemeine; die Stoffe sind poetisch, und er versteht es, ihre ganze Wirkungskraft zur Geltung zu bringen. Unter den vielen Schriften, die Wagner um seine Ideen über Kunst und Zukunft niedergelegt hat, nimmt die über die Conception des Dramas unter bisher nicht versuchten Bedingungen den Punkt ein, der am unmittelbarsten die Richtung seines Genies beweist. Lange Zeit hatte man sich begnügt, den

Bühnenaufführungen ihr hauptsächliches Interesse aus der einseitigen Entfaltung e i n e r der beteiligten Künste schöpfen zu lassen, während die Andern als Beiwerk vergeudet wurden. So begnügte man sich z. B. mit einer nur allzu mittelmäßigen Musik in den Zwischenakten der Tragödien, man verlangte ein nur geringes Maß von Poesie und Wahrheit in den Operntexten, man legte wenig Gewicht auf Spiel und Gebehrde der Sänger [etc.] einzelne Ausnahmen, in denen die Nebenkünste zur höheren Vollkommenheit gelangten, nahm das Publikum mit Anerkennung auf, ohne jedoch darin einen Grund gegen die Ungerechtigkeit gegen die sonst gewohnten Leistungen zu finden. „Es e r s t a n d aber ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen, eine doppelte Krone von Feuer und Gold zu tragen, der träumte kühn, wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken, daß, wenn es [277b // 278a] je von der Kunst erreicht und von der Gesellschaft anerkannt werden kann, dieß sicher nur in einer Zeit geschehen wird, wo das Publikum aus jener schwankenden, gelangweilten, zerstreuten, unwissenden und hochmüthigen Masse sich nicht mehr zusammensetzen wird, die zu unseren Tagen in die Schauspielhäuser kommt, um zu Gerichte zu sitzen und Gesetze zu dictiren, deren Macht die Kühnsten kaum zu lähmen versuchen. W a g n e r, dem man nicht bloße Gewissenhaftigkeit in seiner Liebe zum Schönen nachrühmen kann, denn er ist verzehrt von der edlen, innerlich brennenden Wunde des K u n s t f a n a t i s m u s – W a g n e r, dessen Geist durch seine natürlichen Fähigkeiten wie durch seine hohe Bildung gleich empfänglich für die Reize a l l e r Künste war und dessen Herz in gleichem Feuer vor des Euripides wie vor Gluck's Iphigenia schlug – Wagner setzte sich über unsere alt hergebrachten Gewohnheiten und Gebräuche hinweg. Verletzt durch jede Einzelheit, in der das wichtigste Element der ganzen Darstellung nicht in höchster Schönheit auftrat, glaubt er, man brauche nur zu wollen, um ein Drama zu schaffen, das alle Künste, die das Theater umfaßt, in gleicher Vollkommenheit in sich schlosse. Er überzeugte sich, daß die Erscheinung eines solchen Dramas nothwendig die Art und Weise verschwinden lassen müßte, die darin bestand, zum Vortheil einer bevorzugten Kunst die Hülfe mehrerer anderer anzurufen, die nur als Nebenkünste dienten, und nicht etwa sich selbst entfalten, sondern nur d i e e vom Autor bevorzugte Kunst besser hervortreten zu lassen bestimmt waren; Wagner erkannte es für möglich, die Kunst des Wortes, die des Tones und die der Gebehrde, ebenso wie die übrigen geringen Zweige der Kunst, die auf der Bühne verwendet werden, in einen einzigen Bund zu verknüpfen, unauflöslich zu vereinen und innig zu durchflechten. Nach ihm soll jede von ihnen in die Wirkung, die sie alle durch ihr wunderbar harmonisches Zusammenspiel hervorzubringen berufen sind, eingeschlossen sein. W a g n e r's Idee ist verwegen, ist kühn; sein Ziel ist groß und herrlich und würdig eines großen Künstlers, selbst wenn es unerreichbar wäre. Würdig ist der Kampf, der sich seinen Theorien entgegenstellt und nahe der Sieg, denn die allgemeine Begeisterung, die sich vom Ost- und Nordseestrände bis an die Alpen und die Themse für Wagner erhebt, und vorzugsweise unter der jüngeren intelligenten Künstlerwelt, läßt hoffen, daß seine Ansichten diejenigen Eindrücke auf das Publikum machen, die sich zeigen müssen, um Beweis zu geben, daß Wagner verstanden und erkannt wird. Wenn vom Schicksal Wagner der Sieg bestimmt ist – und könnte man nach so vielen Beweisen ihm diese Aussicht absprechen? – warum dann die Räder eines so schönen Triumphwagens hemmen? Es gibt genug Solche, die mit hitziger und leidenschaftlicher Parteilichkeit zu Werke gehen, um Bestrebungen zu vernichten, die dem eigenen Geiste zu fern, zu hoch stehen, um sie zu begreifen – also Vernichtung! – Der Wahrheit die Ehre! Hier, in Zürich ist Alles Bewunderung, Verehrung für den großen Meister und stolz ist jeder Züricher, daß ein solches Genie in Zürich Asyl genommen.

Wir haben uns verpflichtet gefühlt, diesen summarischen Ueberblick über die Ideen des Dichters des „Tannhäuser“ vom Drama zu geben, da „L o h e n g r i n“, sein neuestes Werk, das vor Kurzem in Weimar zum ersten Male aufgeführt wurde, unter allen dasjenige ist, welches jene Ideen am Entschiedensten kund gibt; Wagner schwört feierlich jede Beachtung der gewöhnlichen Forderungen einer prima donna oder eines basso cantante ab; in seinen Augen gibt es keine Partien, sondern nur Rollen, und er findet es ganz natürlich, die erste Sängerin während eines ganzen Aktes schweigen zu lassen, wo ihre Gegenwart effectiv nothwendig zur Wahrheit der Scene durch ein stummes Spiel bemerkbar wird, das von jeder italienischen Diva einerseits vornehm verschmäht werden würde, andererseits weit über ihre Kräfte ginge. Man muß gefaßt sein, Menschen zu sehen, bei denen der Gesang, wie die Verse in der Tragödie, zur natürlichen Sprache wird, die, weit entfernt den Gang der dramati- [278a // 278b] schen Handlung zu hemmen, sie nur noch wirkungsvoller macht. Und während sie mit einer Erhabenheit und hohen Einfachheit declamiren, findet die M u s i k in Wagner's Orchester ihre Grenzen um Vieles erweitert. D e n n i m O r c h e s t e r läßt er die Seelen, Leidenschaften, Gefühle und leisesten Empfindungen seiner handelnden Personen sich abspiegeln, um sie uns zu enthüllen. Dem Sänger gibt er den T o n zum Malen seiner Seelenstimmung, das Orchester wird bei ihm wie ein Echo zum feinen Gewande, das uns alle Zuckungen ihrer Herzen erkennen läßt; sie schlagen – muß ich mich s

o ausdrücken – in Mitte dieser Umgebung, und durch die klingenden, durchsichtigen, harmonischen Scheidewände gewahren wir ihre leisesten Regungen, ihre heftigsten Wallungen. Da hören wir den Schrei des Hasses, die Wuth der Rache, die Zärtlichkeit der Liebe, das Entzücken der Anbetung. Die geheimnißvollsten Träume zeichnen sich dort in zerfließenden Nebelbildern, die stolzesten träumerischen Pläne malen sich dort in glänzenden Farben. Welches Schicksal auch die Zukunft dem Systeme Wagner's bestimme, so ist doch nach unserer Ansicht nicht zu zweifeln, daß die Kenntniß seiner Leistungen früh oder spät die Operncomponisten zu einer sprechenden, enger als bisher mit der Natur des Stoffes zusammenhängenden Orchestration, und namentlich zu einer Wahl von Opernbüchern führen wird, deren Gewebe ein ernstes fortdauerndes Interesse bieten, und deren Dichtung einen von den musikalischen Rythmen unabhängigen Reiz zu zeigen im Stande sein wird. Wenn man die schönsten Tragödien aller Zeiten unbarmherzig verstümmelt und zu ungestalteten Massen erbärmlicher Verse reduziert sieht, wo sich's darum handelt, den Ausdruck der Leidenschaften die sie darstellen, und die dramatische Bewegung der Situationen, die sie herbei führen, auf's Gebiet der Musik zu übertragen, so kann man nur die lebhafteste Freude empfinden, darüber, daß sich endlich einige Hoffnung zeigt, die unhaltbaren Unwahrscheinlichkeiten, die lächerlichen Reime, die groben Motivirungen, kurz, die schlechtesten Produkte der Einbildungskraft, die man so lange für gut genug hielt, den bewundernswerthesten Meisterwerken des musikalischen Genies zur Grundlage zu dienen, eines Tages verbannt zu sehen. Ist es denn nicht Zeit für den Componisten, sich zu weigern, Opernbücher von jenem Schlage anzunehmen, die Voltaire mit dem beißenden Spott seines so oft und mit Recht wiederholten Witzwortes brandmarkte: „was zu albern sei, um gesagt zu werden, das singe man!“ – Was uns anbetrifft, so glauben wir, wenn es zum Aeußersten käme und man zwischen zwei Uebeln wählen müßte, würde es noch als das Geringere vorzuziehen sein, d a s einfach zu sprechen, was des höheren musikalischen Ausdruckes unwerth wäre.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Richard Wagner's Musikfest in Zürich, am 18., 20. und 22. Mai 1853.

(Fortsetzung und Schluß aus Nr. 70 - 72.)

Wagner hat der Overture zum „Tannhäuser“ den Umfang einer großen symphonischen Composition gegeben, und obgleich die hervorragenden Motive der Oper, der Pilgergesang, das Tannhäuserlied mit dem Gesange der Venus und der übrigen Venusberg-Musik ihren ganzen Bestand ausmachen, so kann doch diese Overture nichtsdestoweniger als ein besonderes Werk betrachtet werden, welches vom Uebrigen getrennt, seinen inneren Werth immer behalten, und selbst von Denen verstanden und bewundert werden wird, die das Drama, dessen herrliches Resumé sie ist, nicht kennen. Anders verhält es sich mit dem Vorspiel des „Lohengrin“. Zu kurz – denn es hat nur 75 Takte – um einzeln aufgeführt zu werden, ist es nur eine Art Zauberformel, die gleich einer geheimnißvollen Einweihung unsere Seelen zum Anschauen ungewohnter und ü b e r die Empfindungen unseres irdischen Lebens erhabener Dinge vorbereitet. Es offenbart uns das mystische, im Stück immer gegenwärtige und immer verborgene Element, das göttliche Geheimniß, die übernatürliche Triebfeder des höchsten Gesetzes des Schicksals der Personen und der Kette der Begebenheiten, die wir sehen sollen. Um uns die unbeschreibliche Macht des Geheimnisses zu erklären, zeigt uns Wagner zuerst die unsägliche Schönheit des Heiligthums, das ein Gott bewohnt, der die Unterdrückten rächt und einen demüthigen Glauben von seinen Getreuen fordert. Er läßt uns den heil. Gral erkennen; er läßt vor unseren Augen diesen Tempel von Aloeholz mit den duftenden Wänden, mit den goldenen Pforten, mit den Wölbungen von Onyx, mit den Vorhöfen von Opal sich abspiegeln, deren strahlende Eingänge nur von Denen erreicht werden, deren Herz hoch und deren Hände rein sind. Doch nicht in seiner majestätischen Größe läßt er ihn uns sehen, sondern abgespiegelt und zurückgestrahlt von einem Regenbogengewölk. Im Anfang ist es ein reiner, breiter und stiller See ruhiger Melodie, der sich ausbreitet, das heilige Bild in seinem Nebel unseren irdischen Augen zu zeichnen: eine Wirkung, die den Violinen allein, an 8 Pulte vertheilt, anvertraut ist, und die nach wenigen Takten harmonischer Töne in den höchsten Noten ihres Registers das Motiv anstimmt. Nach den Violinen wird es von den sanftesten Blasinstrumenten wiederholt; die herzutretenden Hörner, Fagotte, Violen und Bässe bereiten den Eintritt der Trompeten und Pauken vor, die die Melodie zum vierten Male, aber mit einem so blendenden Glanz des Colorits wiederholen, daß wir in diesem Augenblicke den heiligen Tempel vor unseren geblendeten Augen in seiner ganzen Herrlichkeit glänzen zu sehen glauben. Aber wie ein flüchtiger Himmelschein verlöscht schnell das lebendige

Funkeln, das so allmählig zum Glanze des Sonnenstrahls angewachsen war. Der durchsichtige Dunst der Wolken schließt sich wieder, die Erscheinung verschwindet nach und nach in demselben farbigen Weihrauch, in dessen Mitte sie erschienen war, und das Stück endet mit den ersten sechs noch ätherischer gewordenen Takten. Der Charakter geheimnißvoller Uebernatürlichkeit ist hauptsächlich durch das immer beibehaltene Pianissimo im Orchester wiedergegeben, welches kaum durch den kurzen Moment unterbrochen wird, wo die Blechinstrumente die wunderbaren Klänge des [294a // 294b] einzigen Motivs dieser Einleitung im höchsten Glanze ertönen lassen. – Dieß ist das Bild, das sich beim Anhören dieses merkwürdigen Andante unseren bewegten Sinnen darstellt. – Schwer wäre es, die Empfindungen zu beschreiben, die dabei geweckt werden, und die sich den hinreißendsten Entzückungen, die unsere Herzen nur immer fassen können, nähern. Wenn Dante, um uns die Seligkeiten des letzten Himmels zugleich mit seinen Schönheiten begreiflich zu machen, die Chöre der glücklichen Seelen, gruppiert und in schönen Bildern gedrängt in unzähliger Menge, den Blättern einer Rose vergleicht, die sich Alle zu einem Mittelpunkte neigen, so möchten wir, da der hinterlassene Eindruck dieser Töne nur durch ein anderes Bild sich übersetzen läßt, fast sagen, daß man von den geheimnißvollen Höhen des Feuerhimmels herabzusteigen glaubt, daß sie der ascetischen Trunkenheit gleichen, die gewiß in uns der Anblick der mystischen Blumen des Himmelreichs wecken würde, die ganz Seele, ganz Göttlichkeit sind und in ihrer Umgebung ein Glück voll süßen Schauers verbreiten. Die Melodie erhebt sich Anfangs wie der schwache, lange und schmale Kelch einer einblättrigen Blume, um sich sogleich zu einer breiten Harmonie zu öffnen, auf welcher sich feste Hauptpunkte in einem Gewebe von so unfehlbarer Feinheit zeichnen, daß der durchsichtige Flor von einem himmlischen Hauche geschwellt zu sein scheint; nach und nach verwischt sich das Colorit und zerfließt in verschwimmender Erschlaffung, bis sich Alles in unmerkliche Dünste verflüchtigt, die uns wie ein Hauch vom Wohnorte der Gerechten anfächeln. – Doch wir wollen auch referieren, daß nicht etwa unsere poetische Empfindung dem Leser lästig wird.

Aus fast allen Gegenden der Schweiz, vom Rhein, von Wisbaden, Frankfurt, Weimar wurden die Musiker geladen und Alle erschienen; nur die Herren Münchener blieben aus, angeblich, wie der Capellmeister Lachner den Kammermusikern den Urlaub verweigernd erklärte: „Handwerker bekämen keine Pässe nach der Schweiz!“ Lachen Sie nicht, lieber Leser – es ist Wahrheit und voller Ernst! Lachner ist ja einer der heftigsten Gegner Richard Wagner's!

Mitwirkten ohngefähr 72 Musiker:

Violine.

Arnold aus Wisbaden.
 Berghof a. Bern.
 Damm a. Weimar.
 Eschmann a. Bern.
 Frisch a. Wisbaden.
 Georges a. Cassel.
 Girond a. Genf.
 Heisterhagen a. Cassel.
 Hildebrand a. Freiburg.
 Höfle a. München.
 Honegger a. Cassel.
 Kölla I.
 Kölla II. a. Bern. }*
 Mohr a. Meinigen.
 Nieriker a. Winterthur.
 Pauly a. St. Gallen.
 Petzold II. a. Ronneburg.
 Pleiner a. Lausanne.
 Schäfer a. Mainz.
 M. Vet a. Paris.
 v. Waldkirch a. Mainz.

Bratsche.

Arnold II.
 Bauer }** a. Wisbaden.
 Becker a. Mannheim.
 Breitenbach a. Winterthur.
 K. Eschmann a. Schaffhausen.

Violoncelle.

Bär II. a. Zürich.
 M. Bohrer a. Stuttgart.
 Grimm a. Wisbaden.
 A. Methfessel }*** a. Mühlhausen
 E. Methfessel }*** am Harz.
 Schleich a. Freiberg i. Sachsen.
 Stieler a. Dresden.
 Strentz a. Berlin.

Contrabaß.

Eschmann I. a. Schaffhausen.
 Henkel I.
 Henkel II. }° a. Wisbaden.
 Rotschi a. Solothurn.
 Waser a. Zürich.

Flöten.

Bär III. a. Zürich.
 Schwarzenbach
 Spalinger }°° a. Arau.

Hobo.

Fries a. Hamburg.
 Sprüngli a. Zürich.
 Weißborn a. Leipzig.

Clarineten.

Hartmann a. Hannover.
 Lüthardt a. Erfurt.
 Schmidt a. Halle.

Fagott.

Staudt a. München.
 Petzold I. a. Ronneburg.
 Vogel a. Turin.

Horn.

Bär I. a. Zürich.
 Eichborn a. Coburg.
 Flohr a. Wisbaden.
 Keck a. Lübeck.

Trompeten.

Busch a. Prag.
 Herz a. Wolfenbüttel.
 Maier a. Freiburg.
 Schiele a. Weimar.

Posaunen.

Löwe a. Weimar.

Kinkel a. Bremen.
 Stenzel a. Potsdam.
 Wiedenbauer a. Braunschweig. [294b // 295a]
 Petzold a. Ronneburg.
 Thiele a. Weimar.

Tuba.

Weber a. Naumburg.

Pauke.

A. Müller a. Erfurt.

Schlaginstrumente.

Ackert und Ruegg a. Zürich.

Harfe.

Arnold a. Wisbaden.

Die Bühne des Stadttheaters, die Dir. Löwe nach längeren Unterhandlungen abtrat, war in eine geschlossene Tonhalle umgeschaffen, akustisch und fest gebaut. Terrassenförmig stiegen die Reihen der Pulte empor, erleuchtet von acht eleganten Kronleuchtern.

Der herrliche Friedensmarsch aus „Rienzi“ eröffnete das Monstre-Concert. Bei seinem Erscheinen wurde Meister Wagner vom Publikum mit einer beinahe fünf Minuten anhaltenden Applaussalve und vom Orchester mit dreimaligem Tusch begrüßt. Am Schlusse flogen ihm Kränze und Blumen zu in solcher Auswahl, daß der liebenswürdige Meister bis zur Hälfte seines Körpers darin begraben stand. Dieselbe Huldigung bei der zweiten und dritten Aufführung; bei dem Schlusse des 3. Concerts flogen Kränze mit Gedichten herab; von denen das eine von einem Mitgliede der Harmonie abgelesen wurde. – Es war natürlich eine Ovation zu Ehren Wagner's; nach demselben dreimaliger Tusch, dann trat eine junge Dame hervor (aus den Mitgliedern der Harmonie) und überreichte ihm im Namen der Harmonie einen schweren goldenen Pokal (zu seinem Geburtstage, der gerade den 22. Mai fällt) mit der Bitte, sich noch oft des herrlichen Tages zu erinnern. Wagner war tief ergriffen – vor sich das überfüllte Haus, applaudirend und ihm entgegenjubelnd, hinter ihm voller Tusch des ganzen Orchesters, zu seinen Seiten die Sängerinnen mit einstimmend – konnte er nur wenige Worte des bescheidensten Dankes sprechen.

Die malitiose Befürchtung eines müßigen Scriblers, daß sich Mancher in seinen Erwartungen getäuscht und die hiesige Musikdirection nicht ihre Rechnung finden würde, war eben nur eine lächerliche Anmaßung! Das drei Mal ü b e r f ü l l t e Haus bei vierfachen Preisen bewieß, daß die Musikgesellschaft richtig wenn auch nicht jüdisch spekulirt hatte; der anhaltende Jubel bei fast jeder Nummer bewieß, wie sehr jeder Theilnehmende seine Erwartungen übertroffen fand. Am 21. Mai gab die „Zürichstadt“ den Tonkünstlern das schönste Dampfboot Linch-Escher zur Disposition und unter dem Wehen der Tücher der auf den Balkons der umliegenden Paläste versammelten Damen, unter Musik und Kanonendonner fuhr das gefüllte Boot um 2 Uhr nach dem herrlichen zehn Stunden entfernten Rapperschwyl und von da zurück nach Zürich – eine Deputation der Musikgesellschaft begrüßte die Ankommenden und führte sie in den großen Saal des Casino zu einem festlichen Gelage, das bis früh gegen 4 Uhr dauerte. Wagner, der neben dem Hrn. Präsidenten v. Ott, einem ehrwürdigen Greise, saß, wurde viel „angeredet“ und betoastet und hielt dann zum Schlusse selbst noch eine oratio pro domo.

Von dem Züricher Theater-Personale waren übrigens die Hrn. P i c h o n und C a s t e l l i die einzigen Solisten, die von Hrn. R i c h. W a g n e r direct eingeladen waren, in seinen großartigen drei Concerten mitzuwirken. Die Partie der Senta im „Fliegenden Holländer“ war der Gattin des Hrn. Musikdirector H e i m, einer stimmbegabten und vielversprechenden Dilettantin anvertraut, die mit ehrenvoller Anerkennung sich ihrer Aufgabe entledigte. Von den hiesigen Sängervereinen wirkten an 80 Männer und gegen 70 Damen in den Chören mit; die Präcision der Chöre müssen wir den Dirigenten, Hrn. Musik- [295a // 295b] directoren A l e x. M ü l l e r, H e i m u. B a u m g ä r t n e r danken, die mit Eifer und Ernst sich ihrer Aufgabe unterzogen. H.R.

Belaufe // wegläugnen // um seine Ideen // Gebehrde // [etc.] = etc.-Sigel // einzelne Ausnahmen, // finden. „Es [ohne Abführungsstriche] // Gerichte // alt hergebrachten // Einzelheit, // Hülfe // Gebehrde // entgegenstellt und // Schicksal Wagner // Meister und // Züricher, // in Mitte // bestimme, // früh oder spät // bieten, // Rythmen // Leidenschaften die // [-] //

heil. Gral // Regenbogengewölk. // allmählig // Anfangs // Wisbaden, // Münchener // Mitwirkten ohngefähr // Kölla II. a. Bern. }* = rechts gerichtete Schweifklammer umfassend >Kölla I.< und >Kölla II.< vor zwischen beiden Namen anschließend gesetzter Orthsherkunft >a. Bern.< // Bauer }** = rechts gerichtete Schweifklammer umfassend >Arnold II.< und >Bauer< vor zwischen beiden

Namen anschließend gesetzter Ortsherkunft >a. Wisbaden.< // A. Methfessel }*** = rechts gerichtete Schweifklammer umfassend >A. Methfessel< und >E. Methfessel< mit zweizeilig anschließender Ortsherkunft >a. Mühlhausen / am Harz< // Henkel II. }° = rechts gerichtete Schweifklammer umfassend >Henkel I.< und >Henkel II.< vor zwischen beiden Namen anschließend gesetzter Ortsherkunft >a. Wisbaden. < // Spalinger }° = rechts gerichtete Schweifklammer umfassend >Schwarzenbach< und > Spalinger.< vor zwischen beiden Namen anschließend gesetzter Ortsherkunft >a. Arau.< // gerade den 22. Mai fällt) // bewieß, // richtig wenn // Züricher ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./24. 10. 6. 1853, S. 257a-260a

[Leitartikel]

Noch einmal der Wohlbekannte.

Von

Julius Schäffer.

Der „Wohlbekannte“ lobesam, welcher jetzt seine „Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler“ bogenweise durch die Welt fliegen läßt, hat im ersten Hefte seiner fliegenden Blätter unter der Aufschrift: „Ein Vertheidiger Richard Wagner's“ auch meiner gedacht, veranlaßt durch meinen in der Berliner Neuen musikalischen Zeitung (G. Bock) erschienenen Artikel „über Richard Wagner's Lohengrin mit Bezug auf seine Schrift „Oper und Drama“. Das über mich Gesagte erschien mir von vorneherein als so bodenlos, vor jedem unbefangenen Blicke so in sich selbst zerfallen, daß ich kaum eine Entgegnung für nöthig hielt. Ich hätte vielleicht auch gar Nichts erwidert, wenn ich nicht gesehen hätte, daß Hoplit aus Dresden in seinen Artikeln über den Wohlbekannte absichtlich eine Lücke gelassen, weil er erwartet, daß ich für mich selber reden würde. Die folgenden Zeilen mögen daher mehr zur Ausfüllung dieser Lücke dienen, als zu meiner Rechtfertigung. –

Der Wohlbekannte findet für gut, fast meine ganze Vorrede zu dem Artikel über Lohengrin abzu- [257a // 257b] drucken und Randglosse dazu zu machen – ja, er läßt sich sogar so weit herab, meine Arbeit wie einen deutschen Aufsatz vorzunehmen, sie stilistisch zu corrigiren. Da hat er denn Mancherlei an meinem Ausdrucke zu mäkeln – die „verknöcherte Classicität“ hat u. A. seine hohe Unzufriedenheit auf sich gezogen, und die „v e r m i c k e r t e n A b s e n k e r“, die ich von derselben nehme und kümmerlich ihr Leben fristen lasse, haben den ärgsten Anstoß bei ihm erregt. Abgesehen von der Vermischung zweier Metaphern, worüber mich ein flüchtiger Blick in unsere besten Classiker vollständig beruhigt – hat es mit den verwickelten Absenkern der verknöcherten (oder, wenn der Wohlbekannte lieber will – verknöcherten) Classicität doch seine vollkommene Richtigkeit – die „fliegenden Blätter“ des Wohlbekannten haben mir dies auf's Neue bewiesen.

Es würde sich kaum der Mühe verlohnen, auf die Glossen des Wohlbekannten näher einzugehen, wenn sie nicht Gelegenheit gäben zu zeigen, wie jämmerlich die Wahrheit dieses Apostels bestellt ist. Meine Vorrede beginnt mit einem Passus über das P a r t e i w e s e n in der musikalischen Welt, und heißt es da (mit Hinweglassung aller hier unnöthigen Zwischensätze) folgendermaßen: „Unmittelbar nach Beethoven begann die Spaltung zwischen den begeisterten Anhängern der stürmenden und drängenden Romantik [257b // 258a] und den Vertretern der verknöcherten Classicität; später bildeten sich innerhalb der Romantik selber die Parteien Mendelssohn und Schumann aus, und jetzt hat Richard Wagner eine neue Partei ins Leben gerufen u. s. w.“ – „Wie traurig, wenn das wahr wäre!“ – ruft der Wohlbekannte bekümmert aus – „Vorgestern –“ doch halt! Ehe wir ihn weiter reden lassen, wird es interessant sein, in den „musikalischen Briefen“ des Wohlbekannten. Theil I, S. 177 und 178. Folgendes über die Parteien nachzulesen:

– – – „Etwas Anderes sind die P a r t e i e n, die sich von den Cliques und Coterien zu ihrem Vortheile darin auszeichnen, daß sie das, was sie thun, nicht aus gemeinem Eigennutz, für schnöden Lohn thun. Noch besser könnte man sie eigentlich Secten nennen, die es zu jeder Zeit gab und geben wird, solange es so gut ein Bedürfniß der Menschen sein wird, einen literarischen und musikalischen Gott zu haben oder wenigstens einen Götzen, wie einen Weltengott. Die Parteien sind von dem, was sie behaupten, ü b e r z e u g t und kämpfen um den Sieg für diese Ueberzeugung. Ein schlagendes Beispiel hiervon sind die Gluckisten und Piccinisten. Sie sind nicht im Besitze der ganzen Wahrheit, aber auch nicht ganz und gar vom Irrthume befangen. Der Widerspruch ihrer Gegner reizt sie und treibt sie dem Extreme zu. Eben weil sie Sectiren sind, können sie Fanatiker werden, was unter Cliques und Coterien nie der Fall ist, da deren Bestimmungsgrund allein persönlicher Vortheil ist. P a r t e i e n b i l d e

n in unsern Tagen die Mendelssohnianer und Schumannianer, die wie es scheint ihr Hauptquartier in Leipzig haben u. s. w.“ – Und nun zurück zur Glosse des Wohlbekannten: „Wie traurig, wenn das wahr wäre! Vorgestern (dieser Passus ist herrlich!) durfte uns ein Musikstück Mendelssohn's zusagen; gestern war das nicht mehr erlaubt, denn Schumann galt allein; heute ist auch dieser verdrängt und nur die Compositionen Wagner's dürfen gefallen. Mein Gott! wenn nun morgen wieder ein Anderer kommt und eine neue Partei ins Leben ruft?“ – Man sieht, der Wohlbekannte kommt hier in die für das Publikum eben so ergötzliche, als für ihn selber verzweifelte Lage, da, wo er einem Andern einen Streich zgedacht hatte, sich selber die ärgsten Hiebe zu versetzen.

Das ist nun freilich keine Seltenheit bei ihm; auch hat er genugsam bewiesen, daß Mutter Natur ihn mit einer hinlänglich dicken Haut ausstattete, um nicht nur seine eigenen Backenstreiche, sondern auch die von Andern ihm applicirten glücklich zu verwinden. Ja, als echter Märtyrer der Wahrheit rechnet er sich wohl gar die empfangenen Hiebe zu seinem Preise und L o b e an und beweist damit großprahlerisch die [258a // 258b] Anerkennung und Verbreitung, welche seine musikalischen Briefe gefunden haben. Dafür ist denn aber auch der Wohlbekannte auf eine höchst lobenswürdige Weise dankbar – wenigstens können nach seiner eigenen Theorie die Angriffe, welche er ohne Unterlaß auf seine Gegner macht, nur aus Erkenntlichkeit hervorgehen, d. h. nur die löbliche Absicht haben, den Gegnern ebendieselbe Anerkennung und Verbreitung zu verschaffen, die er so bescheiden für sich in Anspruch genommen. Und das Rührendste dabei ist die Grazie und Zartheit, mit welcher er verfährt – er übt nämlich seine Dankbarkeit niemals direct an der Person, welche ihm zuerst Wohlthaten erzeugte, sondern möglichst hinter ihrem Rücken an irgendeiner dritten Person, der er eigentlich gar nicht verbindlich ist. Will er z. B. über Wagner das Licht seiner Wahrheit verbreiten, so erleuchtet er Gluck's, Spontini's oder Weber's Opern, und während er so eigentlich an Theodor Uhlig eine größere Schuld abzutragen hatte, bin ich unvermuthet zu dem Glücke gelangt, mich in das rechte Licht gestellt und „meinen Geist der Welt enthüllt“ zu sehen.

Der Wohlbekannte nennt mich einen „Vertheidiger Richard Wagner's“. Als ob Wagner noch der Vertheidigung eines Dritten bedürfte und nicht durch seine Schriften bewiesen hätte, daß er selbst sein bester Anwalt ist! Hat denn aber der Wohlbekannte, der den größten Theil meiner Vorrede citirt, sich wohl die Mühe genommen, dieselbe ganz auszulesen? Hätte er das gethan und dabei berücksichtigt, zu welcher Zeit und unter welchen Umständen mein Artikel geschrieben wurde, so hätte er merken müssen, daß es mir gar nicht in den Sinn kommen konnte, eine Vertheidigung zu schreiben, zumal dem B e r l i n e r Publikum gegenüber, welches aus dem einfachen Grunde, weil es noch Nichts von Wagner's Schriften und Schöpfungen kennen gelernt hatte, zu der Zeit weder für noch gegen ihn eingenommen war und nur ein starkes Verlangen zeigte, über den Mann, welcher anderwärts der Gegenstand einer so lebhaften Debatte geworden war, etwas Näheres zu erfahren. Hat ferner der Wohlbekannte übersehen, daß die vermeintliche Vertheidigung sich einen „kleinen Protest“ von Seiten Uhlig's, des entschiedensten Kämpfers für Wagner, zuzog? – Doch bei Lichte besehen macht der Wohlbekannte dadurch, daß er mich zum Vertheidiger Wagner's stempelt, diesem letztern das größte Compliment. In der That – ist ein Resümé des Inhalts von „Oper und Drama“ nebst dem Versuche einer Analyse von „Lohengrin“ schon eine „Vertheidigung Wagner's, wie schlagend muß dieselbe dann sein, wenn sie durch die betreffenden Originalwerke selber geschieht!

Nicht zufrieden, mich einen Vertheidiger Wag- [258b // 259a] ner's genannt zu haben, hält der Wohlbekannte mich auch für einen „ü b e r e i f r i g e n“ Verehrer desselben, „der auf Manches, was Wagner wohlweißlich (sic!) im Dämmer ließ, so helle Lichter wirft, daß auch die blödesten Augen erkennen müssen, was darin liegt, und selbst Befangene stutzig werden.“ Er meint hier den Passus meiner Vorrede, in welchem ich sage, daß die Hauptsätze des Wagner'schen Programms sich gegen das isolirte Fortbestehen der Einzelkünste wenden und das Aufgehen derselben in das (natürlich nach der Wagner'schen Ansicht) einzig wahre Kunstwerk – das Drama der Zukunft fordern, daß man sich also gefaßt machen möge auf einen energischen Kampf zwischen der Wagner'schen Ansicht einerseits und der Dichtkunst und Musik andererseits, denn diese beiden Künste seien es vorzugsweise, welche in den Angriffen der Partei Wagner eine Gefährdung ihrer Existenz erblicken müssen. – Was zuerst diese meine letztere Prophezeiung betrifft, so ist sie glänzend in Erfüllung gegangen – ich verweise einfach auf die Artikel von Raff, Brendel, und auf die jüngst erschienenen „zur Würdigung Richard Wagner's.“ Zweitens aber beweist hier der Wohlbekannte wiederholentlich weiter Nichts, als seine Unwissenheit. Hätte er sich wirklich die Mühe gegeben, Wagner's Schriften zu lesen, wie konnte er da übersehen, daß jenes Verhältnis der Einzelkünste zum Wagner'schen „Kunstwerk der Zukunft“, welches von mir in obigem Satze kurz formulirt worden ist, mit der größten Ausführlichkeit und Klarheit, ja mit der unumwundensten, dämmerstuehesten Rücksichtslosigkeit in den drei Bänden von „Oper und Drama“ abgehandelt ist?

Freilich, dem Wohlbekannten wäre es lieber gewesen, wenn die Sätze Wagner's in dem „Dämmer“ geblieben wären, in welchem er sie durch die wohlgefärbte Brille des Grenzboten-Referenten erblickt hatte; ihm war es jedenfalls unbequem, daß Jemand auftrat, der ihm in einer kurzen und bündigen Formel das Wagner'sche Programm unter die Nase hielt, so „bestimmt und deutlich“, daß nicht nur, was schon viel sagen will, „selbst Befangene stutzig werden“, sondern, was noch viel mehr sagen will, sogar der vom Lichte der Wahrheit durchleuchtete Wohlbekannte seinen Kopf und gesunden Menschenverstand dermaßen verlor, daß er in seiner Rathlosigkeit, wie er sich vor der verzweifelten Perspective des „Toujours perdrix?“ retten sollte, „dem Weltgeist mit seinen ewigen Gesetzen“ sich in die Arme warf. O Wahrheitsapostel! –

Hat denn der Wohlbekannte nun wirklich mehr von meinem Artikel gelesen, als das Stückchen Vorrede, welches er glossirend mittheilt? Hat er überhaupt etwas von Wagner gelesen außer jenem ersten Artikel, welche die Grenzboten über Oper und [259a // 259b] Drama“ brachten? Es ist hier der Ort, dem schwachen Gedächtnisse des Wohlbekannten zu Hülfe zu kommen. Erinnert er sich noch, daß er in seinen musikalischen Briefen auch über Richard Wagner geschrieben? Führt er dabei nicht mehrere Sätze an, die, weil mit Gänsefüßen versehen, Citate aus Wagner's Schrift selber sein sollen? Weisen ihm in der darauf folgenden Besprechung seiner musikalischen Briefe die Grenzboten (im März 1852) nicht nach, eben jene Sätze kämen dem Wortlaute nach gar nicht so bei Wagner vor, sondern seien aus den Grenzboten selber wörtlich entnommen, so zwar, daß der Wohlbekannte aus der indirecten Rede der Grenzboten directe Rede gemacht und Gänsefüße dazu gesetzt habe? Hat er ganz vergessen, daß aus eben diesem Grunde die Grenzboten die Gemeinschaft eines Mannes, mit welchem sie sich sonst wohl gedungen fühlten Arm in Arm das Jahrhundert in die Schranken zu fordern, von der Hand wiesen? Er hat's vergessen und die Grenzboten haben inzwischen auch den Mantel der Liebe darüber gedeckt, – die alte Freund- und Brüderschaft ist wieder hergestellt.

Seit jener Zeit ist der Wohlbekannte oft und heftig provocirt worden – er hat sich dagegen als wahrer Virtuose im Ignoriren gezeigt. Gleich einer wohlbekannten Gattung von Kläffern hat er erst alles angebellt, was nicht zu seiner Sippschaft gehörte, sich dann verkrochen, sobald ihm Einer seine scharfen Zähne wies, und schließlich sich an einem dritten, den er vielleicht für ungefährlicher hielt, durch erneutes Knurren gerächt. Solchen Naturen gegenüber genügt es, die Leute zu avertiren – dann geht jeder seinen Weg, ohne sich um das Knurren und Kläffen weiter zu kümmern. Von solchen Naturen steht auch ein ernstliches Eingehen auf die Ideen Wagner's nicht zu erwarten; ich glaube deshalb auch nicht, daß es zu einer Beantwortung der Frage: „ob Wagner von seinen Auslegern ü b e r a l l v e r s t a n d e n worden“, die sich der Wohlbekannte am Schlusse des mir gewidmeten Artikels gestellt hat, kommen werde. Wem so schöne Phrasen zu Gebote stehen, wie diese hier: „auf der Seite der armen Dichtkunst und Musik steht der Weltgeist mit seinen ewigen Gesetzen für die Menschennatur überhaupt, die Mannichfaltigkeit verlangt, und die Dichter- u n d (soll ich auch einmal corrigiren?) Künstlernatur insbesondere, die auch einzeln und selbstständig werden fort und fort schaffen müssen“ – der kann sich auch füglich dabei beruhigen. Darauf kann er wenigstens rechnen, daß wir ihn, so lange er uns nicht allzu unbequem wird, gern in der noblen Gesellschaft und hohen Protection seines „Weltgeistes“ belassen werden; wir A n d e r n (worunter der Wohlbekannte die „Neue Zeitschrift für Musik“ und [259b // 260a] meine Wenigkeit versteht) setzen unsere Ruhm darein, für das, was wir sagen s e l b s t einzustehen und dafür mit offenem Visir und ehrlichen Waffen zu kämpfen – sans phrase! –

lobesan, // Drama“. // den Wohlbekannte // Wohlbekannten. Theil I, S. 177 und 178. Folgendes // die wie // „Vertheidigung // wohlweißlich (sic!) // wiederholentlich // Partei Wagner // „zur // Nichts, als // Hülfe // fühlten Arm // „ob // darein //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./24, 10. 6. 1853, S. 261a-262a

[-]

R. Wagner's Tannhäuser in Posen.

Die Behauptung, daß der Tannhäuser, wie anderwärts, so auch in Posen den Kunstsinn selbst des größeren Publikums in seinen Zauberkreis mächtig ziehen und bannen würde, hat sich zur Genugthuung und Freude der Musikkenner im Allgemeinen und der Kunstfreunde R. Wagner's in's Besondere im hohen Grade bestätigt. Noch nie wohl sah unser Theater eine glänzendere und zahlreichere Festversammlung als vergangenen Mittwoch, wo W. 's Meisterwerk zum Benefiz des ersten Tenoristen Hr. M e f f e r t seiner dritten Aufführung entgegensah.

Um jeden Schein der Anmaßung zu vermeiden, wodurch der Genius der edlen Composition in seinem natürlichen Gebiete beeinträchtigt werden könnte, will ich mich der ästhetischen Analyse dieses Kunstwerkes gänzlich entschlagen und damit begnügen, Ihrem Journale einige Mittheilungen über die locale Ausführung dieser schwunghaft-romantischen Tondeichtung zu geben.

Das Orchester stand unter der Leitung seines zeitigen Dirigenten R u d o l p h S c h ö n e c k, welchen eine der letzten Nummern Ihrer Zeitschrift bereits bei Gelegenheit der Berliner Aufführung dieser Oper einer Erwähnung gewürdigt hatte. Mich überhebt die Aeußerung R. Wagner's, der diesen jungen Mann in einem Briefe an Franz Liszt – der große Franz Liszt möge mir diese kleine, weil uneigennützig Indiscretion verzeihen – einen seiner begeistertsten und begabtesten Jünger nennt, jeder weiteren Kritik und Lobeserhebung; deshalb zur Aufführung der Oper selbst! –

Jene wunderbare Symphonie, wodurch der Componist sein Werk prophetisch einleitet und der er nur den bescheidenen Namen „Ouvertüre“ gegeben, erregte einen donnernden Applaus, der erst bei dem nach der Aufregung im Gemüth wieder hergestellten Gleichgewicht und in der Ermüdung der Handmuskeln allmählig verhallte; auch unsere Erwartung hatte das Orchester durch sein williges Spiel vollkommen gerechtfertigt, ja sogar übertroffen.

Herr M e f f e r t hat die Rolle des Tannhäuser [261a // 261b] unter den Augen des Componisten einstudirt; zeigte sich darin als gewandter Sänger und denkender Tragöde, besonders in der großen Scene des dritten Actes; ihm wurde mit vollem Recht glänzender und lauter Beifall gezollt.

Die Perle des Abends aber war Frl. B a b e t t e M ü l l e r, eine ganz junge Dame, die zufolge einer Unpäßlichkeit des Frl. H e r w e g h die Rolle der Elisabeth übernommen hatte. Wir vermögen nicht den Eindruck zu schildern, welchen die Reinheit und Anmuth ihres Gesanges in Allen hervorrief, welche dieser Aufführung beiwohnten. Diese Rolle kann wohl vielleicht noch besser gesungen, aber nie tiefer erfaßt und besser dargestellt werden. Wir sind überzeugt, diese junge Künstlerin sieht einer schönen Zukunft noch entgegen; vielleicht in Kurzem wird sie neue Lorbeeren auf einer bedeutenderen Bühne, als der unserigen, um ihren sinnigen Scheitel winden. Zu wiederholten Malen nach dem zweiten und dritten Acte hervorgerufen, erschien sie mit Hrn. Meffert, um die Huldigungen des Publikums entgegenzunehmen, die Beide in jeder Beziehung wohlverdient hatten.

Madame S c h r ö d e r sang die Rolle der Venus schulgerecht. Den größten Dienst aber, welchen wir jenen Schauspielern erweisen können, denen die Rollen des Landgrafen und Wolfram von Eschenbach anvertraut waren, dürfte wohl der sein, ihre Namen nicht der Oeffentlichkeit Preis zu geben. Die Chöre, schwach besetzt, ließen viel zu wünschen übrig. Es konnte aber auch gar nicht anders kommen, da der Theaterdirector bereits die erste Aufführung dieser Oper übereilt hatte. Wallner wollte nämlich, in Betracht der Summen, welche ihm der Tannhäuser in Freiburg eingebracht hatte, dieses schwierige Tonwerk um jeden Preis noch vor der nahe bevorstehenden Ankunft der Renz'schen Reitergesellschaft zur Aufführung bringen, da er wohl einsah, daß ihm die Pferde bei der Schauwuth der Massen den Rang am Ende ablaufen, sicher aber einen großen Theil seines Publikums entziehen könnten. Ungeachtet der Gegenvorstellungen des Hrn. Schöneck brachte er demnach diese Oper nach einem a c h t t ä g i g e n Studium und d r e i Orchesterproben, in der beschriebenen Weise auf die Bretter. Die Scenerie und Ausstattung, können sie auch nicht nach dem Maßstabe der Dresdner oder Weimarerischen Bühne gemessen und beurtheilt werden, waren für die hiesigen Verhältnisse immerhin anerkennens- und beachtenswerth. Widmet man ja doch auch einem Homer oder Göthe, unbeschadet des schlichten Einbandes, sein Studium und seine Anerkennung, wofern nur nicht der Text entstellt oder unleserlich ist.

Ungeachtet der Freude, die wir empfinden, Wagner's Musik in ganz Deutschland verbreitet zu sehen, [261b // 262a] ungeachtet der Begeisterung und der Befriedigung unseres Publikums, so können wir uns dennoch eines unangenehmen Eindrucks, hervorgerufen durch die Aufführung dieser Oper, nicht erwehren. Nicht ohne Schmerz und tiefes Bedauern nämlich sehen wir Schöpfungen wie Don Juan und Tannhäuser in Laboratorien eingehen, die man Provinzial-Theater nennt, und zwar blos in der Absicht, um das Publikum zu locken und der Theaterkasse so zu sagen auf den Strumpf zu helfen. –

Posen, den 30sten Mai 1853

T. T y s z k i e w i c z.

allmählig // Bühne, als // unserigen, // Orchesterproben, in ||

XXXX

Richard Wagner's „Tannhäuser“ auf der Kur- / fürstlichen Hofbühne.

Wenn man bisher einen Blick auf die Regeneration warf, welche die deutsche Kunst auf dem Felde der Poesie, Malerei, Skulptur und Architektur erlebt, und dann wieder auf den Zustand der Musik sah, so wollte es scheinen, als ob die Letztere sich einem Betreten derselben Bahn beharrlich widersetze. Dies war aber um so unerklärlicher, da doch der romantische Geist, der die Kunst aus den Banden einer ebenso lähmenden als mißverstandenen Klassizität befreit hatte, der Musik besonders nahe verwandt erscheinen mußte. Während ihre schon genannten Schwesterkünste nach einem wahrhaft nationalen Ausdrucke rangen, und in dieser Beziehung einen rückwirkenden Einfluß selbst auf andere Völker ausgeübt haben, blieb die deutsche Musik, vorzüglich die dramatische, mehr oder weniger in dem alten Geleise, in das sie durch eine sklavische Nachahmung der Italiener gerathen war. Ueber das Ziel einer angenehmen, stark sinnlichen Unterhaltung kam sie selten hinaus. Will man zur Entkräftung dieses Vorwurfs auf Mozart verweisen, so nehmen wir keinen Anstand zu bekennen, selbst auf die Gefahr hin, einer großen Ketzerei beschuldigt zu werden, // daß auch er nicht die Bedingungen erfüllt hat, die man an eine nationale Opernmusik stellen darf, wobei wir gern zugeben, daß, wenn es diesem unvergleichlichen Genius vergönnt gewesen wäre, sich an dem nach seinem Tode erst zur Erscheinung gekommenen nationalen Aufschwunge in Kunst und Leben des deutschen Volkes zu betheiligen, Deutschland wahrscheinlich den höchsten Gipfel in der Musik erreicht haben würde, wie einst Griechenland durch seinen Phidias in der Plastik, Italien durch Raphael in der Malerei, und England durch Shakespeare in der dramatischen Poesie.

Das Hinderniß, welches einer Regeneration der dramatischen Musik, zu einer kräftigen, männlichen Entfaltung bisher im Wege gestanden, dürfte vorzugsweise in deren Ablösung von ihrer eigentlichen Lebensgrundlage, in ihrer Entfernung von der ernsten Muse der Dichtkunst zu suchen sein. Einen erbarmungsvolleren Kunstzustand kann es wohl nicht geben, als derjenige ist, wo die höchsten, edelsten Kunstformen nur dazu gebraucht werden, eine momentane Sinnenerregung hervorzubringen, ohne dieselbe zu gleicher Zeit zu einem höhern Ziele zu leiten und das Herz mit edelen Entschlüssen zu füllen. Dem „großen gigantischen Schicksale, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“, wie unser Schiller seine Anforderung an die Bühne so trefflich /- formulirt, war die Musik entweder scheu aus dem Wege gegangen, oder hatte es, was aber noch weit schlimmer, in Zerrbildern parodirt. Die Sinnlosigkeit und Abgeschmacktheit der sogenannten „Libretti“ könnte allein schon von dem größtentheils würdelosen Inhalte der neuern Musik Zeugniß ablegen. -Nur in der Schilderung von auf keinen wahrhaft dramatischen Zusammenhang gerichteten Gefühlsstimmungen ist von ihr Herrliches, Vollendetes geleistet. Sie hat auf diese Weise einen Schatz von köstlichen Fragmenten gesammelt, die nur noch der berufenen Meisterhände harren, um aus ihnen ein sinn- und bedeutungsvolles Ganze zusammenzusetzen.

Eine solche Meisterhand glauben wir in dem „Tannhäuser“ erblicken zu dürfen. In ihm begegnen wir einem Komponisten im wahren Sinne des Wortes; d. h. einen solchen, der seinen Gegenstand in frischester Unmittelbarkeit künstlerisch erfaßt hat. Es ist der Rhapsode, der deutsche Barde, der seinem dramatisch gegliederten Epos den musikalisch= / melodischen Rythmus zur Mitgift gegeben. Hier ist die Musik nicht Selbstzweck; sie ist vielmehr die allgegenwärtige Mutter, die ihre ätherischen Arme um ein hochpoetisches Ganze schließt, alles durchklingend und beseeligend.

Richard Wagner hat als Selbstverfasser seines Textbuches ein Drama geschaffen, das in der Entwicklung seines Gegenstandes, in der fortlaufenden Darlegung der Gedanken, Thaten und Schicksale seiner Personen sich den strengen dramatischen Gebilden der Griechen nähert, nur mit dem Unterschiede, daß die alte Tragödie uns den Tod als endliche Lösung, ohne alle Beziehung zu einer höheren Welt, bietet, während hier nach zersprengten Banden und Hemmungen das im Innersten verschlossene Leben des Geistes nur in lichterem und volleren Strömen hervorbricht. Zu bedauern ist nur, daß der Dichter den Schluß, den er ursprünglich seiner Oper gegeben, abgeändert hat. Wenn dieses, wie man sagt, aus Rücksicht gegen den Geschmack des Publikums geschehen ist, so hat er damit eine Schwäche bewiesen, die man von ihm, als demjenigen Künstler, der stets das Publikum zu sich heraufzuziehen, aber keineswegs zu ihm hinabzusteigen bemüht gewesen ist, am allerwenigsten hätte erwarten sollen. In dem älteren Textbuche wird Elisabeth nicht wenige Minuten nach ihrem Abgange von der Bühne schon im Leichenpompe wieder zurückgebracht, wodurch, abgesehen von einer weit unpoetischen Motivirung, das Gefühl der Zeitbemessung sich verletzt findet, sondern sie verschwindet nach und nach den Blicken in nebelhafter Bergeshöhe, und an demselben Punkte, wo sie zuletzt sichtbar gewesen, tritt der Abendstern in seinem Glanze auf. Damit war die reine keusche Liebe, im Gegensatze

zu der sinnlich=irdischen, die unter der Gewalt von Buße und // Zerknirschung zusammenbricht, auf eben so hochpoetische als versöhnliche Weise apotheosirt.

Was aber können wir, ohne auch nur die geringste theoretische Einsicht in das geheimnißvolle Räderwerk der Musik zu besitzen, über den eigentlichen musikalischen Theil eines so großartigen Tongemäldes sagen? Zunächst eines. Es hat uns geschienen, als ob es dem Komponisten, wie nirgends anderswo, gelungen wäre, zwischen den Gestalten und Begebenheiten seines Drama's und der sie begleitenden Musik ein solches Gleichmaaß zu finden, daß es nicht leicht zu entscheiden ist, ob der Schwerpunkt dieses Kunstwerks in der Musik oder in der dramatischen Handlung liegt. Dann aber haben wir auch hervorzuheben, und dieser Bemerkung wird sich wohl Niemand verschließen können, daß nur in der Weise, wie wir hier der Anwendung der Musik begegnen, den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit in der Kunst, um nicht zu sagen Wahrheit, entsprochen wird. Das ist der musikalische Kothurn, auf dem Helden einherschreiten können; wo die poetisch potenzierte menschliche Sprache durch die Musik befähigt wird, des Hörers Gemüth nach allen Richtungen zu lenken. Der Musik ist damit eine tiefere Bedeutung, ein höherer Schwung verliehen und eine Zukunft von ungeahnter Herrlichkeit eröffnet.

höhern // edelen // Ganze // Es ist // Rhythmus // beseeligend // unpoetischem //

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik [Leipzig] XXII/73-75, 17. 6. 1853, S. 294a-295b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXII/70-72, 10. 6. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./25, 17. 6. 1853, S. 269a-273a

[Leitartikel]

Ein Blick nach dem „fernen Westen“.

Offenes Sendschreiben an

Mr. J. S. Dwight,

Herausgeber und Eigenthümer des

„Journal of Music, a Paper of Art and Literature“ / in Boston.

Durch den Redacteur der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die Ihnen, geehrter Herr, sehr wohl bekannt ist, wurden dem Unterzeichneten vor Kurzem die ersten Nummern (April und Mai d. J.) des Vol. III. Ihres „Journal of Music“ mit der Aufforderung zugesandt, dieselben ausführlich in der „Neuen Zeitschrift“ zu besprechen, und überhaupt Ihrem „Journal“, welches unser allseitiges Interesse erregt hat, fortdauernd besondere Aufmerksamkeit zuwidmen.

. . . [269a // 269b] . . .

Die Vereinigten Staaten, und vor Allem B o s t o n, haben schon Manchen unserer musikalischen Freunde auf eine Weise empfangen und ausgezeichnet, welche diesem Lande nicht minder, als den Künstlern zum Ruhme gereicht, denen diese Ehre zu Theil ward. . . . [269b // 270b] . . .

Die überraschende Entwicklung des musikalischen Lebens in B o s t o n bietet hierfür den besten Beweis. Ihre Revue vom 30sten April d. J., über die „Werke bedeutender Componisten, welche in Boston während des letztverflossenen Winters zur Aufführung gelangten“ giebt wahrhaft **erstaunenswerthe** Resultate. In dieser Rundschau glänzen oben an sämtliche Symphonien Beethoven's, von denen jede, mit Ausnahme der e r s t e n (und schwächsten) zwei oder drei Mal zur Aufführung gelangte. Boston darf sich rühmen, Beethoven's 9te Symphonie in e i n e m Winter z w e i M a l aufgeführt zu haben! Schon durch die diese e i n e Thatsache erhebt sich Boston zu einem musikalischen Range, den ihm weder Old-England, noch viele deutsche, hochgerühmte Kapellen streitig machen werden.

Fügen wir ferner hinzu, daß Mendelssohn durch sämtliche vier Symphonien und sechs Overtüren; Franz Schubert durch seine C-Dur Symphonie; Gade durch die C-Moll-Symphonie;

Schumann durch die B-Dur-Symphonie u. s. f. in e i n e r Saison vertreten waren; daß die Kammermusik funfzehn Compositionen Beethoven's; zehn Compositionen Mendelssohn's; das Clarinett-Quintett C. M. v. Weber's; das Es-Dur-Trio Franz Schubert's; Schumann's Quintett und Variationen für zwei Pianoforte u. s. f. zu Gehör brachte; daß endlich in Boston sogar Lieder von Schumann und Robert Franz wiederholt erklangen, ganz abgesehen von den Oratorien, Symphonien, Ouvertüren, [etc.] eines Bach, Gluck, Cherubini, Händel, Haydn, Mozart, Spohr, u. s. f. – so wird man unsere Hochachtung vor einer solchen Stadt und unsere Freude und Theilnahme an so gediegenen Kunstbestrebungen vollkommen gerechtfertigt finden.

. . . [270b // 271a] . . .

Wir haben bei unserer fragmentarischen Revue der Bostoner Concertprogramme absichtlich den Nachdruck auf die moderne Kunst von Beethoven bis Schumann gelegt, obgleich die älteren Kunstrichtungen von Bach und Händel bis Spohr und Weber nicht minder reich vertreten sind. Wir haben das einestheils gethan, um zu zeigen, daß Boston mit der Zeit weiter fortgeschritten ist, als selbst deutsche Symphonie-Soiréen vom neuesten Datum! Wir haben es andertheils gethan, um hieran den Unterschied zu zeigen, der zwischen Old-England und der neuen Welt sich schlagend herausstellt.

England, mit einziger Ausnahme der New-Philharmonic-Society in London, sucht eine Ehre darin, nicht vorwärts zu gehen. Es blickt mit Indignation auf Alles, was nach Beethoven erschienen ist und nicht Mendelssohn heißt; es verfolgt namentlich Schumann und Wagner mit Spott, wo es nur immer kann. Dagegen ist es dort Modesache, alljährlich sämmtliche Händel'sche Oratorien abzusingen, für Bach'sche Fugen zu schwärmen, Haydn und Mozart als Gipfelpunkt der Orchestermusik zu betrachten und Beethoven, Mendelssohn und Spohr nur darum gelten zu lassen, weil man sie eben nicht ignoriren k a n n, und seine Natur zwingen m u ß, auch solche Compositionen als „very fine pieces“ zu erklären. Altklassische Werke zu cultiviren ist ganz achtungswerth, wenn das bei den Engländern nicht einestheils nur Modesache anstatt Ueberzeugung wäre; wenn andertheils nicht äußerst wenig Verstand dazu gehörte, [271a // 271b] das „beautiful“ zu finden, was die ganze Welt dafür längst erklärt hat; und wenn es den sehr ehrenwehrt „Gentlemen“ nicht gar zu oft passirte, daß sie sich in ihre Urtheilen kolossal verschnappten, und z. B. Czerny, Auber und Halevy in gleiche Kategorie mit Beethoven, Mendelssohn und Spohr stellten, und dergl. mehr.

Je vorzüglicher die Kräfte sind, welche aus der ganzen civilisirten Welt in London zur „Season“ zusammenströmen, um – Geld zu machen, je bedeutender die Concentration musikalischer Massen in London ist, desto unverantwortlicher ist die Stabilität (um nicht zu sagen Stupidität), welche England hartnäckig den modernen Fortschritten Deutschlands, d. h. d e s Landes gegenüber behauptet, dem England fast seine ganze musikalische Bildung und Anregung, seine besten Kräfte, seine schönsten Kunstgenüsse und Concert-Programme, fast ausschließlich zu verdanken hat.

Die englische Kritik namentlich benimmt sich den Kunstbewegungen Deutschlands gegenüber in einer solchen Weise (die Sie, geehrter Herr, in einer scharfen Entgegnung auf das unsinnige Urtheil der „Musical World“, über „Young Germany“, höchst nachsichtig nur ein „demolishing criticism“ nennen), daß wir daraus unmittelbar erkennen, von welcher bedauernswürdigen, einseitigen und schließlich geschmackverderbenden Art die Zukunft der englischen Musik sein wird, welche ihren Stolz darein setzt, auf dem Rückschritt zu basiren.

Ist es aber bereits so weit gekommen, daß Ihr Bostoner „Journal“ gegen die englische Kritik in „Musical World“, „Illustrated News“, etc. für **Schumann** und **Wagner** i n d i e S c h r a n k e n tritt, und mit einer Ueberzeugung für diese Geister kämpft, welche uns die höchste Achtung für Sie einflößt – so bedarf es kaum mehr der Erwähnung, daß die Verehrung, welche in Boston den Heroen einer vergangenen Zeit geweiht ist, keine Nachbeterei des englischen „Cultus“, sondern eine aus eigener Ueberzeugung hervorgegangene ist und durch die Aufmerksamkeit, welche man der neuesten deutschen Kunstperiode widmet, bereits so balancirt wird, daß eine gleichzeitige Durchbildung nach allen Kunstrichtungen hin erstrebt und erreicht werden muß.

. . . [271b // 272a] . . .

Auf der anderen Seite widmen Sie Berlioz eine fortwährende Aufmerksamkeit in Ihrem Blatte. Sie bringen größere Artikel über ihn, geben Uebersetzungen aus seinen Werken, [etc.] Endlich haben Sie Beethoven's Symphonie mit Chören, jene wirkungsreiche Vermittlerin zwischen Sonst und Jetzt, zwischen Diesseits und Jenseits der einseitigen Kunst, wiederholt mit Freude begrüßt und bereits in sich verarbeitet.

Alle die Elemente, welche gerade dazu berufen sind, auf die Wagner'sche Kunst vorzubereiten und diese mit der Gegenwart zu vermitteln, habend Sie mithin schon mehr oder weniger in sich

aufgenommen, und darum sehe ich im Geiste schon die Brücke über den Ocean geschlagen, welche, wenn auch erst nach Jahrzehnten, die Wagner'schen Kunstwerke in das Land der Freiheit führen wir! –

England, Italien, und wohl auch Frankreich wird erst spät oder nie der Boden sein, auf welchen Wagner's Werke heimisch werden und Früchte tragen. Italien hat für immer ausgelebt, es liegt zu tief darnieder, um sich je wieder erheben zu können; es theilt das Schicksal des edlen Griechenland. England war n i e die rechte Heimath der Musik, und die wenigen Ausnahmen, die man aufzählen könnte, blieben ohne Früchte im eigenen Lande. Frankreich ist zu frivol geworden und wird von politischen Stürmen zu sehr zerrissen, um sich in der Idee einer höheren Kunst concentriren zu können.

Dagegen gewinne ich mehr und mehr die Ueberzeugung, daß Wagner, der Mann der freien Kunst und der Mann der Zukunft, in dem Lande der Freiheit und Zukunft einst neu erstehen und eine bleibende Stätte finden wird, trotz aller Anfeindungen, die ihm jenseit des Oceans so wenig fehlen werden, als sie [272a // 272b] auf unserem Continent noch immer an der Tages-Ordnung sind und dem reichbegabten Schöpfergeist sein eigenes Vaterland leider auf immer verleiteten.

Diese Ansicht mußte sich befestigen, seitdem Ihr „Journal“ mir zur Evidenz bewies, welche wirksamen Elemente in Nord-Amerika bereits gähren, sich durch allen „Humbug“, durch alle Speculationswuth und absichtliche Irreführung des Geschmackes hindurch arbeiten und fest zu gestalten suchen.

Aber noch ein höherer Gesichtspunkt führt zu gleichem Schluß. – Seitdem wir eine Geschichte haben, zieht der Entwicklungsgang der Menschheit von Osten nach Westen, vom Aufgang zum Niedergang. Das ferne Asien war die Wiege der Menschheit, wie die der Kunst; das ferne Amerika ist das Ziel der neuesten Völkerwanderung, wie Europa das Ziel der früheren Völker-Stürme. Wenn auch das alte Europa bis jetzt seine Idealität für sich behielt und die neue Welt nur als Ziel der Realität, in Handel, Gewerbe und Politik, betrachtete, so verpflanzt sich doch Kunst und Wissenschaft, in oft unscheinbaren, aber lebensfrischen Keimen, zuerst unmerklich, aber immer weiter und weiter. In der Wissenschaft nimmt bereits Amerika eine ehrenvolle Stellung ein, und die Kunst wird und m u ß nachfolgen. Europa hat eine Kunstgeschichte von mehr Jahrhunderten, als Amerika eine selbstständige Existenz von eben so viel Jahrzehnten zählt. Und doch entwickelt sich Amerika so staunenerregend schnell, weil die vollendete Civilisation den Opfern und dem Ausschluß der Uebercivilisation auf dem Fuße nachfolgt.

Auch in der Kunst, wie in der Politik, machten die Proletarier, die Virtuosen der Arme und Beine, den ersten Ausflug nach Amerika und ließen den Kopf da, wo sie in verloren hatten, in Europa, welches, der Ueberzahl müde, seine Kunstproletarier als erste Colonisten in alle Winde verstreute. Noch sind es erst wenige Jahre, daß Deutschland des Virtuosenthum's vom leeren Klingklang satt wurde, und jener Schmarotzerpflanzen sich entledigte, die sich auf einem Boden auszubereiten wagten, den ein Gluck, Mozart und Beethoven für immer erobert zu haben glaubten.

Kaum, daß diese alten Sünden (erst theilweise) abgeschüttelt sind, sollten sie auch schon vergessen sein? Das alte bethörte Europa wollte dem jungen unerfahrenen Amerika vorwerfen, daß es d i e Geister des Nichts, die es an seiner Brust erst großgezogen hatte, ebenso aufnimmt, als das Mutterland; zum Theil durch einen falschen Glanz verführt, der ihnen von Europa voranging? Das wäre eine Inconsequenz und Selbstüberhebung, deren sich wohl gedankenlose Nachbeter, aber keine selbstdenkenden Menschen schuldig machen dürfen! [272b // 273a]

Amerika bedarf kaum ein Jahrzehent zu einer Umwandlung, zu welcher im abgelebten Europa ein Menschenalter gehört. Wir werden uns vielleicht in kürzerer Zeit, als wir selbst glauben, „dort drüben“ wieder begegnen, um bei der ersten Aufführung von Wagner's Tannhäuser in Boston mit neu befestigter Ueberzeugung dem Lande der Zukunft zuzurufen:

W e s t w ä r t s zieht die **Kunstgeschichte!**
Dresden, 1ster Juni 1853.

H o p l i t.

gelangten“ giebt // C-Dur Symphonie; // funfzehn // Clarinett-Quintett // [etc.] = etc- Sigel // ist, als // in gleiche // geschmackverderbenden // darein // jenseit des Oceans // verleiteten.// Menschheit, wie // verpflanzt sich // aufnimmt, als //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./25, 17. 6. 1853, S. 273a-274a (= WSchD V/232-234)

[–]

Die Instrumental - Einleitung zu / Lohengrin. *)

V o n R. W a g n e r.

Aus einer Welt des Hasses und des Haders . . .

*) Aus dem Programm des Züricher Musikfestes. //

. . . // . . . verschwindet die hehre Schaar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./25, 17. 6. 1853, S. 275a-276b

[–]

Englische Arroganz und Ignoranz.

Eine Illustration aus London.

. . . [275a // 275b]. . .

Die Londoner Illustrirte vom 9ten April (XXII. Nr. 616) enthält auf S. 271 folgende Recension über Robert Schumann, welche wir uns nicht enthalten können, hier in Uebersetzung wiederzugeben. Sie diene nur als ein Beispiel für tausend.

Philharmonische Gesellschaft.

„Es zeigte sich beträchtliche Neugierde, die Ouvertüre, Scherzo und Finale (Op. 52) von Dr. Schumann, einem der neuesten musikalischen Lichter Deutschlands, kennen zu lernen. Er ist als Kritiker und als Ehemann der gefeierten *Clara Wieck*, einer der größten classischen Pianistinnen, bekannt. Dr. Schumann ist ebenso, wie Richard Wagner – Onkel von Johanna, der Prima Donna des Kanzleigerichtshofes – ein streiftfertiger (militant) Musiker. . . . [275b // 276a] . . .

. . .

So weit der Erfolg Geltung hat, war daher die Ouverture eine Nullität (nullity). . . .

Welch köstlichen Contrast bildete dagegen Mozart's Es-Dur-Symphonie, und wie glänzend (sparkling) erschien die Ouvertüre zu „Masaniello“ von Auber nach Schumann's Unverdaulichkeiten (crudities). . . . –

Diese, überaus bezeichnende Probe englischer Kritik ist nicht etwa eine einzige, nie dagewesene Ausnahme, sondern die Regel – und eine musikalische Kritik mit Menschenverstand ist in England die Ausnahme! Wir könnten als Beleg noch eine Kritik der „Musical World“ über: „ein schreckliches (hideous) Quintett von Robert Schumann, einem vertrauten protégée von Franz Liszt“ anführen, in welcher Wagner und Schumann oder: „Richard und Robert die Siamesischen Zwillinge der modernen Aesthetik“ genannt werden, und dergleichen Wahnsinn mehr. Aber wir glauben, die angegebenen Proben genügen, um zu zeigen, in welchem unfaßlichen Zustande beispielloser Roheit und Ungebildetheit sich die englische Kritik und Kunst befindet. Eine so vollkommene Begriffsverwirrung und Geschmacksverkehrtheit kann für einen Gebildeten ebensowenig Beleidigendes haben, als die Urtheile eines Kaffern.

Wir haben diese Probe der englischen Kritik zur Ergötzlichkeit unserer Leser aufgetischt, und fordern nunmehr jeden gebildeten deutschen Musiker auf, sich schleunigst nach London zur Saison zu begeben, um dort Lorbeeren einzuernten! –
Hoplit.

Kanzleigerichtshofes // einzuernten! – Hoplit. ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./25, 17. 6. 1853, S. 276a-276b

[Intelligenzblatt]

Neue Musikalien

im Verlage

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

. . .

L i s z t, Fr., Zwei Stücke aus R. Wagner's Tannhäuser und / Lohengrin für das Pianoforte.
 Nr. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg. 20 Ngr.
 " . 2. Elsa's Brautzug zum Münster. 10 Ngr.

// . . .

W a g n e r, R., Loheugrin. Oper für das Pianoforte arr.
 zu 4 Händen 7 Thlr.
 zu 2 Händen 5 Thlr.

Loheugrin ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./25, 17. 6. 1853, S. 276b

[Intelligenzblatt]

Im Verlage von **Fr. Kistner** in L e i p z i g erschien:
Liszt, Fr., Recitativ und Romanze aus R. W a g n e r ' s / **Tannhäuser**: „O d u m e i n h o l d e r A b e n
 d s t e r n“, für das Pianoforte übertrage. Preis 15 Ngr. //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./26, 24. 6. 1853, S. 280b-283a

[—]

Aus Königsberg.

Allgemeine und Königsberger Opernzustände. Nachträgliches / über Concerte. Schluß

Die T o n s p r a c h e in der Oper führt mich sogleich speziell auf unsere Königsberger Opernzustände. Über diese ist nicht viel zu sagen, namentlich aber nichts Gutes. Es stand durchweg schlecht damit, so schlecht, daß selbst die treuesten Anhänger und intimen Freunde unserer Opernmitglieder und Direction offen gestanden, sich diesen Winter an der Oper „vergrault“ zu haben. – In s o fern scheint also doch ein gewisser Fortschritt erkennbar, daß jetzt das Schlechte in besonders guter äußerer Art geboten werden muß, wenn es noch seine unglückselige Wirkung ausüben soll; mit der Musik a l l e i n ist's ebenfalls nicht mehr so wie früher, es gehört eine womöglich prickelnd-spannende Handlung dazu, der unterhaltenden, scenischen Ausstattung (o b n o t h w e n d i g oder nicht) gar nicht zu gedenken. Dann aber, ich wiederhole es, kann das Volk noch viel vertragen; nur die w i r k l i c h Gebildeten, deren es in der s o g e n a n n t e n „gebildeten Gesellschaft“ so wenige giebt, daß von ihnen Einer auf Funzig der letzteren kommt, – wenden sich mit Ekel dem Unwürdigen ab. Trotzdem aber erachte ich keineswegs den jetzigen Stand der Dinge für mißlich, denn ich urtheile nicht nach dem offenbar noch sehr charakterlosen Wesen des großen Publikums, sondern finde den Grund meiner Zufriedenheit in zwei Thatsachen: dem E r f o l g e der W a g n e r ' s c h e n M u s i k d r a m e n, und dem s i c h t b a r e n N i c h t m e h r k ö n n e n d e r O p e r n k o m p o n i s t e n. Diese zwei Thatsachen sind selbst für die F e i n d e des Fortschritts unverkennbar vorhanden, und darauf läßt sich bauen. Wie wie ein Lauffeuer zog noch vor zwei Jahren jede neue Effectoper der Pariser Bühnen durch ganz Deutschland, selbst erbärmliche Machwerke, wie das Thal von Andorra, die Rosenfee, wurden noch herbeigezogen; der verlorene Sohn Auber's gab aber einen empfindlichen Stoß, nicht sein jämmerlicher Gehalt an sich machte Publikum und Bühnenleiter stutzen, sondern der weit schlimmere Umstand, daß diese Oper bereits die vierte oder fünfte der nach einander durchgefallenen war. Man sieht, wie betreffs des ewigen Juden gezögert wird; gewiß darf anzunehmen sein, daß Wagner den Blick der Bühnenleiter wieder auf Deutschland lenkt, . . . [280b /// 283a] . . . L o u i s K ö h l e r.

Funzig ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./26, 24. 6. 1853, S. 283a-283b

[—]

Aus Danzig.

. . . Symphonieconcerte
(Schluß.)

. . . // . . . – Die Symphonieconcerte, deren immer vier im Winter stattfinden, wurden auch in der verflorbenen Saison fortgesetzt. Das Comité zeigt ein tüchtiges Streben und ist auch den neuen Kunsterscheinungen nicht abhold. Wir lernten Werke von Schumann und Gade kennen, diesmal auch Richard Wagner's Tannhäuser-Ouvertüre, welche in zwei Concerten zur Aufführung kam und viel von sich reden machte, obschon in sehr verschiedenem Sinne. Wagner war hier dem großen Publikum noch gänzlich unbekannt. Es scheint aber Aussicht zu der Aufführung des Tannhäuser im nächsten Winter vorhanden zu sein, wenn die Theaterdirection bis dahin ihren Entschluß nicht ändert.

– r –

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./26, 24. 6. 1853, S. 286a-286b

[Kleine Zeitung]

Aus Weimar. Mit unsern Musikzuständen sieht es zur Zeit, so weit von der Oper die Rede sein kann, ziemlich jämmerlich aus. Liszt hat aus bekannten Gründen die Direction einstweilen nieder gelegt. Mit ihm ist auch das ganze Repertoire verschwunden, welches Jahre lang den Stolz Weimar's ausgemacht hat. . . . Glücklicherweise haben wir noch einige Ressourcen gute Musik zu machen und zu hören, da, wie Sie wissen, Liszt's Salon allen Künstlern jeden Sonntag Morgen offen steht, was fast die einzige Oase in dieser großen Wüste war, wenn ich ein paar andere Musikaufführungen abrechnen will. Unter diesen hebe ich vor Allem die Aufführung des Oratoriums „Mose“ von Marx hervor*). . . .

*) . . . //

. . . Was den „Mose“ selbst anlangt, so war er eine Blume mehr in den großen Kranz, den man hier durch Werke wie „den fliegenden Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Harold, Romeo und Julie, Faust, Manfred, Cellini“ u. a. gewunden hat. . . .

nieder gelegt. // in den großen //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./26, 24. 6. 1853, S. 286b-287a

[Vermischtes]

Die „T h e a t e r c h r o n i k“ berichtet in ihrer neuesten Nummer: „G r o ß a r t i g e s G a s t s p i e l. Hr. Dir. Wir- // sing (in Leipzig) beabsichtigt die in Leipzig mit den besten Kräften einstudirte und im ausgezeichnetsten (?) Ensemble executirte Oper „Tannhäuser“ mit seiner ganzen Gesellschaft in Berlin zu geben, und in einem Zeitraum von vierzehn Tagen nochmals zu wiederholen. Hr. Dir. Wirsing befand sich deshalb bereits in Berlin.“ Ob Hr. Dir. Wirsing wirklich Schritte in dieser Angelegenheit gethan, wissen wir nicht, so viel aber können wir versichern, d a ß d e r T o n d i c h t e r w e d e r i h m n o c h s o n s t i r g e n d J e m a n d d i e E r l a u b n i ß d a z u g e g e b e n h a t. Nur Hr. Franz Wallner in Posen besitzt, wie wir schon in Nr. 8 mittheilten, diese Erlaubniß, unter der Bedingung, daß Hr. Schöneck dirigirt und Hr. Meffert den Tannhäuser singt. Solle obige Mittheilung auf Wahrheit beruhen, so wäre auf das Entschiedenste gegen ein solches Unternehmen zu protestiren.

T h e a t e r c h r o n i k“ berichtet in ihrer neuesten Nummer: „G r o ß a r t i g e s G a s t s p i e l. Hr. Dir. Wir- // sing (in Leipzig) beabsichtigt die in Leipzig mit den besten Kräften einstudirte und im ausgezeichnetsten (?) Ensemble executirte Oper „Tannhäuser“ mit seiner ganzen Gesellschaft in Berlin zu geben, und in einem Zeitraum von vierzehn Tagen nochmals zu wiederholen. Hr. Dir. Wirsing befand sich deshalb bereits in Berlin.“ Ob Hr. Dir. Wirsing wirklich Schritte in dieser Angelegenheit gethan, wissen wir nicht, so viel aber können wir versichern, d a ß d e r T o n d i c h t e r w e d e r i h m n o c h s o n s t i r g e n d J e m a n d d i e E r l a u b n i ß d a z u g e g e b e n h a t. Nur Hr. Franz Wallner in Posen besitzt, wie wir schon in Nr. 8 mittheilten, diese Erlaubniß, unter der Bedingung, daß Hr. Schöneck dirigirt und Hr. Meffert den Tannhäuser singt. Solle obige Mittheilung auf Wahrheit beruhen, so wäre auf das

Entschiedenste gegen ein solches Unternehmen zu protestiren.

beabsichtigt die ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII./26, 24. 6. 1853, S. 287a-287b

[Vermischtes]

R. Wagner's Tannhäuser in Posen. *)
. Wagner's Tannhäuser in Posen. *)

Audiatur et altera pars.
 udiatur et altera pars.

Selten ist wohl ein mehr von Entstellungen wimmelnder Artikel in diese geschätzten Blätter übergegangen, als jener unter dem obigen Titel in Nr. 24 der neuen Zeitschrift für Musik. Zuerst ist das Motiv dieses Berichtes nicht künstlerischen sondern p e r s ö n l i c h e n Rücksichten entsprungen. Zweitens ist es eine U n w a h r h e i t, daß Herr Meffert die Partie des Tannhäuser unter den Augen des Componisten einstudirt hat. Die tüchtige Leistung des Herrn Meffert ist ein Werk eignen Studiums und ehrlicher Begeisterung für die große Tondichtung. Der Darsteller des Wolfram von Eschenbach ist der in der Theaterwelt ehrenvoll bekannte Baritonist Wrede, der in Breslau, Hamburg, sein Fach eben so tüchtig ausfüllte, als hier, und schon im Laufe des verflossenen Winters mit der Partie des Wolfram in Düsseldorf eben so warme Anerkennung errang als hier. Die Chöre wurden von 24 stimmbegabten Personen ausgeführt, mehr wird k e i n V e r n ü n f t i g e r von einer Provinzialbühne verlangen. Es ist eine U n w a h r h e i t, daß die Oper, trotz der Einwendung des Herrn Schöneck, nach achttägigem Studium auf die Breter gebracht wurde, es ist diese Behauptung eine Lächerlichkeit, die von selbst in die Augen springt, da die Unmöglichkeit dazu auf der Hand liegt, auch wenn die Hauptpartien und ein Theil des Chores, wie es hier der Fall war, bereits fest einstudirt waren. Ein Beweis für die Pietät, mit welcher bei der Auf-

*) Die in Nr. 24 mitgetheilte Correspondenz aus Posen hat obige Erwiderung hervorgerufen. Gleichzeitig ist indeß auch schon ein Nachtrag zu jener Correspondenz von dem Hrn. Verf. derselben bei uns eingegangen, den wir, durch Mangel an Raum, dies Mal daran verhindert, in nächster Nummer veröffentlichen werden. Dort werden wir zugleich die Ansicht, die wir aus den beiderseitigen Mittheilungen gewonnen haben, mittheilen. Zunächst mußten wir auch dem Angegriffenen Gelegenheit geben, sich auszusprechen.

D. R e d. //

führung dieser Oper zu Werk gegangen wurde, ist wohl das Factum, daß, um die Zeit zu den nöthigen Proben zu gewinnen, das Theater in der besten Saison s e c h s v o l l e T a g e l a n g g e s c h l o s s e n w u r d e. Schließlich sei noch bemerkt, daß das große Werk hier schon 5 von der Elite des Publikums enthusiastisch aufgenommene, über zahlreich besuchte Vorstellungen erlebt hat. F r a n z W a l l e r.

künstlerischen sondern // Breter // Schließlich ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/25, Sonntag 26. 6. 1853, S. 193-196

[Leitartikel]

Die Wiener Concertsaison in ihrer künstlerischen Bedeutung.

(1852–1853.)

Von Dr. Eduard Hanslick
 (Fortsetzung.)

. . . [193 // 194]

. . .

Eine Schuld ist's aber und ein Verschulden, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde“ die Werke lebender Componisten gänzlich ignorirt, welche in der kleinsten deutschen Musikstadt längst gekannt und gewürdigt sind.

Beginnen wir mit R o b e r t S c h u m a n n. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ hat auch nicht ein einziges seiner Orchester- oder Gesangstücke noch gebracht.

R i c h a r d W a g n e r in seiner eigenthümlichen Wirksamkeit vorzuführen, ist die Sache der Operndirektoren. Als I n s t r u m e n t a l c o m p o n i s t e n stellen wir Wagner keineswegs hoch. In allen seinen Ouvertüren offenbart sich die Unfähigkeit, symphonische Form zu beherrschen. Die „T a n n h ä u s e r“-Ouvertüre glänzt durch interessante Motive und eine wirklich zauberische Instrumentirung; als symphonisches Werk ist sie schwach, weil sie sich nicht entwickelt, sondern zusammensetzt, ihre Themen die Kenntniß der Oper voraussetzen und ihre brillante Schlußfiguration des Pilgermarsches ein 194 // 195] stylistisches Unding ist, Virtuosenumspielung für's Orchester übertragen, instrumentirter T h a l b e r g.

W a g n e r ist, entweder in ganzen Opern oder doch in Bruchstücken, überall vorgeführt worden – nur in Wien nicht. Und doch ist der Drang, sich mit dem merkwürdigen Manne bekannt zu machen so natürlich, daß der Walzercomponist S t r a ß sich veranlaßt sah, die Tannhäuser-Ouvertüre und einen Chor aus „Lohengrin“ im Volksgarten spielen zu lassen. Wir können aber doch nicht annehmen, daß die „Gesellschaft der Musikfreunde“ es den Promenade-Orchestern überlassen wolle, für die künstlerischen Bedürfnisse des Publikums zu sorgen.

Meint die Direktion, Schumann, Wagner u. A. werden dem Publikum nicht zusagen, so kann sie möglicherweise Recht haben, daran liegt nichts. Mag Jeder nachträglich die „Löwen des Tages“ mit Stein oder Pfeil verfolgen, wenn es ihm beliebt, – aber gesehen muß er sie haben.

Die Literatur der Gegenwart besitzt sehr ähnliche Erscheinungen. So gehört Fr. H e b b e l, zu jenen anerkannten Größen, welche von Vielen auf das Heftigste angefochten, von Wenigen ohne Einschränkung gepriesen werden. Welche Bühne, die ihre Aufgabe begreift, dürfte es aber wagen, oder hätte es gewagt, ihr Publikum mit H e b b e l nicht bekanntzumachen?

Nur dadurch kommt Schwung und Pulsschlag in das Musikleben einer Stadt, wenn ihr neben dem überkommenen klassischen alles Bedeutende der neuern Zeit, und huldige es selbst einer befremdenden Richtung, vorgeführt wird. Daß wir B e e t h o v e n den gebührenden Platz einzuräumen wissen, möge der geneigte Leser uns auf's Wort glauben, allein wir hätten jede seiner drei aufgeführten Symphonien mit Vergnügen geopfert, wenn an ihrerstatt eine Symphonie oder Ouverture von S c h u m a n n, G a d e, H i l l e r, W a g n e r, B e r l i o z gemacht worden wäre. Denn ob der Musiker Beethoven's Symphonien (die er ohnedies auswendig kennt) einmal mehr oder weniger hört, ist für seine Bildung von viel geringerem Einfluß, als daß ihm in bedeutsam neuen Gebilden zum ersten Mal die sinnigen Züge jener Tondichter entgegentreten, die ja ohne Beethoven gar nicht möglich gewesen wären. Für den Fall aber, daß die Gesellschafts-Direktion uns vielleicht der Eile beschuldigen sollte, bemerken wir einfach, dass S c h u m a n n bereits zwanzig Jahre, B e r l i o z ber zwanzig Jahre, R. W a g n e r etwa fünfzehn Jahre tätig ist.

Eine Erfrischung unseres Concertwesens nach dieser Richtung halten wir für nothwendig und die namhaftesten Künstler in der „Gesellschaft der Musikfreunde“ theilen unsere Ansicht. Möge es ihnen gelingen, das unberufene Uebergewicht dilettantischer Elemente, welche sich dem Vernehmen nach oft geschäftseifrig in Fragen eindringen, die nur vom Standpunkt der Kunst entschieden werden können, in schicklicher Weise zu mäßigen. Daß unsererseits die ausgesprochenen Bedenken nicht in Tadelsucht, sondern in wahren, besonnenen Eifer für das Gedeihen unserer Kunstzustände und die Ehre der „Gesellschaft“ ihre Wurzel tragen, haben wir mehrfach bewiesen u. hoffen es in Zukunft noch öfter beweisen zu können. Vor einem Institut, dessen Beruf und Wirksamkeit man so rückhaltlos hoch stellt, als wir es zu Anfang dieser Zeilen gethan, darf man am Schlusse wohl recht Großes verlangen.

. . . [195 // 196] . . .

ists // bekannt zu machen so // „Löwen // H e b b e l, zu // kommt Schwung // B e r l i o z ber zwanzig ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/25, Sonntag 26. 6. 1853, S. 198-199

[Kunst-Nachrichten]

C a s s e l. . . . // . . . Tannhäuser wurde 2 Mal gegeben und mit Beifall aufgenommen. Die Ausstattung war prachtvoll, das Orchester höchst anerkennenswerth, das Gesangspersonal im Allgemeinen recht befriedigend. Die Partien verlangen alle Stimme und v i e l Stimme; der Tannhäuser selbst ist mehr schwierig als dankbar und macht einem Sänger, der nicht T i c h a t s c h e c k' s Stimmittel besitzt, reichlich zu schaffen; Hr. S c h l o ß war anerkennenswerth. Beifällige Aufnahme fand Fr. B a m b e r g als (Elisabeth), Fr. P o l l a c k (Venus) ist der Aufgabe noch nicht vollkommen gewachsen. Die Hr. B i e b e r h o f e r (Wolfram), C u r t i u. F ö p p e l, wurden in ihren Leistungen anerkannt.

Stimmittel // B a m b e r g als (Elisabeth), ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/28, 30. 6. 1853, S. 219-220

[-]

Im Verlag der Unterzeichneten erschien so eben das wohlgetroffene
Bildniß von **Richard Wagner**
 lithographirt und gedruckt von **Hanfständl.**
 Kniestück in Fol. Chines. Papier. Preis $\frac{3}{4}$ Thlr.
 Leipzig, 24. Juni 1853.

Breitkopf & Härtel.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/28, 30. 6. 1853, S. 224

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g . . . //

Die Aufführung von Richard Wagners „Lohengrin“ auf unsrer Bühne steht für den Herbst bevor.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

Juli 1853

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XII/79-81, 1. 7. 1853, S. 319b-320a

[Theatralische Sternwarte]

* **Posen.** „T a n n h ä u s e r“ trägt fortwährend den Sieg über Hitze und den Kunstreiter Renz davon, und erweckt überfüllte Häuser. Nach einer Verfügung des königl. Oberpräsidiums müssen in Zukunft von jeder öffentlichen Kunstproduction 10 Procent der Brutto-Einnahme an die Theatercasse bezahlt werden. . . . //

erweckt ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./1, 1. 7. 1853, S. 4b-8b

[-]

Aus Weimar.

Aufführung des Oratoriums „Mose“ von Adolph Bernhard / Marx am 3ten Juni 1853.

. . . [4b /// 7a] . . . – Es ist hierbei nur zu wünschen, daß die Discussion nicht eröffnet werde ohne Bekanntschaft mit ihrem Objecte, wie dies bei Wagner der Fall ist, über den alle Welt schreibt, ohne ihn zu kennen. Es ist jämmerlich, daß ein Werk von dem Verdienste als der „Mose“ bis jetzt nur an sehr wenigen Orten aufgeführt wurde. Man sollte denken, daß schon die Verdienste seines Verfassers für Jedermann die beste Empfehlung seines Werkes wären; dem scheint leider nicht so. Liszt hat hier in Weimar sich schon mehr als einmal durch Vorführung von Autoren und Werken verdient gemacht, die eine miserable, ignorante Kritik, oder die stinkende Indolenz mancher unserer Landsleute und „Collegen“, entweder gar nicht kannte, oder für abgethan und hingerichtet ansah, wobei man nur an Wagner und Berlioz zu denken braucht. Die Oratorienliteratur nun ist ziemlich weitläufig. . . . [7a /// 8a] . . . Marx theilte mir mit, daß seine

Absicht ursprünglich gewesen sei, eine Trilogie zu schreiben, um die große Idee, welche er im „Mose“ zu verkörpern anfang, zu erschöpfen. Wenn ich so indiscret bin davon zu sprechen, so thue ich es nur, um ihn Angesichts des Publikums aufzufordern, seinen Plan zu verwirklichen, wozu ihn vielleicht sein kurzer Aufenthalt in Weimar wieder etwas angefeuert hat, wo er jedenfalls mit [8a // 8b] allen seinen Bestrebungen eine bleibende Stätte fand. Ich rufe ihm daher auch am Schlusse meines Gegenwärtigen kein „Lebewohl“ nach, sondern blos ein herzliches:

Auf Wiedersehen!

Weimar im Juni 1853.

J o a c h i m R a f f.

bin davon // Angesichts // blos ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./1, 1. 7. 1853, S. 8b

[Kleine Zeitung]

Königsberg. . . . Von unserm Geh. Rath Professor Rosenkranz erschien eine „Aesthetik des Häßlichen“ in fast populär zu nennender Darstellung; darin bekommt natürlich auch der Opernunsinn gebührend sein Theil, namentlich wird der „Teufel“ Meyerbeer's (nämlich Robert's schwefelrühiger Papa) hinters Mikroskop gesteckt, wo sich seine Fratze doppelt interessant ausnimmt. In einer bündigen Anmerkung wird R. Wagners That ins gehörige Licht gestellt. – Man lese.

. . .

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./1, 1. 7. 1853, S. 9a

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] . . .

L i s z t ist soeben nach Paris gereist und wird von dort aus Richard Wagner auf einige Wochen besuchen.

.

Frau B e h r e n d - B r a n d hat in Wiesbaden als Venus im „Tannhäuser“ gastirt.

[etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./1, 1. 7. 1853, S. 9b

[Vermischtes]

Den Münchner Musikern, welche sich an R i c h a r d W a g n e r s Musikfest in Zürich betheiligen wollten, wurden die Pässe auf Grund der Verordnung, welche H a n d w e r k e r n keine Pässe nach der Schweiz gestattet, verweigert! Freuen können sich die Münchner Musiker jedenfalls es in dem Anerkanntwerden von Seiten der Münchner Polizei doch schon bis zu Handwerkern gebracht zu haben. Ob sie es mit der Zeit noch bis zum Künstler bringen, wollen wir abwarten.

jedenfalls es ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /153, Freitag 1. 7. 1853 [S. Ca-Cc]

[-][unterm Strich]

Wiesbadener Theater.

Bei Gelegenheit der für morgen angezeigten Aufführung der Richard Wagner'schen Oper „L o h e n- [Ca // [Cb] g r i n“ glauben wir unsern Lesern damit gefällig zu sein, daß wir v o r der ersten Darstellung dieser Oper Näheres über die geschichtliche Sage dieses Helden hiermit geben.

Logengrin heißt nach dem Namen des Haupthelden ein mittelhochdeutsches Gedicht, das in zehnzeiligen Strophen gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von, wie es scheint, zwei unbekanntem Dichtern verfaßt ist. Es schließt sich an den zweiten Theil des Gedichts von Wartburgkrieg an und der

mythisch gewordene Wolfram von Eschenbach, der in diesem gegen Klinsor auftritt, ist als Erzähler der Geschichte dargestellt. Dem Inhalt nach ist in ihm die Sage von Schwanenritter, die auch Konrad von Würzburg zum Gegenstand des Gedichts machte und deren verschiedene Fassungen in den deutschen Sagen von den Brüdern Grimm zusammengestellt sind, mit der vom heil. Graal und mit sagenhaften Erzählungen von des deutschen Königs Heinrich I. Thaten verbunden; der Schluß enthält noch eine Uebersicht der Begebenheiten von Heinrich I. bis Heinrich II. Zeit. Lohengrin oder Loherangrin (gebildet aus dem Namen des Helden eines französischen zum Karolingischen Sagenkreis gehörigen Gedichts, Garin le Loherain) ist Percivals Sohn, wird durch Gott von den Graal her Elsen von Brabant als Kämpfer gegen Friedrich von Telramunt zugesendet, der sie wider ihren Willen freien wollte, und auf einem Nachen, den ein Schwan zieht, wunderbar zu ihr geleitet. Nachdem [Cb // Cc] Friedrich durch ihn gefallen, wird Else sein Weib; er hilft dem Kaiser Heinrich die Ungarn schlagen, zieht mit ihm nach Italien und siegt dort, von Petrus und Paulus im Kampf begleitet, von Rom über die Sarazenen, die den Papst bedrängen. Als er nach Köln zurückgekehrt, fragt Elsen wider sein Verbot über seine Herkunft; vergebens weigert er die Antwort. Als sie zum drittenmal in ihn dringt, erklärt er sich, zugleich aber, daß er sie nun verlassen müsse. Der Schwan erscheint wieder und mit Kummer scheidet er nun von ihr und seinen Knaben Lohengrin und Johann, um zum Graal nach Indien zu kehren. Nach dem jüngeren Titival nahm er in Lizeborie Belayen zum zweiten Weibe, wurde von deren Verwandten hinterlistig getödtet und das Land hieß von ihm - Lotharingen.

Die Sage ist, wie wir sehen, ganz geschaffen für R. Wagners poetischen Geist; die Musik soll erstaunlich großartig sein und der Eindruck der Composition macht, wie Fachkenner erklärten, bei öfterer Wiederholung einer gut einstudirten Aufführung einen außerordentlichen Eindruck. Wir wollen hoffen, daß die neue Oper „Lohengrin“ gleich dem „Tannhäuser“ auf unserm Repertoire eine dauernde Stätte findet. Herr P e r e t t i wird die Titelpartie singen. Wir werden das Resultat des Erfolges, wosie nicht minder über den Werth dieses Tonwerks nach erfolgter Aufführung Bericht erstatten.

[= großes (nicht lateinisches) Kreuz = + mit doppelt gelängtem Querbalken] // von Wartburgkrieg // Klinsor // von den Graal]]

XXXX / XXXX / XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/1, 2. 7. 1853, S. 1a-4a; ~ I/2, 9. 7. 1853, S. 9a-11a; ~ I/3, 16. 7. 1853, S. 17a-19a [Leitartikel]

Noch einmal: was wir wollen *).

I.

Die Erscheinung der ersten Nummer einer neuen Zeitschrift legt dem Herausgeber in der Regel die Pflicht auf, sich über die Natur und den Zweck derselben und über die Art und Weise, wie dieser Zweck aufzufassen, durchzuführen und zu erreichen sei, auszusprechen. [1a /// 2a] . . .

. . . Zustimmung war uns denn auch ferner ein Trost bei der Verkennung unserer Absichten und Ansichten von Seiten einiger musicalischen und ästhetischen Egoisten, welche Anfangs die neue Stimme vom Rheine vornehm ignoriren und, als das nicht mehr anging, „mit Keulen darauf losschlagen“ wollten, um sie zum Schweigen zu bringen. Als das alles nicht verfiel, begnügten sie sich endlich mit einem einfachen, dann und wann periodisch wiederholten: Kreuziget ihn! und es thut uns leid, dass wir ihrem Zorn in nichts dankbar sein können, da er, alles gründlichen Widerspruches bar, auch nicht im Geringsten anregend für uns sein konnte. Das ist schade; denn blanker Stahl an scharfem Stein gibt Funken.

Dergleichen Egoisten, die an Selbstvergötterung ihrer festen Ideen oder Systeme leiden und sich in der Regel bald von einem Schwarm von Aposteln umgeben sehen, die, um doch auch zu leuchten, sich zu einem Schweif des neuen Kometen zusammenknäueln, hat es in allen Ländern, jedoch besonders viele in unserem lieben Deutschland gegeben. Allein bisher fand man sie hauptsächlich nur im Gebiet der so genannten Gelehrsamkeit oder der mechanischen und industriellen Erfindungen, wie die Grübler über Perpetuum Mobile, Flugmaschine, Universalsprache u. s. w. Es scheint aber jener Cultus der eigenen Persönlichkeit in der That [2a // 2b] ein allgemeiner Charakterzug der Deutschen zu sein; denn in unserer Zeit entsteigen sogar auch dem Reiche der Tonkunst und der musicalischen Kunstlehre dergleichen Autochthonen oder Selbstgeschöpfe, die nach ihrer Meinung keinem Anderen ihr Entstehen und ihr Werden verdanken, als sich selber, und sich deshalb für berechtigt halten, Form und Regel, Gesetz und Ordnung der Kunst mit Füßen zu treten und deren Trümmer unter dem Schlingkraut ihres Naturwuchses

zu begraben.

...
Kommt nun vollends der Schweif solcher Kometen, die man mit mehr Recht als die Planeten I r r s t e r n e nennen könnte, hinzu, raffen sich die Apostel zusammen, um Propaganda zu machen, und geben sich ans Speculiren und Grübeln, um das Genie, welches nur der göttliche Funken ins Leben ruft, nach einem System zu construiren, so thäte es oth, dass ein anderer Aristophanes erschiene und aus ihrem Dunst neue „Wolken“ auf die Bühne des Komos brächte, um sie dem mächtigsten Feinde alles Utopischen und Ueberschwänglichen, dem Lächerlichen, zu überliefern.

Eine solche Propaganda spricht dann von der Nothwendigkeit von P a r t e i b l ä t t e r n, um die öffentliche Meinung zu bearbeiten, um den Autoritäts-Glauben zu vernichten, um die Macht Todten zu brechen und die Lebenden vor den Mahnungen der Abgeschiedenen zu bewahren und ihre Denkmale zu zertrümmern, um in den Schutt derselben die Spitze der umgekehrten Pyramide zu pflanzen, auf deren luftiger Grundfläche sie die neuen Götzen stellen wollen. Aber sie vergessen, dass die grossen Todten, ebenso wie die Klassiker des Althertums, auch ohne Commentar von selbst lehren, dass ihr G e i s t unsterblich ist, und dass von seinen ewig regen Schwingen der befruchtende Thau auf die Saat der wahren Kunst unaufhörlich herabtrieft. Parteiblätter im Gebiete der K u n s t! Sie sind der Fluch, der auf der Freiheit der Kunst lastet; sie tragen die Schuld, dass nicht nur Kunstjünger mit gefesselten Füßen in die Laufbahn des Ruhmes treten, sondern auch grosse Talente bei dem scharfen Wettrennen nach Neuem und immer Neuem aus den Schranken ausbrechen und sich überstürzen.

Nein, unsere Zeitschrift soll kein Parteiblatt sein. Wir wollen uns die Freiheit des Geistes bewahren, die Selbststän- [2b // 3a] digkeit des Charakters, die Festigkeit der Gesinnung, welche es allein möglich machen, ü b e r den Parteien zu stehen. Es ist nichts weniger als Eigenlob, wenn wir dies sagen; es ist im Gegentheil eine schwere Verpflichtung, die wir damit dem Publicum gegenüber auf uns nehmen; es ist die Verpfändung eines Wortes, an das uns zu mahnen, wenn wir je diesen Grundsätzen untreu würden, wir jedem das Recht geben. Nicht altes Selbstvertrauen spricht daraus, wohl aber das Bewusstsein eines ernsten Willens, und wer nicht weiss, was er will, oder sich das zu sagen scheut, der sollte überhaupt nicht öffentlich auftreten. Es gibt eine Art von Treue, welche immer seltener wird, nicht nur in der politischen, sondern auch in der literarischen Welt, das ist die Ueberzeugungs-Treue: dem Manne, der sich nicht zum Werkzeug herabwürdigen will, muss sie in jeder Stellung das Höchste sein, und dem Schriftsteller vor Allen, weil seine Stimme in das Volk dringt und der Himmel ihm Talent gegeben hat, nicht um Anwalt der Lüge, sondern um Zeuge der Wahrheit zu sein. Die heiligste Liebe zur Wahrheit sei dennoch fort und fort unser Panier: an der Kraft, sie zu erkennen, kann es uns fehlen, denn Irren ist menschlich – aber am Muth, die einmal erkannte zu sagen, wird es uns niemals gebrechen. Wir dürfen auch in dieser Beziehung auf die früheren Jahrgänge unserer Zeitschrift verweisen.

Nein, diese Zeitung soll kein Parteiblatt sein. Die verzichtet auf die sehr zweideutige Ehre, die Kunst zu besitzen, E i n e m zum Ruf zu verhelfen und alle Uebrigen über die Achsel anzusehen; sie macht keinen Anspruch auf die Firma einer Ruhm-Fabrik, sie eröffnet keine Actien-Zeichnung auf eine Lob-Assecuranz-Gesellschaft oder auf eine, nicht nur Lebens-, sondern Unsterblichkeits-Versicherungs-Bank. Sie wird im Gegentheil gegen solche Anstalten warnen und ihre Systeme, Wege und Blindwerke an den Tag zu legen suchen. Denn in dem musicalischen Schrifttum erleben wir heute zu Tage die umgekehrte Welt. E h e m a l s, als die grossen Meister des vorigen Jahrhunderts zuerst auftraten, war die K r i t i k der Musikgelehrten taub für ihr Genie, und das P u b l i c u m brachte erst nach und nach, oft auch auf der Stelle, und zwar sehr nachdrücklich, die Kritiker zur Vernunft. J e t z t beweis't uns die K r i t i k und die Musik-Philosophie, dass dieser oder jener Componist ein Genie sein; aber das P u b l i c u m will nicht daran glauben. Dabei tummeln sie sich auf dem Gemeinplatze herum, dass alle grossen Geister im Anfange verkannt worden wären, was in der Allgemeinheit, wie sie es für ihre Freunde in Anspruch nehmen, gar nicht wahr ist, namentlich in der Geschichte der Tonkunst nicht wahr ist. Alle grossen Kunstleistungen, alle [3a // 3b] wahrhaft schönen Werke sind fast immer vom Publicum eher anerkannt worden, als von der Kritik. Sagt uns nicht Gluck selbst*), dass „die Musikgelehrten, die Leute von Geschmack gegen die Alceste tobten, dass sie seine Musik als barbarisch, wild und überspannt verdammten“? Und wer bezwang die Kritik? Das Publicum von Paris im vollen Opernhause bei der e r s t e n Aufführung der Iphigenie, die Begeisterung der Masse, die Officiere, die bei der Zorn-Arie des Achilles an die klirrenden Schwerter schlugen, der Enthusiasmus, den der Blitz des Genie's augenblicklich entzündete. Und war es nicht das Publicum von Prag, dass Mozart's Belmont und Constanze, das seinen Don Juan an den Verunglimpfungen der Kritik rächte? Und als Cherubini seine Lodoiska ersten Male aufführte (1791), war es da nicht das Publicum, das sich nach der Ouverture und sofort nach jeder Nummer wie ein Mann von seinen Sitzen erhob und ihm ein Hoch brachte? Und schlug nicht das

Publicum bei der ersten Aufführung von Spontini's Vestalin alle Ränke und Umtriebe der Kritiker von Fach mit Einem Male nieder? Und wartete etwa das Publicum bei Weber's Freischütz mit seiner Bewunderung so lange, bis Fr. Brendel's kritischer Scharfblick entdeckt hatte, dass wir „auf den Standpunct, auf welchem diese Oper sich bewegt, wie auf die Träume und spiele der Kindheit zurück blicken müssen“**)?

Es mag für manche Kritiker und Componisten besser sein, dergleichen Thatsachen mit Stillschweigen zu übergehen. Und das waren Zuhörerschaften aus dem vorigen und aus den ersten Jahrzehnten des jetzigen Jahrhunderts. Unser gegenwärtiges Publicum – und das ist es, was die Herren ganz und gar vergessen – ist aber ganz anders musicalisch gewachsen; es ist an Haydn, Mozart und Beethoven gross gezogen, und Bach und Händel und Gluck sind in ihm zum Theil wieder lebendig geworden. Ein solches Publicum hat hoffentlich ein Recht, mitzusprechen, und wenn die Anmassung der unfehlbaren Schule es für unmündig und nicht stimmfähig erklären will, so wird es wenigstens, und zwar mit sicherem Erfolge, einen passiven Widerstand entwickeln, der jeden Unbefangenen überzeugen muss, dass es sich seine grossen Männer nicht von einem Parteiblatt octroyiren lassen wolle. Gebe man uns ein einziges Beispiel aus der Geschichte der Tonkunst, wo die Kritik, wohlverstanden die Kritik der Zeitgenossen für und das Publicum

*) In der Widmung vor der Partitur seiner Oper: „Paris und Helena.“

*) Siehe Stoppelese in der Rheinischen Musik-Zeitung. Jahrg. III. Nr. 38. S. 1133. [3b // 4a]

gewesen, und jene einen Sieg davon getragen, dessen Folgen Bestand gehabt, so wollen wir einräumen, es müsse Parteiblätter geben. Aber freilich ist es rathsamer für diejenigen selbst, welche sich als Entdecker unbekannter Schatzgruben ankündigen, und für die Herolde des neuen Reichthums, welche

begabten Manns Natur- und Geisteskraft,
das Gold gemünzt und ungemünzt zu finden,
mit der Partei Posaunenton verbünden –,

die Erbschaft jener grossen Todten, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber nicht anzutreten; denn das würde Verpflichtungen nach sich ziehen, und es ist jedenfalls bequemer, die Schuld an die Gegenwart mit Wechseln auf die Zukunft zu bezahlen.

...

=====

Noch Einmal: Was wir wollen.

II.

... [9a // 9b]

Wir gewahren überall den Fortschritt in die B r e i t e; an dem Fortschritt in die T i e f e müssen wir stark zweifeln.

Jener, der Fortschritt in die Breite, hat zwei Erscheinungen in der Kunst hervorgebracht, welche die gegenwärtige Periode charakterisiren: die M i t t e l m ä s s i g k e i t und die A b s o n d e r l i c h k e i t.

Das Wuchern der Mittelmässigkeit auf dem Boden der Tonkunst wird mit großem Unrecht dem Dilettantismus in die Schuhe geschoben, während doch die immer zunehmende Z a h l v o n H a n d w e r k e r n u n t e r d e n K ü n s t l e r n allein die Schuld trägt. ... [9b // 10a]

Aber der Virtuose steht als solcher und bloss als solcher nicht in dem besten Rufe; er muss auch c o m p o n i r e n. Gut! – was ist's denn für Hexerei? Er wird zu einem Meister in die Lehre geschickt; Elementar-Grammatik der Tonkunst ist nicht schwerer zu begreifen als die griechischen Conjugationen und die lateinische Syntax und die Regel de Tri und der pythagorische Lehrsatz – und siehe, der neue Kunstjünger l e r n t componiren. W i e und w a s: – das fragt seine Phantasieen, seine Faultöpfe – wollte sagen Potpourri's –, seine Nachtständchen, seine Mazurka's, seine Polka's, seine Carnevals von Venedig, Rom und – nein, von Köln Gott sei Dank noch nicht.

Kommt nun gar die Lehre der neuesten Schule hinzu, dass „wir alle Genie's w e r d e n können“ (R. Wagner's Mittheilungen an seine Freunde, S. 36), so sehe ich gar nicht ein, warum ein junger Mensch, der

da kommt mit allem guten Muth,

leidlichem Geld und frischem Blut,

diese interessante Laufbahn nicht machen soll. Es kommt ja nur auf einen Versuch an!

Dieser Versuch kostet dem Componisten etwas Dinte und Papier, dem Musik-Verleger einige Zinkplatten und etwas Druckerschwärze, den Neugierigen im Publicum etwas Geld und viel Aerger. Das ist Alles, und die Compositionen werden „eingetragen in das Vereins-Archiv“, wo sie den Motten und Milben verfallen.

Ferner ist unsere ganze Erziehung und unsere Bildung durch Schule und Leben der Gegenwart dazu geeignet, ein gewisses Talent für Kunst überhaupt, und besonders für Musik, wenn auch nicht geradezu zu erzeugen, doch mehr, als dies sonst der Fall war, aus dem Schlummer unentwickelter Anlage zu wecken, durch allerlei äussere Mittel zu nähren und bis auf einen gewissen Punct zu treiben, auf welchem es wenigstens ohne Verletzung der Form erzeugungsfähig wird. Ob das die Wirkung der Wagner'schen „communistischen Kraft“ sei, welche „in ihrer einzig ermöglichenden Wirksamkeit (?) die individuelle Kraft, die wir b l ö d s i n n i g bisher mit der Bezeichnung G e n i e ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schliesst“, wage ich nicht zu bestimmen.

Etwas Wahres liegt aber in diesem Wortkram, nur freilich in ganz anderem Sinne, als Wagner es gemeint. Allerdings ist ein gewisses Talent in der Kunst zum Gemeingut geworden, was wir aber gerade für den Tod des Genie's halten, nicht für dessen Erzeugung und Belebung. Das ist das Talent der Technik im weitesten Sinne, wozu [10a // 10b] die Gewandtheit in der F o r m, die Fertigkeit in der M a c h e gehört.

Das Bewusstsein eines gewissen Form-Talentes, oder auch nur die gewissenhaft erlernte Bekanntschaft mit den Formen, das Bewandertsein in denselben und die Leichtigkeit, sich darin zu bewegen, welche auch bei mangelnder Anlage zu künstlerischer Schöpfung durch Fleiss und Uebung erlangt werden kann, und durch vieles Hören und Selbstmusikmachen genährt und entwickelt wird – dieses Bewusstsein drängt nicht, sondern v e r f ü h r t zur Composition, und an die Stelle des inneren Dranges der Empfindung, des unwillkürlichen Zwanges zum künstlerischen Schaffen tritt ein willkürlicher Vorsatz, ein Wollen, ein Entschluss. Die lebendige göttliche Flamme soll ein nach langen und mühsamen Versuchen aus Stein geschlagener Funke ersetzen; anstatt den Strömen der Begeisterung, die in der Brust sieden, eine Pforte zu öffnen, wird ein artesischer Brunnen gebohrt, der, wenn es glückt, endlich ein dünnes Strahlchen Wasser hergibt, und auch dies nur periodisch. Statt des ewigen Dranges des Genies, der nicht ruhen und rasten kann, bis er sein Kunstgebilde gestaltet hat, wie Raphael, wie Mozart, wie Beethoven uns ihr Schaffen selbst schildern, treibt der Kitzel der Eitelkeit, die Bekanntschaft mit dem Handwerk, am Ende der Hunger und die Bedürfnisse des Lebens zum Schreiben.

Daher die Fluth der Mittelmässigkeit, welche das Land der Tonkunst überschwemmt. Ihre Erzeugnisse haben wohl, was wir gar nicht läugnen wollen, eine Art von musicalischem Inhalt – allein er besteht in nichts als in Wiederzeugtem, er ist nichts als die Frucht der zum Theil bewussten, grossentheils jedoch unbewussten Ausbeutung der Empfindungen und Ausdrucksweisen der früheren Tondichter. . . . So haben wir denn eine zahllose Menge von T o n s e t z e r n, aber sehr wenig T o n d i c h t e r.

Die besseren, mit wirklichem Talente begabten Musiker fühlten diesen Jammer und wandten sich mit Unwillen davon ab; aber der Ekel, den sie bei jenem ewigen Wiederkäuen empfanden, machte sie krank und trübte ihren Blick für das Vorhandene überhaupt. Ihre Losung wurde das Neue, das noch nicht Gehörte, wenn es sich auch zum [10b // 11a] Unerhörten steigern sollte; und indem sie sich vor der Mittelmässigkeit retteten, verfielen sie der Absonderlichkeit. Wir haben diese Richtung, deren Koryphäen Robert Schumann (besonders in seinen letzten Werken), Hector Berlioz und Richard Wagner sind, schon so häufig in der Rheinischen Musik-Zeitung geschildert und bekämpft, dass wir uns hier um so eher kurz darüber aussprechen können, als uns die Folge oft genug Gelegenheit bieten wird, in diesen Blättern darauf zurück zu kommen.

(Schluss folgt.)

=====

Noch Einmal: Was wir wollen.

III.

Diese Richtung auf das Absonderliche machte sich zuvörderst in den Compositionen für Instrumental-Musik geltend, und Beethoven's letzte Werke wurden von den Chorführern des Fortschritts nicht etwa als die Erzeugnisse eines bereits vollführten Gärungs-Processes, als Erfolge einer durch ihn bereits zum Abschlusse gebrachten Revolution betrachtet, sondern als der Anfangspunct eines neuen

Zeitalters, in welchem die Kunst erst zur Freiheit und durch diese zur Vollendung gelangen werde. Aber diese Freiheit suchten sie, in merkwürdiger Uebereinstimmung mit den Auswüchsen der neueren Staats- und Gesellschaftslehre, im Verneinen, im Zerreißen aller Bande, die Gesetz und Herkommen und Sitte geheiligt haben. Die Formen, welche die Bestrebungen der grössten Geister für die Kunst geschaffen, und welche das Genie der erhabensten Meister erweitert und verschönert hatte, schalten sie zwingende Fesseln; mit dem Abschütteln derselben wähten sie den Geist zu befreien, und vergassen, dass der wahre künstlerische Geist sich nur in der vollendeten Form offenbart, dass das wahre Kunstwerk nur in der Einheit der Idee mit der Form der Erscheinung bestehen kann, – eine Lehre, welche von den Homerischen Versen an bis auf die einfache Liedform in der Musik durch alle Künste und Zeitalter hindurch aus allen Kunstwerken laut genug spricht.

Allein was wollen alle bewunderten Werke der tonischen und plastischen Künste mit ihrer stummen Beredsamkeit gegen die neuen Prediger der geoffenbarten Kunst-Religion bedeuten, deren Hauptgrundsatz ist, „jede Spur des Monumentalen abzustreifen“ und „durch das *s t e t s v o l l u n d g a n z G e g e n w ä r t i g e* in der Kunst ein für alle Mal das ganz oder theilweise Ungegenwärtige, das Monumentale, zu verdrängen“? R. Wagner sagt: „Wir haften mit allen unseren Kunstbegriffen noch so ganz und gar in der Vorstellung des Monumentalen, dass wir Kunstwerken nur in dem Grade Geltung zusprechen zu können glauben, als wir ihnen den monumentalen Charakter beilegen [17a // 17b] dürfen.“ Indem er nun die Aufgabe des Kunstwerkes der Zukunft in die Vernichtung des Monumentalen setzt, räumt er dennoch – weil ihn Vernunft und Erfahrung dazu drängen – jener so eben ausgesprochenen Ansicht einer auf das Monumentale begründeten ästhetischen Kritik „die volle Berechtigung den Erzeugnissen der *M o d e* gegenüber ein“*). Nun, eben diese Berechtigung ist es, welche wir für unsere Richtung in Anspruch nehmen: nichts Anderes, als diese. Der Unterschied ist nur der, dass Wagner und vor ihm mit geringerer Abschattung Berlioz, den Begriff *M o d e* nur auf die Mittelmässigkeit beschränken, welche wir im vorigen Artikel charakterisirt haben, dass es ihnen aber – eben weil sie selbst darin stecken – gar nicht einfällt, dass auch die *A b s o n d e r l i c h k e i t* eine Sache der Mode sein kann, und dass z. B. der mittelalterliche Kram, das Wunderwesen und alles, was daran hängt, eben so gut eine Mode der Reaction ist, wie die Verabscheuung des Monumentalen und Historischen eine Mode der Revolution war. Wie wunderbar Wagner Beides durch einander wirft, in seinen kritischen Schriften ein Anhänger der unbedingtesten Freiheit, in seinen musicalischen Dramen ein Slave der Gebundenheit, so dass er in jenen das Reinmenschliche nur in dem unerzogenen Individuum der communistischen Gemeinde, in diesen nur in dem zerknirschten Büsser oder in dem Ritter des heiligen Gral findet – davon wollen wir gar nicht reden.

Ist es denn so sehr lange her, dass die Romantik in der Literatur *M o d e* war, dass alle Erinnerung daran aus dem Gedächtnisse der Lebenden verschwunden wäre? Was sprechen wir von Vergangenen? Ist es den neuen Propheten der Kunst-Religion unbekannt, dass Redwitz existirt? Wenn wir nun die musicalischen und poetischen Leistungen der Zeit mustern, dann stimmen wir wieder mit Wagner überein, wenn er (S. 15) sagt; „Der Respect vor dem Monumentalen kann sich in Wahrheit nur *a u f e i n e ä s t h e t i s c h e A b n e i g u n g g e g e n e i n e w i d e r l i c h e u n d*

*) Mittheilung an meine Freunde, S. 15. [17b // 18a]

u n b e d r i e d i g e n d e G e g e n w a r t stützen.“ Wahrlich, so ist es; aber diese widerliche und unbefriedigende Gegenwart sehen wir eben nicht nur in der Mittelmässigkeit, sondern eben so sehr in der Absonderlichkeit und in der Wunderlichkeit, uns etwas als ein „voll und ganz Gegenwärtiges“ aufdringen zu wollen, was dem Bewusstsein des deutschen Volkes längst entschwunden ist.

So hat denn eine musicalische Zeitschrift, welche sich nicht mit gebundenen Händen einer Partei zum Werkzeug überliefern will, in unserer Zeit die Verpflichtung, nach *z w e i S e i t e n* hin Front zu machen: gegen das Flache und Mittelmässige, und gegen das Schwülstige und Absonderliche. . . .

Diesen festen Boden werden wir wie bisher auch durch [18a // 18b] die *F o r m d e r D a r s t e l l u n g*, durch die Sprache, welche in unserer Zeitschrift herrschen soll, zu behaupten suchen.

Die neueste Zeit bietet auch in dieser Hinsicht so wunderliche Erscheinungen dar, dass man in der That, wenn man das schwülstige, kunstphilosophische Kauderwälsch lies't, welches in manchen Büchern und Zeitschriften zu Tage gefördert wird, nicht nur an dem Fortschritt, sondern an dem Dasein des gesunden Menschenverstandes bei diesen musicalischen Schriftstellern zweifeln muss. In der Diplomatie ist Talleyrand's Wort, dass die Sprache dazu da sei, die Gedanken zu *v e r h ü l l e n*, bekannt

genug und am Ende mehr als ein blosser Witz; aber das Wesen der Tonkunst und den Charakter eines musicalischen Kunstwerkes durch den unsinnigen Wortschwall so genannter philosophischer Deductionen aufklären zu wollen, das war den neuesten Musikgelehrten aufbehalten. Wer diese Verstöße gegen die ersten Elemente der Logik, dabei die Widersprüche und die phantastischen Schwindeleien, die sich um Worte ohne Sinn und Begriff drehen, in den Schriften Wagner's und in den Partei-Blättern seiner Apostel aufführen wollte, könnte ein ganzes Buch damit füllen. Und Wagner ist doch noch Musiker, er hat sich doch als berechtigt legitimirt, ein Wort mitzusprechen, da er die Wissenschaft der Tonkunst inne hat. Aber was soll man zu den ästhetischen Philosophen sagen, die sich berufen glauben, die Räthsel der Kunst zu lösen, und nicht im Stande sind, eine Tonart durch ihr Gehör zu erkennen und eine Terz von der Quinte zu unterscheiden?

...

Es ist kinderleicht, sich in den Mantel der Gelahrtheit zu hüllen, den Doctorhut mit breiter Krempe über das blinzelnde Auge zu stülpen, und alle Augenblicke den Flederwisch in den Brunnen der Apokalypse zu tauchen und im Vorbeigehen der Menge Wasser ins Gesicht zu spritzen. Schwieriger ist es, über Gegenstände der Kunst so zu schreiben, dass jeder gebildete Mensch uns versteht. Wir haben bisher im Verein mit unseren Mitarbeitern danach gestrebt, der Lehre vom Schönen in der Tonkunst bei der ganzen gebildeten Welt, die sich für Musik interessirt, durch eine Form der Darstellung Eingang zu verschaffen, welche von dem hergebrachten Ton der kritischen Zeitschriften abweicht, ohne dem wissenschaftlichen Geist etwas zu vergeben. Es [18b // 19a] wird unsere Aufgabe bleiben, bei dieser Weise zu verharren, . . .

...

So werden wir denn die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, rastlos und eifrig verfolgen und sie so viel unsere Kräfte vermögen, zum Ziele zu führen suchen.

Der Herausgeber: Prof. L. B i s c h o f f.

ihn! und // Autochthonen // desshalb // ans // ins // Komos // vor Allen, // gegen solche // beweis't uns // Anmassung // Manns //

bloss // de Tri // pythagorische // Phantasieen, // Carnevals // dem Componisten // Dinte // Anlage // Sinne, als // läugnen // die Folge //

geschaffen, und // in die Vernichtung // Beides durch einander // sagt; „Der // aufbehalten. // inne hat. Mantel der Gelahrtheit // stülpen, und //

XXXX / XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/52, 2. 7. 1853, S. 212a-212b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Posen. „T a n n h ä u s e r“ macht hier fortwährend volle Häuser und übt eine Zugkraft aus, wie sie zu den größten Seltenheiten gehört. Auch Aubers „Maskenball“ füllt die Räume bis auf den letzten Platz. – Hr. I s v a r d, früher Direktor des Theaters in Reval, eröffnete sein Gastspiel mit einer von ihm herrührenden neuen Bearbeitung des „Bemoosten Haupt“ von Benedix. Er spielte den Alsdorf und wurde selbst lebhaft applaudirt. Gleiche Auszeichnung empfangen Frau W a l l n e r als Hannchen und Hr. K e l l e r als Strobel.

.....//.....

Wiesbaden. . . . – Ueber die Wahl eines Stellvertreters für den abgehenden Kapellmeister S c h i n d e l m e i s s e r ist noch nichts entschieden; die Aspiranten-Zahl ist groß; S c h i n d e l m e i s s e r ist gegenwärtig unermüdlich mit R. Wagners „Lohengrin“ beschäftigt, der mit Ende dieses oder Anfang nächsten Monats als würdiger Schlußstein seiner hiesigen Wirksamkeit großartig in Scene gehen wird. Das Interesse, welches die Wagner'schen Schöpfungen in neuester Zeit – des vielfachsten Widerspruches ungeachtet – überall erregen, wird durch die abwechselnd mit dem stets vielbesuchten „Tannhäuser“ erscheinende Oper nur in noch höherem Maße angeregt werden und uns ohne Zweifel andauernd Gäste von Nah und Ferne bringen. . . .

[jeweils 1. Artikel-Druckzeile nach links ausgerückt] //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/157, 2. 7. 1853, S. 1252b-1253b

[-]

Aus Wiesbaden.

... Nachdem das Theater nach den Ferien mit „Götz von Berlichingen“ wieder eröffnet worden, fanden die Aufführungen von „Martha, dem Propheten, Ernani, Lucia, Tannhäuser, Belisar, Regimentstochter, Hugenotten, Norma, Don Juan, Barbier von [1252b // 1253a] Sevilla, Freischütz“ etc. statt und zwar meist in recht lobenswerther, ansprechender Ausführung . . .

... [1253a // [1253b] . . .

In unserem nächsten Berichte werden wir Ihnen unter Anderem, als den vielen in Aussicht genommenen Gastspielen, auch eine interessante Novität vorführen können, nämlich Wagner's *L o h e n g r i n*, der eben zur Aufführung für den 30. Juni vorbereitet wird. Nach der ausserordentlich günstigen Aufnahme des Tannhäuser's zu urtheilen, der trotz der fast häufigen Wiederholung doch stets ein volles Haus macht, dürfte auch diese Oper einen glänzenden Stern in unserem Repertoire bilden.

...

– 11. –

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/157, 2. 7. 1853, S. 1255a-1255b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

C a s s e l. Aus der Masse des zum grössten Theil Unbedeutenden, das uns namentlich im Schauspiel fortwährend geboten wird – die Oper hat in Ermangelung der Besetzung zweier bedeutenden Rollenfücher, ein wie noch nie zuvor beschränktes Repertoire – mögen wir nur zwei Erscheinungen hervorheben, nämlich: „Ein Sommernachtstraum“ von Shakespeare, mit der Musik von Mendelssohn, und R. Wagner's „Tannhäuser“. Die Ausführung des // „Sommernachtstraums“ anlangend, die man von Seiten des gebildeten Theiles des Publikums mit wahrer, inniger Freude begrüßte, . . .

Rollenfücher, ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/157, 2. 7. 1853, S. 1256a-1256b

[–]

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *L e i p z i g* erschien:

Thl. Sgr.

...

Liszt, F., Zwei Stücke aus Wagners Tannhäuser und Lohengrin für Pianoforte. Nro.

1. Einzug der Gäste auf Wartburg [*] — 20

— Nro. 2. Elsa's Brautzug zum Münster [**] — 10

... // ...

Thlr. Sgr.

Wagner, R., Lohengrin. Oper für Pianoforte

arr. zu vier Händen [***] 7 —

— Dieselbe arr. zu zwei Händen [****] 5 —

[*] 2 Distanzpunkte // [**] 1 Distanzpunkt // [***] 8 Distanzpunkte // [****] 4 Distanzpunkte ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/26, Sonntag 3. 7. 1853, S. 201-205 [–] = Fortsetzungsbericht, s. ~ III/25, Sonntag 26. 6. 1853

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/26, Sonntag 3. 7. 1853, S. 207-208

[Kunst-Nachrichten]

B e r l i n. . . . //

* Die k. Polizeibehörde hat neuerdings einen Steckbrief auf *R i c h a r d W a g n e r* (gegenwärtig Kapellmeister in Zürich) erlassen und ein lithographirtes Portrait desselben beigefügt. Der hiesige

Kladderadatsch enthält deßhalb folgende Anzeige: „Wenn die hohe sächsische Behörde so freundlich sein wollte, mir auch einen illustrierten Steckbrief auf Richard Wagner zukommen zu lassen, so würde ich mich verpflichten, den Illustrierten gebührend zu f a s s e n, und in meinem eignen Zimmer a u f z u h ä n g e n. (gez.) „Ein Musikus.“

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/182, So 3. 7. 1853, S. 753b

[Bülletin von heute Morgen] [Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. F r a n z L i s z t ist hier bei Richard Wagner, wie man vermuthet, um zu Handen der sächsischen Polizei ein noch leibhafteres Bild des Verbannten, dessen Werke er auch zuerst in Deutschland eingeführt hat, zu bekommen.

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/185, Montag 4. 7. 1853 S. 2946b-2947a

[Deutschland]

B a y e r n. **V München**, 1 Juli. , , , // . . .

Man kann heutigen Tags wohl nicht leicht an Gluck und seine Umgestaltung der Oper denken, ohne zugleich an Richard Wagners musikalisch-dramatische Bestrebungen lebhaft erinnert zu werden. Beidesmal entwickelte sich das Bedürfniß einer Reform aus dem Unverhältniß zwischen Dichtung und Musik, Wort und Weise; während aber Gluck streng innerhalb der Gränzen Oper seinen Umgestaltungsproceß vollzog, schreitet Wagner weit darüber hinaus, rüttelt an Oper und Drama, und möchte aus der Verschmelzung beider das „Kunstwerk der Zukunft“ gießen. Sein Bannspruch ist: „Was nicht gesungen werden kann, das ist auch nicht werth gedichtet zu werden.“ Ich muß gestehen, es geht mir wider den Strich einem so ernsten Streben wie Richard Wagner's gegenüber nur so im Vorüberhuschen zu urtheilen. Ich verspreche Ihnen einmal über Wagner vollständiger denn sonst zu seyn und auf dessen Theorie, wie er dieselbe in seinen Schriften niedergelegt, in einem umfassendern Aufsatz näher einzugehen.

1 Juli. // Tags // Gränzen Oper // werth gedichtet // Strich einem // Ihnen einmal über ||

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/27, 4. 7. 1853, S. 108a

[Nachrichten]

Wiesbaden. Am 2. Juni wird R. Wagners „Lohengrin“ hier zum ersten Male zur Aufführung kommen – . . .

.

Dresden. R. Wagner wird abermals steckbrieflich verfolgt, weil er „dem Vernehmen nach“ beabsichtige, nach Deutschland zu kommen!

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/156, Dienstag 5. 7. 1853 [S. Aa-Ac]

[–][unterm Strich]

T h e a t e r i n W i e s b a d e n .

—————
Lohengrin
Romantische Oper in 3 Akten
von
R i c h a r d W a g n e r .

Sonnabend, am 21. Juli, standen wir im Tempel der Musen, mit dem kritischen Schwerte in der

Hand, für ein Werk in Bereitschaft, das einen Mann zum Verfasser hat, den unsere politische Zeit bis zum Schaffotte verfolgt. Wir meinen R i c h a r d W a g n e r, einer jener unglücklichen politischen Charaktere, begabt mit dem höchsten Genius der Poesie, für den die deutsche Geschichte verschiedene Blätter offen zu halten hat.

Richard Wagner hat uns mit seinem Lohengrin entwaffnet! – Vor der Allmacht seiner dichterischen Befähigung, wie sein Gedicht Lohengrin uns zeigt, streicht der Fährmann seine Segel ein, n den Tönen, die aus dem tiefsten Bronnen seiner Seele dahin gefloßen, lauscht noch unser Ohr. Es gibt wohl in der deutschen Musik kein einfacheres und schöneres Lied im Text wie in der Composition, als jenes, das Lohengrin singt, nach dem er im ersten Akt zum Kampfe gerufen, von einem Schwan zu Schiffe gezogen, ankommt:

Nun sei gedankt mein lieber Schwan!
 Zieh durch die weite Fluth zurück
 Dahin, woher mich trug dein Kahn.
 Kehr' wieder um zu unserm Glück!
 Drum sei getrost dein Dienst gethan!
 Leb' wohl, leb' wohl, mein lieber Schwan!

Hier scheint unser in Rede stehender Compositour, an jeder Saite seines Herzens die Töne abgelauscht zu haben; hier schrieb er sich selbst nieder. Die Entzückung [Aa // Ab] war im Publikum dermaßen gestiegen, daß, da fast jedes Auge zu Thränen gerührt war, der vortreffliche Sänger P e r e t t i, nicht schnell genug mit Beifall überschüttet werden konnte. – Wie vortrefflich ist nebst der poetischen Dichtung, das gesammte Werk dramatisch bearbeitet! – Alle Charaktere gehen wie aus einem Gusse hervor, darum hat Wagner das seltene Verdienst, daß er als Dichter und Charakterzeichner wo möglich noch größer dasteht, denn als Componist, dessen neue Richtung ganz unserer Zeit wie unserer Bildung angehört, von vielen Musikern aber, leider nicht genug anerkannt wird. – Richard Wagner baute schon in seinem Tannhäuser, eine neue Welt von musikalischen Schönheiten auf, weit mehr treten diese in seinem Lohengrin hervor, wo jede Partie eine riesige Aufgabe für einen dramatischen Sänger ist.

Es liegt außer unserem Bereiche, den Lohengrin vom musikalischen Standpunkte beurtheilen zu wollen, weil erstens der Raum unseres Blattes zu klein, noch unsere Kenntnisse hinreichend sind; eine Zergliederung über einzelne Noten oder conterpunktische Freiheiten, lassen wir etwa dem Herrn Professor Bischof in Bonn über, der in hochtrabender Gelehrsamkeit, gewiß keinen Anstand nehmen wird, Wagners neuestes Werk, mit hartem Tadel zu überschütten, wie solches über den Tannhäuser der Fall war.

Die Oper Lohengrin ist, was die Durchführung der dramatisch-musikalischen Schönheiten betrifft, sicher ein Meisterwerk seltener Art; eben nicht minder hoch steht seine lyrische Produktivität im Gesange; wir erwähnen nebst dem Schwanenlied noch besonders das „Brautlied“, das ebenfalls soviel Popularität zu erhalten verdient, als der „Jungfernkranz“ von unserm [Ab // Ac] gefeierten C. M. v. Weber in seinem Freischütz errungen hat. – Das große Duett im dritten Akt von Lohengrin und Elsa, hat ziemlich den meisten musikalischen Werth; hier vereinen sich alle Schönheiten des musikalischen Künstlers; hier steht Richard Wagner auf der höchsten Stufe der Poesie; denn seine Musik wirkte wahrhaft bezaubernd auf unsere Seele.

Lohengrin hat bei uns entschieden Furore gemacht; nicht allein, daß fast jede Nummer mit Applaus aufgenommen ward, am Schlusse des ersten Aktes wurde der um Wagners Werke höchst verdienstvolle Kapellmeister S c h i n d e l m e i s s e r, nebst den Sängern gerufen; der zweite Akt gefiel ebenfalls, aber er entzückte nicht dermaßen, wie später der dritte Akt. – Unseren Beifall verdienen nebst Frl. S t o r c k, die die Elsa wirklich meisterhaft sang und spielte, die Hrn. P e r e t t i (Lohengrin), S c h i f f b e n k e r (König), M i n e t t i ((Telramund) und K ü h n l e (Herold) unser vortreffliches Orchester, wie unser gesamntes Chorpersonal, das unter Schindelmeissers energischen Leitung, wahrhaft Erstaunliches zu leisten verstand. Die Inscenesetzung geschah durch Herrn Grabowsky, der auch in der Oper als tüchtiger Regisseur sein schönes Talent bekrundet hat. Die Costume waren brilliant, insonders des Schwanenritters Lohengrin. – Unsere Theater-Commission verdient den Dank, daß sie nach Weimar, wo Lißt die Wagnerschen Werke zur Darstellung brachte, die erste Bühne in Deutschland ist, die den v e r b a n n t e n Sänger, das Verdienst seines genialen Strebens mit Erfolg bethätigte.

[= großes (nicht lateinisches) Kreuz = + mit doppelt gelängtem Querbalken] // gefloßen // Schaffotte // ohne Absatz // Tannhäuser, // conterpunktische // (Herold) unser //

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/52, 6. 7. 1853, S. 214a-215a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Berlin. . . . // . . .

* Richard Wagner hat einen hiesigen Rechtsanwalt bevollmächtigt, alle Schritte zu thun, um zu verhindern, daß sein „Tannhäuser“ hier unter irgend einer anderen Direktion als derjenigen des Hrn. Dir. Wallner aufgeführt werde.

[jeweils 1. Artikel-Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/52, 6. 7. 1853, S. 215b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Wiesbaden. Am 2. Juli fand hier die erste Aufführung des „Lohengrin“ von Richard Wagner unter großem Enthusiasmus des Publikums statt. Hr. Direktor Grabowski, Hr. Kapellmeister Schindelmeyer und sämtliche Darsteller wurden wiederholt gerufen. Die Ausstattung war glänzend. Hr. Dir. Grabowski hatte die Scenirung mit größter Sachkenntniß und in zweckmäßigster Weise geleitet.

[jeweils 1. Artikel-Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/23, 6. 7. 1853, S. 182a

[Nachrichten]

Magdeburg. In Vorbereitung: „Tannhäuser“.

Wiesbaden. . . . – Über die Wahl eines Stellvertreters für den abgehenden Kapellmeister Schindelmeyer ist noch nichts entschieden; die Aspiranten-Zahl ist gross; Schindelmeyer ist gegenwärtig unermüdlich mit R. Wagner's „Lohengrin beschäftigt, der mit Ende dieses oder Anfang anderen Monats als würdiger Schlussstein seiner hiesigen Wirksamkeit grossartig in Scene gehen wird.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/158, 6. 7. 1853, S. 1260b

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

Wiesbaden. Am 2. Juli wurde Wagner's Lohengrin bei gedrängt vollem Hause und mit grossem Beifalle gegeben. Schon nach dem ersten Akte wurden die Sänger und der Capellmeister Schindelmeyer stürmisch gerufen; dieses wiederholte sich nach dem dritten und vierten Akte abermals. (In der nächsten Nummer dieser Ztg. folgt ein ausführlicher Bericht.)

Liszt wird von Weimar nach Paris und von dort nach Zürich reisen, um seinen Freund Rich. Wagner zu besuchen.

und vierten Akte ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/29, 7. 7. 1853, S. 229

[Dur und Moll]

☼ Am 2. Juli gab man in Wiesbaden zum ersten Male R. Wagner's „Lohengrin.“

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /158, Donnerstag 7. 7. 1853 [S. Da]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 6. Juli. . . . – Morgen Donnerstag findet die zweite Vorstellung des „L o h e n g r i n“ von R. Wagner statt.

. . .

[= Stern fett halbspaltig] ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 13a-14b

[Leitartikel]

Propaganda

für musikalisch-pädagogische Ansichten, betreffend insbesondere
die Voksmusik als Grundlage allen Musik= /unterrichts.

Von

Louis Köhler.

(Schluß.)

. . . [13a /// 14b]

. . . Ich nahm immer diejenige Melodie, welche sich mir sympathetisch eben am stärksten aufdrang, und arbeitete so Monate lang in meinen spärlichen Mußestunden emsig und hingebend fast ausschließlich an den Volksmelodien, die mir täglich lieber wurden. Hier gestehe ich auch, daß ich einen, wenn ich so sagen darf, musikalisch-psychologischen Einfluß dieser Melodien auf mich selbst wahrnahm: gleich einem reinigenden, erfrischenden Bade wirkte der innige Umgang mit so reinen Gefühlswesen, wie diese Melodien sind, auf meinen inneren Sinn; was ich sonst „nicht schön“, weil geheuchelt fand, das war mir jetzt häßlich, abscheulich! Mit Widerwillen hörte ich die gleisnerischen italienischen Opernmelodien, deren Schminke ich jetzt gleichsam handhoch aufgetragen sah; mit Ekel hörte ich das kümmerliche, g e m a c h t e Anfängerzeug bekannter Fabrikanten, die „viel in instructiven Sachen“ machen; aber mit doppelter Lust, weil g e s c h ä r f t e m S i n n hörte ich jeden wahren Gefühlszug in den Kunstwerken solcher Meister, die, gleichviel ob berühmt oder unbekannt, aus r e i n e m T r i e b e Musik gaben. Gerade um diese Zeit lernte ich Richard Wagner's Lohengrin kennen: daß ich die hohe Reine seiner Tonsprache mit wahrer Andacht vernahm, daß mich namentlich die Vision der Elsa und alles Das, was diese u n d Lohengrin zu e i n a n d e r sagen, unbeschreiblich tief erfaßte, das sei als ein sprechendes Zeugniß, der Wahrheit gemäß, dargethan. –

. . .

die hohe Reine ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 19a-21a

[–]

Aus Prag.

Am 10ten Juni 1853.

Ich bin Ihnen noch den Bericht über den Schluß unserer diesmal weit über die gewöhnlichen Grenzen hinausgerückten Winterconcertsaison schuldig, die sich, wie schon mein letzter Bericht zeigte, durch eine ungewöhnliche Fülle, und auch in qualitativer Beziehung vor andern Jahrgängen vortheilhaft ausgezeichnet hatte. Der Schluß entsprach würdig dem Ganzen, und wenn Weimar nicht mit Unrecht jene Woche seine g r o ß e nannte, in welcher Liszt's Energie es möglich machte, drei Wagner'sche Opern aufzuführen, so durften wir vielleicht auch ohne Unbescheidenheit die Woche vom 10ten bis 17ten Mai unsere große nennen, die uns folgende Concertprogramme darbot: Am 10ten Mai: vom Theaterpersonal zum Besten des Orchesters: 1) Ouvertüre und Introduction zur Vestalin von [19a // 19b] Spontini; 2)

Marsch mit Chor aus dem Tannhäuser von Wagner; 3) die 9te Symphonie von Beethoven.

Am 12ten Mai, vom Cäcilienvereine: 1) die Symphonie in C-Moll von Mendelssohn; 2) Finale des ersten Actes aus Lohengrin von Wagner. Am 13ten Mai von der Sophien=Akademie, zur Vorfeier des Namensfestes ihrer obersten Schutzfrau: 1) Ouvertüre zu Coriolan von Beethoven; 2) Scene aus Orpheus von Gluck; 3) „Slavba“ Chor mit Orchester von Vogl; 4) die Walpurgisnacht von Mendelssohn.

Im ersten dieser Concerte mußten wir die Ausführung der Ouvertüre und des Introductionsduos aus der Vestalin, gesungen von den HH. Stäger und Steinecke, als sehr gelungen bezeichnen; der nur schwache Beifall aber schien die schon bei anderer Gelegenheit gemachte Bemerkung zu bestätigen, daß die Empfänglichkeit für diese kernige Musik der Kaiserzeit dem Publikum abhanden gekommen ist. Wagner's Chor, ein in der That sehr klares, ebenso durch Einfachheit des Baues als durch die Großartigkeit der Mittel sehr wirksames Tonstück, fand großen und aufrichtigen Beifall, und wurde zur Wiederholung verfoht.

Die Aufführung der 9ten Symphonie hatte vor jener, die im letzten Berichte besprochen wurde, und mit der sie in allem Lobenswerthen fast gänzlich übereinstimmte, noch den Vortheil der weit günstigeren Localität, mithin auch größerer Wirksamkeit voraus; von den dort bezeichneten Mängeln wurde nur der Eine, das allzuschnelle Tempo des ersten Satzes, vermieden. – Der Beifall war mäßig.

Das zweite jener Concerte (jenes des Cäcilienvereins) erwarb sich unläugbar die gerechtesten Ansprüche auf allgemeine Anerkennung. Die Aufführung der Mendelssohn'schen Symphonie war ganz vortrefflich und wir können uns nicht erinnern, vom Conservatorium oder vom Theaterorchester je eine bessere gehört zu haben; mögen nur ins besondere die Bläser, die vorher immer noch viel zu wünschen übrig gelassen hatten, fernerhin stets auf solche Weise mitwirken, wie es ihnen diesmal geglückt.

Auch der Erfolg des Bruchstücks aus Lohengrin lohnte den unermüdlichen, höchst angestregten Eifer, mit welchem der Director, Hr. Apt, das Einstudieren dieses für einen Dilettantenchor und ein Dilettantenorchester so überaus schwierigen Tonstücks betrieben hatte, auf die erfreulichste Weise. Imposant waren die Masseneffekte und da auch die Hauptpartien: Lohengrin, Kaiser, von den Hrn. Reichel, und Nedwed sehr gut, jene der Elsa von Frau Bothchon-Soukup auf ausgezeichnete Weise, und auch die kleine Partie der Ortrud von Fr. Marochetti tadellos gesungen wurden, so konnte es nicht fehlen, daß das schwierige [19b // 20a] Tonstück, dessen Mißlingen selbst von wohlmeinenden Personen befürchtet (von anderen Seiten vielleicht gehofft) worden war, bei dem überfüllten Hause glänzenden Beifall fand. – Wir freuen uns über diesen Erfolg um so mehr, als wir dem Cäcilienverein das Lob schuldig sind, daß er und beinahe er allein es ist, der uns direkt und indirekt vor gänzlicher Stagnation in der Musik bewahrt hat. Für dieses große Verdienst können wir immer über manche kleinere Unvollkommenheit in der Ausführung dieses oder jenes Tonstückes, die ja auch bei anderen Productionen selten fehlen, den Mantel der christlichen Duldung decken.

Das Concert der Sophien-Akademie war nicht so ganz von dem günstigen Erfolge begleitet, wie wir ihn erwartet hatten. Die Coriolan-Ouvertüre und die Scene aus Orpheus wurden zu matt executirt um – bei ihrer ohnehin vergleichsweise bescheidenen Instrumentation jene Wirkung bei dem an Masseneffekte gewöhnten Publikum zu erzielen, der ihnen kraft ihrer innern Vortrefflichkeit gebührt; die Slavba Vogl's, ein übrigens recht hübsches Gesangstück, das bei anderer Gelegenheit mit bloßer Pianobegleitung sehr beifällig aufgenommen worden war, aber offenbar in dieses Programm nicht paßte, ging beinahe spurlos vorüber. Dagegen fand Mendelssohn's phantasievolle, an Schönheiten überreiche Walpurgisnacht die freundlichste Aufnahme, die sie auch durch schwungvolle Aufführung größtentheils verdiente, wenn es gleich an einigen Schwankungen nicht fehlte. – Da man, wie Sie aus diesem und dem vorigen Berichte ersehen, nun bereits mehrere Fragmente aus Wagner's Opern hier gehört hat, so wird es Ihnen vielleicht nicht uninteressant sein, einige kurze Notizen über die Stimmung hier in Bezug auf Wagner's Musik zu erhalten. – Das große Publikum hat noch kein decidirtes Präjudez für oder gegen Wagner; haben auch einige Fragmente Beifall erhalten, so ist doch gewiß, daß das Publikum au fond mehr verblüfft, überäubt durch die Masseneffekte, als sympathisch ergriffen war; nur der Marsch aus den Tannhäuser hat wirklich gefallen. – Unter den Musikern ist die Stimmung für Wagner im Durchschnitte ungünstig; seine theoretischen Ansichten werden noch von den Allerwenigsten verstanden, und seine praktischen Proben erscheinen vielen unserer Musiker einerseits zu überladen und auf die Spitze getrieben, andererseits wieder zu wenig contrapunktisch; so daß Einige meinen, Wagner habe zu wenig gelernt (!), Andere wieder, der Weg, den er gehe, sei gerade der am wenigsten zum Ziel führende, denn unsere moderne Musik müsse, um besser zu werden, – vor Allem [20a // 20b] einfacher werden, nicht complicirter; zu dieser Ansicht, die namentlich zwei unserer tüchtigsten Musiker hegen: Tauwitz und Veit, – bekennt sich auch Ihr Correspondent ohne deswegen die großen Schönheiten, insbesondere das Edele der Wagner'schen Motive zu verkennen. Noch Andere giebt es, welche a priori gegen den Wagner'schen

Styl sind, aus dem sehr einfachen Grunde, weil mit dem Siege der Wagner'schen Principien alle schon geborenen und noch ungeborenen Producte Anderer todteschlagen sein würden! – (Unnütze Besorgniß der Ephemeren!) – Das Vertrauen auf entschiedenen Succes der Wagner'schen Opern, wenn sie doch zur Aufführung gelangen sollten, ist daher unter den Heroen vom Fache eben kein großes; nur Einer, (allerdings Einer der geistvollsten und redlichsten, Ulm, baut fest auf Wagner's Genie.*)

Unsere Oper ist gegenwärtig in einem bedeutend verwaiseten Zustand, denn Hr. Stäger, der Tenor par excellence, hat uns bereits verlassen, und der Theatersaal, der während Stäger's letzten 10 – 12 Abschiedsrollen regelmäßig zum Erdrücken voll war, erinnert jetzt immer an den horror vacui –, was übrigens um so begreiflicher ist, als wir noch immer keine Primadonna haben; an Frau Gundy, die, wie wir zu unserm Erstaunen in Berliner und Hamburger Journalen lasen, hier glänzend reüssirt haben soll – hat in Wahrheit gar nicht gefallen, als die Kraft ihres Organs, die aber durch zu viel andere Mängel überwogen wurde; sie hat uns auch bereits wieder verlassen, ohne ihr projectirtes Gastspiel zu beenden. Nun trösten wir uns mit der Hoffnung auf Frau Schreiber-Kirchberger, welche bald hier auf Engagement gastiren soll. Ich vergaß, oben zu erwähnen, daß dem Hrn. Stäger bei einer zwei Tage vor seiner Abreise vom Intendanten Ritter v. Bergenthal in dessen Salons veranstalteten brillanten Abschiedssoirée, ein sehr werthvolles Album überreicht wurde, in dem sich über 100 Erinnerungsblätter von hiesigen Musikern, Dichtern, Malern und Theatermitgliedern befanden. Auch bei dieser Gelegenheit wurden zwei Fragmente aus Wagner's Tannhäuser gegeben, ein Duo des Tannhäuser mit Elisabeth und ein Männer- / Chor, von denen besonders das zweite gefiel.

O –.

Nachschrift am 22sten Juni 1853. Frau Schreiber-Kirchberger hat bereits hier gastirt und zwar

*) Wir betrachten obiges Raisonement natürlich nur als ein subjectives, bezeichnend für die Prager Zustände, keineswegs als objectives Urtheil über Wagner'sche Kunst. Es bezeichnet die Stufe des Verständnisses, zu der man bis jetzt zu gelangen vermochte. D. R e d.

[20b // 21a] . . . – In nächster Zeit erwarten wir Frau Behrend-Brand und Fräulein Löwenstein auf Gastrollen. –

O.

Gränzen // ins besondere // um – bei // Präjudez // den Tannhäuser // Correspondent ohne // geborenen und noch ungeborenen // verwaiseten // Gränzen // Einstudieren // O - . // O. ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 21a-21b

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] . . . // . . .

. . .

Es bestätigt sich leider, daß J o h a n n a W a g n e r weder jetzt noch in nächster Zeit in D r e s d e n auftreten wird. Es sollen Differenzen der unangenehmsten Art dazwischen getreten sein, welche, von durchaus privatem Charakter, es sogar problematisch machen, ob Johanna Wagner überhaupt sich jemals wieder nach Dresden wenden k a n n. – Die Aufführung des „Tannhäuser“ ist dadurch wieder in nebelhafte Ferne gerückt und an „Lohengrin“ wird nicht gedacht. – . . .

[etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 21b-22a

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. . . // . . .

. . .

W a g n e r's „Tannhäuser“ wird, wie schon früher (Bd. 38, Nr. 14) vermuthet und gehofft ward, zum nächsten Herbst in C a r l s r u h e einstudirt. Auch die Oper „Cassilda“ vom Herzog von Coburg ist

dort in Vorbereitung.

einstudiert ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 22b-24b

[-]

Letztes Wort über die Aufführung des Tann- / häuser in Posen.

Unsere Beurtheilung der Aufführung des „Tannhäuser“ hat von Seiten des Hrn. Wallner eine Entgegnung hervorgerufen. Nur wenige Worte wollen wir unserer frühern Recension hinzufügen, um zu beweisen, daß wenn wir gefehlt haben, dies nur aus zu großer Nachsicht geschah. Unsere ganze Rechtfertigung wird in der Veröffentlichung der Organisation des hiesigen Orchesters bestehen. Wir werden uns selbst nicht die Mühe nehmen, über die Art und Weise zu sprechen, wie es seine Aufgabe erfüllt hat, sondern es allen Musik- und Sachverständigen überlassen, über seine Leistungsfähigkeit überhaupt selbst zu urtheilen. – Das ganze Quartett ist (mit Ausnahme eines Violoncellisten und eines Violinisten) aus Musikern vom 6sten und 11ten Infanterie-Regimente zusammengesetzt, Leute, für welche die Saiteninstrumente nur Nebensachen sind, deren sie sich in den Garten- und Bahnhofs-Concerten bedienen, bis Hr. Wallner seine Kapelle daraus bildete. Es ist in folgender Weise besetzt: 6 (s e c h s) erste und 6 zweite Violinen, 2 (z w e i) Bratschen, 3 Violoncelli und 3 Contrabässe. Die Masse der Blechinstrumente ist ganz dieselbe wie in Orchestern, in denen das Quartett um das Doppelte besetzt ist. Ferner ist dieser Theil des Orchesters nur darauf eingeübt, Märsche und geräuschvolle militärische Potpourris im Freien auszuführen, denen jede feinere Nüancirung fehlt. Die Harfe ist ersetzt durch ein Piano, welches selbst nach dem Zugeständniß der officiellen Kritik der Posener Zeitung nicht einmal rein nach der Stimmung gestimmt war. Der Hr. Kapellmeister Schöneck selbst, der – ein so tüchtiger Orchesterchef er auch sein mag, – doch nur ein höchst mittelmäßiger Clavierspieler ist, accompagnirt, indem er mit der rechten Hand den Tactirstock führt, nur mit der linken Hand, und läßt alle die Passagen weg, die einigermaßen schwierig sind.

So ist das Orchester beschaffen, dem die Ausführung des „Tannhäuser“ anvertraut ist, – ich berufe mich auf R. Wagner selbst, welcher in seiner Brochüre über die Aufführung des Tannhäuser S. 26 (vergleiche Neue Zeitschrift für Musik, Band XXXVII, fol. 278) sich in folgender Weise ausspricht: [22b // 23a] . . . „und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.“

Nach Aussage des Hrn. Schöneck hat Hr. Meffert die Rolle des Tannhäuser unter den Augen des Componisten in Zürich einstudirt. Ich bin bereit, diese Versicherung des Hr. Schöneck durch Zeugen festzustellen.

Leider ist zu bedauern, daß der Chor von 24 stimmbegabten Personen in den Stellen, wo es an einer Begleitung n i c h t fehlt, wie z. B. im Finale des II. und III. Acts, das allergeringste Ensemble nicht beobachten konnte; da, wo k e i n e Begleitung vom Componisten geschrieben ist, am Schlusse stets eine Abweichung um mehr als einen halben Ton zu hören war. Damit dieses Sinken dem großen Publikum selbst nicht allzusehr auffallen sollte, so hat sich Hr. Schöneck in folgender Weise zu helfen gesucht: Der Pilger-Chor im ersten Act ist ohne jede Begleitung bis zu den Worten des jungen Hirten: Glück auf, Glück auf, nach Rom! vom Componisten geschrieben. Bei diesen Worten treten die Bratschen vier Tacte hindurch *solo* hinzu; diese Bratschenbegleitung hat jedoch Hr. Schöneck aus den Orchesterstimmen gänzlich gestrichen. Er macht hinter den Worten: Betet für meine arme Seele, eine lange Pause, und erst bei dem Ausrufe des Tannhäuser: Allmächtiger, dir sei Preis! fällt das volle Orchester ein. Ferner die Fortsetzung des Pilger-Chor: Zu dir wall ich [et.] ist in der Partitur von Violoncellen und Bratschisten in Achtelfiguren begleitet; diese läßt Hr. Schöneck ebenfalls weg, indem er selbst die Behauptung aufstellte, daß dem Chor (hinter den Coulissen) diese Begleitung des Orchesters nicht vernehmbar genug sei, um das überhandnehmende Sinken zu verhindern.

Um selbst die Ungläubigsten zu überzeugen, daß der Tannhäuser mit solchen Mitteln nach d r e i Orchester Proben wirklich zur Anführung gelangte, berufe ich mich auch auf das Referat in Nr. 117 der Posener Zeitung, wo dasselbe ausgesprochen ist.

Der „Tannhäuser“ hat – das ist wahr – den Enthusiasmus unseres Publikums in hohem Grade erregt –, allein damit ist nicht gesagt, daß er gut aufgeführt worden sei. Das Parterre und die Gallerie, von

denen geräuschvoller Applaus allein ausgeht, können sie wohl überhaupt als competente Richter in solchen Sachen gelten? – Hat man nicht erlebt, daß „Indra“ von Flotow sich in Frankfurt zu einer cassefüllenden Oper gestaltete, während Tannhäuser dort nur mittelmäßigen Erfolg hatte? (S. Neue Zeitschrift für Musik XXXVIII. Band, Fol. 254.) Unserer Meinung nach gehört die Aufführung des Tannhäuser zu den verfehltesten, und wenn dieselbe dennoch das Publikum im höchsten Grade entusiastirte, so ist dies ein neuer Beweis, wie wahr der Ausspruch Hoplit's bei Gelegenheit der Dresdener Aufführung [23a // 23b] des Tannhäuser ist: „ein König bleibt auch in Lumpen König.“ (Neue Zeitschr. f. Mus., Band XXXVII, Fol. 221). Ich habe in meiner Beurtheilung den Talenten des Frl. Müllers und Hrn. Meffert volle Gerechtigkeit werden lassen. Ich habe mich gehütet, den glorreichen Kranz anzutasten, den Wagner mit einigen Worten um die Stirne des Hrn. Schöneck gewunden, weil ich aufrichtig glaube, daß dieser junge Mann, wenn er durch andere Mittel unterstützt würde, zu großen Dingen befähigt wäre, weil ich eingegangen bin in alle Details seiner Stellung und seiner Verbindlichkeiten, welche ihn in die materielle Nothwendigkeit versetzten, zu den Unternehmungen des Hrn. Wallner die Hand zu bieten. Nichtsdestoweniger bin ich zu der festen Ueberzeugung gelangt, daß unsere Ansichten, was die Kunst betrifft, vollständig von einander abweichen, und ich bekenne offen, daß ich selbst in einer ganz gleichen Stellung wie die seinige, keinen Augenblick Anstand nehmen würde, lieber meinen Stab als Orchesterchef zu zerbrechen als einzuwilligen, eine derartige Aufführung des Tannhäuser zu dirigiren. In der Musik giebt es hohe und heilige Sachen! Als solche sind die Werke Mozart's und Beethoven's in der ganzen Welt anerkannt, und es ist eine Entweihung derselben, sie bloß als Mittel, die Kasse zu füllen, ohne alle Rücksicht zu gebrauchen.*) Zu solchem Verfahren die Hand zu bieten, ist ein Sacrilegium. Man entsagt dadurch selbst dem Namen eines Künstlers. Wagner, der jetzt der Gegenstand der Intriguen und der Verfolgungen der Opposition ist, unter denen auch jene großen Männer zu leiden hatten, er ist in meinen Augen nicht weniger groß und erhaben, und ich wiederhole es noch einmal, ich kann nicht ohne Schmerz und tiefes Bedauern seine Schöpfungen in Laboratorien eingehn sehn, die man Provinzial-Theater nennt, möge das Laboratorium sich nun den Namen Posen oder einer andern Stadt beilegen.

Ich habe mit tiefstem Unwillen protestirt, ohne daran zu denken, daß das geringe Gewicht meines Namens dieser Protestation nur wenig Nachdruck geben kann; aber die Freundschaft, mit welcher mich R. Wagner beehrt und welche ich als eins meiner köstlichsten Güter betrachte, gab mir ein Recht dazu. Indem ich mich dieses Rechtes bediente, habe ich die gewissenhafte Ueberzeugung, nur meine Pflicht gethan zu haben.

Thadaeus Tyszkiewicz.

Nachschrift der Redaction. Wir versprochen, als wir vor Kurzem die Erwiderung des Hrn. Wallner veröffentlichten, in der dort beigefügten Anmerkung unsere unmaßgebliche Ansicht mitzutheilen. Diese ist folgende: Hr. Graf Tyszkiewicz, unser Correspondent, hüt sich streng an die Aussprüche und Forderungen des Tondichters, und es ist na-

*) Don Juan und Figaro's Hochzeit wurden hier nach einer einzigen Orchesterprobe gegeben, und zwar so, daß selbst der hiesige Theaterrecensent nicht gewagt hat, ihrer Erwähnung zu thun.

[23b // 24a] türlich, daß er von diesem Standpunkt aus bei einer Aufführung auf einem Provinzialtheater Manches auszusetzen fand. Hr. Director Wallner anderseits stützt sich auf den Erfolg, auf seinen tüchtigen Kapellmeister und die guten Leistungen seiner Sänger, trotz der Schranken, die ihm gesteckt sind. So haben in gewissem Sinne Beide Recht. Es kommt vor allen Dingen darauf an, daß der Geist eines Werkes richtig zur Darstellung gebracht werde. Ist dieß der Fall, so ist die größere oder geringere äußere Vollkommenheit minder wichtig. Wir sind ganz entschieden gegen den Stolz großer Bühnen, welcher meint, daß sich mit Geld Alles machen lasse, und be- [24a // 24b] vorzuziehen eine äußerlich mangelhaftere Darstellung, wenn sie mit hingebender Liebe und Verständniß geschieht. Oft ist dort äußerlich Alles glänzend, während bei großer Anmaßung die rechte Einsicht fehlt. Daß nun in Posen die Aufführung dem Sinn des Tondichters im Allgemeinen entsprechend war, dafür bürgt das Lob, welches derselbe über Hrn. Schöneck ausgesprochen hat. Anderseits freilich bleibt richtig, daß das Höchste nur dort erreicht werden kann, wo sich innere und äußere Trefflichkeit vereinigen, und in sofern hat unser Correspondent vollkommen Recht. – Mit dieser Ansicht von der Sache können sich, so hoffen wir, die beiden Gegner beruhigen.

daß wenn // 4 Distanzpunkte // allergeringste Ensemble nicht beobachten // des Pilger-Chor: // [etc.] = etc.-Sigel // Orchester Proben // Anführung // Dresdener // Intriguen // eingehn // in sofern // Anderseits // Beide ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./2, 8. 7. 1853, S. 24b

[Intelligenzblatt]

Im Verlage des Unterzeichneten erschien so eben
das wohlgetroffene

Bildniss von Richard Wagner

lithographirt und gedruckt von H a n f s t ä n g l. / Kniestück in fol. Chines. Papier. Preis $\frac{3}{4}$ Thaler.
L e i p z i g, 24. Juni 1853. **Breitkopf & Härtel.**

[$\frac{3}{4}$ = waagerechter Bruchstrich] ||**XXXX / XXXX**

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/54, 9. 7. 1853, S. 218a-218b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Danzig. . . . – Am 31. d. M. gedenkt Hr. Dir. G e n é e die Bühne in M a r i e n w e r d e r zu eröffnen, nach vierwöchentlichem Aufenthalte nach A l b i n g zu gehen und von dort aus am Geburtstage Sr. Maj. des Königs, am 15. Oktober, die hiesige Bühne großartig mit T a n n h ä u s e r“ zu eröffnen. Wir wünschen dem unermüdlich strebsamen, wackeren Dirigenten auch ferner das beste Glück bei seinem schwierigen Unternehmen.

Frankfurt a. Main. Frl. Johanna W a g n e r hat als Fidelio einen glänzenden Triumph gefeiert, so daß sofort eine Wiederholung der Oper veranstaltet wurde. Ihre ferneren Darstellungen werden in der Wiederholung der Fides und in der Elisabeth im „Tannhäuser“ // bestehen. . . .

[jeweils 1. Artikel-Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/54, 9. 7. 1853, S. 220b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Wiesbaden Richard Wagners Opern waren bisher für Musiker und Bühnenvorstände ein gewaltiges noli me tangere, sie werden es für Privat Bühnen noch lange bleiben, endlich aber dennoch sich Bahn brechen. Die Bühnen ziehen sich nur zurück um dann besser springen zu können. Den Sprung werden sie wol alle wagen müssen. Die Neugierde des Publikums will stets befriedigt sein, die Pflicht, das Interessanteste auf dem Gebiet der Opernmusik zu bringen, läßt sich nicht abweisen, und so dürften nur jene Bühnen dem musikalischen Sonderling in der Schweiz verschlossen bleiben, auf denen der Direktor mit einer Handvoll Sänger sein Jahrhundert in die Schranken fordert. Unserer Bühne gebührt der Ruhm, daß sie der Neugierde des Publikums auf mehr als auf halbem Wege entgegenkommt, und ihr Repertoire nicht erst durch die gebieterische Stimme der Mode sich aufdrängen läßt. Unsere Bühne war eine der ersten, welche den „Tannhäuser“ brachte, sie ist die z w e i t e, welche den „Lohengrin“ bringt. Noch größere Anerkennung verdient die in jeder Hinsicht überraschende Vortrefflichkeit der erfolgten Aufführung. Diese Anerkennung wurde von dem zahlreichen Publikum auch im reichsten Maße gespendet. Eines so glänzenden Erfolges hatte sich seit geraumer Zeit keine Oper hier zu rühmen, als Wagners „Lohengrin“. Sei es, daß der bereits heimisch gewordene „Tannhäuser“ dem Geschmack des Publikums die Eigenthölichkeiten Wagners zugänglicher machte, sei es, daß die unläugbare Schönheiten des Tonwerks ihre überwältigende Wirkung bei aller Neuheit des Eindruckes übten: genug, es wurde selten eine Oper gleich günstig aufgenommen. Der rastlosen Thätigkeit des Kapellmeisters S c h i n d e l m e i s e r, dem unermüdlichen Eifer und der schätzenswerthen musikalischen Bildung der Sänger und des Orchesters ließen wir schon alle Gerechtigkeit widerfahren, aber das größte Verdienst an der Erzielung des über den Erfolg der Oper entscheidenden Eindruckes gebührt Hrn. P e r e t t i, der als Träger der Titelrolle auch durch seine Leistung sich auf dem ihm zugewiesenen hervorragenden Platz zu behaupten wußte. Die Partie scheint seiner Stimmlage sehr zuzusagen, so daß er nicht nur die a r i o s e n Stellen derselben zur vollen Geltung bringt, sondern auch im Ensemble kräftig eingreifen konnte. Hr. P e r e t t i ist ein denkender Sänger. Er weiß was er will und hat auch das richtige Verständniß für das was er soll. Seine Deklamation ist korrekt, sein Spiel edel und ausdrucksvoll; so war Vorzügliches von seiner Leistung zu erwarten; wir halten aber seine Leistung als Lohengrin für verdienstvoller, wir stellen diese weit höher

als seine Leistung als Tannhäuser und Prophet, weil die Partie des Lohengrin, dieses ruhig, beinahe leidenschaftslos gehaltenen Charakters nur dem feinfühlenden Sänger wirksame Anhaltspunkte bietet. Hr. P e r e t t i wurde wiederholt gerufen. Ebenso beifällig wurde Frl. S t o r c k als Elsa aufgenom- Diese Partie schmiegt sich innig an ihre Individualität an, sagt ihrem Wesen so ganz zu und wurde auch in musikalischer Beziehung vortrefflich durchgeführt. Für den Grafen Telramund hat Hr. M i n e t t i nicht die passenden Mittel; seine Stimme ist zu weich, nicht kräftig genug, indessen ist dies nur ein Mangel, es ist aber kein Fehler. Frl. G r i m m hat die Partie der O r t r u d, welche eine vollendete Schauspielerin fordert, übernommen; es verdient der große Fleiß, den sie auf diese schwierige und zum Theil undankbare Rolle verwendete, alle Anerkennung. Die Chöre waren tadellos, die Tüchtigkeit unseres Orchesters verleugnete sich auch diesmal nicht. Der gelungenen Inszenirung und den Verdiensten unseres geschickten Maschinisten gebührt alles Lob.

[jeweils 1. Artikel-Druckzeile nach links ausgerückt] // wol // unläugbare //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/159, 9. 7. 1853, S. 1263a [Tages- und Unterhaltungsblatt]

W i e s b a d e n, 6. Juli. – Die Aufführung von R. W a g n e r's neuester Oper „Lohengrin“ fand am 2. Juli auf unserer Bühne statt. Wohl selten fand hier eine Oper eine solche glänzende, aber auch zu gleicher Zeit innig warme Aufnahme. Das Haus war gedrängt voll und das ganze Publikum erregt, begeistert, elektrisirt. Durch die häufigen Wiederholungen des Tannhäuser in den Geist Wagner'scher Opern schon eingeführt, erschien „Lohengrin“ in seinem ganzen Werthe, insoweit ihn das Gefühl bei der ersten Aufführung schon erfassen konnte; um das Werk durch den Verstand zu würdigen, muss eine grosse Bekanntschaft mit demselben vorausgesetzt werden. Wir fürchten fast, der Enthusiasmus für „Lohengrin“ möchte auf „Tannhäuser's Rechnung gesetzt werden; nächsten Sonntag werden wir es erproben, wo letztere Oper wiederholt wird, nachdem eine zweite Aufführung des „Lohengrin“ ihr am Donnerstage vorhergeht. R. Wagner's Verwandte, Hr. A. Wagner, Frau E. W. und Frl. J o h a n n a W a g n e r waren zur Vorstellung hierher gekommen. Was die Ausführung betrifft, war sie eine recht genügende. Die Titelrolle führte Hr. Peretti, Elsa – Frl. Stork, Graf v. Talramund – Hr. Minetti, Ortrude – Frl. Grimm, König Heinrich – Hr. Schiffbenker. Besonders lobend müssen wir uns über des Ersteren Leistungen aussprechen. Anerkennend ward auch der ausserordentlichen Bemühungen des Kapellmeisters Hrn. Schindelmeyer gedacht, der nach dem ersten Akte mit grossen Beifallsbezeugungen gerufen ward. –

...

11.

solche glänzende // „Tannhäuser's Rechnung // Talramund // Ortrude //

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/2, 9. 7. 1853, S. 9a-11a [Leitartikel] = Fortsetzungsartikel, s. ~ I/1, 2. 7. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/2, 9. 7. 1853, S. 13b-14a [-]

Richard Wagner's Lohengrin in Wiesbaden.

Am 2. Juli wurde R. Wagner's Lohengrin zum ersten Male in Wiesbaden gegeben, und so hat denn wieder diese kleine Bühne und ihr Capellmeister S c h i n d e l m e i s s e r sich das grosse Verdienst erworben, das z w e i t e musicalische Drama des berühmten deutschen Dichters und Componisten zuerst am Rheine aufgeführt zu haben: ja, so viel wir wissen, hat überhaupt noch kein Theater in Deutschland ausser Weimar sich an die Aufführung des Lohengrin gewagt. Denn ein Wagniss kann man es allerdings nennen, eine Oper zu geben, welche von Seiten aller dabei wirkenden Sänger eine grosse Hingebung an die Sache und von Seiten des Orchesters eine Masse von Instrumenten und eine Ausdauer fordert, welche das gewöhnliche Maass überschreiten. Ehre desshalb vor Allem dem wackeren Dirigenten, dessen persönlichen Eigenschaften es gelungen ist, alle Mitwirkenden für ein

solches Werk zu interessiren und die immer doch nur geringen Kräfte einer Bühne zweiten Ranges so zusammen zu halten und zu steigern, dass sie uns im Allgemeinen ein gelungenes Bild des neuen Kunstwerkes geben konnten. Aber auch Ehre den sämtlichen Darstellern in den Hauptrollen und im Chor; denn diese Musik nur auswendig zu lernen, erfordert schon einen Eifer und eine Resignation, wie man sie selten finden dürfte.

Auch die Scenerie und Ausstattung, die Decorationen und die Costume waren recht befriedigend, zum Theil glänzend; mit Einem Worte: es war alles gethan, was die Verhältnisse gestatteten, und mehr, als man erwarten konnte. Das Orchester ist sehr gut in Wiesbaden. Natürlich erfordert die gewaltige Instrumentirung, die starke Besetzung der Holz-Blasinstrumente, das fast nie ruhende Dröhnen des Messings und der Pauken im Lohengrin eine stärkere Besetzung der Saiten-Instrumente, namentlich der Violinen; aber die zwölf Violinisten, welche da waren, leisteten Vortreffliches.

An die Hauptdarsteller den höchsten Maassstab der Kritik zu legen, würde eine offenbare Ungerechtigkeit sein. Verhältnissmässig haben die Herren *P e r e t t i* (Tenor – Lohengrin) und *M i n e t t i* (Bariton – Telramund), die Damen *S t o r c k* (Elsa) und *G r i m m* (Ortrud) Vorzügliches geleistet, und auch Hr. *S c h i f f b e n k e r* (Bass) hat aus dem König Heinrich gemacht, was sich aus dieser hölzernen Figur machen lässt. Auch der Chor, namentlich der Männerchor oder, um mit Wagner zu reden, der Chor der Mannen, war recht brav. In der Scenerie müssen wir nur tadeln, dass der dritte Aufzug in zwei Acte zertheilt wurde, was den Eindruck ausserordentlich schwächt; wir wissen freilich, dass das Anlegen der Rüstung für den Darsteller des Lohengrin Zeit erfordert, allein [13b // 14a] sie scheint doch auch durch die Märsche und Chöre, welche in der letzten Scene seinem Wiederauftreten vorangehen, genügend gegeben.

Das Haus war voll, jedoch nicht übermässig; viele Fremde waren zugegen, welche die Aufführung allein herbeigezogen hatte. Auch wir waren der freundlichen Einladung des Herrn Capellmeisters Schindelmeisser gern gefolgt, und freuten uns, endlich eine Gelegenheit zu finden, die Eindrücke, welche die Einsicht der Partitur auf uns gemacht hatte, verlebendigen und unsere Ansicht über die Wagner'sche Dramen-Musik durch Schauen und Hören wieder einmal prüfen, bestätigen oder berichtigen zu können. Wir werden das Ergebniss dieser Prüfung in *e i n i g e n a u s f ü h r l i c h e r e n A r t i k e l n ü b e r d e n L o h e n g r i n* in den folgenden Nummern niederlegen.

Das Publicum nahm die Oper bei Weitem nicht mit der Wärme auf, wie den Tannhäuser im vorigen Herbst. Zwar wurden der Dirigent und das gesamte Personal schon nach dem erste Acte und auch am Schlusse gerufen, und sie hatten diese Anerkennung wahrlich verdient; allein eine wirklich begeisterte Stimmung war nicht vorhanden – ein grosser Theil der Zuhörer fühlte sich im Gegentheil mehr gedrückt und betäubt, als aufgeregt und erhoben.

L. B.

überschreiten. // desshalb // // lernen, // Resignation, // Maassstab // auf, wie // betäubt, als //

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/2, 9. 7. 1853, S. 16b [-]

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben das wohlgetroffene

Bildniss von Richard Wagner,

lithographirt und gedruckt von Hanfstängl.

Kniestück in Fol. Chines. Papier. Preis ¾ Thaler.

Leipzig, 24. Juni 1853.

Breitkopf & Härtel.

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /160, 9. 7. 1853 [S. Da]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 8. Juli. Gestern fand die zweite Vorstellung des „L o h e n g r i n“ statt. Diese herrliche Oper der Wagner'schen Musik hat wiederholt sehr gefallen. Die darstellenden Künstler wurden nach dem ersten Akt und am Schlusse der Vorstellung gerufen.

- . . .

[= Stern fett halbspaltig] //

XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/27, Sonntag 10. 7. 1853, S. 212-213

[Kunst-Nachrichten]

Berlin. . . . // . . .

* Folgende spaßhafte Nachricht geht jetzt durch die Blätter: „Rich. W a g n e r hat einen hiesigen Rechtsanwalt bevollmächtigt, alle Schritte zu thun, um zu verhindern, daß sein „Tannhäuser“ hier unter irdend einer anderen Direction als derjenigen des Hrn. W a l l n e r aufgeführt werde.“

.

Leipzig. Gluck's Alceste ist noch von besonderem Interesse dadurch, daß der Comp. vor 100 Jahren gerade so, wie Wagner in unserer Zeit, eine reformatorische Absicht verfolgte, wie er in der Dedication an einen italienischen Fürsten selbst ausspricht. Das Resultat dieser genialen Bestrebung gehört der Kunstgeschichte an. . . .

irdend ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/27, Sonntag 10. 7. 1853, S. 215

[Kunst-Nachrichten]

Weimar. Fr. L i s z t ist zum Musikfest nach Karlsruhe gereist, begiebt sich von da nach Zürich zu Rich. Wagner u. dann nach Paris.

Fr. L i s z t ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/27, Sonntag 10. 7. 1853, S. 215-216

[-]

Bemerkenswerthe Neuigkeiten der Musik-Literatur.

. . .

L i s z t. Zwei Stücke aus Tannhäuser u. Lohengrin f. Pfte. Leipzig 1 Thr.

– Rhapsodie hongroise: Rágoczy-Marsch z. Concertvortrag f. Piano. Berlin. 25 Sgr. //

. . .

Im Verlage der S c h l e s i n g e r'schen Buch- und Musikhandlung erscheinen baldigst mit Eigenthumsrecht: . . .

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II /28, 11. 7. 1853, S. 110a-112a

[Literarisches]

Unter dem Titel: „Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper mit Berührung verwandter Kunstfragen“ (Leipzig, J. J. Weber) hat ein Herr L. K ö h l e r ein Büchelchen herausgegeben, welches recht deutlich zeigt, was aus den von R. Wagner in seinen Schriften aufgestellten, von ihm allerdings geistvoll behandelten Sätzen in den Händen geistloser Nachbeter wird. Bekanntlich fordert R. Wagner ein enges Anschliessen der dramatischen Musik an das Drama oder vielmehr lässt sie in demselben aufgehen, folgerecht eifert er nicht nur gegen die gesammte Opernmusik der Gegenwart und Vergangenheit, sondern verwirft auch jede Gesang-Melodie, die nicht aus dem Gesangtexte selbst entsprungen und mit seinem Inhalt in der innigsten Verbindung steht. Er nennt dies die „absolute Melodie.“ Die Einseitigkeit der Wagner'schen Kritik wie die Punkte, worin ihm Jeder beipflichten muss, sind in diesen Blättern schon so oft hervorgehoben worden, dass wir sie hier nicht auf's Neue zu berühren brauchen.

Herr Köhler aber geht weiter. Ihm genügt der innige Anschluss der Musik an den Text, das Aufgehen der Melodie in ihm, oder besser, das Erschaffen derselben aus dem Sinne, dem Inhalt des

. [110a //

Gedichtes heraus, nicht mehr, ihm ist Wort und Ton, Rede und Gesang im Grunde ganz dasselbe, nach ihm empfängt der Gesangton nicht nur seine „Gesetze“ vom Worte, sondern der Gesang f u s s t in der Rede und „der Urquell, das Grund-Princip allen Gesanges“ ist – die Deklamation! (S. 77.)

. . . [110b /// 112a] . . .

Doch genug von Herrn Köhler und seiner Entdeckung. Wer das Wesen der Sprache und des Gesanges so verkennt, dass er Laut und Ton, Rede und Gesang, Deklamation und Gesangmelodie im Wesentlichen für identisch erklären kann, und dieser noch dazu auf die Autorität eines Andern gestützten Behauptung zu Gefallen die einfachsten Begriffe verdreht und auf den Kopf stellt, der mag wohl hochtrabende Journalartikel zu Stande bringen, bei denen ein tüchtiger Vorrath von Floskeln die Hauptsache ist, aber weiter nichts. Wer die s p r a c h l i c h e n G e s e t z e, die von dem Lieder-Componisten nur deshalb nicht verletzt werden dürfen, weil der Gesang die Verbindung von Wort und Ton ist, für den U r q u e l l, das G r u n d p r i n c i p der G e s a n g - M e l o d i e ausgeben, an die Stelle der freien künstlerischen Thätigkeit ein mechanisches Abmessen, Anpassen und Feilen setzen und uns damit in das Zeitalter der florentinischen „sprechenden Musik“ zurückführen will, der hat keine Ahnung von dem, was den Musiker zum Künstler macht, und gehört zu denen, von welchen Göthe sagt: „Sie haben die Theile in ihrer Hand, fehlt leider nur das g e i s t i g e Band.“

Dieser totale Mangel einer geistigen Auffassung ist es denn auch, der das ganze Buch von Anfang bis zu Ende charakterisirt und unsern ersten Ausspruch, der Autor desselben sei ein geistloser Nachbeter Wagners, rechtfertigt.

Zum Schluss noch eine Bemerkung.

Dass wir unsere Ansicht über Herrn Köhler und sein Buch so unumwunden und ungeschminkt ausgesprochen haben, hat derselbe selbst provocirt. Hätte Herr Köhler sich damit begnügt, seine Meinung über die in der Sprache vorhandene Melodie und ihre Entwicklungsfähigkeit in bescheidener Weise, möglichst klar und verständlich darzulegen, so würde er wohl auch auf das Irrthümliche und Mangelhafte derselben aufmerksam gemacht worden sein, aber mit der Schonung, die die Kritik derartigen Versuchen gegenüber so gern beobachtet, wenn sie nicht im Dienste einer Coterie steht, die nur in persönlichen Ausfällen und den schroffsten Ausdrücken ihre Stärke sucht. Da aber Herr Köhler für gut befunden hat, seine Behaupt- / tungen in einer Sprache vorzutragen, die abgesehen von dem vollständigen Mangel an Logik und innerem Zusammenhang, nur ein widerliches Gemisch von Bombast, Hohn und der entsetzlichsten Selbstüberhebung bildet, so hatte er diese Nachsicht verwirkt! * *

desshalb // zu Ende // Behaupt- / tungen ||

XXXX / XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/162, Dienstag 12. 7. 1853 [S. Cc]

[Vermischtes]

Wiesbaden. . . . – Die hiesige Theater-Commission beabsichtigt, dem, insbesondere um Richard Wagner's Opfern verdienstvollen Kapellmeister S c h i n d e l m e i s s e r ein kalligraphisch schön geschriebenes A n e r k e n n u n g s s c h r e i b e n als Andenken bei seinem bevorstehenden Abgang nach Darmstadt zu überreichen. Dem Verdienste seine Krone!

.

– R i c h a r d W a g n e r hat einen Rechtsanwalt bevollmächtigt, alle Schritte zu thun, um zu verhindern, daß sein „Tannhäuser“ in Berlin unter irgend einer andern Direktion als derjenigen des Herrn Direktors Wallner aufgeführt werde.

[= Stern fett halbspaltig] ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/24, 13. 7. 1853, S. 189a-189b

[Nachrichten]

Köln, 5. Juli. //

–

– Dir. R ö d e r wird am 15. September das Stadttheater eröffnen und versucht, Alles anzubieten, dass solches gleich recht würdig mit „Tannhäuser“ geschehen könne.

Köln, ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/24, 13. 7. 1853, S. 189b

[Nachrichten]

Danzig. . . .

- . . . Die ersten Neuigkeiten in der Oper werden sein: „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, unter der grossartigsten Ausstattung an Decorationen und Costümen, die sämmtlich durchgängig neu nach Dresdener Original-Skizzen hergestellt werden.

T. H.

Dresdener ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/24, 13. 7. 1853, S. 190a

[Nachrichten]

Wiesbaden. Sonnabend den 2. Juli fand bei gedrängt vollem Hause die erste Vorstellung von Wagner's „Lohengrin“ im Herzogl. Hoftheater statt. Schon nach dem ersten Acte wurden alle Sänger und der Kapellmeister S c h i n d e l m e i s s e r stürmisch hervorgerufen; dieser Enthusiasmus wiederholte sich im dritten und vierten Acte. (Die Oper wird hier nämlich in vier Acten gegeben.) Hr. P e r e t t i als Lohengrin und Fräul. S t o r c k als Elsa waren ganz ausgezeichnet brav, und sowohl durch ihre äussere Erscheinung, als durch den freien ungezwungenen und sichern Vortrag im höchsten Grade interessant. Chöre und Orchester wirkten mit einer Präcision, von der Kunstverständige behaupteten, sie sei ihnen in ähnlichem Grade seit Jahren nicht vorgekommen. Ortrud war durch Frl. S o p h i e G r i m m besetzt; diese Dame besitzt zwar eine sehr schöne Mezzo-Sopranstimme, aber nicht die Höhe, die dazu gehört, um diese Parthie ganz so singen zu können, wie sie vom Componisten geschrieben wurde. Demungeachtet leistete sie höchst Verdienstliches und erndtete ebenfalls vielen und gerechten Beifall. Die Ausstattung war reich und glänzend und das scenische Arrangement sehr verständig und sorgfältig. Wagner's Opern machen hier in Wiesbaden entschiedenes Glück. Der „Tannhäuser“ wird fortwährend bei vollem Hause gegeben. Die nächste Novität soll „I n d r a“ von Flotow sein, die dem Vernehmen nach bis Ende dieses Monats gegeben werden soll, was um so n o t h w e n d i g e r für unser Opern-Repertoire sein dürfte, da trotz aller gutbesetzten Häuser, die die Wagner'schen Opern machen, ein grosser Theil des fremden Publikums sich nach etwas leichterem und für ihn, schmackhafterem Kost herzlich sehnt.

- . . .

Erscheinung, als // erndtete // ihn, schmackhafterer ||

XXXX

Neue Zürcher Zeitung XXXIII/195, Donnerstag 14. 7. 1853 S. 866b

[Bülletin von heute Morgen]

Z ü r i c h. Die vereinigten Sängergesellschaften Stadtverein und Harmonie, sowie der Dilettantenmusikverein und die Mitglieder des hiesigen Orchesters haben gestern Abend dem Hrn. R i c h a r d W a g n e r eine Serenade mit Fackelzug gebracht. Der ganze Zeltweg in der Länge der neuen Escherhäuser, in welchen der Künstler wohnt, waren mit Menschen angefüllt, obgleich ein leichter Regen die festliche Demonstration zu bedrohen schien. Nachdem die Serenade durch das Spiel der Musik und das Absingen eines Lieds von Baumgartner eröffnet worden war, hielt in Abwesenheit des Hr. Prof. Keller der Präsident des Stadsängervereins, Hr. Hauck, eine längere Ansprache an den berühmten Meister, in welcher dessen wohlthätige und ehrende Stellung zu Zürich verdankt und dessen reformatorischer Einfluß auf die Kunst, sowie auf die von derselben bedingte Gesellschaft in enthusiastischer Weise hervorgehoben wurde. Auf diesem etwas breit und hoch rhetorischen Hintergrund nahm sich der einfache Konversationston, in welchem Wagner antwortete, sehr gut aus. Er habe die Auszeichnung nicht verdient, sagte er, wolle sich aber der Anerkennung, die ihm noch nie so wie in Zürich geworden, würdig machen. Seine Worte, offenbar aus dem Stegreif gesprochen, machten, so viele Stimmen wir darüber hörten, einen sehr günstigen Eindruck.

Bei dem Anlaß wurden dem Hr. Wagner die Diplome als Ehrenmitglied der beiden anwesenden

Sängergesellschaften überreicht.

waren mit Menschen // verdankt ||

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/193, Donnerstag 14. 7. 1853, S. 753b [Bülletin von heute Morgen][Schweizer Eidgenossenschaft]

Zürich. Gestern brachten die vereinigten Musikkärkte Zürichs, die beiden Sängervereine der Stadt und Harmonie und der Di- // lettantenharmoniemusikverein dem Herrn R i c h a r d W a g n e r in einem solennen Fackelständchen ihre Huldigung dar. In begeisterter Rede, die leider der Redner selbst durch einen plötzlichen Unglücksfall zu sprechen verhindert war, setzte Herr Prof. Karl Keller den Zweck derselben aus einander: sie galt dem hochbegabten und edeln Sohn der reinsten Kunst, dem Reformator einer höhern, würdigern, volksthümlichern Kunst und Geschmacksrichtung, sie zollte dem Meister den verdienten Dank für die herrlichen Kunstgenüsse, welche er zu wiederholten Malen, namentlich aber durch das letzte Musikfest Zürich bereitet hatte: der von seinem Vaterland verstoßene Mann möge ferner zu unserm Stolz und unserer Freude in der schönen und freien Schweiz verweilen. Das massenhaft versammelte Publikum stimmte freudig in das donnernde Lebehoch ein. Die beiden Sängervereine überreichten ihm überdieß die Urkunde ihres Ehrenbürgerrechtes.

Der Gefeierte, von dieser Auszeichnung, die ihm in solcher Weise zum ersten Mal zu Theil werde, sichtlich betroffen und dieselbe, die er erst verdienen müsse, bescheiden ablehnend, öffnete in einer herzwinnenden Ansprache uns die schöne Aussicht, daß er fernerhin und noch umfangreicher als bisher Zürich, das ihn so freundlich aufgenommen, zum Mittelpunkt seiner unmittelbaren künstlerischen Wirksamkeit gewählt habe.

Ein lautes Bravo folgte seiner Rede. Die Gesangvereine haben durch den gestrigen Akt eine Pflicht der Dankbarkeit abgetragen, die ganz Zürich schuldete, und die Theilnahme des Publikums bewies, daß Alle dieß fühlten und billigten.

aus einander ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XII/85-87, 15. 7. 1853, S. 344a-344b

[Theatralische Sternwarte]

* **Wisbaden**, d. 3. Juli. Gestern Abend fand die erste Aufführung von Richard Wagner's „L o h e n g r i n“ vor übervollem Hause und mit stürmischem Beifall statt. Scolpartien wie Chöre und Orchester schienen für ihre Aufgabe wahrhaft erglüht, und was von Herzen kommt, geht auch wieder zum Herzen; so geschah es denn, daß schon nach dem ersten Akte Sänger und Kapellmeister stürmisch gerufen wurden. Wir müssen es einer musikalischen Zeitung überlassen, sich über den Werth dieses jedenfalls außergewöhnlichen Werkes ausführlich auszusprechen und beschränken uns darauf, hier zu erwähnen, daß der Erfolg der Oper ein e n t s c h i e d e n d u r c h g r e i f e n d e r war, indem die Sänger der Hauptpartien auch nach dem dritten und vierten Akte gerufen wurden. Lohengrin wurde von Hr. P e r e t t i vortrefflich gegeben; seine Erscheinung, Vortragsweise und Darstellung zeugten von vollkommenem Verständniß seiner Aufgabe, und Hr. P e r e t t i kann diese Partie zu seinen besten zählen. Die Elsa von Brabant wurde von Fr. S t o r c k höchst beifallswürdig gegeben, und effectuirte dieselbe namentlich im Vortrage der sentimentalen Stellen ihrer Partie. Auch die Ortrud der Fr. S o p h i e G r i m m zeugte von sehr fleißigem Studium und prachtvollen Stimmmitteln, wenngleich wir nicht unterlassen können, ihr etwas mehr Feuer, namentlich in der Darstellung, anzuempfehlen. Die Chöre waren ganz vortrefflich eingeübt; eben so löste unser braves Orchester seine höchst schwierige Aufgabe mit seltener Virtuosität. Schließlich muß der überaus geschmackvollen Inszenirung rühmend und dankbar gedacht werden. Der technische Direktor G r a b o w s k y hatte sich dieser schwierigen Aufgabe mit Eifer unterzogen und sie höchst glücklich gelöst. (Did.)

gegeben, und ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./3, 15. 7. 1853, S. 29a-30a

[-]

Aus Wiesbaden. *)

Im Juli 1853.

Der kunstsinnigen Direction des Wiesbadener Theaters gebührt die Ehre nach Weimar, so weit es dem Referenten bekannt, die erste Bühne zu sein, welche R. Wagner's Lohengrin am 2ten Juli zur Aufführung brachte. Das Interesse, welches im verflossenen Jahre dessen Tannhäuser (gegeben im November) erregt und der gute und dauernde Erfolg, den man, möge er nun aus wirklicher Erkenntniß, oder Neugierde zur Sache entsprungen sein, damit gemacht hatte, waren jedenfalls Gründe genug, das spätere Werk des vielbesprochenen Componisten dem Publikum in nicht minder würdevoller Darstellung als man es bei der früheren Oper gethan hatte, vorzuführen. Ein dicht besetztes Haus, musikalische Notabilitäten aus der Nähe und Ferne hatten sich eingefunden, um eine neue Schöpfung zu hören, die sich in so vielfacher Weise von dem gewohnten Style entfernt und über welche die Meinungen, selbst der unpartheischsten Richter immer noch getheilt sind. Auch diesen Abend hörte man die verschiedenartigsten Urtheile sich kund geben, obgleich, und das ist wohl ein Cardinalpunkt, alle Anwesenden darüber einverstanden waren, daß Lohengrin eine geniale Tondichtung sei, daß eine Einheit, eine Concentration und eine Poesie darin herrsche, die auch der entschiedenste Gegner nicht in Abrede stellen konnte. Interessant war es, die Gegensätze zu vernehmen, womit ein Theil den andern zu bekämpfen suchte und am Ende doch niemand sich für überwunden erklären konnte und wollte. Während man von der einen Seite z. B. über allzuhäufig angewendete Modulationen klagte, wollte der andere Theil gerade

*) Wir nehmen obigen Bericht auf, obschon derselbe noch nicht ganz im Sinne dieser Bl. geschrieben ist. Wir freuen uns indeß, einen Künstler, der was Wagner betrifft, bisher mehr bei der Gegenpartei stand, soweit gewonnen zu sehen.

D. R e d.

[29a // 29b] in diesen Tonübergängen den Wechsel der Empfindungen begründet finden, und während das eigentliche Arioso einerseits vermißt wurde, machte man dagegen die ausdrucksvollen Solostellen geltend, die, wenn auch nicht in der strengen Form von abgeschlossenen Arien, doch dem Sänger hinlänglich Gelegenheit bieten, melodische und deklamatorische Schönheiten zu entfalten. Die überladene Instrumentirung, meinte man, neutralisire die Wirkung, da sie ohne Unterschied bei Soli's, wie bei Chören gleich rauschend sei; hiergegen erhob man den Einwand, daß eben so viele zarte und durchsichtige Stellen in der Oper enthalten seien, die der Einfachheit nicht entbehrten und das verschiedenartigste Colorit von Licht und Schatten hinein brächten. So und noch ungleich mehr wechselten die Ansichten des Hinüber und Herüber und es würde die bereits so stark angewachsene Wagner-Literatur um ein Bedeutendes vermehren, wollte ich den Lesern alle Controversen mittheilen, welche in den Zwischenacten und nach dem Schlusse der Oper in den Musikzirkeln geäußert wurden, die zum Theil wohl auch in öffentliche Blätter übergehen und die individuellen Ansichten ihrer Verfasser von ihrem Standpunkte aus bringen werden. Es möchte aber ersprießlich sein diesen Ansichten, wie bisher, freien Lauf zu lassen, den Austausch der Ideen ferner zu erweitern, keine Stimme zu beschränken, die sich mit Liebe für die Sache und mit Intelligenz vernehmen läßt, als mit diktatorischer Ueberlegenheit den Kampf des *B e s t e h e n d e n* mit dem zu *S c h a f f e n d e n*, als abgeschlossen zu betrachten. – Hören wir nach all dem künstlerischen Streite auch die Stimme des großen Publikums darüber, sie ist zuletzt nicht ohne die wesentlichste Entscheidung auf das Schicksal des Werks, und Beifall oder Mißfallen der Zuhörer sind eben so viele Keime des Lebens oder des Todes, das es in sich trägt. Lohengrin hat entschieden Erfolg an diesem Abend gefunden, das ist Thatsache! Mit angemessenen Kräften versehen, mit Sorglichkeit studirt und abgerundet in die Scene gesetzt, war der Eindruck ein durchwegs sehr günstiger, der sich oft in stürmischem Jubel aussprach. Vorzugsweise gefiel im ersten Act der Chor beim Erscheinen Lohengrins und die hierauf folgenden Scenen bis zum Schlusse. Im zweiten Act war der Gesang Elsa's „Euch Lüften, die mein Klagen“ von ergreifender Wirkung, wie überhaupt die Balkonscene. Hierauf von der vierten Scene an „Gesegnet soll sie schreiten“ erhielt alles Folgende reichen Beifall: den Höhepunkt erreicht die Oper im dritten Act, der hier, der Verwandlung zur letzten Scene halber, in zwei Abtheilungen gegeben wurde. Schon die Zwischenactmusik, der Hochzeitmarsch, der sich an denselben reihende Brautchor waren sehr glänzende und melo- [29b // 30a] dische Nummern, aber mehr als alles Vorhergehende gefiel das grandiose Duett, das vortrefflich ausgeführt ward, und endlich die Erzählung vom heiligen Graal. Das Resultat der Oper war ein vollkommen gelungenes und der allgemeine Eindruck

bewies sich so befriedigend, daß an einer dauernden Nachhaltigkeit nicht gezweifelt werden kann. –
S.

indeß // sein diesen // S c h a f f e n d e n, als // Zwischenactmusik, der Hochzeitmarsch // Graal ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./3, 15. 7. 1853, S. 31a

[Vermischtes]

Der Regent von Baden hat für den Monat September die Abhaltung eines großen Musikfestes in C a r l s r u h e genehmigt. Die Anregung dazu geht von ihm selbst aus, da er bei seiner jüngsten Anwesenheit in Weimar F r a n z L i s z t zur Anordnung und Abhaltung eines solchen Festes eingeladen und ihm mit der größten Bereitwilligkeit die nöthigen Mittel zur Bereitschaft gestellt hat. Franz Liszt war vor Kurzem in Carlsruhe, um sich mit den betreffenden Stellen über die Ausführung des Vorhabens ins Vernehmen zu setzen und sind die betreffenden Beschlüsse bereits gefaßt worden. Das Musikfest, bei welchem Franz Liszt Werke Wagner's, Berlioz's [etc.] in großartigster Weise zur Ausführung bringen will und bei dem viele Musiker aus benachbarten Städten mitwirken sollen und werden, wird im großherzoglichen Hoftheater und zwar an drei Abenden je über den andern Tag abgehalten werden. Dazwischen sollen Volksfeste und andere größere Belustigungen stattfinden.

ins Vernehmen // [etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./3, 15. 7. 1853, S. 31a-32b

[–]

Eine Frage an Herrn Kapellmeister Schindelmeisser.

Durch den Streit zwischen dem Grafen Th. T y s z k i e w i c z und dem Direktor W a l l n e r in P o s e n ist die Aufmerksamkeit mehr als bisher auf die Art der Aufführungen der W a g n e r'schen Opern auf kleinen Bühnen gerichtet worden. Vermöchte man in einer Rundreise alle die Bühnen zu besuchen, welche sich jetzt an W a g n e r's Opern wagen, so würde eine vergleichende Beurtheilung der Leistungen wohl seltsame Dinge zu Tage fördern, wie man schon aus den „zwei Bratschen“ des Posener Orchesters und aus der Nothwendigkeit schließen kann, die Instrumental-Einsätze nach den Chor-Soli in Posen möglichst zu vertuschen oder zu streichen, um das Detoniren der Chöre minder auffallend zu machen! [31a // 31b]

Alle derartige akute Detail-Leiden, welche sich allerdings zu einem einzigen chronischen Gesamtleiden sehr leicht organisiren können, beziehen sich aber doch nur immer auf eine mehr oder minder verfehlte Ausführung der in Stimmen, im Ensemble [etc.] wesentlich u n v e r f ä l s c h t e n Tannhäuser-Partitur. Jetzt sind uns aber, a l l e r d i n g s n u r a u s z w e i t e r H a n d, Mittheilungen zugekommen über die Art und Weise, wie Hr. Kapellmeister S c h i n d e l m e i s s e r die Tannhäuser-Partitur zusammengeschnitten und dadurch die Oper förmlich verstümmelt haben soll. Wird theilen einige dieser Facta, so unglaublich, ja lächerlich sie klingen mögen, dennoch mit, um Hr. Kapellmeister Schindelmeisser Gelegenheit zu geben, durch Widerlegung dieser fabelhaften „O n d i t s“ seine musikalische und Dirigenten-Ehre unbefleckt zu erhalten.

Man erzählt sich, daß Hr. Schindelmeisser auf seiner Durchreise durch L e i p z i g unter Anderen geäußert haben solle, daß d i e Stellen in Wagner's Partitur, welche sein Orchester oder seine Chöre „nicht gut herausbringen“, ohne Weiteres von ihm gestrichen worden seien. Auf diese Art habe er z. B. die bekannte Violinpassage in der Instrumental-Einleitung zum 2ten Act und Aehnliches ohne Weiteres a m p u t i r t. – Der Marsch und Chor beim Einzug der Gäste im 2ten Acte sei a u f d i e H ä l f t e von ihm gestrichen worden, weil die Statisten nicht zulangten, u. s. f. – Das Unglaublichste aber, das wir auch nur als komische Uebertreibung aufgefaßt haben, um dadurch zu bezeichnen, wie u n g e f ä h r sich der T a n n h ä u s e r ausnehmen müßte, wenn man auf diese Weise fortfahren wollte, alles Schwierige zu beseitigen, ist – wir zaudern noch diesen blühenden Unsinn niederzuschreiben – daß Hr. Schindelmeisser den P i l g e r c h o r im ersten Act gestrichen haben soll – weil dieser niemals rein heraus käme und ohnedies in der Overture und im Verlauf der Oper öfter wiederkehre! –

Wir wiederholen: das sind G e r ü c h t e aus z w e i t e r Hand, die wir zur Ehre Hr. Schindelmeisser's nicht glauben w o l l e n, aber deshalb wiedergeben, um ihm Gelegenheit zu

verschaffen, solchen Dingen, die kein anständiger Kapellmeister sich nachsagen lassen darf, mit Entschiedenheit zu widersprechen. Denn Etwas daran bleibt immer haften, bis man vom Gegentheil überzeugt ist. So konnten auch wir uns des Gedankens nicht erwehren, daß etwas Wahres daran sein müsse, weil man solche Beschuldigungen doch unmöglich rein aus der Luft greifen können!

Sind aber diese Anekdoten auch nur theilweise Wahrheit, dann wird die Sache sehr ernsthaft. Dann ist uns ohne Weiteres erklärlich, was uns bisher ein Rätsel war: warum durch den Tannhäuser, der aller Orten hinreißt und selbst bei sehr mittelmäßigen Aufführungen an kleinen Bühnen, wie Freiburg, Posen geradezu durchschlägt, warum dieser selbe Tannhäuser nur in Frankfurt und Wiesbaden nicht gefiel!

Das Frankfurter Publikum ist zwar bekannt genug und seit dem Indra-Enthusiasmus vollkommen in einem [31b // 32a] Verruß, der neuerdings dadurch wieder schlagend bestätigt wurde, daß Frankfurt die einzige Stadt in Europa ist, in welcher Johanna Wagner bis jetzt nicht gefallen hat!

Solchen „orientalischen“ Zuständen gegenüber ist es aber doppelt Pflicht, keine Concessionen zu machen und ein Kunstwerk, soweit es die Kräfte gestatten, auf das Würdigste und Unverfälschteste darzustellen, um mindestens die Genugthuung zu haben, die dem Künstler so oft genügen muß, Nichts ver- [32a // 32b] säumt zu haben, um dem Vandalismus des Publikums mit Würde und Selbstbewußtsein entgegen zu treten.

Hat nun auch Hr. Schindelmeisser diesen Grundsatz befolgt? - Dies ihn zu fragen und ihn hiermit aufzufordern, uns gefälligst einige nähere Auskunft über den Sachverhalt direkt oder indirekt zukommen zu lassen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Dresden, 11ter Juni.

Hoplit.

[etc.] = etc.-Sigel // unter Andern // zaudern noch diesen ||

XXXX / XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/29, 16. 7. 1853, S. 239a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

R. Wagner's Lohengrin wurde auf dem Wiesbadener Theater mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die mise-en-scène des Herrn Direktors Grabowsky wird sehr gerühmt. – Ric. Wagner soll in Zürich das Bürgerrecht erhalten.

Kapellmeister Schindelmeisser in Wiesbaden tritt von seinem Posten ab, nachdem er durch die Aufführung des Lohengrin seine Tüchtigkeit auf's Glänzendste bewährte.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/161, 16. 7. 1853, S. 1269a-1270b

[Kopfartikel]

Aus Hannover 7. Juli.

... // ...

... // ... – Das Interessanteste lieferten in verflossener Saison unstreitig die 6 grossen Abonnements-Concerte, welche dem Publikum seit 1848 zum ersten Male wieder geboten wurden. Man muss es dem neuen Orchesterchef v. Platen lassen, er bietet . . . Alles auf, um uns das Interessanteste vorzuführen. . . . Wir hörten neben bekanntern grossen Sinfonien und Ouvertüren eine neue Sinfonie von einem in München lebenden Hannoveraner Goltermann, ein sehr schätzens- [1270a // 1270b] werthes, wenn auch nicht eben grossartiges Werk, und eine Ouvertüre, die Alles, Kunstkenner und Laien zu dem ungetheiltesten Beifall hinriss: die Ouvertüre zu Richard Wagner's Tannhäuser. Ein solches Werk hören, überzeugt besser von dem grossen, in der Neuzeit grössten Talente, das Richard Wagner besitzt, als alle Schriften Wagner's und alle, nachgrade ekelhaft werdenden Lobhudeleien und Vergötterungen desselben abseiten seiner absoluten Parteigänger. Wem, wie Referenten, das Glück zu Theil geworden ist, zwei Opern Wagner's in Dresden zu hören, der wird leicht überzeugt, dass Wagner bei weitem besser componirt als er und seine Anhänger schreiben und philosophiren. Man muss es jedem grössern Theater zum grössten Unrecht anrechen, wenn es die ohne Zweifel interessantesten Werke der Neuzeit Wagner's Opern nicht zur Darstellung bringt. Wir in Hannover hoffen in dieser Beziehung sehr stark auf Besserwerden. . . .

...
bekanntern // nachgrade // abseiten // Neuzeit W a g n e r's O p e r n nicht ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/3, 16. 7. 1853, S. 17a-19a [Leitartikel] = Fortsetzungsartikel, s. ~ I/1, 2. 7. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/3, 16. 7. 1853, S. 19b-22b, Z:20a [-]

Londoner Briefe.

...//...
Man hört hier viele sehr ernste un d richtige Urtheile über die Berlioz'sche Musik, über seine Sucht nach Neuem, die ihn dahin gebracht, Melodie, Rhythmus, Tact, Form, Alles wegzuwerfen und am Ende die Natur des Schönen und das Schöne der Natur zu zerstören. Aber es fehlt auch nicht an Witzen über diesen Vorgänger Richard Wagner's. ...//...

...///...

London, 11. Juli.

C. A.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/3, 16. 7. 1853, S. 24a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

F r a n z L i s z t ruht nicht in seiner Thätigkeit, musicalische Propaganda für die Compositionen von R. Wagner und Berlioz – den Vertretern der Musik der Zukunft – zu machen. In dem Musikfeste zu Karlsruhe wird er namentlich derartige Werke zur Ausführung bringen. Dieses soll im grossherzoglichen Hof-Theater an drei Abenden, je über den anderen Tag, im September Statt finden; dazwischen sollen Volksfeste und andere grössere Belustigungen arrangirt werden – also wohl eine Annäherung an die olympischen Spiele, worauf R. Wagner in seinem bekannten Werke deutet.

Ausführung // Statt finden; ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /167, Sonntag 17. 7. 1853 [S. Da] [Vermischtes]

Wiesbaden, 16. Juli. . . .

– Morgen Abend findet hinter dem Kurhaus keine Musikproduktion statt, weil ein großer Theil des Stadtfeld'schen Musik-Corps in der Oper „Lohengrin“ mitzuwirken hat, welche für diesen Abend angekündigt ist.

[= Stern fett halbspaltig] ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/28, Sonntag 17. 7. 1853, S. 223 [Kunst-Nachrichten]

W e i m a r. S. K. H. der Großherzog C a r l F r i e d r i c h, der großmüthige Beschützer der Künste u. Wissenschaften, starb am 8. d. im 71. Jahre.

* Das Portrait des Prof. A. B. M a r x, für den die Theilnahme nach Aufführung seines Oratoriums „Moses“ allgemein geworden, wird plastisch geformt, nächstens ausgegeben; es schließt sich den Medaillon-Portraits von Meyerbeer, Wagner und Liszt an.

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/29, 18. 7. 1853, S. 116b

[Nachrichten]

Wiesbaden. R. Wagners „Lohengrin“ wurde hier bereits dreimal gegeben und sehr günstig aufgenommen.

Diese Oper enthält unläugbar grosse Schönheiten und zeichnet sich durch freiere, melodischere Gestaltung der Gedanken, durch günstigere Behandlung der weiblichen Partien, wie durch sorgfältig ausgearbeitete, meist sehr effectvolle, oft schöne Chöre vor dem Tannhäuser aus, während der bisherige Opern-Zuschnitt noch mehr verlassen worden ist, als in diesem, so dass keine einzige Arie, kein Duett u. s. w. vorkommt. Es ist also natürlich, dass die Urtheile über dies Werk womöglich noch abweichender sind, als über Tannhäuser und dass dieselben, je nach dem sie vom Standpunkte der bisherigen Oper oder von dem des Schauspielfreundes, der hier ein mit Musik ausgestattetes Drama vor sich hat, gefällt werden, entweder vollkommen verwerfend oder höchst anerkennend lauten. Eine gründliche Analyse der Musik könnte nur nach einem längern Studium der Partitur gegeben werden. – Die bereits bei den frühern Aufführungen des Tannhäuser ausgesprochene Ansicht, Wagner werde in Folge seiner Doppelstellung als Dichter in erster Linie und Musiker in secundärer Beziehung in eine Richtung gedrängt, die ihn zuletzt von der Oper entfernen und zu dem reinen Drama, bei dem die Musik nur zur Verstärkung der Massenwirkungen diene, zurückführen müsse, hat sich bewahrheitet.

Die Frage über den Werth der Wagner'schen Tonchöpfung wird also zu einer Existenzfrage für die Oper überhaupt und muss bei aller Anerkennung Wagners als einem seltenen Talente zu seinem Nachtheile beantwortet werden, da die Oper, die uns so viel Meisterwerke der dramatischen Musik geboren hat, noch Lebensfähigkeit genug besitzt, um, trotz des augenblicklichen Mangels eines seiner grössten Vorgänger würdigen Componisten, als eine Kunstgattung für sich zu bestehen.

München. Den hiesigen Musikern, welche sich zu dem von R. Wagner in Zürich veranstalteten Musikfeste begeben wollten, sollen die Pässe mit dem Bescheid verweigert worden sein:

„H a n d w e r k e r erhielten nach den bestehenden Gesetzen keine Pässe nach der Schweiz!“

viel Meisterwerke ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/168, Dienstag 19. 7. 1853 [S. Da-Db]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 18. Juli. Gestern stand ein eigenes Verhängniß über unsere sein sollende Theatervorstellung. Zuerst war angesetzt: „L o h e n g r i n“, – wurde abgesagt wegen Krankheit (?) der Fräul. Grimm, dann bestimmte die Direktion die Oper „T a n n h ä u s e r“, – wieder waren die Affichen angeschlagen, mit einem Male ward Hr. Kühnle krank; was nun? – Die Direktion, in tausend Aengsten, wollte doch Sonntags Geld verdienen – eine Oper muß sind! und Rrrr! ein anderes Bild, der Bandit: „H e r n a n i“ erschien. Es gereicht den darstellenden Sängern zur besonderen Ehre, daß sie in diesem Wirrwarr ihre improvisirte Leistung zu einer sehr anerkennenswerthen machten.

- . . . // . . .

[= Stern fett halbspaltig] // muß sind! ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XII/88-90, 22. 7. 1853, S. 354a

[Theatralische Sternwarte]

* Bromberg. . . Die nächste Novität ist Richard Wagner's „Tannhäuser“, zu welchem sämmtliche Decorationen für hier neu gemalt worden sind.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XII/88-90, 22. 7. 1853, S. 356a-356b

[Theatralische Sternwarte]

* **Wisbaden.** Im Sommer ist Wisbaden das Stelldichein für Fremde aller „Art.“ In den Gasthäusern und in den Kaufläden findet der Fremde wohl genug Sprachverständige um sich zu verständigen. Im Theater, auf dessen Schaufenster man kein „English spoken here“ schreiben kann, wählt man zur

Verständigung die Universalsprache der Töne. Vom Beginn der Kur an, hat die Oper Oberwasser und wird das Schauspiel in den Schatten gedrängt. Beziehungsweise glückliches Schauspiel! Der Winter ist für die Oper die Zeit der Saat, der Sommer die Zeit der Ernte. Die Saat steht üppig und es ist nun an unserer Bühne, ihren Schnitt zu machen. An Lockungen läßt das gediegene und reichhaltige Repertoire es nicht fehlen. Seit dem Anfang dieses Monats hatten wir zwei Mal Wagner's „Lohengrin“, Wagner's „Tannhäuser“, Meyerbeer's „Propheten“ und hörten wir Fr. M a r x als „Fides“ und „Lucrezia Borgia.“ . . // . . . Gleich gelungen war die gestrige Aufführung des „Tannhäuser.“ . . . – Die „A. A. Ztg.“ bringt folgenden Artikel aus Frankfurt vom 4. d.: Welch außerordentliche Wirkungen ein sorgsam eingeübtes Ensemble und eine verständige Regie erzielen kann, konnten wir vorgestern in W i s b a d e n bei der höchst gelungenen Aufführung des „L o h e n g r i n“ von R. Wagner beobachten. Diese Oper, wenn man es so nennen will, ist sicherlich dem Verständniß des großen Publikums noch schwerer zugänglich als der „Tannhäuser.“ Trotzdem war der Eindruck der Darstellung auf die zahlreich versammelten Zuhörer außerordentlich, wozu gerade die Ensemblepartien und die trefflich einstudirten Chöre wesentlich beitrugen. Ganz besonders sprach der erste und dritte Akt an, speciell das sogenannten Schwanenlied und ein Duett des dritten Akts zwischen Lohengrin (Hr. P e r e t t i) und Elsa (Fr. S t o r k). Hr. M i n e t t i's Telramund wie jene beiden Partien Riesenaufgaben, ließ schmerzlich bedauern, daß Frankfurt diesen trefflichen Baritonisten nicht zu B e c k's Ersatz gewann. „Lohengrin“ ist übrigens, außer in Wisbaden, bisher nur in Weimar unter Liszt zur Aufführung gekommen. Um so verheißender ist's, daß Hr. G r a b o w s k i mit diesem schwierigen Unternehmen seine Direktionsführung am Wisbadener Hoftheater begann.

Sprachverständige um // Telramund wie ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./4, 22. 7. 1853, S. 33a-37a

[Leitartikel]

A k u s t i s c h e B r i e f e

Von

R i c h a r d P o h l

Achter Brief

...

(Fortsetzung.)

. . . [33a /// 36a] . . .

Man beobachte nun in einem Orchester die Bläser, die Streichinstrumente und die Sänger. Wie viele setzen mit dem Niederschlag des Dirigenten wirklich gleichzeitig den Ton an? die Concertmeister, die Chorführer, allenfalls die Oberstimmen und die zunächst Sitzenden. Die Anderen folgen nach, wie ein knatterndes Peloton Feuer. Bald kommt Der, bald Jener zu spät oder zu früh – freilich keine ganzen Minuten – aber $\frac{1}{10}$ Secunden sind für das Ohr schon so große Zeiträume, daß es dieselben nach einiger Uebung bereits g e t r e n t unterscheiden lernt! – Da holt eine Flöte erst Athem, während die andere schon den Ansatz hat, ein Geiger streicht herauf, der andere herunter, der eine spielt mit halbem, der andere mit ganzem Strich. Und nun erst die Sänger! Namentlich die Damen, welche zur Verzweiflung des Kapellmeisters den ganzen Abend verschämt in ihr Blatt hineinsingen, nie sehen, wann er niederschlägt, sondern erst nachsingen wenn die Nachbarin anfängt. Da sollen Ensemblewirkungen herauskommen! Da glaubt man, je mehr, desto besser! Im Gegenteil, je mehr desto schlimmer. Denn je mehr Mitwirkende, desto größer wird der Tonwirrwarr. Ein und derselbe Ton schlägt als 100 Kehlen nicht auf e i n m a l an unser Ohr, sondern womöglich in 1 Secunde hundert Mal, also aus jeder Kehle $\frac{1}{100}$ Secunde später. Das ist freilich nicht viel, aber genug, um eine beabsichtigte Gesamtwirkung niemals vollständig zu erreichen. Jeder Dirigent weiß, daß, je größer die Massen, desto schwerer es ist, dieselben auch nur äußerlich zusammen zu halten. Von einem inneren Zusammenhalt, einem einmüthigen Streben und Wollen ist dabei noch gar nicht die Rede. –

Wäre es aber auch möglich, dies zu erzwingen, – und daß es unter Umständen möglich ist,

wenigstens eine Annäherung zu erreichen, zeigen höchst gelungene [36a // 36b] und darum berühmte Orchesteraufführungen, wie die am *L e i p z i g e r* Gewandhaus unter *M e n d e l s s o h n*, in *D r e s d e n* unter *W a g n e r* und am *P a r i s e r* Conservatoire – so wird man doch immer finden, daß die mächtigsten Tonwirkungen, das einmüthigste „Nebeneinander“ immer durch relativ kleine Orchester erzielt wurde. Das absolut größte Orchester wird in vieler Hinsicht gerade das absolut schwächste sein. Denn wenn nach unsäglicher Mühe auch endlich das fatale „Nacheinander“ überwunden wäre, käme man an das schlimme Problem von der *R e i n h e i t* der Orchester, das niemals gelöst werden wird. –

an? die // $\frac{1}{10}$ [= waagerechter Bruchstrich] // mehr desto // $\frac{1}{100}$ [= waagerechter Bruchstrich] //

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./4, 22. 7. 1853, S. 37a-38a; ~ ./5, 29. 7. 1853, S. 49b-51a

[-]

Das Gesangfest der vereinigten nord- / deutschen Liedertafeln zu Detmold.

Schon wiederholt in früheren Jahren haben diese Blätter der Feste gedacht, welche der Verein der sogenannten norddeutschen Liedertafeln alljährlich (mit Ausnahme weniger Jahre) in den Gauen Westphalens oder auch des eigentlichen Niedersachsens feiert. So möchte es auch jetzt an der Zeit sein, des Festes zu gedenken, welches am 2ten, 3ten und 4ten Juli zu Detmold Statt fand. . . . [37a // 37b]

. . . Um 11 Uhr Abends hob der Festdirector die Tafel auf, um den durch Reisen, Singen ermüdeten Liedertäflern die nöthige Erholung zu gönnen; aber trotzdem eilten noch mehrere Liederbrüder (ewig heitere, unverwüstliche Naturen) zum Local der Ressource, wo manches alte Freundschaftsband wieder neu verschlungen, mancher frohen Erinnerung aus früherer Zeit die goldfunkelnde Gabe des Vater Rhein in heiterer Laune geopfert wurde.

Eine kurze Ruhe erfolgte; denn kaum hatte die blühende Tochter Hyperions mit rosigem Finger den Schleier der Nacht gelüftet und das Viergespann des Helios seine Tagesbahn betreten, so erklang auch schon eine kräftige Hornmusik durch die Straßen und mahnte die Liederbrüder daran, sich für den Tag zu rüsten. Wenig gestärkt durch kurzen Schlummer sahen wir sie nach $\frac{1}{2}$ 7 Uhr auf dem Marktplatze, . . . [37b // 38a] . . . Das Concertprogramm enthielt: 1) die *O u v e r t ü r e* zum *T a n n h ä u s e r*, 2) *I m W a l d e*, von *J. O t t o*, 3) *S u p e r f l u m i n a B a b y l o n i s*, von *G e v a e r t*, 4) *A u f e r s t e h e n* von *B. K l e i n* und 5) *H a l l e l u j a h* von *H ä n d e l*. Wir müssen gestehen, daß ein solches Programm für den vorliegenden Fall etwas mehr als reichhaltig war, denn obgleich das „Auferstehn“ wegfiel, füllten die übrigen Pièces dennoch die Zeit von $2\frac{1}{4}$ Stunden.

. . . [37b // 38a] . . .

(Schluß folgt.)

=====

Das Gesangfest der vereinigten nord- / deutschen Liedertafeln zu Detmold.

(Schluß.)

. . . [49b // 50a] . . .

Werfen wir einen Rückblick auf die drei Festtage und auf alle Freuden, die sie den Sängern und „Wilden“ gewährt seien, so kann man gewiß ohne Kühnheit behaupten, daß wohl wenige dagewesen sein mögen, welche nicht mit guten Eindrücken von Detmold geschieden sind. . . . Daß dabei auch der ernstesten Musik gedacht wird, und zwar jetzt in größerem Maaße, als früher, verdient lobende Anerkennung. Das Programm des Hauptconcertes giebt den Beweis hierzu, ja es hätte selbst, um der Ermüdung vorzubeugen, weniger reichhaltig sein können. Die Composition „Im Walde“, die freilich in manchen Kreisen auch ihre Lobredner finden mag, erinnerte doch zu oft an andere Compositionen und war neben der *T a n n h ä u s e r o u v e r t ü r e* und dem Psalm von *G e v a e r t* nicht recht an ihrem Platze; außerdem konnte nur die anerkannte Geschicklichkeit des Componisten in der Behandlung des Männerchors es vergessen machen, daß „Häslein mit wackelnder Nas“ kaum Gegenstände sind, die man in Concerten besingen kann. . . . [50a // 51a] . . .

Statt fand. // [Bruchstriche als Querstriche] // A u f e r s t e h n //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./4, 22. 7. 1853, S. 41a

[Kleine Zeitung]

Wir erhalten aus **Carlsruhe**, datirt den 15ten Juli, nachstehendes Schreiben, welches wir als Ergänzung der S. 38 befindlichen Correspondenz hier mittheilen: Wenn gleich sich seit einigen Wochen schon mehrere Zeitungen mit dem großen **M u s i k f e s t** beschäftigen, welches im Monat September unter **F. L i s z t's** Leitung hier gefeiert werden soll, so ist doch erst jetzt, nachdem **L i s z t** auf seiner Rückreise von **Z ü r i c h** nach **W e i m a r** Carlsruhe nochmals berührte, das Definitive darüber festgesetzt worden. Ich beeile mich, Ihnen und Ihren Lesern die darauf bezüglichen Thatsachen, welche ich aus bester Quelle schöpfte, unverzüglich mitzuthemen, damit die Freunde und Verehrer des genialen **L i s z t** und der durch ihn so glänzend vertretenen Richtung, Gelegenheit finden mögen, bei Zeiten ihre Disposition zu treffen, um **C a r l s r u h e** mit ihrem Besuch bei dieser Gelegenheit zu erfreuen.

Das **M u s i k f e s t** wird **z w e i** Tage umfassen, und zwar sind der 20ste und 21. **S e p t e m b e r** hierzu fixirt. An diesen zwei Tagen sollen **C o n c e r t**-Aufführungen im **T h e a t e r** stattfinden, zu welchen sich die Orchester- und Chor-Personale von **C a r l s r u h e**, **M a n n h e i m** und **D a r m s t a d t** vereinigen werden. Die Anzahl der Mitwirkenden kann nicht so übermäßig sein, wie mehrere Blätter meldeten, schon wegen des Raumes im Theater; doch werden diese vereinten und sehr respektablen Kräfte dem Zwecke vollständig entsprechen.

Das Programm wird folgende **H a u p t w e r k e** bringen: Overtüre zum **T a n n h ä u s e r**. 4 Stücke aus **L o h e n g r i n**, dieselben, welche in **Z ü r i c h** aufgeführt wurden, also **V o r s p i e l** (Gaal), **B r a u t z u g** und **C h ö r e**. **R o m e o u n d J u l i e**, Symphonie von **B e r l i o z**. Die 9te Symphonie mit Chören von **B e e t h o v e n**.

Ein solches Programm hat **C a r l s r u h e** noch nicht gesehen und wir sind auf den Erfolg außerordentlich gespannt. Der Name **L i s z t** bürgt für die Ausführung, und die Namen **W a g n e r**, **B e r l i o z** und **B e e t h o v e n** sagen das Uebrige. Mehr bedarf es nicht, um diese Septembertage als eine **E p o c h e** in dem musikalischen Leben Süddeutschland's zu bezeichnen. Sie sollen bald Mehr davon hören.

+

Orchester- und Chor-Personale // (Gaal) // C h ö r e //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./4, 22. 7. 1853, S. 41b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. Der „Tannhäuser“ sowohl als der „Lohengrin“ sind in **D a n z i g** in Vorbereitung. – Auch Frankfurt trifft Anstalten, ihn über seine Bretter gehen zu lassen, jedenfalls durch den großen Erfolg in **W i e s b a d e n** angeregt. –

...

XXXX / XXXX / XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/30, 23. 7. 1853, S. 241a-245b; ~ -/32, 6. 8. 1853, S. 259a-261b; ~ -/33, 13. 8. 1853, S. 265a-268b [Leitartikel] / [-] / [Leitartikel]

Epistel an die Tann- und Tollhäusler. *)

Von

Fr. H a m m a.

Geehrteste Freunde!

Nach Eurer Versicherung ist wirklich die Menschheit so glücklich das größte dramatisch-musikalische Kunstwerk: „Der Tannhäuser“ aus den Händen Richard Wagners zu

*) Der Verfasser obigen Aufsatzes, der mit dem ersten über Rich. Wagner die lebhafteste Zustimmung gefunden und von allen Orten Anerkennungs schreiben erhielt, hat sich einer etwas kräftigen Sprache be-

[241a // 241b]

empfangen. Ihr, seine eifrigen Apostel, gebt Euch unsägliche Mühe die arge Welt nicht nur zu übertreiben, daß das neue Evangelium, welches Ihr verkündet, das wahre und einzige Heil enthalte, sondern auch, daß

dient, um deren Milderung wir ihn gebeten hätten, wenn die Gegner, d. h. die Vertheidiger R. Wagners im Enthusiasmus für ihren Heroen oder in eitler Selbstüberschätzung nicht jedes Maß und Ziel eines anständigen Tones beharrlich bei Seite setzen würden.
D. R.

[241b // 242a] die als hohe Kunstwerke längst und viel verehrten Opern unserer alten und neuen Meister nichts anders seien als ein verabscheuungswürdiger Cultus zur Verehrung des Götzen „Unsinn.“

Ich bin gewohnt alles genau zu besehen und bin, ich gestehe es, dann am schwersten von der Richtigkeit und Vortrefflichkeit einer Sache zu überzeugen, wenn sie mir marktschreierisch angepriesen wird. Dieß Letztere nun war es hauptsächlich, was mich gegen Eure Predigten mißtrauisch machte, was um so leichter stattfinden konnte, als mich das Sprichwort: Viel Geschrei, wenig Worte, noch niemals im Stiche ließ.

Jeder von Euch nennt den Anderen ein Genie – der Franz den Richard, der Müller den Franz u. s. w. u. s. w., und ich zweifle auch nicht daran daß es so sein könnte; allein unbedingt Euren Worten glauben, dazu konnte ich mich dennoch nicht entschließen – ich wollte selbst untersuchen.

Ich durchsuchte und durchforschte Euer neu entdeckten Welttheil nach allen Richtungen, habe aber nichts gefunden als – Wind und Windbeutel; es müßte denn sein, daß ich mich in Euerm Paradiese nicht zurecht gefunden und die Lorbeeren für Holzapfelbäume genommen hätte. „Irren ist menschlich,“ und da ich mich auch für einen Menschen halte, obwohl ich erst einmal in Leipzig war, so ist es möglich, daß ich in einem Irrthum befangen bin, dessen ich lieber je lieber los sein möchte. Ich wende mich daher an Euch um meine Ansichten über „den Tannhäuser“ offen zu sagen, nicht als hoffte ich hievon einen besonderen Gewinn für mein Glaubensbekenntniß, bewahre – sondern nur daß man nicht sagen kann die Deutschen hätten sich sämmtlich von Rich. Wagner und seinen Colporteurs dämpfen lassen.

Wenn Ihr, Geehrteste! das endlose Gloria in der Tannhäusermesse in vollem Chore, vielstimmig mit obligaten Pauken und Trompeten zur Aufführung bringt, so will ich dagegen das Misere nur mit einem Solo ausführen, sollte Euch die Baßbegleitung manchmal grob vorkommend, so bedenkt, daß Ihr dieß Instrument jetzt schon lang genug spielt und daß jetzt auch einmal die Reihe zu hören an Euch ist.

Ich lese da in einem Buche „die Melodie der Sprache“ (von Fr. Köhler gedr. in Leipzig) Folgendes: „Daß Rich. Wagner Flügel hat die ihn höher und weiter tragen als Andere, hat ihm viele Feinde gemacht; seine Eigenschaft als Doppelkünstler, Wort- und Tondichter, ist schon an sich vielen ein Aergerniß, und schlau genug ist das Thun seiner Kritiker, die in hergebrachter Opernweise Wagners einig – (O du heilige Zweieinigkeit!) geborene Kunstwerke erst auseinanderreißen und dann jeden Theil, Dichtung und Musik, für sich allein zu betrachten, wo dann jeder Theil quasi zur Null werden muß; (ja, ganz richtig bemerkt) „du lieber Herr Gott, wie jämmerliche Menschengebilde hast du er – [242a // 242b] geschaffen! (wie Figura zeigt) „denn sieh, ich nehme diesen leibhaften Apoll und schäle ihm das Fleisch ab um dir zu zeigen was du machst: ein häßliches Skelett und Futter für den Wolf u. s. w.“

Ich halte, meine Geehrtesten, den Tannhäuser für keinen Leibhaftigen sondern für gar keinen Apoll, und wenn ich ihm etwas nahe auf seinen Leib rücke, so geschieht es auch nicht um ihm die Haut abzuziehen – welches Geschäft ich einem andern Handwerk überlasse – sondern nur um ihn zu betrachten und allenfalls einen Puls zu befühlen. Rich. Wagner hat die gleiche Freiheit in so hohem Grade und auf eine Weise für sich in Anspruch genommen, die weder von seiner Beschcheidenheit noch seiner Achtung Anderer ein besonderes Zeugniß gibt. Wenn auch die Opern des Unsinn gerade nicht „einig – eins geboren“ sind, so machen sie nichts destoweniger auf innern Zusammenhang ihre Ansprüche, und sie wollen sich ebenso ungern „scalpiren“ lassen als Apoll-Tannhäuser. Wenn ich daher diesen zuerst nach seinen dramatischen und erst später nach seinen musikalischen Eigenschaften

beurtheile, so thue ich kein Unrecht, sondern übe nur was Ihr täglich ungenirt vollbringt.

Erster Akt.

„Die Einleitungsscene des ersten Akts versetzt uns in das Innere des Hörselbergs. Eine *w e i t e, r o s i g e r l e u c h t e t e* Grotte, welche sich im Hintergrunde wie *u n a b s e h b a r* dahin zieht. In der äußersten *s i c h t b a r e n* Form dieses Hintergrundes *d e h n t* sich ein *b l ä u l i c h e r* See mit *G e s t a l t e n* badender Najaden in seinen Wellen, mit Sirenen auf seinen Ufervorsprüngen aus. Der Mittelpunkt zeigt eine Gruppe tanzender Nymphen, der Vorsprung an beiden Seiten der Grotte liebende Paare. Im Vordergrund ruht Venus auf einem Lager, vor ihr halb kniend, das Haupt in ihrem Schooße, Tannhäuser. Ein Zug von Bachantinnen kommt aus dem Hintergrunde im wilden Tanze dahergebraust; sie durchziehen mit trunkenen Geberden die Gruppen der Nymphen und liebenden Paare, die sich bald zu größerem Ungestüm hinreißen. Der Gesang der Sirenen fesselt nur auf kurze Zeit die ungestüme Leidenschaft der Tanzenden, die den Tanz in erhöhter Aufregung fortsetzen und ermattet beschließen, bis ein sich *h e r a b s e n k e n d e r D u f t* endlich alle diese Gestalten umhüllt.“ (Franz Müllers Tannhäuser Seite 43.)

Ich erlaube mir hier die Frage: Ist bei Aufführung des Tannhäuser in Weimar alles so gewesen wie es Herr Müller erzählt, oder hat dieser den *b l a u e n D u f t* nur gemacht um ihn über solche herabsinken zu lassen die nicht das Glück hatten den Hörselberg in Weimar zu sehen?

Von solchem feinem Geberdenspiel des Ballet- und Singchors, in solchen herrlichen, selbst die Natur weit [242b // 243a] übertreffenden Dekorationen hatte ich keine Ahnung. Da ist freilich die ganze Herrlichkeit in der „Armida“ ein bloßer baierischer Himmel dagegen! Zwar ist Aehnliches in andern Opern, Balleten und Pantominen schon oft da gewesen, allein deßhalb ist diese Scene in Tannhäuser doch *n e u, originell*, erhaben, feierlich und noch allerlei, wenn auch schon Zauber-Berge, Höhlen, Grotten, Seen, Himmel und Olympe in allenfalls Façonem da waren, so waren es doch keine *W e i m a r e r H ö r s e l b e r g e*.

Tannhäuser kann die rosige Beleuchtung des Hörselberges nicht mehr ertragen und die Küsse der *F r a u Venus* – ihr Mann ist wahrscheinlich unterdessen auf der Leipziger Messe – sind ihm zuwider, er hat das Lumpenleben satt und möchte weiter ziehen.

Frau Venus ist darob sehr betrübt und kann nicht begreifen, daß der Geliebte *par tout* fort will, da er doch so gut unterhalten ist; sie muntert ihn auf „mit *a n g s t e r f ü l l t e m* Herzen“ (mit welchem Instrumente wird wohl dieß ausgedrückt?) seinem bisherigen *G l ü c k e* treu zu bleiben. Tannhäuser findet zwar daß es bei Frau Venus, wo er Kost und Logis gratis hat, ganz angenehm zu leben ist, allein er möchte auch wieder einmal zu den Menschenkindern, um so mehr, weil er Frau Venus doch nicht heirathen kann.

Vergeblich sind die verlockenden Künste – Tannhäuser wird plötzlich fromm, „sein Heil ruht in Maria!“

Nun erst bemerkt man, daß Frau Venus zur erlauchten Familie **Fizlipuzlis** gehört, denn bei dem Namen der Muttergottes sinkt sie in Ohnmacht, schreit und verschwindet.

Ich kann mir, Geehrteste, wohl vorstellen, welch' großartigen haarzubergsträubenden Eindruck diese Scene auf Euch machte – von solch' einer liebenswürdigen, angenehmen, unterhaltenden Dame, welche ein so vornehmes Haus macht und immer respektable Gesellschaft bei sich hat, auf einmal zu erfahren, daß sie eine Schwester oder gar die *chere mère* des „Gottseibeius“ ist, das kann auch den Ruhigsten außer Fassung bringen. O ich kann's den Weimarern und Euch nicht verübeln, wenn allen der Schreck in die Glieder gefahren ist und Mancher noch heute einen schwindelnden Kopf mit herumträgt.

Hören wir Herrn Müller weiter:

„Ein blauer Himmel in heiterer Sonnenbeleuchtung ruht über dem lieblichen Thale, in das sich Tannhäuser nun versetzt sieht.“

Wenn's in Weimar regnet da gehen die Leute in's Theater, wo man einen blauen Himmel, Sonnenbeleuchtung und liebliche Thäler spottwohlfeil haben kann! Daß man hier Orts nicht auch schon daran dachte, einen Müller'schen blauen Himmel in's Theater zu machen, ist mir unbegreiflich, ich glaube aber daß man, wenn auch spät, die Zweckmäßigkeit dieser Einrichtung anerkennen wird.

Ueber dieses Dekorationswesen, welches zum großen Theil nur in Eueerm Gehirn, nicht aber in der Wirklich- [243a // 243b] keit vorhanden ist und welches denen von Scribe und Comp. so ähnlich sieht wie ein Ei dem Andern, will ich weiter kein Wort mehr verlieren; ich habe schon gesehen daß Rich. Wagner auch die ihm an Andern so sehr verhaßten Kunstgriffe die Opern auszustaffiren, nicht verschmäht.

Ein Hirtenknabe wird nun von dem Dichter an den Haaren auf die Bühne gezogen, er singt und

bläst aus Langweile, weil er sonst nichts zu tun hat.

Pilger treten auf – sie wallfahren nach Rom um sich Absolution zu holen. – Sie singen, und damit ist der Beweis geliefert, daß es schon zu Tannhäusers Zeiten musikalische Sünder gab, welche Absolution sehr nöthig hatten. Zu bemerken ist noch, daß der ungezogene Hirtenjunge die Frechheit hat den Pilgern in ihren Gesang nicht gerade zu pfeifen oder zu blasen, und daß man keine Ochsen auf der Bühne sieht, welche Rich. Wagner hintere die Coulissen placirt.

Tannhäuser, welcher ein sehr weiches Herz und viel Gefühl hat, auch musikalischer zu sein scheint als der Hirtenbub, wird durch den Gesang der Pilger so gerührt wie ein Brei - er weint. Er beschäftigt sich nun ernstlich damit, sich zu bessern, während dessen finden ihn seine Collegen, welche der Landgraf mit auf die Jagd genommen hat. Tannhäuser will nicht mit ihnen gehen, da erinnert ihn einer an seine frühere Geliebte – plötzlich bei dem Namen „Elisabeth“ ergreift ihn große Sehnsucht, er will „zu ihr! zu ihr!“ – Der Landgraf und die Minnesänger singen jetzt zum Schluß des ersten Actes ein *Zusammenstück in dulci júbilo*.

Zweiter Akt.

Elisabeth tritt auf und singt in der reich geschmückten Sängersalle, woraus man gleich hört daß sie verliebter Natur aber dennoch fromm ist. Diese beiden Eigenschaften findet man häufig auf einem Stamme, und der Dichter hat hier wirklich nach Wahrheit und Natürlichkeit gestrebt. Tannhäuser ist beim Anblick der holden Jungfrau sogleich ganz geistesabwesend, wie die Berliner als sie zum erstenmal Pepita-Oliva tanzen sahen, und fällt der verliebten Seele vor die Füße; diese ist aber barmherzig genug den knieenden Seladon sogleich aufzuheben und ihm eine Liebeserklärung in aller Form zu machen: „Heinrich, was thatet ihr mir an?“

Nun singen Beide zusammen, aber natürlich kein Duett sondern einen Zwiegesang. (Die Tannhäuserischen zählen wie es scheint so: iens, zwie, drie.) Darauf kommt ein Sängersfest – wie es da zugeht weiß Jedermann; nachdem die Vorbereitungen in Um-, Ab-, Auf-, Her- und Hinzügen vorbei sind, ist Wetsingen, wobei es, wie man gleich Anfangs merken kann, auf Spektakel abgesehen ist. Am Schlusse desselben ist Tannhäuser so takt- und charakterlos [243b // 244a] in Gegenwart seiner kaum angesungenen Elisabeth, die genossenen Freuden des Hörselberges zu preisen und damit zu prahlen daß er einige Zeit Gast bei Ihrer diabolischen Hoheit gewesen ist.

Jetzt bricht ein Donnerwetter über den armen Sünder los. Allgemeines Entsetzen und große Flucht der Damen. Elisabeth bleibt und rettet den armen Heinrich durch ihren Heldenmuth vorm sichern Tode, weil er selbst nicht Courage hat sich mit den Rittern, welche ihn allen Ernstes mit ihren spitzigen Schwertern und Speießen umbringen oder todtmachen wollen, einzulassen. Nachdem sich der Herr von Tannhausen also gründlich blamirt hat, wird es ihm fast übel – er legt sich auf den Boden und schämt sich? o! nein! Er deklamirt bald wieder ganz wie gewöhnlich, will aber doch wieder Buße thun.

Herr Fr. Müller sagt: „Unser Mitgefühl wendet sich dem Unglücklichen in seiner verzweiflungsvollen Lage wieder zu.“

Geehrteste! ich für meinen Theil versichere Euch auf Ehre, daß ich mit Eurem eckelhaften, charakterlosen Tannhäuser, welche alle drei Minuten seine Gesinnung ändert und sich in den widersprechendsten Affekten bewegt, als hätte er den Verstand verloren, nicht ein Fünkchen Mitleid habe, und wenn ihn der Landgraf gleich aufhängen ließe so wäre es mir eben recht, weil dann die Comödie zu Ende wäre.

Tannhäuser wird aber nur geächtet; nachdem ihm dieß verkündet regt sich wieder die Liebe in seinem Herzen – er küßt das Kleid von Elisabeth und geht mit dem Ausrufe: „Auf nach Rom!“ glanzvoll ab.

Geehrteste! Ist's denn möglich! ist dieser Tannhäuser denn wirklich ein Deutscher gewesen? Ja! – O! ich bitte Euch, sagt's nur Niemand, denn ich versichere Euch, der spanische Laquai Leporello im Don Juan hat mehr Ehre im Leib als dieser edle Ritter von Tannhausen.

Dritter Akt.

Elisabeth ist vor dem Muttergottesbilde dahingestreckt und sehnt sich nach dem Tannhäuser, welcher in Rom ist. Die ältern Pilger, welche wie es scheint besser marschiren können als die Jüngern, erscheinen von da kommend. Als Elisabeth sieht, daß Herr Heinrich nicht bei ihnen ist will sie – sterben und fleht die Muttergottes an sie abzurufen; ihre letzten Seufzer gelten „ihm.“

„Der Eindruck, den diese Scene hervorbringt und hinterläßt, ist durch ihre einfache ruhige Macht rührend und ergreifend.“ (Franz Müller).

O du traurige „Heilige Elisabeth“ bitte im Himmel für diese tief ergriffenen Freunde deines Tannhäusers, auf daß sie würdig werden der Verheißung: Selig sind die [244a // 244b] keinen Verstand haben, denn sie können keinen verlieren.

Als Intermezzo läßt uns Herr Wagner auch noch einen Abendstern sehen, welches eigentlich unnötig ist, da die Propheten-sonne noch am Himmel steht, mit welchem Himmelskörper ich für meinen Theil auf lange genug gehabt hätte.

Die Wagner'schen Personen entwickeln alle eine gewisse Gemüthlichkeit, und so singt nun auch Wolfram den Abendstern an, was von tiefem Empfindungsvermögen und Liebe zu Naturschönheiten zeugt.

Tannhäuser kommt „in zerrissenen Pilgerkleidern“ – also zerlumpt, was ich leicht begreife – von Rom zurück und will wieder in den Venusberg. Er ist beim heiligen Vater schlecht angekommen und will nun, da er glaubt ohnehin des Teufels zu sein, noch einmal bei des letztem Base, der Frau Venus, einsprechen. Die G n a d e n l i e d e r, die ihn im ersten Akt zu Thränen rührten, sind ihm z u m E k e l g e w o r d e n, er will nun wieder dahin, „wo er der Wonn und Lust so viel genoß an ihrer Brust.“

Der Hörselberg zeigt sich in magischem Scheine. Madame Venus ist auf das Sopha hingestreckt und empfängt den Tannhäuser, welcher im ersten Akt so ungalant war ihr einen so großen Schreck zu verursachen, ganz artig und fürchtet sich vor dem Pilgerkleid nicht, weil sie wohl weiß, daß es mit der Wallfahrt nicht so ernst gemeint war. Sie nennt ihn zwar einen „ungetreuen Mann,“ ist aber doch ganz zufrieden mit ihm, wenn er nur bleibt. Ach! ja! In den Hörselbergen, wo jeder beliebige Lump ein- und ausgehen kann, nimmt man's eben mit der Treue nicht so genau. Tannhäuser will nach einigen Erörterungen der Venus in die Arme sinken und besinnt sich – nein er besinnt sich nicht, sondern bei dem Namen „Elisabeth“ bekehrt er sich urplötzlich, und gerade als Venus glaubte am besten daran zu sein, muß sie abziehen und verschwinden sammt Dienerschaft.

Die heilige Elisabeth muß nun sterben, damit man auch noch einen Trauerzug zu sehen bekommt. Auf die Fürbitte der Gestorbenen wird Tannhäuser von unserm Herrgott begnadigt und er kann, wenn er lange lebt, seine Bekehrungen noch oft wiederholen.

Interessanter würde es sein, wenn nach dem Trauerzug oder auch zur größeren Spannung v o r demselben H e r r Venus käme, um den Tannhäuser aus Eifersucht zum Zweikampf zu fordern!

Der Schluß des Ganzen ist übrigens dennoch pikant. Tannhäuser sinkt an der Leiche seiner Geliebten Nro. 2, welche aus Gram über seine Liederlichkeit gestorben ist, nieder und hat die Ehre, welche wohl vor und nach ihm Keinem widerfahren ist, derselben nachzurufen:

H e i l i g e E l i s a b e t h ! b i t t ' f ü r m i c h !

Erlauben Sie Herr Wagner, Sie haben von einer Heiligen kuriose Begriffe – so gibt's noch viele unglückliche fromme Liebhaberrinnen, wenn die alle heilig gespro- [244b // 245a] chen würden, da kämen zuletzt auf jeden Tag drei Dutzend, und wir Beide hätten a u c h n o c h Hoffnung in den Kalender zu kommen.

Uebrigens gebe ich dem Tannhäuser und seinen Verehrern recht, wenn sie die Heiligen anrufen, sie haben's nöthig – nur möchte ich ihnen rathen sich an den heiligen W e n d e l i n zu halten. –

Den Schluß bildet ein allgemeines „Halleluja.“

Zu diesem „wohlthuenden beruhigenden und versöhnenden Abschluß“ mache ich jetzt auch noch folgenden Schluß: Einen d r a m a t i s c h e n C h a r a k t e r nennt man denjenigen, welcher für eine Person, Sache oder Idee leidet, kämpft, siegt oder untergeht; Tannhäuser opfert n i c h t s für seine Geliebten, er will m i t Beiden aber f ü r [245a // 245b] Keine leben; er duldet für k e i n e Sache und kämpft für k e i n e Idee, ja nicht einmal für sich selbst; er handelt nicht nach Grundsätzen, sondern läßt sich ganz durch zufällige Umstände bestimmen und beherrschen, er ist die willenlose Puppe in eines Jeden Händen; er hat eben so wenig Muth sich dem bösen Prinzip zu überliefern als er Kraft besitzt sich dem Guten hinzugeben, deßhalb ist er auch keiner That fähig – kurz: er ist kein d r a m a t i s c h e r C h a r a k t e r sondern g a r k e i n C h a r a k t e r.

Geehrteste! Ich könnte Euch noch vieles sagen, was mir an den „herrlichen Gestalten“ in Eurem Tannhäuser miß- und auffällt, allein da müßte ich ja auch ein ganzes Buch schreiben und das wäre mir denn doch zuviel.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Epistel an die Tann- und Tollhäusler. *)

Von

Fr. H a m m a.

(Fortsetzung.)

Geehrteste! Rich. Wagner führt uns, wie wir gesehen haben, durch Hörselberge, vor Muttergottesaltäre, von bußfertigen Pilgern zu Liebesrittern, vom Papst zum Teufel, von der Pilgerkutte und dem Rosenkranz zur neuen Liederlichkeit, und endlich wird der Verräther an Religion und Liebe auf die Fürbitte seiner gestorbenen, h e i l i g e n Geliebten, ohne Absolution durch eine Kabinettsordre begnadigt.

In der That scheint Rich. Wagner mehr durch äußere Umstände, denn durch innere Ueberzeugung zu dieser Dichtung angetrieben worden zu sein, vielleicht durch die gute Aufnahme von ähnlichen sentimental-religiösen Liebesromanen. Von einem bekannten Mitgliede der europäischen Demokratie hätte ich eher einen thatkräftigen, verwegenen Helden, als keinen in liebesüchtiger, krankhafter Schwärmerei befangenen Tannhäuser erwartet. Die conservativ gesinnten Componisten Rossini und Auber beschenkten die Welt mit einem Tell und einem Masaniello! –

Erklärt mir doch Graf Oerindur
Diesen Zwiespalt der Natur!

Man mag übrigens die Sache beurtheilen wie man will, so wird man zugeben müssen, daß der Stoff des Dramas aus der Vergangenheit genommen ist. Es wäre daher wünschenswerth gewesen, wenn auch die Musik schon um „des innern innigen Zusammenhangs willens“ das Gepräge der Vergangenheit an sich trüge, man hätte dann an ihr etwas Positives, Haltbares, d. h. Ver- [259a // 259b] ständliches, so aber ist alles nebelgrau und verworren wie die Zukunft.

Von dem mystisch-katholischen Wesen, welches sich durch die ganze Handlung hinzieht, ist in der Musik nicht das Geringste zu entdecken, und wäre doch gewiß ein „i n n i g e r“ Zusammenhang am notwendigsten am Platze gewesen. Die nach Rom wallfahrenden Pilger singen sogar einen puritanischen Choral, was ein Verstoß, ein Anachorismus ist, der selbst einem Wenzel-Müller nicht verziehen werden dürfte.

In dieser Beziehung kennt sich Meyerbeer besser aus, und auch Halevy hat in seiner Abendmahlsscene der Jüdin den echt hebräischen Ton angestimmt. Eine auffallende widernatürliche Ungeschicklichkeit ist es jedenfalls, daß der Dekorationshirtenknabe gerade die Z w i s c h e n s p i e l e des Chorals bläst.

Die Venusbergmelodie, welche hübsche Motive zu einem Kavalleriemarsch enthält, ist weder ü b e r- noch u n t e r i r d i s c h; eine Galoppade von Lapizki spricht mehr sinnliche Leidenschaft, ungestüme Begehrlichkeit und frivole Lust aus als diese Kaffeemühlen- und Theekannen-Musik.

In dem Gesang der Venus kann ich gleichfalls nichts sirenenartig Verlockendes entdecken, eher könnte man annehmen, daß die Venus ein kalt berechnendes Weib als die aufgeregte personificirte Sinnlichkeit vorstellen sollte.

Kurz, von den beiden sich begegnenden Prinzipien der sinnlichen und der keuschen reinen Liebe, ist in der Musik zum Tannhäuser nichts zu finden. [259b // 260a]

Spielt einmal, meine Geehrtesten! einem Menschen, der von der Handlung des Tannhäuser nichts weiß, die Musik vor, ob er errathen wird, was da vor geht. Er wird, ich bin fest überzeugt, eher alles andere glauben, als daß hier Minnesinger in ihrer Zeit geschildert werden sollen.

R. Wagner scheint übrigens von seiner Gesangsmusik selber nicht viel zu halten, da er „i n e r s t e r L i n i e d e n D a r s t e l l e r u n d d e n S ä n g e r n u r a l s d e s s e n H e l f e r v e r l a n g t.“ Man kann's also wieder so einrichten, wie es noch vor etwa 80 Jahren in Berlin war, wo man dem Schauspieler 8 fl. für den Abend Zulage gab, für welche er auch die Opern singen mußte. (Siehe Geschichte des Berliner Theaters.)

Hätte Rich. Wagner ein für schönen Gesang empfängliches Gemüth, gewiß er wäre nie zu diesen verkehrten Ansichten gekommen. Ich müßte, um Ihnen, meine Geehrtesten! das Herbe, ich möchte sagen Unreife und Eckige im Wagner'schen Gesange zu zeigen, vergleichenden N o t e n b e i s p i e l e anführen, was sich hier nicht machen läßt; ich verweise Sie daher auf eine von mir später erscheinende Schrift: V e r g l e i c h e n d e B e i s p i e l e ü b e r d e n B a u d e r M e l o d i e von Ambrosius (390

n. Chr.) bis auf unsere Zeit.

Aus diesem Buche können Sie sich dann überzeugen, daß Rich. Wagner nicht nur keine Melodieformen erfunden hat, sondern daß überhaupt manches sehr alt ist, was heutigen Tags als Neuigkeit durch alle Länder getragen wird.

Als eine von den vielen Verbesserungen der Oper (*Dramma per musica* oder musikalisches Drama ist der älteste Ausdruck), wird auch aufgezählt, daß Rich. Wagner die gewöhnliche schematische Operneintheilung verlasse und an ihre Stelle Scenen setze, die in zusammenhängender Reihenfolge fortgehen, die aber mit planvoller Abwechslung oft eine reiche Gruppierung in Recitativ-Einzel Gesang, Zwiegesang, mehrstimmigen Gesänge umschließen. Er eröffnet so unserm innern Auge einen erweiterten Gesichtskreis, indem er als Kundgebung des einheitlichen Inhalts die einheitliche künstlerische Form darbiete, an sein Wort erinnere, daß keine Form für die Ermöglichung des wirklichen Dramas beängstigender sei als die gewöhnliche der Oper mit ihrem ein für allemaligen Zuschnitt von Gesangsstückformen, welche dem Drama ganz entfernt liegen.

Es ist keine Musik, kein Gesangsstück ohne Form denkbar, weil ja gerade die Tonformen mehr als der einzelne Ton die Wirkungen hervorbringen, und auch Rich. Wagner hat Formen oder Förmelein, welche, wenn auch nicht durch Striche abgetheilt oder Nr. bezeichnet, doch einzelne Theile ausmachen, die gar leicht zu erkennen sind. Der Unterschied findet also der Sache nach ganz und gar nicht statt, nur die Schreibart ist verschieden; dies ist übrigens nicht von R. Wagner erfunden, sondern [260a // 260b] war schon in frühen Zeiten gebräuchlich und wurde nur der Unbequemlichkeit wegen abgeschafft; die Italiener schreiben ihrer Pantominen heutigen Tages noch in zusammenhängenden Scenen, wo es deßhalb eher zulässig ist, weil die Mimik die rascheste Darstellung der Gedanken ist – hiermit die musikalische Phrasen dem entsprechend schnell wechseln sollen und können.

Daß man für die verschiedenen Gesangsstückformen einzelnen Namen erfand oder vielmehr anwendete, als Arie, Arioso, Romanze, Ballade, Lied, Duett, Terzett, Quartett u. s. w., war zur besseren Uebersicht durchaus nothwendig. Mit den Ausdrücken Einzelgesang, Zwiegesang, mehrstimmiger Gesang [etc.] bezeichnet man so viel als nichts, und man kann auch damit nichts anderes bezwecken wollen, als dem deutschen Michel den Bart zu streichen.

Der Ausdruck Zwiegesang ist übrigens ganz unpassend, wenn man ihn nämlich für etwas weiter als das gewöhnliche „Zweistimmig“ gelten lassen will. Bei einem Duett sind zwei selbständige, für sich handelnde und empfindende Personen nothwendig, und dieser letztere Ausdruck ist also jedenfalls der Richtigere. Um noch einmal auf die „einheitliche künstlerische Form“ zu kommen, so ist es gewiß ebenso einheitlich, eben so künstlerisch, wenn der Componist ein längeres Tonstück sich aus sich selbst entwickeln läßt, als wenn er aus einem Duzend bunter Flecken eine Scene zusammenflickt.

Ist das erste Duett in Don Juan nicht auch einheitlich? nicht auch künstlerisch? Selbst im Propheten passen die einzelnen Nummern so aufeinander, – da wo es nämlich die Handlung oder Situation verlangt, – daß es selbst einem Tannhäusler schwer fallen dürfte, ohne Bekanntschaft mit der Partitur das Ende und den Anfang der Nummern herauszufinden.

Die Form ist übrigens immer Nebensache, und deßhalb tadle ich R. Wagner durchaus nicht, wenn er zur Erreichung seiner Zwecke andere Formen wählt, als es zum Theil jetzt gebräuchlich ist; die Form ist nur das Gefäß, welchem ein Inhalt immanent sein soll; allein unbedingt wegwerfen darf man die Formen nicht, weil diese manchmal ein Mittel sind, Erinnerungen an gewisse Sachen oder Zustände in der Seele zu wecken. Hätte z. B. R. Wagner beim Sängerkampf die nicht gebräuchlichen Melodieformen der Minnesinger angewendet, er würde bei weitem nicht diese Hingebung von Seite des „Publikums“ verlangen müssen, zu deutsch, die Singerei würde nicht so entsetzlich langweilig sein. Die „Gesangsstückformen,“ die Arien und Duetten [etc.] haben ihre Gestalten auch nicht dem bloßen Zufall oder gar der Gedankenlosigkeit der frühern Componisten zu verdanken, es ist, ehe R. Wagner zu schreiben anfing, schon sehr viel über diese Sache nachgedacht und auch sehr viel probirt worden – was zuletzt immer das Beste ist – und wenn man nach und nach über gewisse Formen sich einigte, so geschah es aus Ueberzeugung, daß derselben psychologische [260b // 261a] Motive zu Grunde liegen. Etwas anderes als Gemüthszustände der Seele mit der Musik darstellen wollen, ist eben nichts anderes als Thorheit, welche freilich von jeher ein stark wucherndes Unkraut im musikalischen Felde war. Sturm, Wind und Wehen, Blitz, Schlachten, Feuersbrünste, Laufen, Fahren, Reiten, Alles ist schon musicirt worden, aber wie? Ein Sturm und etliche elende Geigenbögen! eine Schlacht und zwei Pauken! –

Kein Gemüthszustand entsteht aber plötzlich, sondern nach und nach, er entwickelt sich gleichsam durch sich selbst und steigert sich bis zu seinem Culminationspunkte. Nur Narren machen eine Ausnahme, sie fallen von einem Affekt in den Entgegengesetzten, weil die Gesetze, wornach das Geschäft des Denkens, vor sich geht, gestört sind. Setzen wir nun den Fall, wir müßten den

Gemüthszustand einer Jungfrau musikalisch darstellen, welche mit Sehnsucht ihren Geliebten erwartet. Ihre Hoffnung wird nun entweder erfüllt oder nicht – in beiden Fällen ist die Arie im vollen Sinne des Worts mit Rezitativ, Cantabile und Agitato am Platze.

Freilich lassen sich zwei Leidenschaften eben so wenig auf einmal empfinden, als musikalisch geben. Elisabeth singt vor dem Bilde der Maria und sehnt sich nach dem Geliebten. Der Componist hat nun die Wahl, ob er die religiöse Hingebung durch Gebet oder die Leidenschaft der Liebe darstellen will, – aber beides auf einmal geht nicht an. Wenn einem frommen Gemüthe, welches zudem so eben im Gebete Trost und Hilfe suchte, ein noch so großes Unglück zustoßt, so wird nach der richtigen, psychologischen Berechnung eine Ergebung in den Willen des Höchsten die nächste Folge sein; Entsagen, Dulden und Leiden, das sind ja vorzugsweise die Zeichen der Frömmigkeit; allein die heilige Elisabeth *v e r w ü n s c h t* ihr Leben! – (was würde erst die Venus anfangen?) Zu solchen gemachten unzusammenhängenden Gemüthszuständen kann man freilich keine Arien brauchen, da muß man kleine Fleckchen haben, durch deren Zusammenhang mittelst [261a // 261b] eines Schwalls von Worten man doch zuletzt was Buntes bekommt, woran Kinder und Narren eine Freude haben können.

Ich will Ihnen, Geehrteste, nur ein Beispiel von einer Arie anführen, die letzte der Fides im Propheten, und diese nur deßhalb, weil sie von Ihnen so vielfach angefochten wurde: das fanatisch katholische Weib, welches hungerte und fror, aber nicht bettelte für *s i c h*, sondern um ein paar Groschen für Seelenmessen zusammen zu bringen, trotz auch im Kerker noch ihren Peinigern. „Ihr Baalspriester ihr“ ruft sie ihnen nach. Das ganze Rezitativ ist deshalb von Meyerbeer kalt und bestimmt gehalten – nur der Gedanke an ihren Sohn – den sie verabscheut und *d o c h* liebt, wühlt die innersten Empfindungen auf. Die Mutterliebe siegt und spricht sich nun in einer Cantilene aus, welche zu diesem Gemüthszustand nicht passender sein könnte. Nur der Himmel, die Engel, die Heiligen können den Sohn noch retten, deshalb ist das Gebet um des Sohnes Rettung immer dringender und geht zuletzt in einen Lobgesang über, den der feste Glaube und die völlige Hingebung in den Rathschluß des Himmels hervorrufen. Dieser Gemüthszustand ist seiner Entwicklung nach wahr und natürlich geschildert; man wird versucht zu glauben, der Dichter habe seine Studien auf irgend einem katholischen Wallfahrtsorte gemacht, wo es nicht zu den Seltenheiten gehört, alte, im Unglück runzlicht gewordene Matronen zu finden, welche bei hungrigem Magen und wunden Füßen mit einer Begeisterung ihre Hymnen singen, die man sogar bei manchen Primadonna's vergebens sucht.

Der Componist ist bei dieser Arie gewiß nicht hinter dem Dichter zurückgeblieben, und wenn Meyerbeer, absichtlich oder zufällig zum letzten Motiv der Arie das alte Kirchenlied „Veni creator“ benützte, so hätte er keinen bessern Griff tun können.

(Schluß folgt.)

=====

Epistel an die Tann- und Tollhäusler. *)

Von

Fr. H a m m a.

(Schluß.)

Zum Vortrage einer solchen Arie gehört freilich viel, denn Meyerbeer verlangt von einer Sängerin das Höchste: 1) Verstand, 2) Gefühl, 3) musikalisches Gehör, 4) eine Stimme, 5) Schule und 6) noch einmal Schule.

W a g n e r verlangt vom Orchester sehr vieles, vom Darsteller ebenfalls, – den Gesang aber, den seine Frauen brauchen, können sie *i n d e r N ä h s c h u l e* lernen.

Ihr behauptet weiter, *W a g n e r* mache den Ton zum treuen Gefährten des Worts und der Geberden, verbinde die Poesie inniger mit der Musik. Bisher machte man das *W o r t* und die *G e b e r d e* zum treuen Gefährten des *T o n s*, was jedenfalls bequemer ist und ungefähr das [285a // 285b] gleiche ausmacht. Diese Verbindungen der Poesie, Mimik und Musik sind schon längst ohne den Herrn *W a g n e r* auf die verschiedensten Arten dagewesen. Ich erinnere hier nur an *R o u s s e a u*, welcher jedenfalls weit geistreicher die gleiche Sache behandelte. Ueberhaupt ist es eine eigene Taktik Richard *W a g n e r s*, sich selbst alles als Erfindung zuzuschreiben, was als ausgemachte Sache längst von jeder guten Oper verlangt wurde. Ich kann deßhalb nicht umhin, Ihnen, meine Geehrtesten, folgende Schriften zum Lesen anzuempfehlen: Barthold Feind, Gedanken von der Oper; Panelli, dell' Opera in Musica; Herder,

Tanz und Melodrama; Gluck, lettre [285b // 286a] sur la musique; Rousseaus Werke; Siegmeier, über die Werke des Ritter Gluck; Franceschi, Apologia delle opere drammatiche di Metastasio; Stichelmann, die Melodie nach ihrem Wesen und ihren Eigenschaften; Mosel, über die Oper; Dalberg: Blicke eines Tonkünstlers in die Musik des Geistes; Noverre: über die französische Opernmusik, und viele Andere. Solche, welchen diese Werke nicht zu Gebote stehen, können sich übrigens allein schon aus Kochs musikalischem Lexikon (gedruckt 1802) überzeugen, daß von Aufstellung n e u e r Grundsätze bei der Wagner'schen Oper keine Rede sein kann. Das Wort als Form des Gedankens und der Ton als Hülle der Empfindung lassen sich nicht immer „innig“ verbinden, ohne in Lächerlichkeiten zu verfallen. Wenn zum Beispiel Don Juan singt: Reich mir die Hand mein Leben [etc.], so soll die Musik doch nicht das Handreichen, sondern vielmehr die lüsterne Begierde Don Juans darstellen. Will man mit der „innigen“ Verbindung aber nur die richtige Accentuirung gemeint haben, so darf sich R. Wagner nicht schämen, bei dem nächsten besten Franzosen in die Schule zu gehen. Freilich muß man die Sache vom Standpunkte der französischen Sprache aus beurtheilen, und um ein Beispiel zu geben „du sang“ nicht mit „Ha! Blut!“ übersetzen.

Die französischen Componisten haben sich in dieser Hinsicht stets ausgezeichnet, vielleicht weil die Sprache selbst schärfere Accente hat und daher jede Unrichtigkeit weit mehr auffällt; auch bei den Italienern ist von jeher stabile Regel gewesen daß sich der musikalische Accent nach dem sprachlichen zu richten hat, weil ihr die P o e s i e – Rhythmus und Metrum – ohne welche sie nur Prosa ist, ohnehin v o n d e r M u s i k e n t l e h n t hat.

Bisher verteilte der Componist die beiden Gesangsarten, die deklamatorische und ariose, nach Gutdünken; bald herrschte das Wort, bald war dasselbe nur das Gerüste, auf welchem die Melodie aufgebaut wurde; bald war es also der Wort-, bald der Tondichter, welcher die Wirkung, und diese ist der einzige Zweck der Kunst, hervorbrachte. Rich. Wagner zieht aber seinen Personen die Zwangsjacke des deklamatorischen Gesanges an und wird daher viel einseitiger als alle Componisten vor ihm. Ich kann nicht glauben, daß es ihm nicht bewußt wäre, daß die ariose Gesangsart die bei weitem wirkungsvollere ist; die Erfolge, welche sich das d e u t s c h e Lied allerorten erringt, dürften ihn schon hierüber aufklären. Es ist freilich leichter, schöne Worte zusammenzustellen, als schöne Melodien zu erfinden; wenn zu ersterem Talent gehört, so gehört zu letzterem Genie; das aber dieses R. Wagner abgeht, das wollen wir noch kurz an einigen Tannhäusermelodien zeigen, bei welchem man gezwungen wird, anzunehmen, daß Rich. Wagner wenn auch c o m b i n i r e n, doch nicht c o m p o n i r e n kann. [286a // 286b]

Sehen Sie, Geehrteste! einmal das Lied Wolframs „O du mein holder Abendstern“ genau an. Die Melodie ist im Sechachtel-Takt und schleppt sich in Phrasen von vier zu vier Takten fort; die Begleitung ist so wie man sie bei Barcarolen findet, erst drei kurze und dann ein langer Accent. Diese Phrasen sind nun, besonders die Nachsätze, so fad, so sentimental langweilig und so a b g e d r o s c h e n, als wären sie für den Schreiner in Lumpacivagabundus bestimmt. Die chromatisch-harmonischen Würgereien, welche dem Ganzen ein gelehrtes Aussehen geben sollen, tragen noch mehr dazu bei, diesem Alltagsgesicht von Melodie allen Ausdruck zu benehmen; und gar noch der Satz in der dritten Stufe und der mühevollen Ausfall am Ende zeigen an, daß die Wagner'sche Muse da zu Ende ist, wo es gilt durch E r f i n d u n g, ohne materielle Mittel, Etwas zu vollbringen. Es ist früher ein Buch (angeblich von Mozart) herausgekommen, unter dem Titel: „Anleitung, mittelst zweier Würfel Contratänze zu componiren,“ ich glaube, daß man mit diesen famosen Würfeln auch W o l f r a m s l i e d e r herausbringen könnte. Solcher Melodien liefert der allgewöhnlichste Italiener drei Duzend im Tag, fünf Centims per Stück.

Wenn Franz Müller behauptet, „Wagner bahne sich, wie B a c h, beim Bau seiner Melodien seinen eigenen Weg,“ so kann man es geradezu als Unwahrheit bezeichnen; denn diese Art von Melodienbau, wo man nicht nur einzelne Steine, sondern von den nächsten besten Spelunken gleich ganze Wände wegnimmt und sich daraus ein Häuslein zu wege macht, ist sehr allgemein, besonders in der Gegend, wo Sie zu Hause sind.

Sehen Sie, Geehrteste! jetzt noch den Chor der Pilger: „Der Gnade Heil,“ auch einen von den f ü n f Melodiendiamanten des Tannhäusers. Diesen Edelstein hat Haydn schon in seinem Meßgesang: „Wir werfen uns darnieder,“ eingefast; die drei letzten Takte sind aber die gleichen wie von: „Großer Gott wir loben Dich,“ vom gleichen Componisten. Es kann also nicht fehlen daß dieser Chor das Beste an der ganzen Oper ist.

Nun sollten wir eigentlich noch den harmonischen, rhythmischen und deklamatorischen Theil des Tannhäusers etwas näher besehen, allein die Zeit drängt, und da wir ohnehin auch an andern Orten uns wieder sehen werden, wende ich mich an zwei einzelne Mitglieder Ihrer Gesellschaft, und zwar zuerst an Herrn Schäffer.

Mein Herr!

Sie behaupten in der „Neuen Berliner Musikzeitung: „Unmittelbar nach Beethoven – und dieser gab selbst den Anstoß dazu – begann unter den Musikern die Spaltung zwischen den begeisterten Anhängern der stürmenden und drängenden Romantik und den Vertretern der verknöcherten Klassizität. Später, nachdem diese glücklich zu Boden geschlagen (sagen Sie doch lieber gleich: [286b // 287a] womit und nur noch in einzelnen vermickerten Absenkern kümmerlich ihr Leben fristeten, bildeten sich innerhalb der Romantik selber die Parteien Mendelssohns und Schumanns, und jetzt, seit dem Hinscheiden Mendelssohns hat sich das Verhältniß wieder geändert, hat Rich. Wagner eine neue Partei in's Leben gerufen.“

Sie meinen also wirklich, daß die klassische Musik kümmerlich ihr Leben friste? zu Boden geschlagen sei? Herr Schäffer! die Geister sind unsterblich und ewig, und wenn die klassische Musik von manchen Stätten wegfieht, so geschieht es nicht etwa aus Furcht, sondern weil sie nur zu vernünftigen Menschen, nicht aber zu traurigen Schwächlingen vom Himmel auf die Erde gesandt ist. Zu welchem Ziel hat denn die stürmende und drängende Romantik geführt, oder wo ist die Romantik, welche Sie meinen, überhaupt zu Hause? Es hat zwar in neuer und neuester Zeit verschiedene musikalische Industrieritter gegeben, welche sich selbst die „Romantischen“ nannten; sie fabrizirten hauptsächlich für das deutsche musikalische Kameel – das Klavier – welches mit großer Geduld alle Sündenpäckchen dieser großen Geister durch die staubige Wüste trägt. Glauben Sie denn nicht, Herr Schäffer! daß sogar in einer Sonate von Pleiel mehr Romantik steckt als in den Werken unserer schwindsüchtigen, langhaarigen, pomadisirten Salonlangweilvertreiber sammt und sonders? – Ich glaube es. –

Was sie von „verknöchertes“ Klassizität sagen, kann für nichts anders genommen werden als für eine Floskel, womit man seine Blöße bedecken will – ich sage Ihnen noch einmal – der Geist ist unsterblich und hat keine Knochen – wohl gibt es aber Köpfe welche mehr Knochen als Hirn haben und deßhalb mit dem Ausdruck „verknöchert“ füglich bezeichnet werden können.

Auch das habe ich noch nicht gewußt, daß das deutsche Reich der Musik (welches wahrscheinlich mit einer Mauer umgeben ist) durch Alleinherrscher regiert wird. Zuerst regierte Beethoven, dann Mendelssohn, dann Schumann und jetzt Rich. Wagner, und nachher haben Sie die erste Anwartschaft auf den Thron, weil, wie die Geschichte lehrt, nach drei, vier verständigen Herrschern immer wieder ein mangelhaftes Subjekt das Scepter in die Hände bekommt.

Herr Mendelssohn-Bartholdy war aber der Meinung, daß sich die Musik nur dann fortbilden und weiter entwickeln könne, wenn man an den Grundsätzen der Alten festhalte. Jeder ABCschütz in der Musik wird Ihnen aus den Werken dieses Meisters herausbuchstabiren, daß derselbe nach diesen Grundsätzen wirklich componirt hat, und deßhalb mit Ihrer Romantik nichts zu schaffen haben wollte.

Ich bitte übrigens zu beachten, daß außer Beethoven, Mendelssohn und Schumann noch gar viele Componisten dagewesen sind, welche auf die Oper, um die es sich zunächst handelt, weitaus größere Einwirkung hatten und noch haben, und wenn durch R. Wagner Mendelssohn und [267a // 267b] Schumann beseitigt sind, so ist noch nicht alles abgethan. Ueberhaupt ist es lächerlich, Componisten dahin zu citiren, wo sie gar nicht hingehören; sprechen Sie lieber von Gluck, Mozart, Paer, Rossini, Meyerbeer, das sind Operncomponisten – hat ja selbst Beethoven die Ehre ein solcher zu sein selber abgelehnt – (siehe Beethovens Studien von Ritter v. Seyfried) mit welchen R. Wagner allenfalls in Vergleich gezogen oder denen der gegenübergestellt werden kann.

Ihre musikalischen Ansichten scheinen übrigens sehr verschlagbaumt zu sein, denn Sie thun, wie wenn außer einigen Ihnen gerade bekannten Persönlichkeiten in Berlin oder Leipzig nichts mehr auf der Welt wäre. Ich bitte zu bedenken, daß in der Universalgeschichte der Tonkunst es nicht Berliner und Leipziger, sondern Italiener, Böhmen, Ungarn, Polen und Süddeutsche – d. h. Oestreicher waren, welche sich vorzugsweise hervorthaten!

Studiren Sie einmal gefälligst die Geschichte des Berliner Theaters, und wenn die Kerze ihres Verstandes nicht völlig abgebrannt ist, so wird Ihnen ein anderes Licht aufgehen.

Weiter berichten Sie die schreckliche Kunde: „Man mache sich gefaßt auf einen energischen Kampf zwischen genannter Partei (der Wagner'schen nämlich) und der Dichtkunst und Musik anderer Seits, denn diese beiden Künste sind es vorzugsweise, die in den Angriffen jener Partei eine Gefährdung ihrer Existenz erblicken müssen.“ So was gehört in die Cölner Carnevals-Zeitung aber nicht in ein Blatt, welches sich „Neue Musikzeitung“ nennt. Zum Abschiede wünsche ich Ihnen noch gute Besserung! Leben sie recht wohl, Herr Schäffer.

An Herrn Köhler, Naturforscher und
Musiker.

Herr Köhler! Sie haben also auch schon bemerkt daß so viele Melodien, besonders die aus den bekannten romantischen Thälern, *keine Sprache* haben; und Ihrem unermüdlichen Streben für Kunst und Wissenschaft ist es endlich gelungen ein Geheimniß an's Licht des Tages zu fördern, welches der Kunst hauptsächlich der Gesangkunst eine ganz andere Richtung geben wird. Sie haben es nach langem Studium und mit Hilfe Ihres angeborenen Scharfsinnes so weit gebracht, wenn einer sagt: „Es gibt große Narren in der Welt,“ zu gleicher Zeit die *Melodie* dazu zu hören. Da hat man früher ein Wesen daraus gemacht, wenn einer das Gras wachsen hörte, aber ich sage Ihnen, das ist eine wahre Bagatelle gegen *Ihre* Entdeckung, die Sie so uneigennützig um ein paar Groschen preisgeben.

Ja, Sie haben es weit gebracht, so mir nichts, dir nichts nach dem Essen eine Oper zu componiren noch besser als Rossini und Auber, das ist wirklich keine Kleinigkeit! Und es geht Ihnen so leicht; doch hören wir Sie selbst: [267b // 268a] „Zuerst streife ich den sinnenden, langweiligen, spiritualistischen (ich bitte, behalten Sie Ihr Fläschchen Spiritus nur bei sich, das kann Sie doch nicht incommodiren!) Deutschen ab und werde Italiener – Rossini, der leichtfertig-geniale ohrenkitzelnde Rossini leihe mit seine Muse, geschminkt und falschhäugig bis zum Eckel! Ich bin Rossini, liege im weichen Fauteuil, lasse die Augen in einem Text lungern und unser Vers kommt mir eben als ich Chocolate trinkend beiläufig einige Opern componire in einem Bravour-Arientexte der Prima Donna vor.“ (Folgt nun ein Notenbeispiel, welches ein wahres Pasquill auf Rossini genannt werden kann.)

„Und so geht es fort in endlosen Textwiederholungen, in Coloraturgespinnsten, wie man sie hinlänglich von allen inis und ettis kennt.“ (Daß man von den inis und ettis nicht mehr kennt, zeugt nur von der Beschaffenheit eines beschränkten musikalischen Zustandes.)

„Doch sehen wir auch wie ein leichtblütiger Franzose, ein Auber, Herold, Adam, unsern Vers ausstaffirt. Ich ziehe den Schlafrock Rossini's aus und den feinen Frack des Franzosen an, sitze am zierlichen Sekretär, habe eben das letzte Glas einer Champagnerflasche eingegossen, dampfe meine Havanna und suche mir durch Operncomponiren die Zeit zu vertreiben u. s. w.“ (Kommt abermal ein jämmerliches Notenexempel.) Weiter:

„Ich bin Meyerbeer! u. s. w. Ja ich erstaune über diesen Mann, den ich hasse wie Drachenblut (R. Wagner), durch den mein Prophet wieder zum Schneider wurde u. s. w.“

„Den Richard als König (als Lalenkönig?) anerkennen heißt mich zum Paria machen; ihn krönen heißt nicht nur mich *en*t krönen, sondern auch scalpiren u. s. w.“

„Meyerbeer ist ein Auserwählter aber im furchtbarsten tragischen Sinne: der Ewige hatte ihn dazu bestimmt ein Gefäß zu sein, das *den Schlamm einer ganzen Kunstgeneration* in sich fasse u. s. w. (Da wären Sie zuletzt auch dabei.) Ja, geehrtester Herr Köhler! großer Musiker und Componist! Solche Menschen wie Sie sollten, wenn der Name Rossini oder Meyerbeer genannt wird, in Demuth auf die Seite gehen und nicht aufzublicken wagen, denn Sie sind weder *fähig* noch *würdig* über dieselben zu urtheilen. Diese Männer haben ihr ganzes Leben der Kunst geopfert und sich nach vielen Arbeiten Weltruhm erworben, *was noch Keinem* [268a // 268b] *leicht geworden* ist, *darum Ehre* *ihnen*! Was aber den Schlafrock und den Frack anbelangt, den sie den genannten Componisten zu mißgönnen scheinen, so ist freilich wenig Hoffnung vorhanden daß *Sie* sich je dergleichen Garderobestücke durch *componiren* verdienen werden und Champagner scheinen Sie bis dato auch noch nicht viel getrunken zu haben, denn die Mustercomposition am Schlusse ihres Buches durftet nicht lieblich!

A propos! Fast hätte ich noch eine Hauptsache vergessen, und ich beeile mich dieselbe nachzutragen, meine Geehrtesten im Allgemeinen!

Einer der Hauptvorzüge des Apollo-Tannhäusers meinen Sie sei seine deutsche Abkunft. Ich habe auch die Ehre ein Deutscher zu sein, und gerade in musikalischer Hinsicht lege ich stets einen fanatischen Patriotismus an den Tag; ich ärgere mich deßhalb wenn ich höre, daß auf Musikfesten, welche heutigen Tages *zur Belebung* der Städte veranstaltet werden, Franzosen und Panduren den Vorrang vor unserm Mozart und Haydn haben sollen.

Aus diesem Grunde bin ich auch mit Apollo-Tannhäuser noch nicht in's Klare gekommen, über seine eigentliche Abstammung, – er scheint mir eher ein Bastard als ein ächter Abkömmling Hermanns zu sein. Die charakteristischen Eigenschaften des Deutschen: Offenheit, ehrliche Derbheit, Einfachheit hat er nicht, nur die Langweiligkeit ist in hohem Grade an ihm bemerkbar. Dagegen legt er eine ungeheure französische Prunksucht an den Tag (er trägt sogar einen Stern) er trägt den Pariser Dekorations-Fantasiafrack mit den vergoldeten Instrumentalknöpfen, und auch die chromatisch-harmonische

Würgkravatte scheint mehr chinesisches als deutsches Ursprungs zu sein.

Nun sei dem wie ihm wolle, er wird jedenfalls im Lande bleiben, und wenn ihn der Michel genug angegafft hat, so kann er ja wieder hin wo er hergekommen ist.

Ihnen, meine Tannhäusler, wünsche ich, daß Sie recht viel Freude an Ihrem verhätschelten Schooskinde erleben, auf das sich immer größere Schaaren unter Ihrem Roßschweif sammeln und der Kampf „gegen das isolirte Fortbestehen der Einzelkünste“ ein für Sie glorreiches Ende nehmen, was um so gewisser der Fall sein wird, da ja ein bekannter Dichter sagt: Gegen die Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens. Leben sie wohl, auf baldiges Wiedersehen!

glücklich das // gewohnt alles // Dieß Letztere // Euch um // hievon // nur daß // kann die // Geehrteste! das // Misere // vorkommend, // hat die // ab um // zeigen was // I e i b h a f t i g e n // sondern // nicht um // nur was // im wilden // gemacht um // lassen die // feinem // Scene in Tannhäuser // Façonon // zwar daß // F i z l i p u z l i s // haarzubergsträubenden // regnet da // aber daß // Eueerm // Andern, // gesehen daß // Kunstgriffe die // Langweile, // hat den // hört daß // Natur aber // Berliner als // genug den knieenden // was thatet ihr mir an?“ // Beide // Duett sondern // Anfangs merken // charak- [243b // 244a] terlos in // Elisabeth, // damit zu prahlen daß // selbst nicht Courage hat sich // sich? o! nein! // Geehrteste! ich // eckelhaften, charakterlosen Tannhäuser, welche // ließe so // verkündet regt // möglich! ist // Ja! – O! ich // Laquai // Ritter von Tannhausen. // welche wie // scheint besser // ist will // an sie // sind die // glaubt ohnehin // war ihr // glaubte am // Hoffnung in // rathen sich // n i c h t s // Muth sich // überliefern als // besitzt sich //

Helden, als keinen // beurtheilen wie // Anachorismus // Geehrtesten! einem // Minnesinger // Geehrtesten! das // allemaligen // [etc.] = etc.-Sigel // Duzend // wählt, als // Duetten // darstellen wollen, // Wehen, // Geigenbögen! eine // einheitlich? nicht // wornach // Denkens, vor // zustoßt, // anfangen?) Zu // bekommt, //

Gerüste, // Geehrteste! einmal // zu benehmen; // gilt durch // zu wege // Geehrteste! jetzt // fehlen daß // Mendelssohns hat // friste? zu // Kameel // Schäffer! daß // Pleiel // Köpfe welche // Oestreicher // anderer Seits, // Zeitung aber // bemerkt daß // gelungen ein // Kunst hauptsächlich // Hülfe // leihe mit seine // auch wie // Lalenkönig?) // Auserwählter aber // Köhler! großer // w ü r d i g // über // vorhanden // durch c o m p o n i r e n // Apollo-Tannhäusers meinen Sie sei // deßhalb wenn // in's Klare gekommen, über // Stern) er // Würgkravatte // hin wo // Schooskinde //

= etc. Sigel // Seltsame Kommasetzung
als keinen // willens“ // Anachorismus // knieend, // Pantominen // Langweile, // Eueerm // Knieenden // eckelhaften, // Pantominen // Gesangsstückformen neben Gesangsstücksformen // Duzend // von Seite // zustoßt, // Duzend // Kameel – // Regiert // bekommt. // denen der // leihe mit seine // Coloraturgespinnsten, // abermal // Garderobestücke // durftet // Stern) er // Würgkravatte //

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/30, 23. 7. 1853, S. 246b

[Feuilleton][Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen.]

Das D a n z i g e r Theater bringt als erste Opernno vitäten den Tannhäuser und Lohengrin von R. Wagner.

Opernno vitäten //

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/174, Samstag 23. 7. 1853, S. 694a-695b; ~ -/175, Montag 25. 7. 1853, S. 698a-699a; ~ -/176, Dienstag 26. 7. 1853, S. 702a-703b; ~ -/177, Mittwoch 27. 7. 1853, S. 706a-707b [-]

Richard Wagners Lohengrin.

Mitgetheilt von Dr. W. B.

Im Anfang dieses Jahres bot sich die Gelegenheit, in diesen Blättern über Richard Wagners großartige Tonschöpfung, den Tannhäuser, zu sprechen. Unterdessen ist des Componisten zweites großes Werk, der Lohengrin, zum ersten Mal am Ufer des Rheins zu öffentlicher Darstellung gelangt, nach dem Züricher Blätter bereits über die überraschend gewaltige Wirkung berichtet, welche die Aufführung einzelner Bruchstücke der genannten Oper auf die zahlreichen Hörer gemacht, und dieselben zu einem riesenhaften Sturm des Beifalls begeistert habe. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß die durch Wagner vertretene neue und reinere Richtung der dramatischen Composition – und daß diese Richtung bereits so deutlich und mächtig sich ausgesprochen hat, um als Partei entschieden auftreten zu können, dies ist unbestreitbar, – sich vor der Hand nur auf kleineren Bühnen ahn gebrochen hat. Von Weimar gingen unter Franz Liszts Protectorat Tannhäuser und Lohengrin aus: fast nur eine Reihe kleiner Residenzen oder städtischer Theater haben die erstere Oper gebracht; der Lohengrin hat meines

Wissens nur in Weimar, Zürich und Wiesbaden zur Darstellung gelangen können, so sehr ist auch in der reinen Welt der Kunst, und derjenigen Kunst, welche des ätherischsten, körperlosesten Stoffs zu ihren Werken sich bedient, so sehr ist auch auf dem Gebiete der Musik der *homo novus* kleinlicher Mäkelei und feindseligem Entgegenarbeiten ausgesetzt. Wiesbaden darf sich rühmen, am Rhein die beiden Werke zuerst aufgeführt zu haben; noch in den letzten Wochen vor seinem Abgang nach Darmstadt hat der verdienstvolle Kapellmeister Schindelmeisser, dem verbannten Componisten persönlich nicht befreundet, den Lohengrin zur Darstellung gebracht, und in den beiden Opern unserem Repertoire ein schätz- [694a // 694b] bares Andenken hinterlassen. Machen wir unsern Leser zunächst mit dem Stoff des Stückes bekannt.

Erinnerlich ist wol die Sage vom Schwanenritter aus den lieblichen Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm, diesem Buche, welches um die Jugenderinnerungen gar manches jetzt Mann gewordenen einen zauberhaften, goldenen Schimmer breitet, dieser Schatzkammer, in welcher der feinste Duft, der reichste Farbenglanz altdeutscher Märchenpoesie niedergelegt ist. Die Sage vom Schwanenritter liegt dem Text unserer Oper als Vorwurf zu Grunde, nur daß sie, ohne ihrer eigentümlichen Lieblichkeit entkleidet zu werden, durch den Dichter und Componisten in tieferer Weise motivirt und mit dem großartigen Mythenkreise des heiligen Grales, welcher so viele und herrliche Dichter des Mittelalters zu edeln Schöpfungen begeisterte, in Verbindung gebracht worden ist.

Lohengrin (Loherangrin, Garin le Loherain oder Lorrain; der Name schon zeugt für französischen Ursprung des Märchens) ist der Titel eines Gedichtes aus dem späteren Mittelalter, welches in Verbindung steht mit dem Gedicht über den Wartburgkrieg. So erklärt es sich, daß Wagner auf die beiden Stoffe zugleich fiel. Beim Sängerkampf auf Wartburg wünscht die Gräfin die Märe vom Gral zu hören. Wolfram von Eschenbach erzählt: Elsam, des Herzogs von Brabant verwaiste Tochter, ist in großer Not; ein Ritter Telramunt behauptet, sie habe ihm die Ehe versprochen. Da rettet der heilige Gral die unglückliche Fürstin. Was ist der heilige Gral? Die Schale, in welcher nach der tief sinnigen Sage des Mittelalters unser Herr und Heiland das Osterlamm mit seinen Jüngern genoß, in welcher sein Blut aufgefangen ward, da er am Kreuze hin, eine Schale aus dem köstlichsten Edelmetalle, den Menschen das höchste Heiligtum. Nur den Reinsten ist des heiligen Grales (*sang réal*) Anblick vergönnt. Engel trugen ihn nach einem von meilenbreitem Zauberwald umgebenen Bergschloß, wo in herrlicher Kirche, umleuchtet von überirdischer Pracht, der heilige Gral seine Wunder wirkt. Eine Schaar der edelsten Ritter dienen ihm, durch Tugend, Tapferkeit, Enthaltbarkeit und frommen Sinn vor allen ausgezeichnet; durch geheimnißvollen Befehl ruft er sie und sendet sie aus zum Dienste des Heiligen, zum Schutze der bedrängten Unschuld, in ewiger Jugend blühen sie, so lange ihre Reinheit und Treue nicht befleckt wird: denn das Leben im seligen Anschauen des Grales erscheint dem Dichter des Mittelalters als das höchste Erdenglück. Aber so wie der Uneingeweihte sich nicht in den Dienst des Heiligtums drängen kann, darf der Bglückte nicht durch Offenbarung des hehren Geheimnisses das Göttliche herabwürdigen. So zieht denn von der Burg Montsalvat Lohengrin, des Gralkönigs Parcival Sohn, hinweg, durch Glockenton und des Grales Befehl berufen, von einem Schwan auf kleinem Schiffelein geführt, Elsams Kämpfer zu sein; zu Mainz vor Kaiser Heinrich I. besiegt er Telramunt und vermählt sich mit Elsam. Er ficht ruhmvoll im Ungarn- und einem fabelhaften Saracenenkriege: bei der Heimkehr aber fragt ihn trotz des Verbotes die Gattin um seine Herkunft und der Schwan führt den Scheidenden von dannen. Dies der Inhalt des mittelalterlichen Gedichtes, welches sich im Munde des Volkes zu der anmutigen Sage vom Schwanenritter abrundete, wie die Gebrüder Grimm sie geben.

Auch im Lohengrin ist der geniale Richard Wagner, wie beim Tannhäuser, nicht allein Componist, er ist auch Dichter; nirgends hat er den zarten, duftigen Schmelz des alten Märchens verwischt, aber doch zugleich in seinem Werk jedem Vorgang, jedem Charakter eine gründlichere Motivirung gegeben. Verfolgen wir den Gang des Stückes im Einzelnen. Eine Ouvertüre hat der Lohengrin nicht, wenn man nicht allenfalls die Introduction so nennen will, ein Musikstück, welches, mit zitterndem Violin- [694b // 695a] *discant* beginnend, nach einem rauschenden Tutti der Instrumente zu den seltsam wogenden Klängen des Anfangs zurückkehrt. Das Motiv des Vorspiels erscheint in dem Stück zweimal wieder: vor Elsams schwärmerischer Vision und als Lohengrin Heimat und Abkunft berührt: es bildet also, sowie der Bußchoral im Tannhäuser, die in entscheidenden Augenblicken durchklingende Weise. Was die Instrumentirung dieser Introduction betrifft, so zeigt dieselbe große Verwandtschaft mit der des Tannhäuser; wie dies denn von den beiden Opern überhaupt sich sagen läßt. Wagner hat eigentümliche Accordfolgen, überraschende Harmonien und Uebergänge; er hat eine Vorliebe zu diesem und jenem Instrument, und diese seine Eigenheiten erscheinen immer wieder. Im Grund läßt sich dies leicht begreifen und bis zu einem gewissen Grad entschuldigen; denn hat nicht jeder Künstler eine besondere Art des Schaffens, eine nur ihm angehörige Weise in der Benutzung der gegebenen Mittel? Dennoch aber

ist, und gerade je origineller ein solcher Mann in seiner Kunst erscheint, die Klippe einer gewissen Manier, eines wiederholten Selbstcopirens gar schwer zu vermeiden. Ich will damit nicht sagen, daß Wagner in diesen Fehler verfallen sei; doch will es mir fast scheinen, als ob er alle seine Kraft zusammennehmen müsse, um nicht auf den ausgetretenen Pfad der Selbstreproduction zu gelangen. Im ganzen ist die Ouvertüre des Lohengrin mit der des Tannhäuser gar nicht zu vergleichen: so großartig und gewaltig steht die letztere über jener in ihrer ungeheuren Leidenschaftlichkeit, ihrer Liebe und ihrem Zorn, gegenüber der milden, sinnigen Träumerei der ersteren.

Die erste Szene führt den Zuschauer in die Versammlung der Fürsten und Ritter von Brabant: auf hohem Thron, von Fahnen umwallt, steht in kaiserlichem Gewand Heinrich der Vogler. Nach neunjährigem Waffenstillstand drohen die Ungarn wieder das deutsche Reich zu überfallen; der König fordert die Ritter zur Heeresfolge auf. Aber das arme Brabant ist durch schwere bürgerliche Zwietracht zerrissen. Auf des Königs Befehl berichtet der edelste der Fürsten, Friedrich von Telramunt:

Dank, König dir, daß du zu richten kamst!
 Die Wahrheit künd' ich, Untreu ist mir fremd. –
 Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
 Und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
 Elsa die Jungfrau und Gottfried den Knaben:
 Mit Treue pflag ich seiner großen Jugend,
 Sein Leben war das Kleinod meiner Ehre.
 Ermiß nun, König, meinen grimmen Schmerz,
 Als meiner Ehre Kleinod mir geraubt!
 Lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben
 Zum Wald, doch ohne ihn kehrt sie zurück;
 Mit falscher Sorge frug sie nach dem Bruder,
 Da sie, von ungefähr von ihm verirrt,
 Bald seine Spur, so sprach sie, nicht mehr fand.
 Fruchtlos war all Bemüh'n um den Verlorenen;
 Als ich mit Drohen nun in Elsa drang,
 Da ließ in bleichem Zagen und Erbeben
 Der gräßlichen Schuld Bekenntniß sie uns sehen.
 Es faßte mich Entsetzen vor der Magd:
 Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater mir
 Verlieh'n, entsagt' ich willig da und gern –
 Und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
 Ortrud, Radbolds des Friesenfürsten Sproß.
 Nun führ' ich Klage gegen Elsa von
 Brabant. Des Brudermordes zeih' ich sie.
 Dies Land doch sprech' ich für mich an mit Recht,
 da ich der Nächste von des Herzogs Blut, [695a // 695b]
 Mein Weib jedoch aus dem Geschlecht, das einst
 Auch diesem Lande seine Fürsten gab.
 Du hörst die Klage! König richte recht! –
 Oh Herr! traumselig ist die eitle Magd,
 Die meine Hand voll Hochmut von sich stieß.
 Geheimer Buhlschaft klag' ich sie drum an.
 Sie wähnte wol, wenn sie des Bruders ledig,
 Dann könnte sie als Herrin von Brabant
 Mit Recht dem Lehnsmanne ihre Hand verwehren
 Und offen des geheimen Buhlen pflegen.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Richard Wagners Lohengrin.

Mitgetheilt von Dr. W. B.

—
 (Fortsetzung.)

Ernst und feierlich fordert des Königs Heerrufer die Angeklagte vor Gericht: Sie erscheint im Geleite ihrer Jungfrauen. Nur durch das stumme Spiel der gekränkten Unschuld beantwortet sie des Königs Fragen, eine Scene, die in dramatischer Wahrheit und poetischer Vollendung unübertrefflich ist. Mild fragt der Herrscher: Elsa, was hast du mir zu vertrauen? – Da vergißt sie der umstehenden Krieger, der schweren Anklage; in träumerisches Sinnen ganz versunken, durch die seltsam zitternden Violinenklänge eingewiegt, scheint sie urplötzlich der Erde entrückt, und was die Seele in dieser göttlichen Einsamkeit Herrliches sieht und ahnt, das spricht die Lippe halbbewußt nur aus:

Einsam in trüben Tagen
 Hab' ich zu Gott gefleht,
 Des Herzens tiefstes Klagen
 Ergoß ich im Gebet.
 Da drang aus meinem Stöhnen
 Ein Laut so klagevoll,
 Der zu gewalt'gem Tönen
 Weit in die Lüfte schwoll:
 Ich hört' ihn fernhin hallen,
 Bis kaum mein Ohr er traf;
 Mein Aug' ist zugefallen,
 Ich sank in süßen Schlaf.

..... [698a //698b]

In Lichter Waffen Schein
 Ein Ritter nahte da,
 So tugendlicher Reine
 Ich keinen noch ersah.
 Ein golden Horn zur Hüften,
 Gelehnet auf sein Schwert,
 So trat er aus den Lüften
 Zu mir, der Recke wert.
 Mit züchtigem Gebaren
 Gab Tröstung er mir ein:
 Des Ritters will ich wahren,
 Er soll mein Streiter sein!

Mit einer Aufforderung zum Gottesgericht antwortete Friedrich von Telramunt; Elsa nimmt den Kampf an. Aber wo ist ihr Streiter? Alle zweifeln, alle betrauern der edlen Jungfrau herbes Loos. Sie aber ruft nochmals den Ritter, welchen sie im Traumgesicht geschaut:

Des Ritters will ich wahren,
 Er soll mein Streiter sein! –
 Hört, was dem Gottgesandten
 Ich biete für Gewähr:
 In meines Vaters Landen
 Die Krone trage er.
 Mich glücklich soll ich preisen,
 Nimmt er mein Gut dahin,
 Will er Gemal mich heißen,
 Geb' ich ihm, was ich bin!

Ein Lied, so reizvoll und anmutig, so auch gegen die beiden schönen Strofen, welche vorhergehen, hervortretend, daß hier abermals ein Gipfelpunkt dramatischer Wirkung sich zeigt. Trompetenklang und des Heerrufers Wort fordern zum Kampf – keine Antwort! Nochmals erschallt auf Elsa's Flehen der Ruf: sie sinkt auf die Knie und wendet sich in heißem Gebet zu Gott; – siehe da zeigt sich ein seltsam Wunder: auf den Wellen der im Hintergrund fließenden Schelde durch einen Schwan in leichtem Schiffelein herbeigeführt, naht ein Ritter in glänzender Rüstung: in langsamer Fahrt erreicht er das Ufer, von den Männern mit Staunen empfangen. Es ist der uns noch unbekannt Lohengrin. Er tritt aus dem Schiffelein und entläßt seinen Führer mit dem schönen Lied:

Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!

Zieh durch die weite Flut zurück,
 Dahin, woher mich trug dein Kahn;
 Kehr' wieder nur zu unserm Glück!
 Drum sei getreu dein Dienst gethan!
 Leb wol, leb wol, mein lieber Schwan!

Ebenso einfach und volkstümlich wie in der Dichtung ist dies Lied auch in der Composition: aber eben durch seine einfache Anmuth gewinnt es zauberhaft. Der unbekannte Schwanenritter erbieht sich zum Kampf für Elsa: aber zweimal spricht er zuvor zu ihr mit ernsten Worten:

Nie sollst du mich befragen
 Noch Wissens Sorge tragen,
 woher ich kam der Fahrt,
 Noch was mein Nam' und Art.

Die finstere, unheimliche Melodie dieser Strophe kehrt später bei verschiedenen Gelegenheiten zurück. Im Augenblick aber zweifelt die Jungfrau noch nicht an des Ritters göttlicher Sendung, sie gibt sich ihm ganz, sie sinkt ihm zu Füßen und er erhebt sie [698b // 699a] mit dem durch die Musik in wundervoll schöner Weise wieder gegebenen kurzen Worte: Elsa, ich liebe dich! – Das bricht wie ein Strom von Leidenschaft plötzlich aus des Mannes Brust, so wahr und ungesucht, dabei so keusch und edel, wie nie die gemachten Liebesdrehseleien unserer modernen Opern. Wenn ich einer derartigen Scene zuschäue, schließe ich gewöhnlich die Augen, denn meist ist es mir ein Eckel, die heiligste Empfindung des Menschenherzens in so läppischer und armseliger Weise zu einer Theaterposse machen zu sehen; aber in dieser Scene war ich gerührt, tief innerlich bewegt; man vergißt Schauspieler und Sänger, man steht vollständig unter der zauberartigen Herrschaft dieser flutenden, das Gemüt in selige Trunkenheit einwiegenden Poesie.

Mit kriegerischem Pomp wird die Bahn für die Kämpfer freigemacht, durch Heroldsruf jede Störung bei schwerer Strafe untersagt, den beiden Rittern selbst ehrlicher Kampf, ohne falsch und Zauberei anbefohlen. Dann treffen Schild auf Schild, Schwert auf Schwert, und nach einigen Augenblicken liegt der Graf von Telramunt niedergestreckt vor dem siegreichen Schwanenritter, welcher ihm das Leben schenkt. Unter den Klängen des Jubels schließt der Act.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Richard Wagners Lohengrin.

Mitgetheilt von Dr. W. B.

(Fortsetzung.)

Im zweiten Aufzug finden wir den verbannten, für ehrlos erklärten Grafen von Telramunt und seine Gattin Ortrud, den bösen Dämon der armen Elsa. Ortrud selbst, in arger Zauber-

..... [702a // 702b]

und dem Heldentum heimlich rollt und dem Heidentum heimlich hold, hat Elsa's Bruder Gottfried in einen Schwan verwandelt – ein in der altdeutschen Sage oft vorkommender Zug. Durch das trügerische Vorgeben, daß Elsa jenen vor ihren Augen in einem Weiher ertränkt habe, hat sie Telramunts Herz der lieblichen Fürstentochter entfremdet, durch die Weissagung, daß die Herrschaft Brabants an Radbods Stamm zurückfallen werde, sich selbst den ehrgeizigen Grafen zum Gemal gewonnen. So finden wir die beiden in der Nacht nach dem entscheidenden Kampf vor Elsa's Schloß, aus welchem rauschende Festmusik herübertönt. Trostlos über den Verlust seiner Ehre klagt der Graf das grimmige Weib der Lüge an; sie antwortet mit herbem Spott und wilder Gotteslästerung – eine düstere, unheimliche Scene, Gegenstück zu Tannhäusers trostloser Widerkehr: als Mangel könnte man die der dramatischen Motivirung zu Liebe eintretende, doch störende Länge dieses Zwiegesprächs bezeichnen. Unterdessen sind die Kerzen des Festsaaes verlöscht, die Musik verstummt: Elsa tritt hervor auf den Balcon, und im

Gefühl der wieder anerkannten Unschuld, im süßen Bewußtsein, des Schwanenritters Liebe zu besitzen, bricht sie in die Worte aus:

Euch lüften, die mein Klagen
 So traurig oft gefüllt,
 Euch muß ich dankend sagen,
 Wie sich mein Glück enthüllt.
 Durch euch kam angezogen,
 Ihr lächeltet der Fahrt,
 Auf wilden Meereswogen
 Habt ihr ihn treu bewahrt.
 Zu trocknen meine Zähren,
 Hab' ich euch oft gemüht:
 Wollt Kühlung nun gewähren
 Der Wang' in Lieb' erglüt!

Ortruds Wehklage und demütiger Abschied ruft die nur allzu arglose Else herab zu der erbitterter Feindin: sie erbarmt sich der Verstoßenen, sie bietet ihr im eigenen Hause eine Zufluchtsstätte. Ortrud dankt ihr dadurch, daß sie in Elsa's Herzen den Zweifel an des unbekanntes Retters göttlicher Sendung und edler Herkunft weckt; aber noch ist sie standhaft. Beide treten ins Schloß zurück. Trompeter erscheinen, das Erwachen des Tages zu begrüßen: Mädchen und Krieger gehen hin und wieder zum Brunnen, die Thore werden geöffnet. Die ganze Anordnung ist überaus geschmackvoll, zugleich künstlerisch und wahr, die begleitende Musik vereinigt sich aufs beste mit der Handlung. Des Königs Heerrufer erscheint abermals, die Reichsacht auszusprechen über Friedrich von Telramunt und um der versammelten Ritterschaft mitzuteilen, daß der Schwanenritter mit Land und Krone von Brabant belehnt worden sei, daß er aber nur den Titel eines Schützers von Brabant angenommen habe. Auf heute wird das Hochzeitsfest angesagt, morgen werde der Heerzug gegen die Ungarn beginnen. Ein feierlicher Marsch verkündet das Herannahen des Zuges, voran Elsa und Ortrud. Da plötzlich vertritt Ortrud den Weg in die Kirche. Nicht wolle sie zurückstehen vor einem Weib, dessen Gemal den ihren durch schnöde Zauberkunst überwunden, dessen Geschlecht und Namen niemand kenne. Dann setzt sie sich trotzigt nieder auf die Stufen, welche zur Kirche hinan führen: aus der Thüre tritt der Graf, den unterdeß auch erschienenen Lohengrin mit bitterem Hohn nach Namen, Heimat und Herkunft zu fragen. Aber nicht ihm hat der Held zu antworten, nur der Braut, in deren Glauben an ihn all sein Glück ruht, nur ihr muß er Rede stehen. Aber sie besiegt die schwere Versuchung, sie glaubt an ihn, und die Unholde weichen zurück von dem Heiligtum, dessen Orgelklang den Brautzug empfängt. Wieder mit einer vortreff- [702b // 703a] lichen Zusammenwirkung des poetischen und musikalischen Elementes schließt dieser Akt. Was sich auch hier nicht genug hervorheben läßt, ist der feine Tact, welchen Wagner in einem wahrhaft künstlerischen scenischen Engagement an den Tag legt.

Zum letztenmal erhebt sich der Vorhang: ein prächtiges rauschendes Vorspiel hat das soeben gefeierte Hochzeitsfest angedeutet; ein hohes glänzendes Gemach ist sichtbar, schon ertönt mehr und mehr sich nähernd das herrliche Brautlied:

Treulich geführt ziehet dahin,
 Wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
 Siegreicher Mut, Minnegewinn
 Eint euch durch Treue zum seligsten Paar.
 Streiter der Tugend, ziehe voran!
 Zierde der Jugend, schreite voran!
 Rauschen des Festes seid nun entronnen,
 Wonne des Herzens sei euch gewonnen!
 Duftender Raum, zur Liebe geschmückt,
 Nehm' euch nun auf, dem Glanz entrückt.
 Treulich geführt ziehet nun ein,
 Wo euch der Segen der Liebe bewahr'!
 Siegreicher Mut, Minne so rein,
 Eint euch in Treue zum seligsten Paar.

Es ist dieses Lied eine der schönsten und reizendsten Blüten des ganzen Werkes, nicht allein durch die freundliche Dichtung, sondern vor allem durch die zugleich ergreifende und liebliche Composition. So melodiöses und anmutiges habe ich Richard Wagner nicht zugetraut, und es ist

erklärlich, daß bei dem Züricher Musikfest dieses Brautlied einen ungeheuren Sturm des Beifalls hervorrief. Die Glücklichen sind allein und es folgt nun eine Scene, die ich unbedenklich die schönste des ganzen Werkes nennen muß, so wundervoll ist hier die süße Plauderei der Liebe, ihr schwärmerisches Selbstvergessen und Träumen in Worten und Tönen dargestellt. Vor dieser Wahrheit und Schönheit der Poesie brechen alle Rinden des Herzens und das warme Gefühl der Freude strömt mit Macht hervor; daß wir ein Schauspiel vor uns sehen, ist vergessen; zauberartig gebannt und fortgetragen durch diese überwältigende Schönheit fühlt ein jeder nur für sich und in sich. Warum kann ich nicht die ganze Scene mittheilen? Aber um einen Begriff zu geben von der blüthenduftigen Poesie, welche das Ganze durchweht, sei hier der Anfang des Zwiegesprächs aufgeführt:

L o h e n g r i n .

Das süße Lied verhalt; wir sind allein,
Zum ersten Mal allein, seit wir uns sahn;
Nun sollen wir der Welt entronnen sein,
Kein Lauscher darf des Herzens Grüßen nah'n –
Elsa, mein Weib! Du süße, reine Braut!
Ob glücklich du, das sei mir nun vertraut!

E l s a .

Wie wär' ich kalt, mich glücklich nur zu nennen,
Besitz' ich aller Himmel Seligkeit!
Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen,
Athme ich Wonnen, die nur Gott verleiht!

L o h e n g r i n .

Wie hehr erkenn' ich unsrer Liebe Wesen!
Die nie sich sahn, wir hatten uns geahnt,
War ich zu deinem Streiter auserlesen,
Hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt.
Dein Auge sagte mir dich rein von Schuld,
Mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld [703a //703b]

E l s a .

Doch ich zuvor schon hatte dich gesehn,
In sel'gem Traume warst du mir genaht:
Als ich nun wachend dich sah vor mir stehn,
Erkannt' ich, daß du kamst auf Gottes Rat.
Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
Gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
Als eine Blume, duften auf der Wiesen,
Wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.
Ist dies nur Liebe? – Wie soll ich es nennen,
Dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
Wie, ach! dein Name, den ich nie darf kennen,
Bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll!

Der arme Lohengrin! Angestachelt durch der bösen Ortrud höhrende Rede, durch die eigne unbezwingbare Neugier, durch die holde Einsamkeit der Stunde, dringt Elsa erst sanft, dann immer heftiger in den Gemal, bis sie endlich von tollem Wahn bethört ihn offen nach Namen, Heimat und Geschlecht fragt. Trostlos steht Lohengrin: da stürzen Telramunt und vier brabantische Ritter herein, ihn im Schlaf zu ermorden. Mit raschem Schwert erschlägt der Fürst den ungetreuen Mann; Elsa sinkt ohnmächtig zu Boden; Lohengrin hebt sie auf, übergibt sie der Sorge ihrer Frauen und geht betrübt und wankenden Schrittes hinaus, denn all sein Glück ist ihm ja zertrümmert, vernichtet durch die Schwachheit der einen, die er liebt, die ihn liebt und doch des Zweifels macht nicht bezwingen konnte.

(Schluß folgt.)

=====

Richard Wagners Lohengrin.

Mitgetheilt von Dr. W. B.

—

(Schluß.)

Die Schlußscene führt den Zuschauer wieder an das Gestade der Schelde vor König Heinrichs Thron; in künstlich verschlungenem, mit etwas viel Trompetengeschmetter ausgestattetem Marsch erscheinen die brabantischen Heerschaaren, um mit dem neuen Herrscher ins Feld zu ziehen. Zur Rechten nahen Männer, auf einer verhüllten Bahre Telramunts Leiche tragend; zur Linken die bleiche Elsa. Lohengrin rechtfertigt sich, daß er den Verräter erschlagen, und erklärt, daß er nicht zum Streit ziehen könne, weil die bethörte der Elsa ihr Wort gebrochen habe. Und so erzählt er denn in der träumerisch-sehnsüchtigen Weise der Introduction:

In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
 Liegt eine Burg, die Montsalvat genannt;
 Ein lichter Tempel steht dort in der Mitten,
 So kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
 Drin ein Gefäß von wunderthät'gem Segen
 Wird dort als höchstes Heiligtum bewacht,
 Es ward, daß sein der Menschen Reinste pflegen,
 Herab von einer Engelschaar gebracht.
 Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
 Um neu zu stärken seine Wunderkraft;
 Es heißt der Gral, und selig reinster Glaube
 Ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
 Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
 Den rüstet er mit überird'scher Macht;
 An dem ist jedes Bösen Trug verloren,
 Wenn ihn er sieht, weicht ihm des Todes Nacht.
 Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
 Zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
 Dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
 Bleibt als sein Ritter dort er unerkannt:
 So hehrer Art doch ist des Grales Segen
 Enthüllt – muß er des Laien Auge fliehn;
 Des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
 Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch ziehn. – [706a // 706b]
 Nun hört, wie ich verbotner Frage lohne!
 Vom Gral ward ich zu euch daher gesandt:
 Mein Vater Parcival trägt seine Krone,
 Sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt!

Elsa will den Gemal nicht fortziehen lassen; Könige und Mannen vereinigen ihre Bitten; aber der Gral ruft seinen Ritter zurück; schon zeigt sich wieder der Schwan, an goldner Kette das Schiffelein durch die Flut ziehend. So nimmt Lohengrin denn Abschied von der Geliebten, die er nur so kurz besessen. Siegesfroh tritt Ortrud hervor und höhnt Elsa, daß sie nicht allein bruderlos sei, daß sie auch den Gatten durch ihre Thorheit vertrieben. Da senkt sich eine weiße Taube herab, sie faßt die Kette des Kahns; der Schwan taucht unter, und entzaubert tritt Elsa's Bruder Gottfried hervor, durch den scheidenden Lohengrin dem Volke als Herzog von Brabant vorgestellt. Dann gleitet das Schiffelein von dannen; entseelt sinkt Elsa in des wiedergefundenen Bruders Arme.

Dies ein Abriß des Inhalts, freilich nur ein dürftiger, denn auf gar manche schöne Einzelheit mußte ich verzichten oder ich müßte gar den ganzen Text mittheilen. Schon in meiner Besprechung des Tannhäuser habe ich ausführlich darauf aufmerksam gemacht, wie Richard Wagner grade darin eine glücklich begabte Natur ist, daß der Dichter und Musiker sich in ihm vereinigt finden. Und so sollte es auch eigentlich sein. Denn ergänzen sich die beiden Künste nicht gegenseitig? Der lyrische Dichter kann es nur dann recht von Herzen sein, er kann nur dann recht zum Herzen des Volkes sprechen, wenn er wie der sangesfreudige Waldvogel Text und Noten seines Liedes zu setzen weiß; solch glücklich organisirte Dichter sind Arndt, Adolf Follen, Reinick, Hoffmann von Fallersleben. Bei ihnen entsteht das Wort aus dem Gesang, die Weise aus dem Wort, in lebendiger Wechselwirkung schaffen die beiden vereint ein schönes frisches Ganzes. So sollte es eigentlich auch mit dem dramatischen Componisten sein, und kann er nicht selbst sein Libretto abfassen, so muß er sich doch vollständig in dasselbe hineinarbeiten, es sich eigen machen und umgestalten, um eine tüchtige Schöpfung hervorzubringen. Nie wird ihm dies gelingen, sobald ihm sein Text als etwas fremdes gegenübersteht.

Ist aber der dramatische Componist zugleich dramatischer Dichter, dann vermögen Werk und Melodie sich zu durchdringen, dann dürfen wir auf eine classische Schöpfung hoffen, vor allem, wenn mit jener Schöpfungsgabe sich ein feines Schönheitsgefühl, eine gesunde Frische verbindet. Wenn ich ein Kunstwerk zum erstenmal höre, so horche ich nicht allein auf die Stimmen, die drinnen in Kopf und Herz sich vernehmen lassen, so sehr auch neben anderm Gerede die unmittelbare Empfindung ihr Recht hat, ich lausche auch dem Urteil der Nachbarn, besonders der Frauen und solcher Menschen, die nicht zu den „Kennern“ gehören. Dem Weib eignet ein angeborener zarter Sinn für das schöne und Gemüthvolle; der Laie urteilt ohne Vorurteil, während der Kenner seine Zu- und Abneigungen hat und oft mehr als gut ist sich durch dieselben bestimmen läßt.

Zwei solcher Stimmen hörte ich, beide aus Frauenmunde. Die eine bemerkte: dieser Abend sei ja ein wahres Musikfest; die andre: es sei ihr so froh und glücklich, als ob sie in der Kirche wäre. Der ersteren Ausspruch bezieht sich auf die überwältigende Fülle und Schönheit der Musik, vor welcher jede Kritik verstummt; die andre auf die Keuschheit, die edle Würde des gesammten Kunstwerks. Welch einen Sturm unreiner oder unnatürlicher Leidenschaften erregen nicht in den meisten Fällen unsre modernen Opern! Welche Unwahrheit, fratzenhafte Verzerrtheit, welche Sünde gegen den gesunden Verstand, das einfache unverdorbene Gefühl! Hier nichts dergleichen. Diese Empfindungen sind tief, aber klar und rein wie der Bergsee, [706b //707a]

Züricher // wol // manches // eigentümlichen // edeln // Telramunt // so wie // vermält // Grund // Im ganzen // traumselig // halbbewußt // Gemal // Strofen, // siehe da // volkstümlich // wieder gegebenen // Eckel, // Gemüt // einwiegenden //

Betrauern // Strofen // siehe da zeigt // Strofe // wieder gegebenen // Eckel, //

Gemal // Widerkehr: // gemüht:// erglüt! // erbitterter // Gemal // hinan führen: // letztenmal erhebt // melodioses // anmutiges // Züricher //

Heerschaaren, // Heiligtum // Gemal // grade // etwas fremdes // Gerede //

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/25, 23. 7. 1853, S. 195a-196a

[-]

Berlin.
Musikalische Revue.

. . .
. . . [195a /// 196a] . . .

Unter den **S o m m e r – C o n c e r t e n** nehmen die im **K r o l l**-schen Garten unzweifelhaft die erste Stelle ein, was die Ausführung anlangt. Kein Orchester ist so vollständig besetzt und so gut einstudirt wie das des Hrn. Musikdirector **E n g e l**. In einer der letzten Soiréen, die stets von der gebildetsten Gesellschaft besucht sind, hatten wir Gelegenheit, unter anderen allgemein fesselnden Compositionen, als Märsche, Tänze, Potpourri's, Ouvertüren auch zwei Fragmente von **R i c h a r d W a g n e r** zu hören, des Componisten, für den gegenwärtig Tausende schwärmen, und der von anderen Tausenden wieder vollständigst nicht goutirt wird. Wir hörten einen Chorsatz nebst Arie, orchestriert aus „**L o h e n g r i n**“ und die Ouvertüre zum „**T a n n h ä u s e r**“. Das Eigenthümliche der Wagner'schen Richtung darnach zu beurtheilen, wäre voreilig. Klavierauszüge geben ebenfalls einen richtigen Maassstab nicht an die Hand und da der Componist sein künstlerisches Schaffen auch durch schriftstellerische Thätigkeit zu erläutern sucht, so ist es umso wünschenswerther, von seinen neuesten Schöpfungen ein Ganzes demnächst auch hier kennen zu lernen, um ihm in der Kritik gerecht zu werden. Die beiden Fragmente, von denen hier die Rede ist, liessen ihn uns als einen Meyerbeer und Verdi vorzugsweise nachbildenden Musiker erkennen, dem nur die Originalität und der eigentliche Genius fehlt. Die Instrumentation ist überladen, die Triolenrhythmik in der Meyerbeerschen Richtung spielt eine Hauptrolle, das Blech führt den Gesang, die Violinen gehen seitenlang in ein und derselben chromatischen Figur als Ueberbau auf die von den Blasinstrumenten getragenen melodischen Motive durch das Ganze und bringen so ein eigenthümliches chaotisches Ensemble zu Wege. Mehr wissen wir für's Erste über den Künstler nicht zu sagen. Jedenfalls aber ist es von Hrn. Musikdirector Engel höchst dankenswerth, uns mit dem viel besprochenen Meister, wenn auch nur fragmentarisch, bekannt zu machen, um so mehr, als die Ausführung wie immer nichts zu wünschen lässt und von grösster Sorgfalts Zeugniß giebt.

D. R.

zu wünschen lässt ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/172, Samstag 23. 7. 1853 [S. Cb-Cc]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 22. Juli. Richard Wagners Oper „L o h e n g r i n“ wurde gestern auf unserer Bühne zum drittenmale gegeben, und hat gleich der ersten Vorstellung entschieden gefallen. Die Hauptnummern wurden mit enthusiastischem Applaus aufgenommen. Frau M o r i t z sang die Parthie der „Elsa.“ Obschon wir von der vortrefflichen Gesangkunst dieser Dame hinlängliche Belege haben und wir ihre virtuose Leistung als Elisabeth im „Tannhäuser“ zu schätzen wissen, so war uns doch die Ankündigung der Elsa etwas überraschend, wir sagen überraschend, weil die Partie der Elsa zu sehr die physischen Mittel der Sängerin anstrengen; Frau Moritz hat uns hinlänglich zufrieden gestellt, welches Lob wir insbesondere der reizenden Gesangs- und Spielweise im Duett des 3ten Aktes zur // Geltung bringen. Hier entfaltete die genannte Künstlerin den reichen Vorrath ihrer Poesie. - Herr P e r e t t i kann den Lohengrin zu seiner besten Leistung zählen; das ganz volle Haus ließ keine Szene ohne Beifall vorüber gehen – Das Orchester verdient auch gestern wieder die vollste Anerkennung.

- . . .

[Stern fett halbeilig oben] // Übergangstext // recht seltsam. Nachsehen? // Parthie neben Partie ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/30, 25. 7. 1853, S. 117a-118b; ~ II/31, 1. 8 1853, S. 121a-123a

[Kopfartikel]

C. M. v. WEBER'S GESPRÄCHE MIT DEM WOHLBEKANNTEN

über

**die Composition des Freischütz und über
Operncomposition überhaupt.**

(Fortsetzung.)

VI.

Meine Worte am Schluss des vorigen Artikels wollten den grossen Werth solcher Erörterungen oder vielmehr Enthüllungen des Kunstvermögens nicht verkleinern, sie wollten nur in jetziger Zeit, wo wir an Fanatikern der K u n s t d o c t r i n so grossen Ueberfluss haben, warnen, dergleichen nicht zu überschätzen, von der Geltendmachung solcher reinen Grundsätze nicht wundergrosse Umwandlungen zu erwarten. Im Gebiete der Musikwissenschaft und auch im weitern Leben ist das Verfechten reiner Wahrheiten immer von unschätzbarem Werthe; was aber in der Kunst als Neues und Bedeutendes das Trübe, den Wirrarr, die Stylosigkeit überwindet, das ist zunächst eben n e u, kann sich stärken und aufrichten und trösten an der Wahrnehmung, dass gewisse Grundgesetze in den Meisterwerken aller Zeiten befolgt sind, entspringt aber seinen tiefsten Quellen nach aus g e g e n w ä r t i g e n B e d ü r f n i s s e n, aus einer n e u e n S e i t e des ewigen Lebens, die nach Gestaltung ringt in eben jetzt verständlichen Formen, und erhält daher zunächst von diesem Drange die ideale Composition vorgezeichnet.

So viel für den Augenblick zur Abwehr von Missverständnissen. Hören wir nun erst unsern Weber zu Ende; diese seine Schlussworte enthalten den oben versprochenen Beweis zu der Behauptung dass er bei der Ausführung seiner grossen Meisterwerke auch d i c h t e r i s c h sehr thätig gewesen sei.

. . . [117a /// 118a] . . .

Dass man diesen ganzen Vorgang auch mit andern Augen ansehen und besonders die hervorgehobene p o e t i s c h e Thätigkeit Webers, die ganz natürlich zunächst bloss im Kritisiren des vorliegenden Textes, und dann im Durchbilden e i n z e l n e r Persönlichkeiten und Situationen, und nicht überall in vollbewusster Klarheit sich offenbaren konnte – für verderblich und auf Irrthum beruhend halten kann, mögen uns einige Aeusserungen von R. Wagner beweisen:

„Nach dieser (der deutschen Volks-) Melodie gestaltet Weber Alles; was er, gänzlich von ihr

erfüllt, gewahrt und wiedergeben will, was er so im ganzen Gerüste der Oper für fähig erkennt oder fähig zu machen weiss, in dieser Melodie sich auszudrücken, sei es auch nur dadurch, dass er es mit ihrem Athem überhaucht, mit einem Thautropfen aus dem Kelche der Blume es besprengt, das musste ihm gelingen zu hinreissend wahrer und treffender Wirkung zu bringen. Und diese Melodie war es, die Weber zum wirklichen Factor seiner Oper machte: das Vorgeben des Dramas fand durch diese Melodie in soweit seine Verwirklichung, als das ganze Drama von vorn herein wie vor Sehnsucht hingerissen war, in diese Melodie aufgenommen, von ihr verzehrt, in ihr erlöst, durch sie gerechtfertigt zu werden. Betrachten wir so den Freischützen als Drama, müssen wir seiner Dichtung genau dieselbe Stellung zu Webers Musik zuweisen, als der Dichtung des Tankredi zur Musik Rossinis. Die Melodie Rossinis bedingte den Charakter der Dichtung des Tankredi ganz ebenso als Webers Melodie die Dichtung des Kind'schen Freischützen, und Weber war hier nichts anders, als was Rossini dort war, nur er edel und sinnig, was dieser frivol und sinnlich. Weber öffnete nur die Arme zur Aufnahme des Dramas um so viel weiter, als seine Melodie die wirkliche Sprache des Herzens, wahr ungefälscht war: was in ihr aufging, war wohl geborgen und sicher vor jeder Entstellung. Was in dieser Sprache, bei all ihrer Wahrheit dennoch ihrer Beschränktheit wegen nicht auszusprechen war, das mühte sich auch Weber vergebens herauszubringen; und sein Stammeln gilt uns hier als das redliche Bekenntniss von der Unfähigkeit der Musik, selbst wirklich Drama zu werden, nämlich, das wirkliche, nicht bloß für sie zugeschnittene, Drama in sich aufgehen lassen; wogegen sie vernünftigerweise in diesem wirklichen Drama aufzugehen hat. *)

— — — Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschende glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten sehen wir aber im ferneren Verlaufe der Entwicklung der Oper gänzlich wieder verschwinden bis Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Factor der Oper machte, dem alles übrige Interesse und vor allem die Betheiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte. Wir sahen ferner, dass der Einspruch Webers gegen Rossini nur gegen die Seichtigkeit und Charakterlosigkeit dieser Melodie, keineswegs aber gegen die unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst gerichtet war. Im Gegentheile verstärkte Weber das Unnatürliche dieser Stellung nur noch dadurch, dass er durch charakterische Veredelung seiner Melodie sich eine noch erhöhte Stellung gegen den Dichter zutheilte, und zwar gerade um so viel erhöht, als seine Melodie die Rossini'sche eben an charakteristischem Adel übertraf. Zu Rossini gesellte sich der Dichter als lustiger Schmarotzer, Weber dagegen, erfüllt von unbeugsamen Glauben an die charakteristische Reinheit seiner einen und untheilbaren Melodie, knechtete sich den Dichter mit dogmatischer Grausamkeit und zwang ihn, den Scheiterhaufen selbst aufzurichten auf dem der Unglückliche, zur Nahrung des Feuers der Weber'schen Melodie, sich zu Asche verbrennen lassen sollte. Der Dichter des

*) Oper und Drama, I, 83–85. [118a // 118b]

Freischützen war noch ganz ohne es zu wissen zu diesem Selbstmorde gekommen: aus seiner eigenen Asche heraus protestirte er, als die Wärme des Weber'schen Feuers noch die Luft erfüllte, und behauptete diese Wärme rühre von ihm her: – er irrte sich gründlich, seine hölzernen Scheite gaben nur Wärme, als sie vernichtet, verbrannt waren: einzig ihre Asche, den prosaischen Dialog, konnte er nach dem Brande noch als sein Eigenthum ausgeben. Weber suchte sich nach dem Freischützen einen gefügigeren Dichterknecht *) etc.

Raisonnement gegen Raisonnement, dazwischen die Bekenntnisse Weber's und seine Werke als feste Thatsache – der Leser sehe genau, vergleiche noch Wagners Zergliederung der Euryanthe, die ich der Länge wegen nicht ausschreiben mochte, und eigne sich dann dasjenige Urtheil an, welches am meisten mit den nicht wegzudemonstrierenden Thatsachen im Einklang ist.

...

(Schluss folgt).

=====

C. M. v. WEBER'S GESPRÄCHE MIR DEM WOHLBEKANNTEN

über

**die Composition des Freischütz und über
Operncomposition überhaupt.**

(Schluss.)

VII.**Anhang:** des wohlbekanntes Vorschläge zu einer Reform der / Oper *).

. . .

*) In den „fliegenden Blättern“ Heft 2, S. 78–86.

[121 a /// 123 a] . . .

chs.

[zugehörige weitere Voraus- und der Schlußbericht (mit Kritiker-Kürzel) ohne Wagnernennung, daher nur eine Verweisnummer] // Composition // weitem // Komposition // Behauptung dass // Webers, // gewahrt // in soweit // Freischützen // anders, als // dieser // Herzens, wahr ungefälscht war: // bloß // aufgehen lassen; // verschwinden bis // charakterische // Schmarotzer, [6 Distanzpunkte] // aufzurichten auf // behauptete diese // Wagners ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/175, Montag 25. 7. 1853, S. 698a-699a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/174, 23. 7. 1853

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/30, 25. 7. 1853, S. 120b

[Nachrichten]

Zürich. Am 13. Juli brachten die hiesigen Männergesangsvereine R. W a g n e r als Zeichen der Anerkennung seiner musikalischen Wirksamkeit einen F a c k e l z u g, eine Ehrenbezeugung, die bei der bekannten Abneigung der Schweizer gegen Deutsche und besonders gegen Flüchtlinge hoch angeschlagen werden muss. Schon nach dem grossen Musikfest im Mai erhoben sich Stimmen, welche Wagner einen öffentlichen Dank gebracht wissen wollten, es wurde sogar vorgeschlagen, ihm das Ehrenbürgerrecht zu erteilen. Die erneute Verfolgung Wagners von Seiten der Dresdner Polizei scheint endlich den Ausschlag gegeben zu haben. Wagner erklärte in seiner Dankrede, Zürich nie verlassen zu wollen.

gebracht ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/176, Dienstag 26. 7. 1853, S. 700a-700b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/174, 23. 7. 1853

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt -/177, Mittwoch 27. 7. 1853, S. 700a-700b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/174, 23. 7. 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/164, 27. 7. 1853, S. 1284a [Tages- und Unterhaltungsblatt]

D a n z i g. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin sollen in der nächsten Saison hier zur Aufführung kommen.

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/164, 27. 7. 1853, S. 1282b-1284a [-]; ~ IV/165, 30. 7. 1853, S. 1286b-1288b [-]; ~ IV/167, 6. 8. 1853, S. 1296b [-]; ~ IV/168, 10. 8. 1853, S. 1297a-1298b [Kopffartikel]; ~ IV/170, 17. 8. 1853, S. 1305a-1307b [Kopffartikel]

Richard Wagner's „Lohengrin“.*)

I.

„Möge es denn weiter erklingen und tönen: dies nicht zu erfahren, soll mich auch dafür trösten, dass ich selbst wohl nie mein Werk hören werde!“ Dieser, in seiner Delegation „Lohengrins“ an Franz Liszt ausgesprochene Wunsch Wagner's scheint sich allmählig zu erfüllen. Wie der Tannhäuser sich die erste Bahn gebrochen, wird es auch Lohengrin, der nach seiner ersten Aufführung in Weimar nun auch in Wiesbaden schon mehrere Male, und zwar bei aussergewöhnlich warmer Aufnahme „ertönte“. Die Begeisterung, mit der diese Oper in Wiesbaden behandelt wurde, wird auch anderweitig erweckt werden, wir zweifeln nicht daran – wenn die Kunde von Wagner's genialer Arbeit nur vorerst den Willen entflammt, die todte „Skizze“ der Partitur auch anderweitig „an Auge und Ohr zur sinnlichen Erscheinung gelangen zu lassen.“ Diese Verkörperung der Partitur verlangt zwar einen mehr als gewöhnlichen Aufwand von Kräften, Ueberwindung vieler technischer Schwierigkeiten, grosser Beharrlichkeit; doch ist all das dem festen Willen untergeordnet, übersteigt nicht die Grenzen der Möglichkeit, wie so oft schon ist behauptet und gegeben das Werk ausgesprochen worden; das Resultat ist denn auch um so lohnender. Ueber Wagner und seine Werke ist schon so viel Treffliche gesagt, seine Prinzipien, nach denen er sie geschrieben, sind schon so verschiedenseitig beleuchtet worden, dass wir hier uns nur mit dem Urtheil begnügen, dass wir den Lohengrin für Wagner's eigentlichstes, wahrstes, genial-

*) Wenn auch mit der Richtung dieses Aufsatzes nicht überall einverstanden, so geben wir denselben doch unverkürzt wieder, unserm Prinzipie folgend, die Rhein. Musik-Ztg. allen Parteien offen zu halten. Die Redaktion.

[1282b // 1283a] Produkt seines Geistes halten, in dem Alles mit kunstreicher Hand geordnet und bis im kleinsten Detail mit mathematisch scharfer Berechnung bearbeitet ist, aber nicht mit einer Berechnung, die nur den Verstand in Erstaunen setzt, sondern die Harmonien, die Melodien schuf, welche das Herz mit inniger Lebenswärme erfüllen. Manche, die den Tannhäuser der Melodienlosigkeit anklagten, haben sich nach Anhörung des Lohengrin mit diesem befreundet. Wir wollen hier nur eine Skizze des Ganzen geben, um unsere Leser mit dem Gange desselben bekanntzumachen.

Die Oper war 1847 zur Zeit als Wagner noch als Capellmeister in Weimar fungirte, schon vollendet. Der Componist selbst konnte sie da nicht mehr zur Aufführung bringen, und wahrscheinlich wäre zu „Niemandes Ohr gedrungen, was das Herz des Meisters bewegte, seine Einbildungskraft entzückte“, hätte nicht Fr. Liszt „die stummen Schriftzüge der Partitur zum hellen Klangleben erweckt“, und zwar zuerst am 28. August, bei Gelegenheit des Herderfestes in Weimar. Um das Werk in seiner Schönheit zu erfassen, es würdigen zu lernen, bedarf es, im Allgemeinen nicht einer, sondern öfterer Aufführungen; bei einer jeden neuen wird auch das Ohr neue Schönheiten entdeckt / ken, das Herz sich ergrieffener fühlen; es birgt eine solche Fülle, dass diese uns zuerst blendet, dann stets inniger mit ihm befreundet.

Das Textbuch basirt sich auf die Gralssage, die uns so oft in mystischen Sagen und zunächst in den Dichtungen Wolfram's von Eschenbach entgegentritt, und deren Held der Sohn Parcival's, – Lohengrin; Ritter des h. Gral's ist. Der h. Gral ist eine aus einem kostbaren Steine gefertigte Schaale, in der der Heiland beim h. Abendmahle das Brod und den Wein segnete, in der Josef von Arimathäa das aus der Seitenwunde strömende Blut des Heilandes auffing, die später den Rittern der Tafelrunde anvertraut, dann durch Parcival nach Indien gebracht ward, wo sie in einem unzugänglichen, paradiesischen Haine in einem wundervollen Tempel aufbewahrt und von den Gralrittern bewacht ist. Deren König war Parcival, und Lohengrin, dessen edler Sohn. Auch zum Schützer verkannter Unschuld erkoren, wird Lohengrin nach Brabant gesandt, um hier der Ritter einer schwer angeklagten Jungfrau, der Elsa von Brabant, zu werden, gegen Friedrich von Telramund, der durch seine ränkesüchtige, böse Gemahlin, Ortrud, bewegt, Elsa des Brudermordes bei dem Kaiser zeitete. Der Kaiser lässt das Gottesgericht entscheiden, in dem Lohengrin den Friedrich besiegt; doch die gedemüthigte entlarvte Falschheit ruhet nicht und vernichtet das süsse Liebesleben Elsa's und Lohengrin's, in dem sie die Neugierde in ersterer erweckt, trotz strengen Verbotes nach „Namen und Ort“ des Geliebten zu fragen. Lohengrin darf nun nicht länger mehr weilen, entdeckt sich selbst, und wird dann von dem Schwane wieder zurückbeschieden, der ihn auch zu dem Lande, in dem er Schützer der Unschuld geworden, gebracht. Er kehrt zum h. Grale zurück.

Der näheren Entwicklung des poesiereichen Drama's nicht weiter vorgehend, wollen wir dem Gange des Letztern selbst folgen.

Eine Ouvertüre hat Wagner nicht zu dieser Oper geschrieben, [1283a // 1283b] was nach dem Vorgange der grossartigen Tannhäuser-Ouvertüre wohl bedauert werden möchte, wenn nicht gerade die 75 Takte grosse Introduction (Adagio, A dur) durch nichts Anderes zu ersetzen wäre. Sie umfasst nur 7 Seiten Partitur, birgt aber in dieser geringen Ausdehnung das ganze Geheimnis des h Grals in sich, ist der unentbehrliche Schlüssel, der uns die Pforten jenes geheiligten Haines öffnet, den mystischen Schleier lüftet. Vorzüglich sind es die Violinen, die in 2 Abtheilungen (4 einzelne und sämmtliche übrige in 4 gleich stark besetzten Partien) in den höchsten Lagen in rühmender Einfachheit das Gralsmotiv aufnehmen und zum späteren sie steigernden Einsatz der 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Clarinetten und 3 Fagotte nebst englisch Horn, dann der Hörner etc. und zuletzt der 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba und Pauken vorbereiten und fortführen, bis die aufgehende Sonne sich zum blendendsten Glanze entwickelt hat und dann durch den mystischen Schleier wieder umzogen wird, der die Töne im *pp* der Violinen das Gralsmotiv in seiner ersten Weise wieder aushauchen lässt. Dieses Motiv erklingt später bei entscheidendem Auftreten Lohengrin's, wo er auf seiner Abkunft hinweist, wieder und schliesst auch die Oper. Wir theilen dasselbe nebst einigen Takten seiner Fortführung hiermit

[Notenbeispiel]

[1283b //1284a]

Sowie das Gralsmotiv zuerst offenbarend, dann später andeutend und Lohengrin's Abkunft bezeichnend auftritt, ist es mit noch einigen andern Motiven der Fall, als demjenigen, das den Charakter Ortrudens und die verbotene Frage ausdrückt; sie winden sich durch die ganze Oper und erinnern an das, was dem Blicke vielleicht entgehen möchte, ähnlich den Klängen aus der Venushöhle, die den Tannhäuser in den Augenblicken der Versuchung und des Vergessens begleiten.

=====

Richard Wagner's „Lohengrin“.

II.

Wenn sich nach Schluss der Introduction die Scene eröffnet, sehen wir König H e i n r i c h, der Vogelsteller (Bass) in Brabant angekommen, um die Ritter und Edlen zu einem Kampfe gegen die Ungarn zu entbieten; unter der Gerichts-Eiche in einer Aue am Ufer der Schelde sitzend, ist er von Grafen und [1286b //1287a] Edlen des sächsischen Heerbanners umgeben; ihm gegenüber stehen brabantische Ritter, an deren Spitze F r i e d r i c h v o n T e l r a m u n d (Bariton) mit O r t r o d, seiner Gemahlin (Sopran). 3 Trompeten, die in den meisten Scenen der Oper auf der Bühne sind, blasen den Aufruf. König Heinrich, statt das Volk zur Wehre bereit zu sehen, findet das Land von innerer Unruhe zerrissen, forschet nach der Ursache und fordert F r i e d r i c h auf zu reden, um der Drangsal Grund zu erfahren. Dieser entgegnet zuerst in feierlicher, dann lebhafter Rede:

„Zum Sterben kam der Herzog von Brabant,
und meinem Schutz empfahl er seine Kinder,
Elsa, die Jungfrau, und Gottfried, den Knaben

lustwandelnd führte Elsa einst den Knaben,
zum Wald, doch ohne ihn kehrte sie zurück.

Dem Recht auf ihre Hand, vom Vater uns
verlieh'n, entsagt' ich willig da und gern, –
und nahm ein Weib, das meinem Sinn gefiel,
Ortrud, Radbod's des Friesenfürsten Spross.“

Friedrich prägt nun seine Anklage wegen Brudermordes bestimmt aus und spricht das Land für sich an. Allgemeiner Argwohn erhebt sich gegen Elsa; der König bescheidet sie vor seinen Richterstuhl. Elsa erscheint, der lebendige Gegensatz der Anklage, hehr, rein, keusch; das Orchester wandelt seine stürmischen Klänge in eine liebliche Melodie, (As C, Oboe und englisch Horn) um,

[Notenbeispiel]

und lässt die Jungfrau in ihrer Reine und Hehre erscheinen, die selbst den Chor in Erstaunen setzt und zu dem Ausruf bewegt: „Ha, wie erscheint sie so licht und rein! etc. etc. Auf die ihr vorgetragenen Anklagen erwidert sie nur: „Mein armer Bruder!“ Zur offenen Aussprache aufgefordert, ergiesst sich eine ruhige Verklärung über ihr Antlitz und sie erzählt in einer sanft getragenen Melodie:

„Einsam in trüben Tagen
Hab ich zu Gott gefleht,
Des Herzens tiefstes Klagen
Ergoss ich in Gebet etc.

Statt sich, weitere Aufforderung zur Folge, zu vertheidigen, gehen ihren Mienen in den Ausdruck schwärmerischer Verzückung über, während die Violinen das Grasmotiv aufnehmen, und sie fährt fort:

„In lichtem Waffen Scheine
ein Ritter nahte da,
so tugendlicher Reine
ich keinen noch ersah.

.....
Des Ritters will ich wahren,
Er soll mein Streiter sein!“

Friedrich aber spottet dieser Vision mit der neuen Anklage: „Ihr [1287a //1287b] hört, sie schwärmt von einem Buhlen!“ und will dieselbe selbst mit dem Schwerte behaupten. Doch Niemand wagt es, an Elsas Unschuld glauben und dem Mächtigen gegenüber treten zu wollen. Jetzt ruft der König das Gottesgericht an, das die Blechinstrumente (3 Pos. u. Tuba) in einem kurzen, streng markierten Satze andeuten:

[Notenbeispiel]

Zu ihrem Kämpfen erwählt sich Elsa den Ritter, den sie in ihrer Vision gesehen:

„Des Ritters will ich wahren,
er soll mein Streiter sein –
hört, was dem Gottgesandten
ich biete für Gewähr:
In meines Vaters Landen
die Krone trage er;
mich soll ich glücklich preisen
nimmt ihr mein Gut dahin, –
will er Gemahl mich heissen,
geb' ich ihm was ich bin!“

Die Herold (4 Trompeten) wiederholen zweimal nach den vier Himmelsgegenden den Aufruf, und – Niemand erscheint. Alles zagt. Da sinkt Elsa in die Knie und fleht den Himmel an. Ihrem letzten Worte folgt die vorhin bezeichnete und Lohengrin's Persönlichkeit andeutende Stelle der 3 Trompeten:

[Notenbeispiel]

Und siehe auf der Schelde gewahrt man in der Ferne einen Kahn, von einem Schwanen gezogen, der allmählig dem Ufer näher rückt; in ihm steht aufgerichtet Lohengrin in glänzender Rüstung, sowie ihn Elsa im Traume gesehen. Ein Doppel-Chor (*A dur, C*) Tenore und Bässe:

„Welch' ein seltsam Wunder!
Wie? ein Schwan?
Ein Schwan zieht einen Nachen dort heran!
Ein Ritter drin!“ etc.

entspinnt sich nun, der zu den trefflichsten Nummern der ganzen Oper gehört. Staunen, Schreck, Ueberraschung, Ergriffenheit, Freude, Entzücken sprechen sich in ihm aus; er schwillt höher und höher und erreicht endlich einen solchen Grad von Bedeutsamkeit, dass man mehr als die zwei Gehörsorgane

haben möchte, um ihn in seiner ganzen Fülle aufnehmen zu können.

Dieser Chor ist von einer unwiderstehlichen Wirkung; bei einer jeden Aufführung in Wiesbaden erbebte das Haus von Beifallsbezeugungen. [1287b // 1288a]

Der Nachen erreicht nun das Ufer. Friedrich blickt in sprachlosem Erstaunen auf Lohengrin hin. – Ortrud beim Anblick des Schwans in tödlichen Schreck. Der Chor begrüsst Lohengrin, der nun dem Nachen entsteigt, sich nochmals zu dem Schwane wendet und nach 2 Takten des Gralsmotives an diesen die süß-wehmüthigen Worte richtet:

[Notenbeispiel]

die fast ohne alle Begleitung gesungen, einen tiefen Eindruck machen. Der gemischte Chor drückt sein Erstaunen nochmals aus: „Wie fasst uns selig süßes Grauen“, etc. zum Theil obige Melodie noch ahnend, und zwar aus 13 Takten, aber wundervoller, melodiöser Bearbeitung. Lohengrin rechtfertigt das Erscheinen mit den Worten:

„Zum Kampf für eine Magd zu steh'n,
Der schwere Klage angethan, bin ich gesandt.“ etc.

und fragt Elsa, ob sie ihn als Kämpen anerkenne: „Nimm mich hin! Dir geb ich Alles, was ich bin!“ Entgegnet diese nur. Mit grösserer Wärme fährt nun Lohengrin fort:

„Elsa, soll ich Dein Gatte heissen,
musst Eines Du geloben mir:

(Und nun taucht das so bedeutungsvolle Motiv der verbotenen Frage auf, unterstützt von Oboen und Clarinetten, Flöten und Fagotten.

[Notenbeispiel]

(Zu

Nicht die Gewichtigkeit des Verbotes ahnend, gelobt Elsa, nie an dessen Uebertretung denken zu wollen, und Lohengrin spricht in den einfachen Worten: „Elsa, ich liebe dich!“ sein ganzes Herz aus. Das nun folgende, 37 Seiten der Partitur ausfüllende Finale umfasst Lohengrin's Schuldlos-Erklären Elsa's, der Männer Abrathen Friedrichs vom Kampfe, die Vorbereitungen zu demselben und den Sieg Lohengrin's, der indess seinem Gegner das Leben schenkt. Den Schluss des Akts bildet ein grosser, [1288a // 1288b] schwungvoller Chor: „Ertöne Siegesweise dem Helden laut zum Preise“ etc., und während Lohengrin und Elsa auf dem Schilde des Königs im Jubel davongetragen werden, schliesst sich die Scene

=====

Richard Wagner's „Lohengrin“.

III.

Dem zweiten Akte geht eine kurze 71 Takte grosse Einleitung voraus, die uns den düsteren Charakter Ortruden's mit ihrer Verschlingung in die verbotene Frage, die im 18. Takte auch hier wieder erscheint, vorführen.

Die während der in Introduction eröffnete Scene zeigt die Burg von Antwerpen mit dem Pallas (Ritterwohnung) und der Kamenate (Frauenwohnung); rechts ist das Münster. Dunkle Nacht herrscht aussen, und Friedrich und Ortrud sieht man in dunkler, knechtischer Tracht auf den Stufen des Münsters sitzen, der Verbannung entgegen gehend; sie haben unverwends ihre Augen auf den Palas gerichtet, in dem es helle ist, und aus dem jubelnde Musik (Tromp., Hörn., Pos. u. Pauken) erschallt. Mit deren letzter Note setzt in prachvoller Modulation aus *D* in *F* und *Es dur* der „Elsa“ bezeichnende, und schon bei deren erstem Auftreten mehrmals wiederholte Satz mit Flöten und Fagotten ein, einen hellen Lichtstrahl zwischen die finstere Nacht und die darauf folgende düstere Scene werfend. Wir theilen denselben hier mit:

[Notenbeispiel]

Die nun folgende Scene, welche Friedrich mit den Worten beginnt: „Erhebe dich, Genossin meiner Schmach' der jungen Tag darf hier uns nicht mehr seh'n“, enthält einen charakteristischen Dialog desselben mit Ortrud (35 S. Partitur), in der Verzweiflung, Reue, Vorwürfe, Wuth, Hohn und Rachepläne sich kreuzen. Friedrich spricht gegen Ortrud in den bittersten Worten den Sturm seines Herzens aus, der namentlich in der Piece: „Durch dich musst' ich verlieren meine Ehr', all' meinen Ruhm (Fis moll); ihren höchsten Grad erreicht: [1297a // 1297b]

[Notenbeispiel]

Ortrud entgegnet mit ruhigem Hohn: „Friedreicher Graf von Telramund! wesshalb misstraust du mir? Da die folgende Antwort vieles Licht in das Motiv beider Handlungen wirft, nehmen wir sie ganz hier auf. Die Form des Gesanges ist recitativisch, doch ohne Willkür, da das Orchester in seinem Rhythmus dem Sänger diese nicht erlaubt:

„Du fragst? War's nicht dein Zeugniss, deine Kunde,
Die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
Die du im düstern Wald zu Haus, logst Du
mir nicht, von deinem wilden Schlosse aus
die Unthat habest du verüben seh'n?
Mit eignen Augen, wie Elsa selbst den Bruder
im Weiher dort ertränkt? – Umstricktes du
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbod's alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
bewost du so mich nicht, von Elsa's Hand,
der reinen, abzusteh'n, und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbos's letzter Spross?

Ortrud aber weiss ihren Vorthail wieder zu erringen; sie sucht Friedrich zu überzeugen, dass er nicht dem Gottesgerichte, sondern Lohengrin's Zauberkräften unterlegen, dass noch Alles gewonnen, wenn man Elsa zur Uebertretung des Verbotes anreizen könne, zu gleicher Zeit Lohengrin des Zaubers anklagend, mit dem er das Gericht getäuscht. In bestimmter Präge gibt das Orchester den Charakter des Ganzen wieder, Ortruden's Falschheit, die Gewichtigkeit des Verbotes, Friedrich's Leidenschaft und Schwäche. Sowie beide nun wieder in ihrer Rache, in ihrer Gesinnung geeinigt erscheinen, spricht auch die Musik in einem Unisono (Schluss der I. Scene) diese unheilschwangere Einigung aus:

„Der Rache Werk sei nun beschworen
aus meines Busens wilder Nach.“

In den Worten (gegen die Kamenate gerichtet)

„Die ihr in süssem Schlaf verloren,
wisst, dass für euch das Unheil wacht!“

sieht der Geist schon die mächtig drohende, schwarze Wetter [1297b // 1298a] Wolke heranziehen. Das Fest im Pallas ist indess geendet, die Lichter sind geschwunden; es ist späte Nacht. Ihr übervolles Herz zu erleichtern, tritt nun Elsa noch einmal auf den Söller der Kamenate unterrichtet in lieblich-süßer Melodie ihre Worte an die Lüfte, die ihre Klagen oft gehört, durch die er aber auch gezogen kam (*B-dur*, C). Ortrude ersieht den günstigen Augenblick, drängt Friedrich fort, ruft Elsa an und weiss sich deren Mitleid zu erringen, so dass diese in's Haus zurücktritt, um ihr gastfreundlich die Thüre zu öffnen. In diesem Augenblick entfesselt die Heidin wieder den ganzen mühsam zurückgehaltenen Sturm von Wuth und Rache, indem sie ihre entweihten Götter und Wodan, den Starken anruft; vor Elsa aber liegt sie dann wieder im Staube und leitet mit feiner Arglist auf die verbotene Frage hin, die durch die Musik schon unentschleiert hervortritt.

Elsa führt dann mitleidsvoll und vergebend Ortruden in den Palast ein unter den Worten des wieder hervortretenden Friedrichs:

„So zieht das Unheil in dies Haus!“ etc.

Nächtliche Stille und Ruhe deckt nun das Ganze bis zum nahenden Morgen, wo 2 Wächter vom Thurme das Morgenlied blasen; von einem entfernteren Thurme hört man antworten. Sowie der Tag mehr hereinbricht, beleben sich die Bühne und das Orchester mehr und mehr, die Trompetensätze werden blendender und rauschender, bis der Herrrufer erscheint und im Namen des Königs die Verbannung Friedrich's verkündet. Auch dieser erscheint wieder, wird aber von seinen Freunden verborgen. Der Brautzug beginnt; Elsa zieht mit ihrem Gefolge über die Galerie des Hauses und erscheint dann auf der Bühne; das Orchester fasst alle die glühenden Gefühle ihres Herzens neben ihrer Reinheit und Keuschheit auf; auch Ortrude ist im Gefolge. Sowie aber Elsa die Stufen der Kirche betreten will, stürzt sich ihr jene entgegen und entschleierte ihre Falschheit, ihre Rachepläne:

„Zurück, Elsa! nicht länger will ich dulden,
Dass ich, gleich einer Magd, die erfolgen soll“ etc.

Elsa erbebt und erkennt die Feindin, die sie gütig und mitleidvoll diese Nacht aufgenommen. Ein grösserer Dialog entwickelt sich, bis Ortrud offen klagend gegen Elsa und Lohengrin auftritt:

„Ha! diese Stirne deines Helden,
wie wäre sie so bald getrübt,
müsst' er des Zauberswesen melden,
durch den hier solche Macht er übt!
Wagst du ihn nicht darum zu fragen,
so glauben alle wir mit Recht,
Du müssest selbst in Sorge zagen,
um seine Reine steh' es schlecht.“

Das Erscheinen des Königs mit Lohengrin macht diesen Schmähungen ein Ende; eine Anspielung auf das vorhin geschilderte Unisono in der Musik spricht den Scharfblick des letzteren aus, der nun Elsa bei der Hand erfasst, um sie zum Tempel zu geleiten. Doch neues Hinderniss! Friedrich stürzt ihnen entgegen, klagt Lohengrin des Zaubers an und verlangt Entdeckung des Wesens seiner Person. Dieser entgegnet dass er ihm nicht Rede zu stehen habe, sondern allein Elsa und richtet die Frage an sie: [1298a // 1298b]

Willst du die Frage an mich thun?“

Elsa, von ihrem eignen Schwanken bestürzt, wirft sich ihm zu Füssen und erwidert:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muss vergeh'n!
hoch über alles Zweifels Macht
soll meine Liebe steh'n.“

Der Zug bewegt sich von neuem zur Kirche, aus der die Klänge der Orgel majestätisch hernieder wallen, untermischt von dem Jubel des Chores: „Heil dir, Elsa!“ aber noch ehe das Paar die letzte Stufe erreicht, streckt Ortrud drohend die Hand gegen Elsa; das dumpf grollende Orchester steht mit dieser Drohung im Einklang, die aber zuletzt in dem schmetternden Hochzeitsmarsch verklingt, der den II. Akt schliesst.

=====

Druckfehler.

In dem Aufsatz „Richard Wagners Lohengrin“ Nro. 164 muss in der zweiten Zeile e i n s t statt n i c h t stehen.

=====

Richard Wagner's „Lohengrin“.

Im Ganzen erscheint dieser etwas gedehnt durch die vielen Dialoge, und wirkte fast ermüdend durch die stete und fortwährende Entfaltung so wilder Leidenschaften, wenn nicht die Musik in ihrer Orchestrierung und ihrem Ensemble als ein zweites Gemälde, als Folie, die Aufmerksamkeit fesselte und den Verstand anhaltend in Anspruch nähme.

Einen ganz anderen Charakter trägt die erste Scene des 3. Aktes; hier ist alles vom ätherischen Hauche der Liebe belebt, und bildet einen wohlthuenden Contrast mit den erregenden Stürmen des vorhergehenden Aktes. Schon die einleitende Instrumentalpiece, *G dur, C*, „sehr lebhaft,“ größer als die beiden vorhergehenden, versetzt uns in eine ganz andere Sphäre. Sie schildert uns den Jubel, die Freude, die glänzenden Feste der Hochzeit, die ritterlichen Vergnügungen, und – dies mit einem bedeutenden Aufwande der Instrumentation (3 Flöten, 3 Oboen, 3 Clarinetten, 4 Hörner, 3 Fagotte, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Triangel, Becken, Tamburin, nebst dem Streichquartett), und zwar in beständiger Steigerung, die in den sich fast überstürzenden Bewegungen der Bässe, Contrabass, Violoncell und (Posaunen und Tuba)

[Notenbeispiel]

ihren Culminationspunkt erreichen, und in ihrer Wiederholung die Einleitung enden, die ein Meisterwerk der Instrumentation und musikalischer Inspiration ist.

Mit dem aufgezogenen Vorhang erblicken wir das Brautgemach; einen lieblichen Chor mit Musik hören wir hinter der Scene. [1305a // 1305b] Für die Instrumentalbesetzung desselben verlangt Wagner nicht weniger als 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotten, Harfe und Triangel auf der Bühne und beinahe dasselbe im Orchester. Der ganze Chor nähert sich mehr und mehr bis er sich auf der Bühne fortsetzt. Die Führung der Melodie und Stimmen bietet nichts Neues und der Componist scheint ganz seine Principien hier vergessen und sich auch einmal in der alten Weise wohl gefühlt zu haben:

[Notenbeispiel]

Der Zug der Frauen mit Elsa nähert sich von der einen, derjenige mit Lohengrin von der andern Seite. Nachdem der König das Paar umarmt und gesegnet, verlassen die Züge die Bühne in derselben Ordnung, dieses alleinlassend.

Die nun folgende Scene zwischen Elsa und Lohengrin entfaltet ein seliges Gefühlsleben, voll Wärme und ruhiger Wonne; sie wird eingeleitet durch die Worte Lohengrin's: „Das süsse Lied verhallt; wir sind allein, zum ersten Mal allein etc.“ Poesie und Gesang sind beide gleich idealisch. Doch schon während dem Austausch dieser Gefühle reift die böse Saat; mit der Steigerung derselben steigert sich auch Elsa's Sehnsucht, Begierde, den Namen ihres Geliebten zu erfahren; mit feiner Schlaueit leitet sie darauf hin:

„Ist dies nur Liebe? Wie soll ich es nennen,
Dies Wort, so unaussprechlich wonnevoll,
Wie, ach! Dein Name, den ich nie darf kennen,
Bei dem ich nie mein Höchstes nennen soll.“

Ihr weiteres Drängen beschwichtigend, führt Lohengrin sie zum Fenster und deutet auf den Blumengarten mit den Worten:

„Athmest Du nicht mit mir die süssen Düfte?
O wie so hold berauschen sie den Sinn!
Geheimnissvoll sie nahen durch die Lüfte, –
Fraglos gab' ihrem Zauber ich mich hin. –
So ist der Zauber, der mich Dir verbunden, etc. [1305b // 1306a]

„Dieses Stück,“ sagt Liszt, „ist ohne den mindesten Zweifel eine der schönsten Inspirationen Wagner's, die er je gehabt, und welche er auch noch je haben kann; hierdurch allein begründet er sich einen unbestreitbaren Anspruch auf den Nachruhm und den Platz, welche die Zukunft ihm unter den grossen Tonschöpfern vorbehält.“

Elsa wirkt sich beschämt:

„O könnt' ich Deiner werth erscheinen etc.“

kehrt aber immer wieder zu ihrer Bitte zurück:

„O mach' mich stolz durch Dein Vertrauen etc.“

Lohengrin bietet alles zu ihrer Beruhigung auf, lässt sogar seine hohe Abkunft ahnen:

„Dein Lieben muss mir hoch entgelten
für das, was ich um Dich verliess;
kein Loos in Gottes weiten Welten
wohl edler als das meine hiess' etc.“

Doch alles vergebens; ihre Sehnsucht steigert sich fast bis zum Wahnsinn, in dem sie Tritte zu vernehmen glaubt und ausruft: „Doch dort! – Der Schwan, der Schwan!“ Keine Rettung mehr; blindlings stürzt sie dem Verderben zu und stellt fest und bestimmt die Frage: „ . . . Den Namen sag mir an! Woher die Fahrt? Wie Deine Art? –“

In diesem Augenblick stürzt Friedrich zur Thüre herein mit seinen Genossen. Elsa bebt, erkennt die Gefahr und reicht Lohengrin das Schwert, der diesen, welcher nach ihm ausholt, mit einem Streiche todt zu Boden streckt. Elsa sinkt zusammen. Nachdem sie sich erholt, ruft Lohengrin die Frauen, übergibt sie ihnen mit den Worten:

„Sie vor den König zu geleiten,
Schmückt Elsa meine süsse Frau!
Dort will ich Antwort ihr bereiten,
das sie des Gatten Art erschau!“

und begibt sich weg, den Genossen befehlend, die Leiche Friedrich's vor des Königs Gericht zu tragen. Wieder ertönt das Motiv der verbotenen Frage, und zwar an *FF*. – die Bosheit hat gesiegt, hat das süsse Lebensglück zweier Seelen vernichtet.

Diese ganze Scene ist mit solcher Ueberlegungen und so glücklich gearbeitet, dass sie in melodiöser, wie harmonischer und psychologisch-musikalischer Beziehung ein Meisterstück ersten Ranges genannt werden muss.

Zur Vorbereitung der folgenden Scenirung die wieder die des 1. Aktes unter der Gerichtseiche ist, ist eine Verliesung der Bühne durch den Vorhang vorgeschrieben; doch konnte in Wiesbaden durch die vortreffliche scenische Einrichtung des Theaters sie sich unmittelbar an die andere anschliessen. Wir sehen nun den ganzen Chor der Edelleute und Ritter mit ihrem Gefolge, und zwar in Zwischenräumen, anftreten. Solchen Aufzügen weiss Wagner unendlich viel Effect abzugewinnen. Im Tannhäuser bildet der Einzug der Gäste auf der Wartburg einen Glanzpunkt der Oper; das Instrumentalstück nebst Chor, das marschfertig den Einzug der Gäste begleitet, ist prachtvoll, blendend; dasjenige, das beim Eintritte der Sänger ertönt, durch seine edle Färbung und Weiche überraschend, rührend. Auch hier hat Wagner alle Mittel der Orchestrirung aufgeboten, um in dem Effekte jenem im Tannhäuser nicht zurück zu stehen; indess ist der letz- [1306a // 1306b] tere mehr äusserlich, der erstere mehr in dem innern Wesen der Musik begründet. 8 Trompeten sind hier verwandt, und zwar bei jedem neuen Auftritte eines andern Grafen etc. eine in anderer Stimmung, in Es, D, F, E und den 4 Trompeten des Königs in C; ihre Fanfaren ziehen sich über einer 111 Takte langen Triolenfigur der Bässe, *unisono* von allen Streichinstrumenten ausgeführt, hin. Bei der Erscheinung des Königs ertönt alles im *FF*, und liefert eine solche massenhafte Musik, dass diese fast betäubend wirkt. Der König richtet einige Worte an seine, zum Kampfe versammelten Edlen. Als er nach dem „Schützer von Brabant“ – Lohengrin – fragt, bringt man die verdeckte Leiche Friedrichs,

„so will's der Schützer von Brabant“.

Auch Elsa tritt auf, langsam und wankenden Schrittes, und mit ihr das Motiv der verbotenen Frage zum letzten Male, zuletzt Lohengrin, ganz so gerüstet wie im ersten Akte. Der Chor empfängt ihn: „Heil dem Helden von Brabant! etc.“

Doch:

„Als Streitgenoss bin ich nicht hergekommen;
als Kläger sei ich jetzt von euch vernommen!“

entgegnet Lohengrin. Er deckt Friedrichs Leiche auf und fragt, ob er den Verräther mit Recht getödtet, klagt dann aber auch Elsa des Eidbruchs an, in Folge dessen er jetzt seinen Namen und Stand bekennen muss. Da die folgende Erzählung das Graalsgeheimniss völlig entschleiert und darum zum Verständniss der ganzen Oper von der grössten Bedeutung, und auch selbst in politischer Beziehung erhaben ist, dürfte sie wohl hier eine möglichst vollständige Aufnahme finden:

„In fernem Land, unnahbar euren Schritten,
 liegt eine Burg, die Monsalvat genannt,
 ein lichter Tempel stehet dort in Mitten,
 so kostbar, wie auf Erden nichts bekannt:
 Drin ein Gefäss von wunderthät'gem Segen
 wird dort als höchstes Heiligthum bewacht,
 es ward, dass sein der Menschen reinste pflegen,
 herab von einer Engelschaar gebracht.
 Alljährlich naht vom Himmel eine Taube,
 um neu zu stärken seine Wunderkraft:
 Es heisst der Graal, und selig reinster Glaube
 ertheilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
 Wer nun dem Graal zu dienen ist erkoren,
 den rüstet er mit überird'scher Macht;
 an dem ist jedes Bösen trug verloren,
 wenn ihn er sieht, weicht dem des Todes Nacht.
 Selbst wer von ihm in ferne Land' entsendet,
 Zum Streiter für der Tugend Recht ernannt,
 Dem wird nicht seine heil'ge Kraft entwendet,
 bleibt als sein Ritter dort er unerkant.
 So hehrer Art doch ist des Graales Segen,
 enthüllt – muss er des Laien Auge flieh'n;
 des Ritters drum sollt Zweifel ihr nicht hegen,
 erkennt ihr ihn, dann muss er von euch zieh'n. –
 Nun hört, wie ich verbot'ner Frage lohne!
 Vom Graal ward ich zu euch daher gesandt:
 Mein Vater Parcival trägt seine Krone,
 sein Ritter ich – bin Lohengrin genannt.“

[1306b // 1307a]

Diese Erzählung ist analog der des Tannhäuser im 3 Akte. Doch wie das ganze Colorit sich verdüstert, bis es in tiefe Nacht aushaucht, so wird es hier heller und lichter, die Musik entfaltet sich zu stets reineren, edleren Klängen, bis sie das hehre Graalsgeheimniss offen, den Blicken aber dennoch unerreichbar, darlegt.

Die Rührung der Umstehenden drückt sich in den Worten aus:

„Hör ich so seiner Art bewähren,
 entbrennt mein Aug' in heil'gen Wonnezähren!“

Elsa droht umzusinken; Lohengrin erfasst sie, und fährt im Tone sanften Vorwurfs fort:

„O, Elsa, was hast du mir angethan?“ etc.

Er will sich losreissen, sie will ihn nicht lassen, als Zeuge ihrer Busse soll er bleiben; der Chor ruft: Wehe! Alles umdrängt, Alles bestürmt ihn; eine erschütternde Scene, durch die Bewegung der Musik verstärkt, bietet dies Gemälde dar. Auch der König vermag ich nicht zu halten, dem Lohengrin noch weissagt:

„Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen,
 des Ostens Horden siegreich nimmer ziehen ein!

hier entsteht eine lebhaftere Erregung.

„Der Schwan! der Schwan! Weh! Er naht!“

ertönt es von allen Seiten; und siehe, er kommt auf den Fluthen angezogen. Lohengrin empfängt ihn mit

den Worten und einer Melodie, die durch ihre Einfachheit und Weiche die tiefste Rührung hervorbringen muss:

„Mein lieber Schwan! Ach diese letzte traur'ge Fahrt,
Wie gern hätt' ich sie Dir erspart! In einem Jahr,
Wenn deine Zeit an dies zu Ende sollte geh'n, –
Dann durch des Graales Macht befreit,
Wollte ich Dich anders Wiederseh'n!“

Noch einmal wendet er sich zu Elsa, die in furchtbaren Schmerz versunken steht, verspricht ihr, den Bruder wieder zuzuführen und übergibt ihr für denselben sein Horn, sein Schwert und seinen Ring. Sie küssend, nimmt er Abschied. Der schmerzerfüllte: Wehe! des Chores beklagt sein Scheiden.

Sich ihres Sieges zu freuen, ihre Bosheit ganz enthüllend, tritt jetzt Ortrude noch einmal auf und ruft Lohengrin nach:

„Fahr heim! Du stolzer Helde!
Dass jubelnd ich der Thörin melde,
was dich gezogen in den Kahn!
Das Kettlein hab' ich wohl erkannt,
mit dem das Kind ich schuf zum Schwan:
das war der Erbe von Brabant!“

Alle sind mit Abscheu vor solch einem Verbrechen erfüllt. Doch Lohengrin kniet im Gebet am Ufer nieder, während in erhaben-ernster Gemessenheit, wie aus lichten Fernen, die Graalsweise ertönt. Lohengrin streift hierauf dem Schwan die Halskette ab, der dann niedertaucht; aus den Höhen lässt sich gleichzeitig eine Taube hernieder, und den Fluthen entsteigt der entzauberte Schwan, als schöner Jüngling und als Gottfried von Brabant in die Arme der Schwester fallend. Lohengrin hat den Kahn bestiegen, der nun von der Taube fortgezogen wird; indem er sich mehr und mehr entfernt, scheint ihm auch die seine Persönlichkeit bezeichnende Melodie nachzufolgen. Elsa sieht ihn fortziehen und mit dem Ausrufe: Mein Gatte! sinkt sie entseelt nieder. Das Orchester vollendet noch die oben aufge- [1307a // 1307b] genommenen Motive und scheint schmerzvoll, doch in hehren Klängen, den Ritter des hl. Geaals, in dessen Accorden es schliesst, nachzuweinen. – Das Drama ist geendet. –

Wie wir schon gesagt, diese Oper will oft gehört sein, bevor man ihre Schönheiten erfassen kann; eine jede neue Vorstellung macht uns vertrauter mit ihren Ideengängen, macht uns ihre, von der gewöhnlichen Weise so abweichenden Melodien lieber, theurer, so dass uns eine sanfte Sehnsucht nach ihnen erfasst. Wundervoll sind in der ganzen Oper die Modulationen; sie sind so originell, so überraschend schön und doch so natürlich; die Melodien, ohne diese gehört, werden gänzlich unverständlich; das Orchester ist ihre Folie, durch das der prachtvolle Spiegel erst glänzenden Reflex erhält. Wie das Schiff ohne Flut können jene ohne das Orchester nicht sein. Wie die Wogen des Meeres sich folgen, eine in die andere übergehend, so folgen sich die Harmonien und Modulationen und bilden ein Gemälde tiziannischen Colorits. Die Chöre der Oper sind alle meisterhafte Compositionen und mächtige Grundpfeiler des Ganzen. Der Ruhepunkte gibt es wenige oder keine, so dass wir Viele hörten, die sich unter Gewalt des Ganzen beengt fühlten, eine aktenweise Anhörung, d. h. in den Zwischenräumen der verschiedenen Aufführungen, für nöthig erachteten. Eine Schilderung der mannichfachen Eindrücke ist kaum möglich; Gehör und Gefühl müssen selbst thätig sein, und daher ist selbst des Meisters stille Wehmut erklärlich, die sich in den Worten ausspricht, die wir im Beginne dieser Skizze anführten: „ . . . und möge mich dafür trösten, dass ich mein Werk wohl nie selbst hören werde.“ O, möchten darum die Klänge des Lohengrin die innig warmen, die mächtigen Fürsprecher ihres Schöpfers sein, dass auch dieser sich ihrer noch einst freuen könne!

11.

d i e s n i c h t z u [Druckfehler; statt >n i c h t< muß es richtig >e i n s t< heißen] // allmählig // todte // im kleinsten Detail // sondern die Harmonien, die //Melodienlosigkeit // Zeit als // in Weimar // Lohengrin; // Schaale, // Brod // Arimathäa // Lohengrin, dessen // h Grals // englisch Horn, ||

eröffnet, // Heerbanners // auf zu reden // prägt // Gebet etc. // Buhlen!“ und // ihm was // Schwanen // allmählig // Tenore // indess ||

Kamernate // unverwends // helle ist, und // Schmach' der // vieles Licht // logst Du // indess // Wodan, // Elsa! nicht // „Ha! diese // des letzteren // eignen // wirftsich //Elsa!“ aber ||

Violoncell und (Posaunen und Tuba) // 2 Fagotten, // mehr bis // an FF. – die // melodioser, // anftreten. // Eintritte // Effekte // langsam // 3 Akte. // an dies // furchtbaren // in den Kahn! // ohne Flut // sein Wie // Ganzen Der ||

XXXX / XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/176, Donnerstag 28. 7. 1853, S. [Cc]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 27. Juli . . .

- Gestern fand die vierte Vorstellung der Oper „Lohengrin“ statt. Wieder war das Haus voll und die beschäftigten Mitglieder erhielten den verdientesten Beifall. Diesmal sang Fräul. S t o r c k die Elsa.

- Von R i c h a r d W a g n e r ist bereits das Textbuch seines neuen großen Tonwerkes der „N i b e l u n g e n r i n g“ erschienen. Was wir von Sachverständigen davon erfahren haben, soll dieses Werk alles übertreffen, was im Genre der Opernpoesie erschienen ist. Der bekannte Compositeur D o r n in Berlin soll über das Buch geäußert haben: „er begreife nicht, wie zu einer solchen Sprache es noch möglich ist Musik zu schreiben.“

- . . .

[halbzeiliger Stern fett] // statt Wieder // ist Musik ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/91-93, 29. 7. 1853, S. 366b-367a

[Theatralische Sternwarte]

* Wisbaden. Am 20. Juli wurde Wagner's „Lohengrin“ zum dritten Male aufgeführt, und trotz der herrlichen Witterung bei überfülltem Theater. Der Beifall war, wo möglich, noch größer als früher. Viele Rollen in den Soli's wie die herrlichen Chöre wurden stürmisch applaudirt. Der treffliche P e r e t t i = Lohengrin und Frau M o r i t z, die zum ersten Male die Elsa sang, wurden verdienstermaßen gerufen. Die dämonische Ortrud ist eine passende Aufgabe für J. W a g n e r, N i m b s, N e y, N o t t e s, M a r x und solche Primadon- // nen und in diesem Betracht verdient Frl. G r i m m volles Lob für ihre Bemühungen. Die schöne, markige Stimme dieser Dame kommt ihr bei dieser kolossalen Rolle sehr gut zu Statten. Das Interesse des ganzen zweiten Aktes wie der letzten Hälfte des dritten beruht hauptsächlich auf den Partien der Ortrud und des Telramund, der dem talentvollen M i n e t t i viel zu schaffen macht. Die wunderbar schönen charaktervollen Chöre gehen immer sehr gut. Es ist dem rastlosen Eifer des unermüdlichen S c h i n d e l m e i ß e r gelungen, alle ersten Sänger, die keine Partien haben, wie mehrere musicalische Schauspieler dafür zu gewinnen. Die Oper macht Geld, bringt Ehre und ist für wahre, strebende Künstler eine lehrreiche und interessante Beschäftigung. Unerklärlich bleibt's, warum speculirende Privatdirektoren dieses Werk bisher ignorirten, das nicht mehr Mühe und viel weniger Unkosten als „Prophet“, „verlorene Sohn“ [etc.] macht. Warum bequeme Hoftheater mit einseitigen Kapellmeisteransichten dem Wagnergenius aus dem Wege gehen, läßt sich leichter begreifen!

Soli's // „verlorene // [etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/II-I./32, 29. 7. 1853, S. 237-239 (Z:238)

[Wochenbericht]

Musik. – . . . // . . .

F r a n z L i s z t wird in dem Musikfest zu Karlsruhe für die Wagnersche Musik Propaganda machen. –

. . . // . . .

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./5, 29. 7. 1853, S. 49b-51a [-] = Fortsetzungsbericht, s. – XXXIX./4, 22. 7. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./5, 29. 7. 1853, S. 45a-47a (Z:45a/45b Anmerkung)

[Leitartikel]

Beethoven's neunte Symphonie
für zwei Pianoforte gesetzt von
Franz Liszt.

Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

. . .

*) Theodor Uhlig erwähnte in dem betreffenden Aufsätze für d. Bl. eines von ihm selbst hergestellten Arrangements à 4 der neunten Symphonie; es entstand bei ihm nicht (wie ohne Zweifel bei Czerny) aus Speculationstrieb oder in Folge eines Verlegerauftrages, sondern aus dem inneren Bedürfnisse, sich und einigen nahestehenden Kunstfreunden die leichtere und darum öftere Aufführbarkeit der Symphonie zu ermöglichen; Uhlig bot damals öffentlich seine Arbeit Jedem zur Abschriftnahme an. In welchen Händen sich auch zur Zeit das Heft befinden möchte, so wäre doch dessen Stich und Druck gewiß zu bewerkstelligen. Da T. U. durch das Arrangement von Wagner's Lohengrin eine bedeutende Meisterschaft auf diesem Gebiete bewiesen hat, so dürften die Herren Verleger sich vielleicht veranlaßt fühlen, im Einverständnisse mit der Verlags-handlung des Originals Uhli's Arrangement zu veröffentlichen. Es könnte mit der Zeit ein sehr lohnendes Geschäft werden.

Vielleicht bestimmen wir vielleicht bestimmt dieser Anregung die Erben des bereg // ten Manuskripts, Schritte zur Veröffentlichung desselben zu thun. –

///

Louis Köhler.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./5, 29. 7. 1853, S. 51b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. . . .

Der „Tannhäuser“ steht von Wallner's dort gastirender Gesellschaft nun auch in B r o m b e r g in Aussicht. Neue von Hrn. Wallner angekündigte Decorationen scheinen dieser Aufführung eine ganz besondere Würze verleihen zu sollen.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/165 30. 7. 53, S. 1285a- 1286b [Kopfartikel]

Leipziger Brief.

Der heutige bringt kein neues Capitel; . . .

Ich hatte Ihnen versprochen, einige Mittheilungen über die Alceste von Gluck zu machen. . . . der Name des Componisten lebte nur noch in der Erinnerung . . . Die Unbekanntschaft unsrer Zeit mit den Gluck'schen Werken zeigte sich am deutlichsten im wiederholt spärlichen Besuche der Oper und obwohl die Kunstfreunde, die es genossen, laut zur Theilnahme aufforderten, ferner die Kritik diesmal mit Recht ein lautes Loblied über das Werk und über die Ausführung desselben anstimmte, es half Alles nur wenig und wir müssen es leider hier bekennen, dass unser sonst für [1285a // 1285b] gute Musik so empfängliches Publikum dieses Mal seinen guten Ruf verdunkelt hat. Wir bedürfen starker und äusserlicher Reizmittel und nur die hart getroffene Sinnlichkeit vermag unsern ermüdeten Geistern von Zeit zu Zeit einen gelinden Stoss zu appliciren und sie aufzurütteln. Auf diese Weise wirken Meyerbeer und Wagner und sie treffen es immer so gut, dass dem Geräusche ihrer Musik sich ein gleichgewichtiges Geräusch klatschender Hände beimischt. Der alte Gluck ist zu sanfter Natur, und was lässt sich auch, nach neuern Begriffen wenigstens, mit so schwacher Besetzung des Orchesters, mit so kleinen und kurzen Chören, mit so wenigen und nach alter Weise singenden Solostimmen, Wirkungsvolles erzielen? Doch, was nützt es weiter, ironisch zu werden! Der Schaden ist vorhanden, die Zeit wird ihn eben heilen und eine natürliche Reaction gegen das Uebermaass nicht lange ausbleiben. Für ernste Musikfreunde und Künstler war die Aufführung der Alceste ein grosser Genuss, und wenn Sie wollen, ein musikalisches Ereignis, und zwar ein hier, seit langen, langen Jahren nicht erlebtes. Es sei ferne, hier eine Polemik gegen die neue dramatische Musik zu eröffnen: Meyerbeer, wie Wagner bieten grosse Schönheiten und

beide haben vor Gluck den grossen Vortheil, dass die musikalischen Formen unserer Zeit sich von so manchen alten Satzungen befreit haben, dass eine durch so viele Erfindungen emporgehobene, und durch die Spekulation so vieler tüchtiger Meister vollendeten und prächtigen Instrumentation ihren Werken Schattirungen und Wirkungen verleihen, die der neuern Musik ein unbedingtes Uebergewicht über die alte verleihen. Doch leidet Gluck's Musik nur in unwesentlichen Dingen an den Mängeln dieser alten Schule. . . [1285b /// 1286b] . . .

. . .

4

Meyerbeer, wie Wagner // emporgehobene, // vollendeten und prächtigen ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/165, 30. 7. 1853, S.1286b-1288b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ IV/164, 27. 7. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/5, 30. 7. 1853, S. 37b-38a

[-]

Stoppellese.

Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen eine Stoppellese aus einem t h e o l o g i s c h e n Werke für Ihre Musik-Zeitung schicke? Ja, Ja! die neueste Religions- und die neueste Kunstphilosophie sind einig und feiern ihre Vermählung in L u d w i g N o a c k's Buche: „Die Theologie als Religionsphilosophie.“

Herr Noack will die „absolute Religion“ und hofft die Kirche in die „freie Beweglichkeit der religiösen Geselligkeit“ umzubilden. Dazu müssen Religion, Staat, Kunst und Gesellschaft in einander schmelzen; Mittel dazu werden Künstlerfeste, politische Feste, namentlich aber der „Cultus des Genius“ sein. Den Haupthebel aber zu der neu zu bewegenden Welt wird das T h e a t e r abgeben, das Theater als der Vereinigungspunkt aller Künste!

„Die Festfeier der absoluten Religion vollendet sich im ä s t h e t i s c h e n Cultus. Der Cultus in der vollendeten // Form der religiösen Gemeinschaft ist Cultus der Schönheit, die als ästhetischer Gesamtorganismus aller geistigen, sittlichen Lebensverhältnisse vor die Anschauung des Subjectes tritt durch die Kunst, die in der Schönheit den Bund zwischen Natur und Geist stiftet. – So dient die Kunst der religiösen Gesellschaft für den Zweck der fortwährend hervorzubringenden, wie auch Sinn und Phantasie belebenden gegenständlichen Anschauung der Versöhnung.“ (!!!)

Darauf folgen Wagner'sche Träume, dass sich alle besonderen Künste erst durch ihr immer vollständigeres organisches (?) Zusammengehen zu lebendiger Einheit vollenden – und dafür bildet „den organischen Ansatz und Mittelpunkt die S c h a u b ü h n e, i n w e l c h e d a r u m d e r a b s o l u t e C u l t u s g i p f e l t.“

O beneidenswerther Bund der Künstler der Zukunft, der Apostel des gesungenen Drama's mit den Propheten der absoluten Religion und des ästhetischen Cultus! Wie schade, dass die Verwirklichung dieser weltumwälzenden Ideen bei Wagner erst, „wenn keine Staaten mehr existiren“, bei Noack erst, „wenn das religiöse Bewusstsein der Zeit über die bisherige Gestalt einer einseitigen und das wahrhaft religiöse Bedürfniss unbefriedigt lassenden Religiosität sich erhoben haben wird“ – ins Leben treten kann!

Ist aber ein solcher Unsinn etwa nur auf dem Standpunkte der freien Gemeinde oder der communistischen Gesellschaftslehre denkbar? Keinesweges. In der deutschen Literaturgeschichte des überfrommen Dr. F. J. G ü n t h e r lernen wir, dass Schiller's Gedicht: „Die Götter Griechenlands“ – vielfach missverstanden worden. Es schildert nämlich „die heisseste Sehnsucht des glaubenslosen, auch im Heidenthum vergebens friedensuchenden Herzens nach dem persönlichen Gott der Christen und nach e i n e r K u n s t, w e l c h e d i e s e n l e b e n d i g e n G o t t d a r s t e l l e n m ö c h t e“. – Ist das nicht ein würdiges Gegenstück zu den Erklärungen der Beethoven'schen Musik aus demokratischen Ideen? – Es geht ein finsterner Geist durch das Haus der deutschen Kunst und Literatur!

S. in S.

Ja! die // Keinesweges. // friedensuchenden ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/165, 30. 7. 1853, S. 1285a-1286b

[Kopfartikel]

Leipziger Brief.

... Die Unbekanntschaft unsrer Zeit mit den Gluck'schen Werken zeigte sich am deutlichsten im wiederholt spärlichen Besuche der Oper und obwohl die Kunstfreunde, die es genossen, laut zur Theilnahme aufforderten, ferner die Kritik diesmal mit Recht ein lautes Loblied über das Werk und über die Ausführung desselben anstimmte, es half Alles nur wenig und wir müssen es leider hier bekennen, dass unser sonst für [1285a // 1285b] gute Musik so empfängliches Publikum dieses Mal seinen guten Ruf verdunkelt hat. Wir bedürfen starker und äusserlicher Reizmittel und nur die hart getroffene Sinnlichkeit vermag unsern ermüdeten Geistern von Zeit zu Zeit einen gelinden Stoss zu appliciren und sie aufzurütteln. Auf diese Weise wirken Meyerbeer und Wagner und sie treffen es immer so gut, dass dem Geräusche ihrer Musik sich ein gleichgewichtiges Geräusch klatschender Hände beimischt. Der alte Gluck ist zu sanfter Natur, und was lässt sich auch, nach neuern Begriffen wenigstens, mit so schwacher Besetzung des Orchesters, mit so kleinen und kurzen Chören, mit so wenigen und nach alter Weise singenden Solostimmen, Wirkungsvolles erzielen? Doch, was nützt es weiter, ironisch zu werden! Der Schaden ist vorhanden, die Zeit wird ihn eben heilen und eine natürliche Reaction gegen das Uebermaass nicht lange ausbleiben. Für ernste Musikfreunde und Künstler war die Aufführung der Alceste ein grosser Genuss, und wenn Sie wollen, ein musikalisches Ereigniss, und zwar ein hier, seit langen, langen Jahren nicht erlebtes. Es sei ferne, hier eine Polemik gegen die neue dramatische Musik zu eröffnen: Meyerbeer, wie Wagner bieten grosse Schönheiten und beide haben vor Gluck den grossen Vortheil, dass die musikalischen Formen unserer Zeit sich von so manchen alten Satzungen befreit haben, dass eine durch so viele Erfindungen emporgehobene, und durch die Spekulation so vieler tüchtiger Meister vollendeten und prächtigen Instrumentation ihren Werken Schattirungen und Wirkungen verleihen, die der neuern Musik ein unbedingtes Uebergewicht über die alte verleihen. Doch leidet Gluck's Musik nur in unwesentlichen Dingen an den Mängeln dieser alten Schule. . . . [1285b /// 1286b] . . .

4

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/165, 30. 7. 1853, S. 1286b-1288b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ IV/164, 27. 7. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/5, 30. 7. 1853, S. 40a

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

Zürich. Die hiesigen Männergesang-Vereine haben **R i c h a r d W a g n e r** am 13. Juli als Zeichen der Anerkennung seiner musicalischen Wirksamkeit einen Fackelzug gebracht. Nach Wagner's Aeusserungen in seiner Dankrede wird er Zürich nie verlassen.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/30, Sonntag 31. 7. 1853, S. 239

[Kunst-Nachrichten]

W i e s b a d e n. . . . **W a g n e r**'s Tannhäuser, welcher vor einigen Tagen sehr brav gegeben ward, fand nicht so lebhaftere Anerkennung, als Viele erwartet haben.

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /179, So 31. 7. 1853, S. [Cc-Da]

[Vermischtes]

* Wiesbaden, 30. Juli. **R i c h a r d W a g n e r** hat allen seinen hiesigen Freunden und Künstlern die ihn bei seinem grossen Musikfeste in Zürich unterstützten, wie nicht minder den Darstellern seiner Opern: „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ auf hiesiger Bühne, entzückend schöne Danksagungsbriefe

geschrieben. Verschiedene kleine Andenken von selbst geschriebenen musikalischen Zeilen aus den verschiedenen von ihm komponirten Werken und Vertheilung seines wohlgetroffenen Portraits folgten als sinnreiche Geschenke hierher.

- Morgen findet die fünfte Vorstellung der Oper „Lohengrin“ statt.

- . . . // . . .

Künstlern die // Geschenke ||

August 1853

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/26, 1. 8. 1853, S. 206b

[Nachrichten]

Stuttgart. F r a n z L i s z t ruht nicht in seiner Thätigkeit, musikalische Propaganda für die Compositionen von R. Wagner und Berlioz – den Vertretern der Musik der Zukunft – zu machen. In dem hiesigen Musikfeste wird er namentlich derartige Werke zur Ausführung bringen. Dieses soll im Grossherzoglichen Hof-Theater an drei Abenden, je über den anderen Tag, im September stattfinden; dazwischen sollen Volksfeste und andere grössere Belustigungen arrangirt werden – also wohl eine Annäherung an die Olympischen Spiele, worauf R. Wagner in seinem bekannten Werke deutet.
N. R. M. Z.

[Quellenangabe am Ende der letzten Textzeile] ||

2539

Neue Berliner Musikzeitung VII/26, 1. 8. 1853, S. 207a

[Nachrichten]

Prag. Hier wird Wagners „Tannhäuser“ mit Frau B e h r e n d – B r a n d t einstudirt.

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/31, 1. 8. 1853, S. 124b

[Nachrichten]

Köln. Das hiesige Stadttheater ist von dem Theater-Director Röder übernommen worden. Dasselbe wird Mitte September mit Tannhäuser eröffnet. . . .

Karlsruhe. Das projectirte Musikfest unter Liszt's Leitung wird am zwanzigsten und einundzwanzigsten September stattfinden und aus zwei Konzertaufführungen im Theater bestehen. Die Orchester und Chorporonale von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt sollen mitwirken. Das Programm wird nach der N. Z. f. M. folgende grössere Werke enthalten: Wagners Ouverture zum Tannhäuser, 4 Stücke aus Lohengrin (dieselben welche in Zürich aufgeführt wurden) Romeo und Julie, Sinfonie von H. Berlioz (die unvermeidliche) zum Schluss die 9te Sinfonie mit Chören von Beethoven. Etwas weniger Einseitigkeit dürfte dem Programm nicht geschadet haben.

Karlsruhe. // grössere Werke // Orchester und Chorporonale // Karlsruhe, // Tannhäuser // dieselben welche // wurden) Romeo und Julie // unvermeidliche) zum ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/26, 1. 8. 1853, S. 207a

[Nachrichten]

Prag. Hier wird Wagners „Tannhäuser“ mit Frau B e h r e n d - B r a n d t einstudirt.

XXXX / XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /180, Dienstag 2. 8. 1853, S. [Cc]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 1. August. . . .

- Ueber die „Musiker der Zukunft“, R. Wagner, F. Lißt, H. Berlioz, J. Raff, zu denen seit Aufführung seines Oratoriums „Mose“ in Weimar Marx getreten ist, bringt das „Central-Organ für die deutschen Bühnen“ einen lesenswerthen Aufsatz von Fr. Hamma.

- . . .

- Gestern fand die fünfte Vorstellung von Wagners „Lohengrin“ bei vollem Hause statt. Sänger und Orchester haben sich wieder um das vollste Lob verdient gemacht.

- . . .

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/61, 3. 8. 1853, S. 245b

[Allgemeine Theater-Rundschau][Kopfartikel]

Bromberg. Die unstreitig größte musikalische Schöpfung der Neuzeit „T a n n h ä u s e r u n d d e r S ä n g e r k r i e g a u f d e r W a r t b u r g“ von Richard Wagner ist hier, den 26. v. M., bei brechend vollem Hause zur Aufführung gekommen. Der Andrang war so bedeutend, daß viele Personen umkehren mußten, weil sie keine Plätze mehr, weder zum Sitzen noch zum Stehen, erhalten konnten. – Mit der größten Spannung harrte Alles dem Augenblicke entgegen, wo die Ouverture beginnen würde. Endlich schlug es 7 Uhr und Hr. S c h ö n e c k gab dem namhaft verstärkten Orchester das Zeichen zum Anfang. Nach beendeter Ouverture erhielt das Orchester für deren gute Durchführung die lebhaftesten und lautesten Zeichen des Beifalls. Rücksichtlich der Darstellung auf der Bühne müssen wir zunächst im Allgemeinen anerkennend hervorheben, wie jeder Einzelne sichtlich bestrebt war, durch Spiel, Gesang und Vortrag redlichst zum schönen Gelingen des Ganzen beizutragen. Hr. M e f f e r t als Tannhäuser entfaltete sein erprobtes Talent als Heldentenor besonders in dem Kulminationspunkte der Oper, dem Sängerkampfe auf der Wartburg (Akt 2), wurde mehrfach applaudirt und nach dem ersten Akte sogar hervorgerufen. Frau S c h r ö d e r - D ü m m l e r als Darstellerin der Venus ließ nichts zu wünschen übrig, ebenso befriedigte Hr. J o o s als Hermann, Landgraf von Thüringen, Hr. W r e d e als Wolfram von Eschenbach und besonders auch Frl. M ü l l e r als Elisabeth. Die Chöre, vorzugsweise aber die Männerchöre, waren durchweg gut. Die Kostüme und Dekorationen, sämmtlich neu, machten einen imposanten Eindruck. Nach dem zweiten und dritten Akt ertönte allseitig der Ruf: „Alle“ und „Wallner“.

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/94-96, 5. 8. 1853, S. 379b

[Theatralische Sternwarte]

* **Bromberg.** „T a n n h ä u s e r“ hat hier ein unerhörtes Furore gemacht. Zur morgigen (zweiten) Vorstellung sind schon gestern alle Billets vergriffen. Sowohl Solis und Chöre, als auch das Orchesterpersonal, zum größten Theile zu dieser Oper von Posen verschrieben, hielten sich trefflich. Nach den Aktschlüssen wurden die Hauptpersonen und Hr. Director W a l l n e r stürmisch gerufen.

unerhörtes Furore // Solis ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./6, 5. 8. 1853, S. 59b-60a (= WSchD V/228-229)

[-]

Die Ouvertüre zum „fliegenden / Holländer“.*)

V o n R. W a g n e r.

Das furchtbare Schiff des fliegenden Holländers braust im Sturme daher; . . .er ist gefeit und gesegnet, in alle Ewigkeit auf der Meereswüste nach

*) Aus dem Programm des Züricher Musikfestes.

// Schätzen zu jagen, die ihn nicht erquicken, . . . doch den
Fluthen entsteigt Er, heilig und hehr, von der siegprangenden Erlöserin an rettender Hand der
Morgenröthe erhabenster Liebe zugeleitet.

Züricher ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./6, 5. 8. 1853, S. 60b

[Vermischtes]

Man schreibt aus **Wiesbaden** vom 24sten Juli. . . . – Das zweite Ereigniß in unserer musikalischen Welt war die dritte Vorstellung des „Lohengrin“ vor übervollem Hause und mit neuer Besetzung der Partie der Elsa durch Frau Moritz; es genüge die einfache Notiz, daß Frau Moritz sowohl im Gesange als im Spiele Vortreffliches leistete und sich aufs Neue als ein nicht genug zu schätzendes Mitglied unserer Oper bewährte, von dem wir leider hören müssen, daß es nicht lange mehr in unserer Mitte bleiben wird.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./6, 5. 8. 1853, S. 60b

[-]

Hr. Kapellmeister **Schindelmeisser** in **W i e s b a d e n** schreibt uns in Bezug auf die in Nr. 3 befindliche an ihn gerichtete Anfrage: „Es wird mir vorgeworfen, ich sei Schuld, daß Tannhäuser bei uns keinen durchgreifenden Erfolg gehabt, weil ich mehrere unpassende Kürzungen und Weglassungen darin vorgenommen. Hierauf erwidere ich: 1) Wagner's Tannhäuser ist seit Ende November 1852, also seit 7½ Monaten, zwölf Mal mit stets gesteigertem Beifall gegeben worden. 2) Es sind von mir mit Ausnahme von 24 Tacten im 2ten Finale **n u r** sämmtliche, von Wagner **s e l b s t** gemachte Striche beibehalten. 3) Wir haben jetzt den Lohengrin **o h n e a l l e S t r i c h e** mit einem für unsere beschränkten Kräfte beispiellosem Erfolg gegeben.

[Bruchstrich waagrecht] // Gemachte // beispiellosem ||

XXXX

Kasseler Zeitung IV/181, Freitag 5. 8. 1853, S. 737a-739a

[Leitartikel][Feuilleton][unterm Strich]

Richard Wagner's „Tannhäuser“

Die Oper „**Tannhäuser**“ von **R i c h a r d W a g n e r** hat bis jetzt auf der kurfürstlichen Hofbühne vier Aufführungen erlebt. Im Vergleich zu der ersten, welcher wir beigewohnt, erschien uns die vierte als die gelungenste. Wir sind derselben mit zunehmendem Interesse gefolgt.

Das Werk ist, wenn auch nicht in jeder Hinsicht befriedigend, doch vielfach interessant und zeugt von dem eminenten Talente des Autors. Vor Allem verdient die Wahl des Textes eine glückliche genannt zu werden; selbst das größere Publikum zeigt dafür ein ungetheiltes Interesse, was im Voraus zu erwarten war.

Wer kennt nicht das Schloß Wartburg bei Eisenach und dessen Berühmtheit zur Zeit des Mittelalters, wo die hochherzigen Landgrafen von Thüringen den Sängern ihrer Zeit ihren Schutz angedeihen ließen. Wer weiß nicht, daß dort die heilige Elisabeth geherrscht. Wer kennt nicht den Ritter, wie auch den Sänger und Tannhäuser, welche beide bekanntlich zu verschiedener Zeit lebten, bei Wagner aber, dessen Dichtung zwischen Geschichte und Mythe steht, in einer Person vereinigt sind. Wer kennt nicht die Sage von der [737a // 737b] Frau Holle und dem Hörselberge, den man später auch den Venusberg nannte, nachdem sich die Göttin Holda, von bezaubernder Schönheit, in der Phantasie des Volkes mit der hellenischen Venus verschmolz.

Abgesehen von dieser anziehenden Grundlage, sind die Verse des Textes, mit Ausnahme weniger Stellen, fließend und schwungreich, und herrscht in dem Ganzen ein wahres und tiefes Gefühl.

Der Plan der Dichtung ist neu und anziehend. Einzelne Thatsachen aus verschiedenen Chroniken sind mit vielem Geschick zusammen gestellt und zu einem dramatisch wirksamen Ganzen verbunden.

Bei aller Innerlichkeit des Gefühls und Lebendigkeit der Anschauung, die aus dem Dichter in den Componisten der Oper übergegangen ist, steht dem Referenten das Libretto in vielen Stücken dennoch höher als die Musik, die, obwohl charakteristisch und originell, doch im Ganzen schwer faßlich und überdies schwer ausführbar ist. Diese Musik, deren Originalität, mit Ausnahme weniger Stellen, zu sehr gesucht und erkünstelt ist, kann, abgesehen von ihrer Beziehung auf die Scene, als Tongebilde (und somit als musikalisches Kunstwerk) an und für sich schon deshalb keine allgemeine Sympathie erwecken, weil sie eines Theils allzusehr des rein melodischen Gehaltes, andern Theils der Klarheit und Sicherheit der Form entbehrt. [737b // 737c]

Nur selten erhebt sich die Melodie in dem gewünschten Grade über die Harmonie, sie wird vielfach von dieser erdrückt; dabei leidet die Harmonie an zu anhaltender und ausschweifender Modulation. Ueberdies ist in den melodischen Tongängen das chromatische Element zu sehr vorherrschend. So sehr auch die chromatische Tonfolge sparsam verwendet, geeignet ist, den Reiz der Melodie zu erhöhen, indem sie nicht allein die Einförmigkeit der diatonischen aufhebt, sondern auch die Melodie nicht selten modulatorisch weiter führt – so schwindet doch im entgegen gesetzten Falle aller Reiz, und weit größere Einförmigkeit als im Diatonischen tritt im Chromatischen hervor. So auch bei Wagners Musik, die abgetrennt von der Scene und ohne den Text gehört, nicht mehr anziehen vermag, weil sie dem Texte untergeordnet ist, nicht über demselben steht, wie es doch sein sollte, in dem die Tonsprache da erst beginnt, wo die Wortsprache aufhört.

Wird schon durch das Entgegengesetzte die Bedeutung der Musik verkannt und der Zusammenhang der Theile eines Tonwerkes sehr gelockert, so geschieht es überdies noch durch andere formelle Umgestaltungen, als z. B. den steten Wechsel der Tonart, der Tactart und des Tempo's, dessen das lyrische Drama mit Rücksicht auf den häufigen Wechsel der Situationen freilich nicht entbehren kann. Nur möge man [737c // 738a] immer bedenken, daß Das, was in dieser Hinsicht dem Drama zum Vortheil, der Musik zum Nachtheil gereicht.

W a g n e r geht weiter als alle seine Vorgänger auf dem Gebiete der Oper; er muthet, zu Gunsten des Drama's, der Musik Umformungen zu, die, wenn auch nicht alle, doch zum großen Theil ihrem innersten Wesen entgegen sind. Obgleich unläugbar ist, daß jeder musikalische Gedanke seine eigene Form hat und diese daher bis auf gewisse Grenzen vollkommen berechtigt erscheint, so ordnet sich doch die Phantasie, sobald sie die Grenzen, innerhalb deren bald mehr bald weniger anschauliche, melodiehaltige Tonsätze entwickelt werden, überschreitet, wieder anderen, und zwar höheren und allgemeinen formalen Gesetzen unter, damit sie allgemeine Sympathie erwecken, von möglichst allgemein anziehender und nachhaltiger Wirkung sein könne. Diese Gesetze beobachtet der Komponist des „Tannhäuser“ gar nicht.

Weit entfernt, dem genialen W a g n e r, dem das seltene Talent eigen ist, den Text und die Musik zu seinen Opern selbst zu schaffen, das große Verdienst bestreiten zu wollen, daß er durch seine Compositionen und Schriften zu einer zeitgemäßen Reform der Oper mächtig anregt, vermögen wir uns doch mit seinen Tonschöpfungen keineswegs einverstanden zu erklären, dieselben sind, wenn gleich oft interessante, geniale Ergüsse, doch im Ganzen zu wenig geordnet, daher als Tongebilde an sich (ohne Hinblick auf den Text) weder verständlich, noch anziehend genug. [738a // 738b]

W a g n e r ' s Musik wirkt momentan anziehend durch ihre charakteristische Wahrheit, aber sie vermag nicht dauernd zu fesseln, weil ihr die formale Schönheit fehlt, welche, abgesehen von dem anziehenden Gedankeninhalt, einem Tonwerke einzig und allein dauernden Kunstwerth verleiht. Für W a g n e r gibt es - im Hinblick auf seine Schriften und Compositionen – im Grunde gar keine Vergangenheit, und gerade deshalb steht es in Frage, ob er eine Zukunft haben wird.

Anstatt, gleich allen andern großen Meistern, auf dem alten bewährten musikalischen Grunde fortbauend, Neues zu schaffen, und zwar die bisherigen Tonsatzformen nicht nur mit neuem musikalischen Stoff zu erfüllen, sondern sie selbst, zu Gunsten des musikalischen Drama's, auf neue und geniale Weise zu verkürzen und zu verknüpfen, – wodurch W a g n e r sich ein unsterbliches Verdienst um die Oper erworben haben würde –, zerstört er, seiner excentrischen Natur gemäß, das durch alle Zeiten Bestandene und sich geschichtlich Fortentwickelte und betritt einen neuen Weg, auf dem er, obwohl er unter den musikalischen Schriftstellern viele Anhänger gewonnen, doch unter den Componisten stets isolirt bleiben wird, der Vielen zwar lockend, aber gefährlich erscheint. Wir, unseres Theils, betrachten W a g n e r ' s Versuch einer Umgestaltung der Oper als einen interessanten Uebergangsmoment, der auf eine neue Epoche vorbereiten wird. [738b // 738c]

Zu den bemerkenswerthesten Tonstücken gehören: die Ouverture, welche die Hauptmotive der

Oper zu Gehör bringt und namentlich am Schlusse in großartiger Weise gegen einander wirken läßt. Zu bemerken ist, wie das religiöse Motiv das sinnliche allmählig immer mehr mit sich fortreißt und sich endlich siegreich emporhebt. Im ersten Act: der Syrenengesang, der Tanz der Bacchantinnen, der Pilgerchor und das Finale. Im zweiten Act: das Solostück für Sopran (Elisabeth), das Duett für Sopran und Tenor (Elisabeth und Tannhäuser), der Festmarsch und die große Scene, in welcher Elisabeth sich, zum Schutze Tannhäusers, zwischen die gegen ihn gezogenen Schwerter wirft. Im dritten Act: die Introduction, das Gebet der Elisabeth, die Romanze „O du mein holder Abendstern“ für Bariton (Wolfram) und die Erzählung der Pilgerfahrt des Tannhäuser. Die am meisten melodiehaltigen Tonsätze finden sich in den Partien der Elisabeth und des Wolfram, welche deshalb die dankbarsten sind. Das ansprechendste Tonstück der Oper ist das erwähnte Duett des zweiten Actes, und gerade in diesem nähert sich Wagner den Formen der älteren Schule, was um so bemerkenswerther erscheint, da er gegen diese in seinen Schriften über Musik, z. B. über „Oper und Drama“ in einer Weise ankämpft, die nicht durchweg zu vertheidigen ist.

Hinsichtlich der Darstellung der Oper verdienen vorzugsweise Fräulein Bamberg (Elisabeth) und Herr Biber [738c // 739a]hofer (Wolfram) lobende Anerkennung. Herr Schloß (Tannhäuser) hat uns am meisten durch den Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt im dritten Acte befriedigt.

O. K.

Mythe // Grundlage, sind // Tonfolge sparsam // Reiz, und // Wagners // unläugbar // einen interessanten Uebergangsmoment, // allmählig //

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /183, Fr 5. 8. 1853, S. [Cc-Da]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 4. August. . . . // . . .

- Richard Wagner ist gegenwärtig zur Herstellung seiner angegriffenen Gesundheit im Canton Graubünden, gedenkt aber in Bälde einen Ausflug nach dem mittelländischen Meere zu unternehmen.

Graubünden //

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/62, 6. 8. 1853, S. 252b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Wiesbaden. Dem Kapellmeister Schindelmeyer wurde vom Theater-Komitée, in Anerkennung seines außerordentlichen Eifers, namentlich bei Einstudirung des „Lohengrin“, ein besonderes Belobungs- und Dankschreiben, welches zugleich ein kalligraphisches Meisterstück ist, überreicht.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // Belobungs- //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/167, 6. 8. 1853, S. 1296b [-] = Korrekturmitteilung, s. ~ IV/164, 27. 7. 1853

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/32, 6. 8. 1853, S. 259a-261b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/30, 23. 7. 1853

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/184, Samstag 6. 8. 1853, S. [Cc]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 5. August. Die Oper „Tannhäuser“, von Richard Wagner, wurde uns gestern etwa zum zwölften Male vorgeführt; diese oftmaligen Wiederholungen bei vollen Häusern geben

einen hinlänglichen Beleg für den musikalischen Werth dieses großartigen Tonwerkes. Mag auch ein Theil des Publikums noch immer keinen rechten Geschmack daran finden, weil das Melodieöse in den Wagner'schen Opern mehr eine sekundäre Stellung einnimmt, so ist dabei nicht zu vergessen, daß unsere unsterblichen Meister C. M. von Weber, Mozart und Beethoven durch ihre neu eingeschlagene Richtung zu ihrer Zeit ebenfalls die härteste Kritik zu ertragen hatten. Mozart konnte sich durch seinen leichten, aber darum nicht minder tief empfundenen und charaktervollen Gesang ein Publikum schaffen, weniger leicht ging es dem armen Beethoven, über dessen „Fidelio“ die damalige Geschmacksrichtung den Stab gebrochen hat. Man wirft Richard Wagner nicht mit Unrecht vor, daß er in seiner Musik mehr einer heterogenen Richtung folgt und dadurch mehr Positivität auf den d r a m a t i s c h e n Ausdruck verwendet, als auf einen leichten Styl, der immer mehr zum Gelingen einer anmuthigen Melodie führt; aber dies ist es eben, was Wagner auf die Stufe eines seltenen Genies stellt. Er dichtet seine Librettos selbst und legt in die Worte des Charakters den ganzen Zauber inneren Gefühles; er läßt den reichen Born seiner Poesie in seinen Texten dahin fließen, ohne zu vergessen, daß die Musik dabei nicht Schritt halten muß, aber keinesfalls finden wir die Musik ü b e r die Worte gestellt. Erinnern wir uns des herrlichen Duetts in „Lohengrin“ (3r Akt) zwischen Lohengrin und Elsa, so finden wir, daß die Conception der Worte ohne Musik reizender erscheint, als durch dieselbe verbunden; würde R. Wagner dabei dieselbe Leichtigkeit angewendet haben, so wäre sicher anzunehmen, daß nichts Reizenderes mehr in einer Oper geschrieben werden kann. Wagner hat aber Vorzüge anderer Art: er ist der wirkliche Ausdruck des m u s i k a l i s c h e n D r a m a s; seine Charaktere sind nicht von Sentimentalität aufgeblüht, es geht ein großer Geist durch seine Gestalten und das ist es, was Wagner e r h e b t und ihn in Widerspruch mit sonst wohl gebildeten Kunstkennern stellt. – Wir bedauern, daß Wagners Tonwerken noch nicht die Pforten der großen Hofbühnen zu Berlin, Wien und München geöffnet worden sind; dabei haben wir uns zu freuen, daß gerade W i e s b a d e n die zweite Stadt in Deutschland ist, die ohne Rücksicht auf Wagners politische Vergangenheit durch ihren verdienstvollen Kapellmeister S c h i n d e l m e i s e r es ermöglichte, dem genialen Talente Wagners eine kleine Huldigung zu bringen. Die gestrige Aufführung war wieder ganz vorzüglich, den Sängerkampf im zweiten Akte hörten wir noch nie so gut als eben gestern.

- . . . // . . .

[Asterisk gefüllt halbeilig rund] // Wiederholungen // dabei nicht Schritt // (3r Akt) // erscheint, als // Art: er // aufgeblüht, ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/32, 8. 8. 1853, S. 125a-126a; ~ /33, 15. 8. 1853, S. 129a-130a; ~ /34, 22. 8. 1853, S. 133a-134b; ~ /35, 29. 8. 1853, S. 137a-138b; ~ / 36, 5. 9. 1853, S. 141a-142b; ~ /37, 12. 9. 1853, S. 145a-146b; ~ /38, 19. 9. 1853, S. 149a-150b; ~ /39, 26. 9. 1853, S. 153a-154b; ~ / 40, 3. 10. 1853, S. 157a-157b [Leitartikel]

DIE ANFORDERUNGEN DER GEGENWART

an

einen guten Operntext.

(Eine kunsthistorische Skizze.)

I.

In einem vor Kurzem von Gera ausgegangenen Preisausschreiben für den besten Stoff und Text zu einer lyrisch-romantischen Oper wird gefordert, derselbe solle den Anforderungen der Gegenwart entsprechend sein, ohne jedoch das Gute der bisherigen Oper unberücksichtigt zu lassen.

Das klingt recht schön. Es ist nur Schade, dass weder näher angegeben ist, worin das „Gute der bisherige Oper“, noch worin die Anforderungen der Gegenwart bestehen; um so mehr Schade, als grade um diese Frage alle Kämpfe und Feindseligkeiten der musikalischen Gegenwart sich drehen, und über die Beantwortung derselben die verschiedenartigsten Ansichten vorhanden sind. Es sollte uns nicht wundern, wenn alle Diejenigen, welche von den ausgesetzten 200 Thlrn. angelockt werden, ein Libretto zur Prüfung einzusenden, vor Allem darauf Anspruch machen, obige Bedingungen erfüllt zu haben, und doch am Ende ihrer Arbeiten sowohl dem Stoffe als der Bearbeitung nach so verschieden von einander sind, als nur die Texte zum „Tannhäuser“, zur „Indra“ und zum „Propheten“ sein können.

...
Was ist unter dem Worte Oper zu verstehen? Eine Verbindung der Musik mit einer dramatischen Dichtung? Das wird wohl nicht bestritten, erschöpft aber den Begriff nicht, den wir uns davon ge- // bildet haben. Und doch hört alle Uebereinstimmung auf, sobald wir einen Schritt weiter gehen und nach der Art und Weise dieser Verbindung fragen.

Denn: soll die Musik in der Oper nur zur Unterstützung und Verstärkung einzelner Momente der gesprochenen Dichtung dienen, wie im Melodrama? Gewiss nicht, rufen alle Musiker, die Opernmusik ist etwas Höhere.

Oder: findet die Verbindung in der Weise statt, dass die Dichtung die Grundlage, gewissermassen den Rahmen bildet, in welchem die Musik sich selbstständig entfaltet?

Nein! hören wir Wagner und seine Freunde und noch viele Andere antworten. Dann hätten wir die glücklicherweise überwundene italienische Oper, in welcher der Textdichter nur vorhanden ist, um grosse Arien für die Prima-Donna oder den ersten Tenoristen zuzuschneiden.

Nun, dann ist vielleicht das Umgekehrte das Richtige, nämlich dass die Musik in dem Drama aufzugehen, sich innig an den Gang, die Entwicklung desselben anzuschliessen habe und auf jede selbstständige Aeusserung ausser den einleitenden Instrumentalsätzen verzichten müsse?

Und abermals antwortet eine grosse Partei: Nein! Das hiesse nur das Missverhältnis der Italienischen Oper umdrehen, anstatt zu beseitigen. Die Musik soll eben so wenig die Magd der Dichtkunst sein, als diese die Dienerin der Musik bleiben will.

Und neben diesem dreimaligen Nein, haben wir die herrlichen Schöpfungen eines Mozart, Beethoven und Weber, um nur unser deutsches Dreigestirn zu nennen, und alle die Nein! gerufen haben, gestehen, dass hier trotz einzelner Mängel Kunstwerke vorhanden sind, die Jeden entzücken müssen. Und dessenungeachtet tobt der Streit nach wie vor fort und keiner ist im Stande das Wahre anzugeben, keiner kommt darüber hinaus, zuletzt statt aller Argumente auf das Beste unter dem Vorhandenen als Muster hinzuweisen und unbekümmert um theoretische Streitigkeiten zur Nachahmung desselben aufzufordern.

... // ...

=====

VII.

Was in Deutschland in den letzten Jahren für die Oper geschaffen worden ist, bewegt sich entweder in dem gewohnten Gleise oder verzichtet vollständig darauf, nach künstlerischen Gesetzen beurtheilt zu werden. In jedem Falle wird das Geständniss abgelegt, dass man sich ebenso unfähig fühle, den Meistern der dramatischen Musik nachzueifern, wie die gesteigerten Ansprüche der Gegenwart an die Oper als ein musikalisches Drama nur einigermassen befriedigen zu können. Statt um die Anerkennung der wahren Kunstfreunde zu werben, buhlt man um den Beifall der leicht zufriedengestellten Menge, die ihre Werke mit demselben Auge ansieht und mit demselben Ohr anhört, mit welchem sie morgen eine Production der Kunstreiter oder die Parademusik beurtheilt.

Nur Einer hat es versucht, die deutsche Bühne, die seit einem Dezennum verwaist dasteht, mit Werken zu bereichern, die sich dem Besten an die Seite stellen könnten, was wir besitzen und die zugleich den Forderungen der Zeit an die Oper ihr Recht werden liessen.

Mit seltenem Talente begabt, mit Ernst und Liebe sich seiner Aufgabe hingebend hat dieser Eine - Richard Wagner - sein Ziel vollständig verfehlt, weil er eben so wenig das, was der Oper vom künstlerischen Standpunkte aus Noth thut, als das, was ihrem Inhalt nach den Bedürfnissen der heutigen Geistesbildung fehlt, erkannte, sondern dort ein falsches, nur in seiner Individualität begründetes Princip als die Existenzbedingung Oper aufstellte, hier hinter seiner Zeit, die die mittelalterlichen Tendenzen abzustreifen versucht, zurückgeblieben ist und Werke, die vollständig in der romantischen Anschauungsweise leben, als den Anforderungen der Gegenwart oder gar der Zukunft entsprechend, hinstellen möchte.

Ein Blick auf die Texte zum Tannhäuser und Lohengrin wird dies beweisen.

Wagte dringt bekanntlich schärfer, als irgend Jemand darauf, das Vorgeben: die Oper sei ein musikalisches Drama, endlich wahr zu machen. Gleichzeitig will er den Inhalt derselben veredeln und statt der bisherigen mehr oder weniger unnatürlichen Stoffe das Reinmenschliche zum Vorwurf und zum Inhalt des Dramas gemacht wissen. Hat die letzte Forderung einen Sinn, so kann es nichts anders heissen, als: der Inhalt des Dramas der Zukunft müsse sich über die Anschauungsweise eines Zeitalters erheben, in

welchem das Reinmenschliche unter ceremoniellen Formen, Dogmen, schwärmerischen Vorstellungen von der Natur, des Irdischen und des Ewigen u. s. w. unterdrückt werde.

Wie bestehen die Wagner'schen Texte bei diesen von ihm selbst aufgestellten Forderungen?

Im Tannhäuser sehen wir eine reich begabte Natur sich in dem // Kampfe für zwischen rein geistiger Liebe und sinnlicher Gluth verzehren. Zwei weibliche Wesen, hier die personifizierte Göttin der Sinnlichkeit, Venus, mit dem ganzen Apparate der Mythologie, dort die reine, fromme Unschuld Elisabeth in der religiösen Verklärung des Mittelalters, bilden die beiden Pole, welche ihn bald anziehen, bald abstossen und seine innere Zerrissenheit für uns zur Anschauung bringen. Bei dem Sängerkampf auf der Wartburg bricht die Erinnerung an die genossenen sinnlichen Freuden, bricht die lang verhaltene sinnliche Gluth in ein stürmisches Loblied auf die Göttin der Sinnlichkeit aus. Von der frommen Elisabeth, deren Herz er dadurch gebrochen, mit Mühe vor den Schwertern der empörten Zeugen seines Geständnisses beschirmt, wallfahrtet er nach Rom zum Papst, um dort Vergebung für seine Sünde zu finden. Vergebens. Die Absolution wird ihm verweigert und er kehrt verzweiflungsvoll zurück, um sich - von Neuem in die Arme der Venus zu werfen, als im letzten Augenblick der Name der Elisabeth, von warnender Freundsstimme ausgesprochen, seiner edlern Natur den Sieg verschafft.

Doch nur um ihn an dem Sarge der Elisabeth, der vorübergetragen wird todt niederstürzen zu lassen. Dies ist seine Rettung aus den Banden des Fleisches.*)

Der Grundgedanken der Dichtung, der Kampf zwischen der höhern Natur des Menschen und seinen sinnlichen Trieben, ist ein wahrhaft dramatischer, aber durchaus nicht neu. Nicht nur, dass derselbe das stete Thema des griechischen Dramas bildet, nicht nur, dass derselbe in den bedeutendsten dramatischen Schöpfungen der Neuzeit in anderer Gestalt wiederkehrt - bei Shakespeare, Göthe, Grabbe - auch in der O p e r ist derselbe schon benutzt worden, denn was ist der Inhalt von Don Juan und von Spohrs Faust anders?

Doch dies ist Nebensache.

Aber wo bleibt hier das „Reinmenschliche“ welches Wagner selbst als Inhalt des musikalischen Dramas fordert?

Meint er damit nichts weiter, als dass der dargestellte dramatische Conflict wirklich in der menschlichen Natur begründet, dass er einmal in der Seele eines Menschen vorhanden gewesen, also nur nicht ganz und gar erfunden sei, dann ist seine Kritik der bisherigen Opernstoffe wohlständig aus der Luft gegriffen, den d i e s e Bedingung erfüllen wohl alle die bisherigen Operschöpfungen mit wenigen Ausnahmen auch.

Meint er aber damit das von den Vorurtheilen früherer Zeiten, von formellen, künstlich erschaffenen Beschränkungen befreite „Reinmenschliche“ wie es ewig gültig, ewig dauernd ist, dann hat er am ersten gegen sein eigenes Gebot und gegen die Forderungen der Gegenwart - von der Zukunft ganz zu schweigen - gesündigt.

Denn der Inhalt des Tannhäuser ist nicht bloss ganz und gar in das nebelhafte mystische, über- und deshalb unnatürliche Fluidum des Mittelalters getaucht, welchem jede gesunde Anschauungsweise

*) Wagner hat den Schluss des Tannhäuser kürzlich dahin abgeändert, dass der Leichnam der Elisabeth nicht mehr auf die Bühne gebracht wird, sondern Tannhäuser in den Armen Wolframs, umgeben von den Pilgern, stirbt. Es ist dies eine rein scenische Abänderung. //

der Gegenwart widerstrebt und zu dessen Verscheuchung alle geistigen Hebel unserer Zeit in Thätigkeit gesetzt werden, sondern er entspricht der heutigen Auffassung von dem Reinmenschlichen in uns vollständig Hohn.

In dem Tannhäuser haben wir das leibhaftig Ebenbild des mittelalterlichen Geistes.

Wir erblicken darin die rein geistige, allem Sinnlichen fremde Liebe in religiöser Weihe, die sinnliche Natur dagegen mit dem Fluche der Sünde beladen, als das böse Princip behandelt.

Eine Versöhnung Beider, die doch tief in unserem Wesen begründet sind, eine Versöhnung, die der Geist der Neuzeit in allen Verhältnissen des menschlichen Lebens erstrebt, gibt es nicht.

Entweder: die Natur abstreifen, entsagen und - selig werden. oder geniessen, was die Erde beschieden und - verdammt seiN. Des ist die Alternative, die R. Wagner als das Reinmenschliche anzusehen scheint.

Tannhäuser kann die Sünde, seinen sinnlichen Begierden zu viel Herrschaft eingeräumt zu haben, nicht durch Reue, durch innere Besserung, durch freie Rückkehr zur Tugend sühnen, wie es unserer heutigen Anschauungsweise gemäss einzig und allein geschehen könnte. Nein. Wird ihm in Rom vergeben, dann ist er e n tsündigt. Wenn nicht, dann muss fortsündigen oder - sterben. Das Letztere ist

denn auch sein Loos.

Die Bearbeitung dieses Stoffes verträgt den Massstab des reinen Dramas eben so wenig, als der Inhalt den der heutigen Geistesbildung. Tannhäuser schwankt bis zum Schlusse hin und her. Wir sehen keinen stetigen Kampf der streitenden Elemente in ihm, kein allmähiges Bezwingen des einen durch das andere, sondern eine rein äusserliche Steigerung derselben durch zufällige Begegnungen und Launen. Es ist ein reiner Zufall, dass Tannhäuser die Höhle der Venus nicht wieder betritt. Als er sie verliess, rief nicht ein Fremder sein edleres Selbst hervor sondern er mit eigener Kraft! Das Ganze ist eben kein Drama, wie sehr auch Wagner darauf dringt, sondern die Tannhäuser sage in dramatischer Form.

Dasselbe gilt von seinem Lohengrin, dessen Grundgedanke der nämliche ist, wie im Tannhäuser, nur in viel schwächerer Weise ausgedrückt.

Der Kampf zwischen der edleren Natur des Menschen und den unedleren Trieben ist hier in ein Weib verlegt, aber so, dass er nicht das geringste Interesse an und für sich haben kann &

Ob die sehr entschuldbare weibliche Neugierde, den Namen, Stand und Heimath des Geliebten zu wissen, der sie als ihr Kämpfer im Gottesurtheil von schwerer Anklage reinigte, vor Schmach und Elend rettete, über das bestimmte Verbot ihres Retters, diese Frage zu thun, siegen werde oder nicht: davon hängt all ihr Glück ab und um diese Frage dreht sich das ganze Stück.

Ein dramatischer Conflict ist hier gar nicht vorhanden, wenn man nicht das Schwanken des Kindes, ob es eine ihm untersagte Speise geniessen soll oder nicht, auch einen solchen nennen und nöthigenfalls zum Drama ausarbeiten will.

Wozu all' dieser Aufwand von geistige Anstrengung, dieses Aufbieten alles Talents, aller Mittel, wenn der Inhalt so arm ist, dass, wenn die verbotene Frage endlich geschieht und Lohengrin wie das Orchester ein wahrhaftes Todtenantlitz zeigen, alle, die das Textbuch nicht zur Hand haben, oder es auswendig wissen, einander erstaunt ansehen, und fragen, was denn eigentlich auf die Darsteller eine solche Wirkung ausgeübt habe?

Dazu bewegt sich Lohengrin ebenso ausschliesslich in der mittelalterlichen Anschauungsweise mit ihren kindischen Zaubergeschichten, ihrem Wunderglauben, ihren fantastischen Träumen, wie Tannhäuser. Die Bearbeitung zwar ist entschieden besser als die des letzteren. Innere Einheit, Concentration des Interesses, Steigerung der Situation Motivirung der Entscheidung: Alles ist reiner nach den dramatischen Gesetzen behandelt, aber um so mangelhafter erscheint der Stoff, an den so viel Mühe verwandt wurde. Ueberwiegt im Tannhäuser das Interesse am Inhalt, so überwiegt hier das Interesse an der Bearbeitung! In keinem sind also die Forderungen des Dramas, die auf Inhalt und Form zugleich gehen, erfüllt.

Was aber ausserdem beiden fehlt, das ist jene bestimmte Charakterisirung der Personen, welche sie als wirkliche Menschen von unserem Fleische und unserem Blute erkennen lässt. Die Helden des Tannhäuser und Lohengrin sind Schattengestalten, Personificationen abstracter Begriffe und Ideen, die nicht angeschaut, sondern mit dem Verstande zerlegt sein wollen, um ihre Bedeutung zu erfahren. Recht deutlich verräth sich hier der Geist des Mittelalters, dem jede Persönlichkeit, jede individuelle, selbständige Lebensäusserung ein Gräuel ist. Wie anders sprechen uns z. B. die griechischen Götter und Heroengestalten an, die auch blosse Personificationen sind, aber aus denen in jedem Zuge der Mensch spricht!

Aus dem Gesagten ergibt sich, wie wir meinen, dass Wagner merkwürdigerweise die beiden Hauptbedingungen, welche er für der die Opern-Reform in Beziehung auf die Texte aufgestellt hat, in praxi vollständig negirt.

Statt reiner Dramen gibt er dramatische Sagen, statt der geläuterten veredelten Stoffe, dem „Reinmenschlichen“, führt er uns wie die frühern Romantiker, nur vollständiger und treuer mitten in den fremden Geist eines hinter uns liegenden Zeitalters und lässt uns die Wahl: mit Tannhäuser zu sündigen, oder mit ihm zu sterben. Von einem Einverständniss des neuen Geistes, der in der Menschheit erwacht ist, und der auch von der Kunst seine Anerkennung fordert, ist bei ihm als Künstler keine Rede. Wenn irgend Jemand den Namen eines „Neu-Romantikers“ verdient, so ist es R. Wagner.

=====

VIII.

Die Hoffnung, Wagner würde später von seiner Verirrung zurückkehren und sein Talent in Werken bethätigen, die seinen eigenen Forderungen, wie denen der Gegenwart mehr entsprechen als Tannhäuser und Lohengrin, muss leider aufgegeben werden.

In diesem Augenblicke arbeitete bekanntlich an einer Trilogie, deren Stoffe den „Nibelungen“ entnommen sind. Vorausgesetzt, dass er die schwierige Aufgabe löst, diese Stoffe nach den Gesetzen des reinen Dramas zu gestalten, also nicht bloß unser größtes nationales Epos wie die bisher bearbeiteten Sagen zu dramatisieren, so drängt sich hier neben der Frage nach dem reinmenschlichen Inhalt noch die weiter auf: sind dies Stoffe, die für ein musikalisches Drama geeignet sind?

Wir behaupten ganz entschieden: Nein! sie sind weder das eine noch das andere.

Grabbe konnte versuchen, die Hermannschlacht als Stoff für das Drama der Gegenwart zu benutzen, denn Freiheitsliebe und Hass gegen fremde Unterdrücker wohnen in der Brust der Generationen des 19. Jahrhunderts, wie in dem Herzen unserer Vorfahren im Jahre 9 vor Christi Geburt.

Aber der Geist, der aus den Nibelungen zu uns spricht, ist ein fremder; er ist ein Erzeugniß auf der einen Seite des Vorurtheils, auf der andern der Sitten und Verhältnisse einer längst überschrittenen Stufe gesellschaftlicher und nationaler Entwicklung.

Das „Menschliche“ was darin zu finden ist, hat keinen reinen sittlichen Gehalt, denn es wird, wie der Hass Chriemhilds gegen die Mörder ihres Gemahls und die Vasallentreue Hagens verdunkelt durch die furchtbarste dämonenartige Leidenschaft und Blutgier. Ueberall aber klingt die Mythe hindurch. Wie Göthe die Iphigenie in Tauris wesentlich umgestalten musste, um den mythologischen Stoff dem Geiste seiner Zeit nur einigermaßen anzupassen, ohne doch weiter zu reuissiren, als in der Form-Vollendung, so wird auch jeder Dramatiker der Neuzeit an den Stoffen der Nibelungen scheitern, selbst wenn er versuchen sollte, sie nach seinen Bedürfnissen zu modificiren.

Dass diese Stoffe nationale sind, dass wir mit Stolz auf die Nibelungen als ein ächt deutsches Epos zurückblicken müssen, macht sie nicht fähiger, als Stoff für das Drama der Gegenwart zu dienen. Es ist eine traurige Selbsttäuschung, aber es ist nichts anders, wenn Wagner meint, durch die Rückkehr zu dem „Nationalen“ wie er es versteht, der Oper eine höhere Bedeutung für das Volk und die Gegenwart geben zu können. Das „Nationale“ besteht nicht in den verschiedenen Formen, die der Volksgeist nach und nach unter fremder Einwirkung annimmt, sondern in dem Wesen, welches stets dasselbe bleibt und nach jeder Abstreifung einer veralteten Form neu verjüngt hervorgeht. /

Dieses Wesen, rein von jeder Form, die ihm aufgezwungen worden ist, aufzuweisen, dies ist nach unserer Ansicht die Aufgabe des heutigen Dramatikers, welcher nicht bloß ein formvollendetes Kunstwerk schaffen, sondern ihm eine grössere Bedeutung, Einfluss auf die Gegenwart verleihen will. Wagner hält die Form für das Nationale und ist, so scheint es, noch nicht zur Erkenntniß des deutschen Volksgeistes gelangt.

Noch weit weniger aber als für das Drama der Neuzeit, können die Nibelungen als Vorwurf für das musikalische Drama dienen.

Wer den Geist der Nibelungen nicht geradezu verfälschen will, wird vergeblich nach einer Quelle lyrischer Ergüsse in ihnen suchen. Die Helden der Nibelungen, Chriemhilde eingeschlossen, sind Menschen von alle unsere Begriffe übersteigenden Leidenschaften durchtobt, eiserne Naturen, die weder Liebe noch Schmerz, sondern nur Pflicht und Rache kannten. Wer nicht zu den Todten hinabsteigen und dort ihre Sprache lernen will, wird nur schwache Andeutungen ihres Wesens geben können. Unsere Tonsprache aber ist für solche Charaktere nicht vorhanden!

Wenn man die Schwierigkeiten erweckt, welche eine solcher Stoff der musikalischen Behandlung entgegengesetzt, ja die Unmöglichkeit, ihn für die Oper, wie wir sie verstehen, zu benutzen, so fragt man sich: wie kann ein Musiker, wie kann Wagner denselben zum Vorwurfe für seine musikalischen Dramen nehmen?

Das Räthsel wird gelöst, sobald man Wagners Schriften aufmerksam durchgeht und damit seine letzten Schöpfungen, besonders den Lohengrin vergleicht.

Wagner hat sich ganz eigenthümliche Ansichten von dem Wesen der Oper gebildet, die den unserigen direkt entgegenstehen.

Er erstrebt zwar auch eine Vereinigung von Poesie und Musik, aber in ganz anderer Weise wie wir, und unter ganz andern Voraussetzungen.

Er hat sich nicht zuerst gefragt: gibt es einen Punkt, in welchem Poesie und Musik vollständig miteinander verschmelzen, so dass sie in Wahrheit nur eins ausmachen.

Er hat sich nicht gefragt, unter welchen Bedingungen ist eine so innige Vereinigung dieser beiden Künste möglich, dass sie eine neue und höhere Einheit bilden, ohne dass eine von ihnen ihrem innersten Wesen, ihrer eigentlichen Bedeutung zu entsagen braucht, um nun von diesem Punkte aus und nach diesen Bedingungen das Verhältniß der dramatischen Form zu dem musikalischen Elemente zu bestimmen, wie wir es gethan haben.

Sondern er sondern er argumentirte: Die Basis der Verbindung von Poesie und Musik, welche wir Oper nennen, ist die scenische Darstellung. Die edelste Form der Poesie aber, welche diese scenische Darstellung bedingt, ist das Drama: also ist das Drama in dieser Verbindung das Edelste, das Höchste, und die Musik, als das Untergeordnete, hat sich den Eigenthümlichkeiten desselben zu fügen.

Es kam ihm nicht darauf an, eine neue Kunstgattung zu schaffen, welche aus der innern Verwandtschaft der beiden Künste entsprungen, sondern er erstrebte nur die grösstmögliche Bereicherung, Vervollständigung der einen durch die andre.

Ob diese Form der Poesie, ob das Drama wirklich auch in // dieser Weise bereichert und vervollständigt werden könne, ob nicht vielleicht gerade dessen eigenthümliches Wesen durch Aufzwingen eines fremdartigen Elements geschwächt werde, das kamen Wagner wie es scheint nicht in den Sinn. Die Lehre von der Vereinigung der Künste zu dem „Kunstwerk der Zukunft“ war ihm ein unangreifbares Dogma und darauf baute er, unbekümmert um den Widerspruch derselben gegen eine bloss mechanische Verbindung weiter.

Es springt in die Augen, welche Folgen die consequente Durchführung dieser Theorie für die Oper haben musste.

Zuerst war es danach vollkommen gleichgültig, ob lyrische Elemente in dem Texte enthalten wären oder nicht, denn das Drama als solches bedarf keiner Lyrik.

Zweitens verschwand damit die Gesangmelodie, denn diese ist unzertrennlich mit dem lyrischen Elemente verbunden.

Drittens fielen alle Ensembles weg, denn im reinen Drama genügt nicht bloss der Dialog, sondern es fordert denselben ausschliesslich. Dass Wagner Chöre anwendet, ist eine Concession an die bisherige Oper, also ein Verstoß gegen seine Theorie.

Viertens konnte nun von einer wirklichen Vereinigung der Poesie mit der Musik, die nur in der Gesang-Melodie, nur in der Liedform möglich ist, keine Rede mehr sein. An deren Stelle musste die secundäre Verbindung der Musik mit der Sprache: das Recitativ, treten, welches durch die Gesetze der letzteren beherrscht wird.

Statt die Missbräuche, welche sich in die neue Kunstgattung eingeschlichen hatten, zu beseitigen, schüttete Wagner, wie man zu sagen pflegt, das Kind mit dem Bade aus. Statt den Gesang, der nach und nach der einzige Inhalt Oper geworden war, in dieser Isclirtheit zu verderben anfang, und zum bloss sinnlichen Reizmittel herabsank, in seiner Reinheit wiederherzustellen, ihm seine rechte Bedeutung für die Oper wiederzugeben, vernichtete Wagner denselben und setzte an seine Stelle ein Surrogat, das allerdings nicht so leicht entarten kann, weil es von vornherein an eine bestimmte Regel gefesselt ist, aber eben desshalb auch nie sich zu einer solchen Höhe hinauf schwingen kann wie jener. Wo der Ton am Worte klebt, ist kein Raum für den musikalischen Genius. Derselbe verlangt Freiheit!

Allerdings zeichnen sich Wagners Texte durch geistige Auffassung, edle Gesinnung, grössere Beachtung der dramatischen Gesetzen vor vielen anderen aus, allerdings hat er es durch einige Studien in der Behandlung des Recitativs, welches für ihn bei der Verwerfung aller Gesang-Melodie natürlich die Hauptsache war, zu einer seltenen Vollendung gebracht, - die grosse Scene im III. Acte des Lohengrin ist von Anfang bis zu Ende ein Meisterstück, welchem wir in seiner Art nichts an die Seite zu stellen wüssten - aber überall treten die Folgen der falschen Stellung, in welche das Drama wie das Recitativ, durch das hartnäckige Anklammern Wagners an seine Vorstellung von dem Wesen der Oper, gekommen sind, hervor.

Das reine Drama wird sowohl durch den Zwang, den die Rücksicht auf die, wenn auch noch so äusserliche, Verbindung mit der Musik ausübt, als durch das, Wagnern besonders eigenthümliche, Bestreben, den historischen Hintergrund so treu und breit als möglich zu zeichnen, verdorben. Das Letztere mag in einer Ahnung dessen, was dem Inhalt der heutigen Oper fehlt, seinen Grund haben. Wie Wagner diesen Gedanken ausführt, erscheint er als eine vollkommen ungerechtfertigte Vermischung des Epischen und Dramatischen und beweist aufs Neue, wie wenig Wagner das Wesen des reinen Dramas erkannt hat.

Am Nachtheiligsten aber wirkt diese Breite auf die musikalische Behandlung. Ist schon der Gedanke an und für sich dem musikalischen Ausdruck unzugänglich, so führt der Zwang, unbedeutend nur zur Orientirung des Publikums und zur Erklärung der Situation dienende Episoden und Reden mit der Last des Tons zu beschweren, der ihnen eben so unnöthig als fremdartig ist, zu inhaltlosen Recitativen von höchst ermüdender Länge und Dauer, die geradezu lästig und langweilig werden. Wir brauchen nur an die Reden des Kaisers Heinrich, die Heroldsrufe und dgl. in Lohengrin zu erinnern, um das Gesagte zu belegen.

Es muss dem Musiker in Wagner einen harten Kampf gekostet haben, sich diesen Consequenzen, die

seine künstlerische Freiheit tödteten, zu unterwerfen und wenn sich jemals ein Satz mit bitterer Ironie gegen den Autor selbst gekehrt hat, so ist es Wagners Ausspruch über das Verhältniss des Freischützens Dichters zu Webern (in Oper und Drama): // „Weber knechtete sich den Dichter mit dogmatische Grausamkeit und zwang ihn den Scheiterhaufen selbst aufzurichten, auf dem der Unglückliche sich zu Asche verbrennen sollte“ Wahrlich, grausamer konnte Weber seinen Textdichter nicht knechten, als Wagner, der Theoriker, Wagnern den Musiker.

Aber er hat sich unterworfen. Jedes neue Werk Wagners bis zum Lohengrin beweist dies und die angekündigte Trilogie aus den Nibelungen, die wir vorher als unausführbar im Sinne der Oper erkannten, erscheint uns nun als die consequenteste Durchführung seiner Theorie, wenn dabei kann er auch nicht in die mindeste Versuchung kommen, lyrische Elemente einzuflechten, der Melodie auch nur den geringsten Spielraum zu erstatten, und so seiner eigenen Theorie untreu zu werden, wie dies im Tannhäuser und Lohengrin oft der Fall ist.

Nicht minder klar aber ist es, dass Wagner damit Allem was Oper heisst, vollständig den Rücken gekehrt hat, und dass seine Bestrebungen, seine Arbeiten, so grosses Interesse dieselbe in anderer Beziehung haben mögen, auf die Opern-Reform, d. h. auf die Veredelung, Läuterung und Vervollkommnung dieser Kunstgattung, ohne allen und jeden Einfluss bleiben müsseN.

=====

IX.

Wir glauben bewiesen zu haben, dass der Einzige, welcher in Deutschland über das Wesen der Oper, über ihre Existenzbedingungen, den Inhalt und die Form der Texte ernstlich nachgedacht und viele Mängel derselben erkannt hat - der Einzige, der zugleich im Stande war, von der Erkenntniss des Richtigen zur Anwendung in musikalischen Schöpfungen zu schreiten - das Richard Wagner auf Abwege gerathen ist, die keine Hoffnung auf Umkehr zulassen.

Desto lauter ergeht an Alle die, welche sich für die deutsche Oper interessiren, an Alle, denen ihre Erhebung wirklich am Herzen liegt, die Mahnung, mit der Einsicht in die Irrthümer Wagners den Ernst, die Liebe und die Aufopferung zu vereinen, mit welcher er seinen Weg verfolgt. Der Glaube an sein Ideal, der Glaube an das Hohe und das Edle in der Kunst, welcher Wagnern beseelt, dieser fehlt den Meisten von denen, welche ihn verspotten. Erst wenn dieser wieder in der Brust der Künstler eingekehrt ist, erst wenn dieser der Erkenntniss die höhere Weihe gibt, erst dann wird die deutsche Oper wieder aufleben.

Als die erste und wichtigste Bedingung aber, welche dann erbillt werden muss, als die dringendste Forderung, müssen wir die **W a h l v o n S t o f f e n** bezeichnen, welche nicht mehr dem Geiste und den Tendenzen einer hinter uns liegenden, überwundenen Entwicklungsstufe der Menschheit und unseres Volkes entnommen sind, sondern welche **u n s e r n** Bedürfnissen, **u n s e r e r** Geistesbildung, **u n s e r e r** Anschauungsweise, **u n s e r n** Gefühlen entsprechen. In diesem Sinn müssen uns die Stumme, Tell, die Hugenotten und selbst der Prophet Vorbilder sein

Es wäre ein grosser Irrthum, wenn man meinte, derartige Stoffe seien selten und schwer aufzufinden. Im Gegentheil, sie sind häufiger als andere, wenn man nur zu suchen versteht.

Wir wollen von Stoffen ganz absehen, die eine religiöse Grundlage haben, sonst könnten wir auf die Hussitenkriege, auf die Gräuelszenen in Südfrankreich zu Ludwig XIV. Zeiten, die späteren confessionellen Wirren mit ihren Schrecken in Deutschland als auf eine reiche Quelle höchst ergreifender und **n i c h t** veralteter Stoffe hinweisen.

Aber steht nicht dem dramatischen Dichter in den grossartigen und erschütternden Begebenheiten der letzten Jahrhunderte: den Anstrengungen der Italiener sich von dem doch der Spanier und Franzosen zu befreien, den Befreiungskämpfen der Griechen, der nordamerikanischen Freistaaten, der südamerikanischen Colonien und der Polen, in den Schreckensscenen der französischen Revolution, den deutschen und spanischen Freiheitskriegen eine unerschöpfliche Fundgrube wahrhaft dramatischer und zugleich „reinemenschlicher“ Stoffe offen? Enthalten nicht diese grossen, der Geschichte anheimgefallenen Ereignisse Tausende der erschütterndsten // Dramen, in welchen Alles, was dem Menschen heilig ist, durch die Macht und den Fluch der Verhältnisse gegen einander den bittersten Kampf kämpfte? Sind dieselbe nicht historische Fakta, so dass der Dichter seine Fantasie nicht in Mindesten anzustrengen, sondern in die Annalen der Special-Geschichte, in Biographien, Memoiren, nur hineinzugreifen braucht, um die Wahl zu haben?

So lange er freilich nicht Dramatiker ist, die Gesetze des Dramas nicht kennt, die Meisterwerke Shakespeares und Göthes nicht studirt und besonders nicht begriffen hat, in welchem Verhältniss die

Oper Drama und Lyrik verbunden fordert, so an er endlich nicht im Stande ist, dass grossartig, hier lebende und bedeutungsvolle seiner Stoffe zu erfassen - so lange wird ihm auch der beste Stoff nichts nützen. Wir bedürfen für Operntexte eben keiner Lohnarbeiter mehr, sondern Dichter von höherem Schwunge, Dichter, die nicht zu erröthen brauchen, wenn sie ihre Werke neben Schiller und Göthe aufgeführt sehen!

Solchen aber ihre Aufgabe zu erleichtern, sie auf die Haupteigenschaften aufmerksam zu machen, welche eine Dichtung, die als Text für die heutige Oper dienen soll, haben muss, dies war der einzige Zweck dieser Aufsätze. J. E.

blos neben bloss // Gesangmelodie neben Gesang-Melodie,
 Konflikt // werden. oder // hervor sondern // dem Herzen // entgegengesetzt, // unbedeutend // zu erstatten, // dem Musiker in Wagner
 // sollte“ Wahrlich, // Theoritiker, ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/32, 8. 8. 1853, S. 128a

[Nachrichten]

Wiesbaden. . . . Die Oper hat in den letzten Wochen Wagners Lohengrin oft wiederholt. . . .

XXXX

Eidgenössische Zeitung [Zürich] IX/219, Dienstag 9. 8. 1853, S. 903a-903b
 Eidgenossenschaft]

[Bülletin von heute Morgen][Schweizer

St.Gallen. (Korr. v. 7. d.) Im Laufe der verwichenen Woche erfreute uns St.Galler die in ihren Leistungen ausgezeichnete Harmoniemusik, die sich aus dem Zürcher Orchester gebildet hat. Wir haben früher hier mehrmals Gelegenheit gehabt, eine ähnlich konstruirte Gesellschaft ächter Böhmen zu hören, und glaubten damals nicht, daß uns ein ähnlicher Genuß zu Theil werden könne; diese Herren haben uns jene aufs lebhafteste wieder ins Gedächtniß gerufen, da ein Vergleich zwischen den Leistungen beider Gesellschaften so nahe lag; wir machten ihn, und er mußte unbedingt nur zum Vortheil der unter uns weilenden Zürcher Harmonie ausfallen, denn diese Reinheit in der Stimmung, die außerordentliche // Fertigkeit jedes Einzelnen, mit der die schwierigsten Passagen – wir wollen nicht sagen: überwunden wurden, denn dieß Ueberwinden deutet auf eine sichtliche Kraftanstrengung, die den Zuhörer ängstigt, hin, - wir sagen nur: vor unser Ohr gebracht wurden, denn hier rollten die Töne Perlen gleich aus dem mächtigen Bombardon und dem lieblichen Althorn, gleich wie aus den Clarinetten, der Flöte, den Trompeten, mit einer Leichtigkeit und Nettigkeit, die den Kunstverständigen wie den Laien in gleiches Erstaunen setzten – haben wir in dieser Vollkommenheit nur von jenen Böhmen, aber nicht in größerm Maße, gehört. Und diese Kunstfertigkeit wurde von einem Vortrage unterstützt, der nichts zu wünschen übrig ließ; wir erinnern hierin nur an die Piece, die sie aus dem „Tannhäuser von Richard Wagner“ vortrugen; dieser Schmelz der Töne in ihren verschiedensten Nüancirungen, die gewaltige Kraft, die mit jener Weichheit so trefflich abwechselte und die uns die seelenvolle Lieblichkeit, die in diesem Tonstücke liegt, so unverfälscht wiedergab. – Wir m ü s s e n glauben, daß, wenn der Komponist selbst, mit den strengsten Anforderungen an das Inslebentreten seiner Schöpfungen, sie s o vortragen gehört hat, er nicht anders als sehr befriedigt sein mußte. – Achtung, Ehre und einstimmiger Beifall folgte daher auch jedem Auftreten dieser Herren; aber Achtung, Ehre und ungetheilten Beifall zollte auch jeder Musikkennner dem Mann, dessen kenntnißreiche Feder mehrerer der gehörten Tonstücke, besonders das aus dem Tannhäuser und einiger Potpourri's, aus den sechzehn- bis zwanzigerlei Instrumenten eines vollständigen Orchesters auf diese zehn Instrumente reduzirte und so geschickt übertrug, daß wir bei einigen Stellen selbst nicht einmal die Violinen vermißten, das Zittern der Zweiunddreißigstel- und Vierundsechzigstelsnoten durch die gewandten Zungen der Klarinetten so treffend wiedergegeben wurde, daß uns auch kein Nötchen entging. Möchte nun dieser Verein sich von unsern gespendeten Scherflein und unsern Beifallsbezeugungen so befriedigt gefunden haben, daß sie uns übers Jahr eben so gerne wieder besuchen und mit neuen Arrangements von dem tüchtigen Herrn F r i e s, M u s i k a l i e n h ä n d l e r, von dem ihre besten Sachen gesetzt sind, erfreuen, als wir sie gerne wieder empfangen wollen.

St.Gallen. // St.Galler // Piece // Zweiunddreißigstel- und Vierundsechzigstelsnoten ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/184, Dienstag 9. 8. 1853, S. [Cb-Da]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 8. August. . . .

- Gestern war Wagner „L o h e n g r i n “ zum sechsten Male. Fräul. W i e s e sang diesmal die Ortrude. Wir waren verhindert, dieser Vorstellung beizuwohnen, haben aber vernommen, daß unsere junge Sängerin diese schwierige Partie recht gut durchführte. Wir werden nächstens darauf zurückkommen.

- . . . /// . . .

Wagner „L o h e n g r i n “ // Ortrude. ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/168, 10. 8. 1853, S. 1297a-1298b [Kopfartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ IV/164, 27. 7. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./7, 12. 8. 1853, S. 71a-71b

[Kleine Zeitung]

Tannhäuser in Cassel. Obgleich über das ganze musikalische Leben und Treiben, so wie über die in Cassel lebenden Künstler selbst, wenig oder fast gar keine Berichte erscheinen, so regt sich doch daselbst ein frischer, thätiger Geist, der mit Begeisterung das Neue und Gute gern erfaßt und vorwärts strebend, alle schönen und großartigen Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst freudig aufnimmt! Dies beweist wiederum die Aufführung des Tannhäuser von Richard Wagner, die nach allen Richtungen hin eine gelungene und den vielen daran gewendeten Fleiß lohnende genannt werden muß. // Welche Schwierigkeiten überwunden werden mußten, die Oper zur Aufführung zu bringen, ist wohl Jedem leicht erklärlich! Ueber den poetischen und musikalischen Wehrth des Werkes selbst ist schon so viel dafür und dawider gesagt und geschrieben worden, daß ich die Zahl der Streiter nicht vermehren, sondern meinen Bericht nur auf die Aufführung selbst beschränken will. Die vier Hauptpartien waren durch Hrn. Schloß (Tannhäuser), Fr. Bamberg (Elisabeth), Hrn. Biberhofer (Wolfram von Eschinbach), Fr. Pollak (Venus) vertreten und wurden im Ganzen recht glücklich durchgeführt; besonders errang sich Hr. Biberhofer im zweiten Act beim Sängerkrieg im wahren Sinne des Wortes den Preis des Abends! Die übrigen Herren Sänger Föppel (Landgraf), Curti, Puley, Häser und Pohl reihten sich dem Ganzen auf eine würdige Weise an; das Orchester und Chor waren recht gut, und besonders erfreulich war es zu sehen, mit welcher Begeisterung und Liebe der Altmeister Spohr sich dem Werke gewidmet hatte, und dadurch bekundete, mit welcher Jugendfrische er, in seinem 66sten Jahre noch, selbst einer Richtung wie der Wagner's zu folgen im Stande ist. Die Intendantur hatte für Decorationen und Costüme Außerordentliches gethan, so daß auch in dieser Beziehung die Casseler Aufführung mit jeder eines anderen bedeutenderen Hoftheaters in die Schranken treten kann; die Oper wurde in vier Wochen drei Mal bei überfülltem Hause, mit jedesmal gesteigertem Beifall gegeben, und würde schon öfterer wiederholt worden seien, wenn nicht die Theaterferien gerade eingetreten wären. Da Richard Wagner's f l i e g e n d e r H o l l ä n d e r schon vor zehn Jahren in Cassel große Sensation erregte, und nun jetzt sein T a n n h ä u s e r würdig zur Seite steht, so läßt sich erwarten, daß auch seine späteren Werke daselbst zur Aufführung kommen und eben so freundlich aufgenommen werden

6.

Eschinbach // das Orchester und Chor // öfterer ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./7, 12. 8. 1853, S. 72b

[Vermischtes]

In Berlin hat sich ein neuer Gesangverein unter Leitung eines Hrn. Z o p f gebildet, der insbesondere das Studium der Wagner'schen Werke sich zur Aufgabe gestellt hat. Das erste Mal, daß ein

Zopf für Wagner's Werke begeistert ist.

.....
 Unter den Leipziger Musikern hat ein Aufsatz im dasigen Tageblatte über die Programme der kleineren Orchester und Militär-Musikcorps gewaltige Bewegung hervorgerufen. Es werden in diesem Artikel den secundären Musikleistungen die Grenzen vorgeschrieben, innerhalb deren sie zu bleiben haben, und namentlich gegen die Aufführung höchst stehender Kunstwerke in öffentlichen Gärten u. a. derartigen Localen gesprochen, vornehmlich auch der oft sehr geschmacklosen Arrangements gedacht. Der Verf. führt mehrere Beispiele gräßlicher Verballhornungen großer Werke an, und vergleicht die Instrumentirung des hier nach dem Clavierauszug gemachten Arrangements des ersten Finales aus Lohengrin mit der eines „Communalgardenmarsches“ oder eines „Strauß'schen Walzers“. Vor Allem will er die Beethoven'schen, Mozart'schen, Mendelssohn'schen und Wagner'schen Werke ganz von dem Repertoire der Garten- [etc.] Concerte verbannt wissen, eben so wie die Arrangements langweiliger, weil aus dem Zusammenhange gerissener, Opernbruchstücke; er schlägt eine Menge guter Werke zweiten und dritten Ranges und eine Auswahl besserer Unterhaltungsmusik vor, die an solchen Orten allerdings mehr am Platze sind. Leider scheinen die wohlgemeinten Worte des Verfassers nicht die gewünschte Wirkung gehabt zu haben, denn noch immer zieht man den Beethoven in die bierdunstige Atmosphäre der Kneipe und spielt jenes so jämmerlich entstellte Lohengrin-Finale ab. Es geschieht dies selbst von dem R i e d e'schen Musikcorps, dessen sonstiger trefflicher Leistungen wir bei verschiedenen Gelegenheiten Erwähnung gethan haben.

an, und // Repertoire ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/33, 13. 8. 1853, S. 265a-268b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ -/30, 23. 7. 1853

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/223, Samstag 13. 8. 1853, S. 917b

[Leitartikel][Schweizerische Eidgenossenschaft]

Zürich. Auf den Wunsch einiger Mitglieder der hiesigen Harmoniemusik erklären wir, daß die ihre Produktionen in St.-Gallen besprechende Einsendung in Nr. 219 dieses Blattes von einem uns wohlbekanntem Kunstkenner in St.Gallen herrührt.

St.Gallen ||

XXXX / XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/32, Sonntag 14. 8. 1853, S. 249-252; ~ /33, Sonntag 21. 8. 1853, S. 259-262; ~ /34, Sonntag 28. 8. 1853, S. 268-270 [Leitartikel] [-][-]

Die Melodie der Sprache

in ihrer Anwendung besonders auf Lied und Oper.

Mit Berührung verwandter Kunstfragen von **Louis Köhler**. (Leipzig.)

...
 ... [249 // 250] ... daß die heutige hergebrachte Oper durch ihre Gesangkünsteleien, Textunsinnigkeiten u. s. w. ein Unding ist, wer wußte das nicht längst? und wie hätte können ein Richard Wagner nothwendig sein, wäre dem nicht so? ... [250 // 251] ...

... allein er benutzt noch den übrigen Theil seiner Schrift theils zu Anweisungen, wie man die Sprachmelodien zu übertragen habe, wozu er zahlreiche Notenbeispiele vorführt, theils zu Erörterungen über verschiedene Kunstfragen, wie sie der Titel des Buches verhieß, theils zu polemischen Angriffen. Denn der Verfasser ist entschiedener Anhänger Wagner's, auf ihn setzt er alle seine Hoffnungen in Bezug auf Abschaffung der Mißbräuche in der Musik und auf Darstellung der Musik in ihrer idealsten Gestalt. Daher werden Wagner und seine Theorien bei jeder Gelegenheit angezogen, und seine Gegner schonungslos angegriffen.

Zunächst läßt der Verfasser eine Spielerei folgen, die er selbst einen „interessanten Spaß“ zu nennen, bereitwillig erlaubt. Er zieht nämlich den Stabreim Wagners:

„Die Liebe bringt Lust und Leid,
Doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“

herbei und müht sich nun weitläufig durch Worte und Noten ab, zu zeigen, wie man aus dem Sprachklang die Melodie herauslauschen kann und wie man sie dann nur rhythmisch zu ordnen und die Takteintheilung zu treffen brauche, um eine w a h r e und s c h ö n e Melodie zu haben. Als Episode, wie es denn deren bei jeder Gelegenheit giebt, werden in Notenbeispielen die melodischen (?) Ausrufe, wie sie der Verfasser den Ausrufern, Höckern, Radieschenjungen, Bauern u. s. w. auf der Straße abgelauscht hat, als

„Eier, Kartoffeln, wohlfeil! Eier, Kartoffeln,“

u. s. w. wiedergegeben, und dann geht es flugs wieder zu der schon begonnenen musikalischen Ausführung von Wagners Versen zurück, und damit, bis auf die Harmonisirung der Melodie zu Ende, bringt er als Curiositäten Melodien, wie sie ein Rossini Auber, Meyerbeer zu diesem Texte geliefert haben würden, welche freilich allem musikalischen Verständniß von Worttexten ins Gesicht schlagen. Dem Letzteren widmet er hierüber mehrere Seiten wohlfeilen Spottes und Ironie; diesen folgt eine Art ernste Betrachtung, aus denen aber nur schlecht verhohlen der Wagner'sche M e y e r b e e r h a ß hervorbrinst. Ein gefährlicher Gegner wird durch solche Phrasen sicher nicht abgeschlagen. . . . [251 // 252] . . . (Schluß folgt.)

=====

Die Melodie der Sprache

i n i h r e r A n w e n d u n g b e s o n d e r s a u f L i e d u n d O p e r .

Mit Berührung verwandter Kunstfragen von **Louis Köhler**. (Leipzig.)
(Fortsetzung.)

[259 // 261] . . .

Doch zur Ehre unserer noch nicht zu der Höhe seiner Anschauung gelangten Componisten läßt der Verfasser nun auch zahlreiche, gut gewählte Beispiele von Wagner, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn u. A. folgen, aus denen hervorgeht, wie auch sie schon wahrhaft schöne Melodien mitunter zu schaffen vermochten, wenn sie dieselben (was aber meist, oder immer unwillkürlich geschah, wie er ausdrücklich hinzusetzt) dem klingenden Wortverse entnehmen. . . . [261 // 262] . . . (Fortsetzung folgt.)

=====

Die Melodie der Sprache

i n i h r e r A n w e n d u n g b e s o n d e r s a u f L i e d u n d O p e r .

Mit Berührung verwandter Kunstfragen von **Louis Köhler**. (Leipzig.)
(Schluß.)

[268 // 269] . . .

Schließlich berührt der Verfasser die Vortheile und Aussichten, welche die musikalische Composition nach der von ihm dargelegten Art darbiere, deren Vortrefflichkeit auch in praktischer Hinsicht Wagner so herrlich zeige. „Obfchon, sagt er nämlich,“ ich die Ungunst der zeitlichen Sprachverhältnisse gegenüber der Sprachmelodie einsehe, muß ich doch nun auch anfügen, daß trotzdem dies Princip nur das einzige richtige sein kann. Denn leiden alle hier gegebenen Versmelodien an äußeren Fehlern der Form, so leiden die meisten Gesangmelodien an Fehlern innerer Art, und das ist schlimmer. Wie weit schon jetzt die bessere Zukunft verbürgt ist, beweist allein Richard Wagner, aus dessen Geiste Kunstwerke der hochherrlichsten Art entsprangen, die auf diesem Princip fußen. Wie kann man auch besser wahre Menschen darstellen, als in einer Tonsprache, die in der Wortsprache liegt, um so der Gefüls- wie Verstandesseite ganz gleich gerecht zu sein? Wie ganz andere Musik werden wir durch die Sprachmelodie erhalten! Ein neues Feld liegt offen da, Originalität und Wahrheit zugleich giebt es

auszubeuten, – wer greift da nicht gern zu?“ Hieran anschließend sagt er gegen Ende:

„Man bespötte doch nicht diese sogenannten Zukunftsträumer; jeder denkende, sich für ein Höheres und Weiteres interessirende Mensch hat diesen Zug in sich. Wie die Maden, die schon in ihrem Käse den Weltenumfang sehen, nur von heute bis morgen zu leben, das ist entwürdigend. Der Mensch trägt aufwärts gewendet das Haupt und beschreibt mit ausgestreckten Armen die Unendlichkeit, weisend über den Horizont unseres Planeten hinaus; und so muß auch der innere Sinn des Menschen weiter trachten als der fußbreite Erdenfleck reicht, auf dem er steht. Daß Richard Wagner Flügel hat, die ihn höher und weiter tragen wie Andere, hat ihm viele Feinde gemacht seine Eigenschaft als Doppelkünstler (Wort- und Ton-Dichter) ist an und für sich Vielen ein Aergerniß, und schlaue genug ist das Thun seiner Kritiker, die in hergebrachter Opernweise Wagner's einig-eins geborene Kunstwerke erst auseinanderreißen, um dann jeden Theil (Dichtung, Musik) für sich allein zu betrachten, wo dann jeder Theil natürlich zu quasi Null werden muß.“ –

. . . [269 // 270] . . .

. . .

H. M.

längst? und // ist entschiedener Anhänger // Theorieen // nennen, bereitwillig // Wagners: // Melodien, // Rossini Auber, // (Schluß folgt.) // (Fortsetzungs folgt.) // Obfchon // Gesangmelodien // gemacht seine ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/32, Sonntag 14. 8. 1853, S. 253

[Kunst-Nachrichten]

Erfurt. Angesteckt durch unsere Nachbarstadt Weimar nimmt uch hie eine große Vorliebe für Wagner überhand. In allen, selbst den gewöhnlichsten Concerten, spielt man Piecen von ihm.

XXXX

Didaskalia -/194, Dienstag 16. 8. 1853 [S. Ba-Ca]

[-]

Richard Wagner und sein Tannhäuser.

Dem „Dresdener Journal“ entnehmen wir die folgende, R. Wagners Musik in gediegener Weise würdigende und in ihrer Form gedrängte, von C. Banck in Dresden verfaßte Charakteristik:

R. Wagner gehört zu jenen nach neuen Bahnen suchenden Geistern, welche in der Kunst das Anregende, Bewegende, zum Neuen stofflich drängende Element zu entfalten und aufzustellen suchen; daß unmittelbar von ihnen nicht zugleich das klar gewonnene, bleibend Schöne und Vollkommene hervorgeht, lehrt die Geschichte aller Zeiten.

Wie jede Seele ihren eigenen Körper besitzt, so strebt der Gedanke in Poesie und Künsten in jeder Zeitperiode nach neuen Formen, die ihm ureigen angehören und ihm den vollendetsten Ausdruck gewähren. Ist aber eine Kunst in ihrer Durchbildung überhaupt zum Besitz schöner Form gelangt, so ist dieses Streben nach neuen Formen nur sehr bedingt als ein allgemeiner Fortschritt anzusehen; es ist weniger ein Fortschritt an sich, als ein natürliches Fortschreiten in den charakteristischen Wandlungen der Zeit, in den Umgestaltungen, welche die herrschenden Ideen in jeder Periode als eigenthümlich in Anspruch nehmen. Ein Verlust in der Geltung des Vollendetsten, was die bevorzugten Geister jederzeit geschaffen, tritt damit nie ein. Veralten werden nur die Werke, in denen der Gedanke sich den Fesseln und der Mode der Form unterordnete, nicht diejenigen, in welchen die Form von der Idee nur als nothwendige, mit ihr geborene Hülle getragen und von ihrem Geiste in höchster Weise erfüllt wird.

Diese vollkommene schöne und harmonische Klarheit der Form, welche alles Wesentliche der schaffenden Gedanken in vollendeten Verhältnissen zu reinsten und wirksamsten Erscheinung bringt, ist die materielle Vermittlerin des fertigen Kunstwerkes für Gegenwart und Zukunft über Jahrhunderte oder Jahrtausende hinaus.

In Zwischenperioden, wo das Gefühl der Schwäche im Vergleich zur nächsten Vergangenheit sich gewöhnlich mit unklar [Ba // Bb] kämpfenden Ideen für eine neue Zukunftsgeburt paart, ist der Gewinn derselben selten vergönnt; doch mindert das nicht die Anerkennung und Würdigung, welche jenen vorwärtsdrängenden Talenten gebührt, die mit geistvollen, kühnen Versuchen den neuen Ausdruck neuer Zeiten anbahnen. Schreiten sie dabei über das Ziel wahrer Kunst hinaus, so wird doch eine begabtere Kraft nie ausbleiben, welche das durch ihre Anregung thatsächlich Gewonnene in geläutertem Maße und

in edlerer Gestaltung zusammenfaßt.

Dieß Letztere möchte schwerlich die Aufgabe R. Wagners seyn, namentlich wenn man dieselbe nach seinen eigenen Worten aus den Büchern betrachtet, in denen er seinen Anschauungen von „der Oper der Zukunft“ eine theoretisch-ästhetische Entwicklung gewidmet hat. Sie verlieren sich in radikalen Axiomen weit von der Erkenntniß des Schönen zu Absurditäten des menschlichen Geistes und offenbaren neben unklar gährenden Begriffen eine höchst bedenkliche Selbstschätzung. Weit erfreulicher ist es offenbar, den Gang seines bedeutenden Talents in seinen praktisch-musikalischen Werken zu verfolgen.

Die Aufführung des „Tannhäuser“ gibt zu einigen allgemeinen Bemerkungen hierüber Anlaß.

R. Wagner ist mehr musikalischer Poet, als dichtender Musiker. Während der Dichter in Worten schafft, der Maler seine Gestalten mit dem Griffel, dem Pinsel bildet, der Tondichter in Tönen fühlt und belebt, so empfindet R. Wagner seine Dichtungen zuerst poetisirend und setzt dann als Musiker die Musik dazu. Es fehlt ihm jene ursprüngliche geniale Fülle und Klarheit der Tongedanken, welche ihre Gebilde unmittelbar in Tönen erklingen läßt und ihre eigene, wahre und vollkommene Form gleich mit auf die Welt bringt. Statt dessen ging der Musiker mit spekulativem Geiste ans Werk: und das Bestreben, uns seine poetischen Ideen nun auch im Tonbilde zur Anschauung zu bringen, kämpft mit dem Mangel an musikalischer Erfindung; der Drang, zugleich neue musikalische Formen und Gliederungen für die Oper aufzubauen, findet eine zu schwache Stütze an dem künstlerisch unzureichend durchbildeten Vermögen, den mindern Reichthum widerspenstig origineller Gedanken immer harmonisch zu ordnen und verarbeitend zu ergänzen. Und das Talent des Componisten wäre seiner phantastisch groß gestellten Aufgabe durchaus erlegen, wenn nicht die poetische Conception seiner Ideen so innerlich fest und elastisch, die Kühnheit in ihrer Hinstellung so dreist sich bewiese, um uns sowohl im Ganzen wie im Einzelnen überall die poetischen Intentionen trotz eines Mangels vollkommener Gestaltung deutlich durchfühlen zu lassen. Natürlich konnte dabei das Naturell des Componisten noch einen andern Fehler nicht umgehen. Das *B e m ü h e n* des Tonausdrucks führte zur überladenen, schwülstigsten Anwendung aller modernen musikalischen Effektmittel, denn nur der genial treffende Gedanke stellt sich zugleich in möglichster Einfachheit dar. Doch ging der poetische Faden bei so viel Tonvergeudung nicht verloren, wenn es auch ermüdet, ihn in der romantischen Nebelei alles Beiwerks festzuhalten.

So geschieht es denn, wenn wir oft von der unstäten Zerfahrenheit der Motive, von der psalmodischen monotonen Leerheit der Melodie, dem Stillstande oder dem überstürzenden Jagen der Modulation ermüdet und gequält sind, oder die Ueberfülle eigenthümlicher Instrumentation uns gleichgültig betäubt hat: – daß dann die schöngelungene Darstellung eines romantischen Bildes, die glückliche und tiefe Erfassung eines dramatischen Moments, ein geistreicher, genial malender Gedanke, der wie ein Streiflicht vorüberleuchtet und von Neuem leitend auftaucht, unser Interesse immer wieder aufregt, uns ans Ganze wieder fesselt und uns für den Augenblick mit dem anstrengenden Genusse wieder aussöhnt. Denn jener Vollgenuß, welcher zugleich Geist und Gemüth erhebt, anregt und beruhigt und unsere Seele zur nachfühlenden Erinnerung und innerstem Gewinn hinzieht, bleibt nur [Bb // Ca] der Wirkung jener Kunstwerke, welche ihre Vollendung in sich tragen.

Höchst beachtenswerth aber für die Verehrer der Wagnerschen musikalischen Richtung möchte es seyn, daß die bedeutendsten und schönsten Wirkungen im „Tannhäuser“ – wie gute Ohren leicht heraushören – sich gerade da vorfinden, wo es dem Componisten gelang oder widerfuhr, seinen formellen Ausdruck nach den Grundsätzen zu gestalten, die sich seit alten Zeiten her in Poesie und Kunst und später auch in der Musik in specieller Ausbildung als nothwendige Basis probehaltlich erwiesen haben; und zugleich auch an den Stellen, wo eine glückliche Erfindung, klare und treffende Gedanken eine größere Einfachheit der Mittel erlaubten.

Die Wendung der Opernformen, wie sie R. Wagner sich vorzustellen scheint, und die mit ihren psalmodisch verschwimmenden Gesangsweisen an die ersten Opernanfänge erinnert – nur daß sie weit mehr jede Schönheit der Gesangskunst aufgibt, während sie andererseits in der Ausschweifung modernster Instrumentalmittel fußt, – möchte schwerlich eine wahre Fortentwicklung der Oper enthalten, wohl aber anregende Ideen dazu. Die nebelhaften Bilder mittelalterlicher Romantik stehen offenbar unserer Zeit und unserm Volksleben zu sehr entgegen, um damit in innige Beziehung und reelle Verbindung treten zu können. Die ideelle Zurichtung mystischer Romantik hat schon einmal unserer Literatur unerfreulichste Zwittergestalten gebracht und auch einen guten Theil der Malerei in ihren weichen Schooß gezogen; zu ihr dürfen wir uns in dieser Weise nicht wieder zurückwenden, wenn wir an der Gegenwart thätig seyn und dem Geiste der Zukunft entgegen dringen wollen.

Die dramatisirte Legende des „Tannhäuser“ ist von R. Wagner irrtümlich für ein Drama gehalten. Der Stoff ist an sich, wie in der Verarbeitung, rein lyrisch-episch. Dramatisch hätte er vielleicht werden können, wenn noch ein anderer treibender, dämonischer Factor als lebendige Gestalt, nicht nur als

unsichtbare „Erinnerung an Göttin Venus“ in die Handlung hineingezogen wäre. Poetisch empfundene Situationen und Gegensätze, dramatisch ergreifende Momente, romantische Staffage und phantastisches Colorit lassen diese lyrisch-epischen Bilder höchst anregend und fesselnd wirken, ohne doch daraus ein musikalisches Drama zu machen; dazu fehlt außerdem den einzelnen Personen das individuell Menschliche und Charakteristische in der Dichtung, wie in der Musik durchaus: sie werden in ihren Gefühlen und Konflikten mehr zu allgemeinen symbolischen Figuren.

„Dresdener // namentlich wenn // Entwicklung // Selbstschätzung. // Poet, als // durchbildeten // mindern // unstätten // schöngelungene // bleibt // Erfindung, klare // Gesangweisen // Fortentwicklung // unserm // Dichtung, wie //

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/28, 17. 8. 1853, S. 222a-222b

[Nachrichten]

Berlin.

.

– Das Gartenfest im Kroll'schen Etablissement fiel wiederum am Sonnabned äusserst glänzend aus, eine Elite der Gesellschaft hatte sich zum Concert versammelt und folgte mit lebhaftem Interesse den ausgezeichnet vorgetragenen Concertpiecen, unter denen sich auch die Ouverture zum „Tannhäuser“ von Wagner und das beliebte Potpourri „Zeitspiegel“ befand. . . .

.

Cöln. . . .

- Unter den Novitäten der nächsten von Hr. Dir. R ä d e r zu eröffnenden Saison: „T a n n h ä u s e r“, „Lohengrin“, „J u s t i g e W e i b e r v o n W i n d s o r“ und „G i r a l d a“.

. . . . //

Bromberg. „Tannhäuser“ hat hier ein unerhörtes Furore gemacht.

„Lohengrin“ // unerhörtes Furore //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/170, 17. 8. 1853, S. 1305a-1307b [Kopfartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ IV/164, 27. 7. 1853

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/29, 18. 8. 1853, S. 118a

[Notizen]

Hamburg. . . .

– S p o n t i n i ' s „Vestalin“, neu, . . . wurde im Monat Juli zweimal aufgeführt, sprach aber wenig an; denn die Hamburger suchen in einer Oper vor Allem Melodien und finden deren in der Vestalin nur wenige, und unter diesen manche, die in der Form veraltet ist. Die Direktion hat durch das geringe Glück, welches die S p o n t i n i s c h e Oper gemacht hat, die Lust verloren eine W a g n e r ' s c h e Oper zu geben, da W a g n e r eine Art S p o n t i n i i s t, nemlich den Lärm liebt, sich wenig um Melodie kümmert, aber, wie jeder Musiker weiß, nicht so viel Musikkenntnisse besitzt, wie S p o n t i n i

. . . .

C.

veraltet ist // verloren eine // nemlich //

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./8, 19. 8. 1853, S. 81b

[Vermischtes]

Die „Sächsische Constitutionelle Zeitung“ bringt den Anfang einer großen Abhandlung ihres intermistischen Feuilletonisten G u s t a v L i e b e r t, überschrieben: „Der Dichter Richard Wagner.“ Seinen Standpunkt bezeichnet der Verfasser mit den Worten der Einleitung zu seinem Artikel: „Ein Gefühl, das so ziemlich aus der Mode gekommen ist, „d i e F r e u d e d e r A n e r k e n n u n g wollen wir uns Wagner gegenüber zur Pflicht machen.“ Da der fragliche Aufsatz kaum noch zur Hälfte der Oeffentlichkeit

übergeben wurde, wagen wir es nicht ein Urtheil darüber zu fällen, hielten es aber für unsere Pflicht auf denselben aufmerksam zu machen, da er zu den wenigen Bestrebungen für Richard Wagner auf literarischem Gebiet gehört.

In **B r o m b e r g** wurde **T a n n h ä u s e r** von der Gesellschaft des Hrn. **W a l l n e r** und unter Leitung des Hrn. **S c h ö n e c k** mit unglaublichem Erfolg zur Aufführung gebracht. Für die nächsten zwei Vorstellungen sind schon im voraus alle Billets vergriffen.

intermistischen // **A n e r k e n n u n g** wollen // nicht ein // Pflicht auf //

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/32, 18. 8. 1853, S. 252

[Dur und Moll]

☼ In **D a n z i g** wird der Director **G e n é e** das Theater am 15. October mit einer ganz neuen Gesellschaft wieder eröffnen und zwar mit dem „Tannhäuser“ von R. Wagner.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] //

XXXX

Deutsche Theater Zeitung [Berlin] VI/66, 20. 8. 1853, S. 267b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Köln. Hr. Dir. **R ö d e r** gedenkt das hiesige Stadttheater am 16. Sept. mit dem Lustspiel „Mathilde“ zu eröffnen. Die erste neue Oper soll der „Tannhäuser“ sein, dessen Ausstattung brillant hergestellt wird. Die Dekorationen werden in Berlin von einem bewährten Meister angefertigt.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] //

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen - /34, 20. 8. 1853, S. 276a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

R. W a g n e r s Lohengrin wird zum Herbst in Schwerin mit ganz neuer prachtvoller Ausstattung in Scene gehen.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen - /34, 20. 8. 1853, S. 276b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen.]

Das **C a r l s r u h e r** Hoftheater ist am 14. d. M. wieder eröffnet worden. Das nahe Musikfest wird namentlich die Opernkräfte in Anspruch nehmen, da man zu dieser Zeit Wagners Tannhäusers zur Aufführung bringen will. Im Winter sollen Casilda, vom Herzog von Coburg, und Giralda von Auber in Scene gehen. Emil Devrient und Lucille Grahn gastiren im Herbst.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/171, 20. 8. 1853, S. 1312a

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

W i e s b a d e n. Dem Kapellmeister Schindelmeisser wurde vom Theater-Comité, in Anerkennung seines ausserordentlichen Eifers, namentlich bei Einstudirung des Lohengrin, ein besonderes Belobungs- und Dankschreiben, welches zugleich ein kalligraphisches Meisterstück ist, überreicht.

.

Wagner's Lohengrin wird zum Herbst in Schwerin mit ganz neuer glänzender Ausstattung in Scene geheh

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/8, 20. 8. 1853, S. 59b-60b

[-]

Berliner Briefe.

Den 13. August.

. . . zieht Kroll's Etablissement die ganze vornehme Welt und alle Fremden hinaus. Die reizende Einrichtung des Gartens, das vortreffliche Orchester, das in den letzten Wochen mehrmals die Ouverture zum Tannhäuser und Einzelnes aus dem Lohengrin zur Aufführung brachte, sind schon hinreichende Lockungsmittel; . . . // . . .

G. E.

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /196, Sa 20. 8. 1853, S. [Cc-Da]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 19. August. Gestern fand die siebente Aufführung der Oper „Lohengrin“ statt. Wieder war das Haus gut besetzt und die trefflichen Leistungen der Herrn Perretti, Minetti, Schiffbenker und KühnLe, sowie die der Fräul. Stork, wurden mit Beifall belohnt. Fräul. Wiese, welche die Ortrude gesungen hat, kann die Schwierigkeiten dieser starken Partie nicht bemeistern, weil dafür erstens ihre Stimmlage zu hoch ist und zweitens ihre musikalische Bildung hinter der Anforderung einer solchen Rolle weit zurücksteht.

- . . . // . . .

Perretti ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /196, Sa 20. 8. 1853, S. [Da]

[Vermischtes]

Frankfurt. H e c t o r B e r l i o z, der berühmte Tondichter Frankreichs, verweilt seit einigen Tagen dahier und wird im Lauf der nächsten Woche wahrscheinlich am Montag, in einem großen Concert, im Schauspielhause einige seiner größeren Schöpfungen zur Aufführung bringen lassen, darunter: die große Simfonie „Harold in Italien“, die zwei ersten Acte des „Faust“ und „die Rast der heiligen Familie“, ein Fragment im älteren Styl. Nachdem die hiesigen Musikfreunde bereits am Charfreitag dieses Jahres Gelegenheit gehabt haben, von unserm Opernorchester einzelne Nummern Berlioz'scher Composition vorgeführt zu hören, wird es von Interesse für sie sein, diesen Meister aus seinen ganzen und großen Werken und eigener Vorführung kennen zu lernen, zumal Berlioz ebenso als Reformator, und eben nur in einer andern Richtung, aufgetreten ist, wie fünfzehn Jahre nach ihm bei uns in Deutschland Richard Wagner.

Simfonie ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /196, Sa 20. 8. 1853, S. [Da]

[Bekanntmachungen]

* **Wiesbaden**, 8. August. Die schönen erhebenden Töne, welche wir in der Kirchenscene des 2ten Actes im gestern gegebenen Lohengrin vom Hintergrunde der Bühne aus vernahmen, kamen aus dem von Hrn. K i r p a l gespielten Phisharmonicainstrumente, das aus der Werkstätte des Hrn. Instrumentenmakers und Orgelbauers S c h e r n e r zu Biebrich a. Rh. hervorgegangen ist. Wir glauben das Publicum auf dieses Instrument um so mehr aufmerksam machen zu müssen, weil es auf 5½ Octaven eine Tonstärke hat, die bisher noch nicht erreicht worden war und daher seine Erscheinung von sehr practischer Wichtigkeit werden muß, weil die Kirchengemeinden nun für 130 fl. ein Instrument kaufen können, das ganz gut eine Orgel ersetzt, die für 600 fl. anzuschaffen ihnen unmöglich ist, wenigstens schwer fällt. Auch zur Begleitung von Singvereinen ist das Phisharmonicainstrument sehr geeignet.

[478]

[letzte Druckzeile und Anzeigennummer in einer Zeile. Nummer rechtsbündig] ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/33, Sonntag 21. 8. 1853, S. 259-262 [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ III/32, 14. 8. 1853

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /198, Dienstag 23. 8. 1853, S. [Db-Dc]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 22. August. . . .

- Wegen eingetretener Unpäßlichkeit des Herrn Peretti konnte gestern die Oper „Lohengrin“ nicht stattfinden, statt dessen wurde „Don Juan“ gegeben und Fräulein Köhler sang ihre dritte Debutrolle. Diese verdienstvolle Künstlerin konnte in der gestrigen Partie nicht leicht das Publikum für sich gewinnen, wahrscheinlich, weil Letzteres sich erst überzeugen wollte, ob der Beifall nicht ohne Verdienst verschwendet wäre. Das Publikum rief Fräul. Köhler, welche die Donna Anna recht hübsch gesungen hatte, am Schlusse hervor. Ganz charmant sang Herr Minetti als Don Juan das „Champagnerlied“, welches unter stürmischem Applaus zur Wiederholung verlangt wurde. Als Leporello war Hr. Schiffbenker im Spiel und Gesang ausgezeichnet, Herr Wachtel als Ottavio sehr strebsam. Fräulein Storck, welche die Donna Elvira gesungen hatte, ernetete nach der großen Arie im ersten Akt stürmischen Applaus.

- . . . // . . .

[1, 2. und letzte Zeile eingerückt] // Storck ||

XXXX / XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/34, 24. 8. 1853, S. 141a-141b; ~ /35, 1. 9. 1853, S. 144b-145a

[Correspondenzen]

Leipzig. . . .

. . . Es ist dieß der Coburger Hofopernsänger R e e r. Er hat vor ein paar Wochen . . . einen Rollencyklus vollendet, dessen Ausführung ihn in der Gunst des Publikums nur noch höher gestellt hat, zumal, als man hörte, daß ihn nicht der leidige *auri sacra fames*, der Geldhunger nach unserer Stadt getrieben, jene Leidenschaft, der wie wir kürzlich vernommen haben, sich selbst Künstlerinnen, wie Richard W a g n e r's Nichte, nicht entziehen können, . . . // . . .

Bevor R e e r sein Gastspiel eröffnete, hatten wir nach langer Zeit den großen T i c h a t s c h e k von Dresden wieder einmal in unseren Mauern, Tichatschek, den Slawen, das beredte Zeugniß von der Fortentwicklungsfähigkeit dieses Stammes der Indo-Germanen. Er gehörte uns nur auf knappe 14 Tage, die rasch genug verrannen. – Ja, er ist noch der alte, der immer noch unübertroffene Tenor Deutschlands . . . – Tichatschek gab den Tannhäuser, jetzt seine glänzendste Rolle, den Prophet, Raoul, George Brown, Masaniello etc. In letzterer Rolle trat die Eigenthümlichkeit seines Organs, das sich nach aller Meinung mehr für die grandiosen, abgestoßenen, gewissermaßen im musikalischen Lapidarstile gehaltenen Stimmzüge, die wetteifern mit Chor und Orchester, zu eignen scheint, als für das Portamento und die weiche, verhaltene, gebundene Cantilene. Ob er nun in Folge dieser vorzugsweisen Richtung mit der furchtbaren Energie seines Gesanges nicht zuweilen hart an die Grenzen des Schönen streift – das Schöne verlangt vor Allem weises Maßhalten – ob nicht, hieße er nicht Tichatschek, ein strengeres Publikum sich hin und wieder versucht fühlen würde, ihm mit Demetrius im „Sommernachtstraum“ ein ironisches „Well roared, lion“ zuzurufen? Wir wissen es nicht, mögen ihn auch bei Leibe nicht vertheidigen.

(Schluß folgt.)

=====

(Schluß der **Leipziger** Correspondenz.)

. . . Roger und Tichatschek stehen auf der Grenzscheide zweier Perioden unserer neueren Kunstgeschichte, d i e s e r einer der Ausläufer der alten guten Zeit, wo man von Sängern und Sängerinnen Stimme und Schule und weiter sonst in der Gotteswelt nichts verlangte, wo man es gar nicht

anders gewohnt war, als die ledernsten und hölzernsten Figuren als Tenore auf der Bühne agiren zu sehen: – J e n er, der Chorführer einer neuen Aera der dramatischen Musik, deren Inhalt eben nicht mehr durch das einseitige musikalische Element erfüllt wird. Bei Roger tritt das Letztere so zurück, daß man gar nicht merkt, daß er singt; . . . Eine Zeit, die einen liebenswürdigen Sänger wie Roger hervorbringt, ist eine Periode des Ueberganges zu einer neuen Darstellungsweise: wie himmelweit ist Rogers Sängertum verschieden von dem Gesange der früheren Schule, die ihren Ausdruck in der Zeit fand, wo sich Sänger und Sängerinnen ganz vom Dramatischen emancipirten, gar nicht mehr agiren, ja zuletzt gar nicht auf der Bühne, sondern hinter der Bühne ihr Pensum absingen wollten. – . . . Wenns irgend geht, so machen sie's sich so bequem, wie unser Darsteller des Wolfram von Eschinbach, der in der Scene zwischen Tannhäuser und Elisabeth, weil er nichts zu singen hat, lieber ganz fortgeht und am Ende des Duetts erst wieder zum Vorschein kommt, vielleicht, weil er uns den Anblick seiner Verzweiflung // ersparen wollte, oder wie Tichatschek, der in dem Duett mit Margarethe von Valois, während sie ihn ihrer Huld versichert und so liebenswürdig schelmisch mit ihm kos't, gar nicht zu wissen scheint, daß man mit ihm spricht, und so die schöne verliebte Prinzessin stehen läßt und sich theilnahmslos gegen alles Uebrige die Zeit vertreibt, indem er die Blumen des königlichen Gartens besieht. – . . . V. B.

der wie // etc. als Sigel // grandiosen // Tenore // Wenns // Eschinbach, ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/199, Mi 24. 8. 1853, S. [Aa-Ac]

[Concert-Saison][Leitartikel unterm Strich]

S c h i n d e l m e i s s e r s A b s c h i e d s - C o n c e r t .

* Wenn der Lenz den grauen Boden der Mutter Natur mit dem Smaragdgrün eines sehnelichst erwarteten Sommers begrüßt, Veilchen und Mairöschchen den ersten Frühlingkuß der harrenden Menschheit spenden, die Rose der Knospe entfaltet, vom Morgenthau gekost, als der Liebe himmlische Spende den keuschen Busen der Frauen zierte, dann ist es Sommer und Wiesbaden erfreut sich des Grußes vieler Fremden. Von Nah' und Fern' eilen sie hieher, um an der sprudelnden Quelle Nassoviens die Leiden des Körpers zu verscheuchen; von Nah' und Fern' eilen aber auch herbei die gottbegeisterten Priester der K u n s t , um die Prosa des Alltagslebens mit dem Zauber der Poesie zu verschmelzen Gleich der Lerche, die im heiligen Hain der Liebe, die Lieder des Glückes und der Zufriedenheit den wandernden Paaren vom Stamme einer deutschen Eiche herabsingt, so hatten uns zwei Nachtigallen belauscht, die, endlich eingefangen, uns im gestrigen Abschieds-Concert des Herrn Kapellmeister Schindelmeisser ihre reizendsten Lieder gesungen haben.

. . . // . . .

. . . // . . . Am Anfange des Concerts hörten wir die „T i t u s - O u v e r t u r e“ von Mozart und am Schlusse die Overture des „T a n n h ä u s e r“ von Richard Wagner. Es war ein würdiger Schluß. Herr Schindelmeisser verdient den Dank Aller für seine Bemühung; es wird manche Rose zum Blühen kommen, aber noch lange werden wir kein solches Concert hören, als das gestrige gewesen. Wenn Hr. Schindelmeisser durch seine Aufopferung und Leistungen an der hiesigen Bühne sich bereits kein Andenken gegründet hätte, so wäre das gestrige Concert genügend, um Fremden und Einheimischen unvergeßlich zu bleiben. Der Saal war ganz gefüllt.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/103-105, 26. 8. 1853, S. 416b

[Theatralische Sternwarte]

* **Wisbaden.** „L o h e n g r i n“ und „T a n n h ä u s e r“ ist die Losung für unser Theater, um gute Einnahmen zu machen. Alles andere – große Opern, lange Trauerspiele, zahllose Gäste mit und ohne Namen – vermochte nur ganz selten das Haus einigermaßen zu füllen. Fr. K ö h l e r , von Danzig, ist als erste Sängerin engagirt und da sich auch Fr. S t o r k , deren Gastspiel in Stuttgart zu keinem Engagement führte, mit der Direction wieder einigte, so hat das Theater zwei tüchtige Kräfte gewonnen. Der neue Capellmeister H a g e n , v. Bremen, ist bereits eingetroffen. Fr. G r a h n , ein sehr fleißiges, talentvolles und beliebtes Mitglied, verläßt Ende d. Mts. unsere Bühne, ebenso Frau M o r i t z , die sich mit der Elsa im „Lohengrin“ noch ein ehrenvolles Andenken sicherte. Hr. S c h u n k e , v. Danzig, hat als Franz Moor und Cantal debütirt. Erwartet werden Hr. und Frau S c h ü t z , Fr. G e n a s t und Hr. G r o b e c k e r .

Als nächster Operngast ist die vortreffliche Frau v. M a r r a angezeigt. Für Hrn. H a a s ist der Bassist Hr. T h e l e n engagirt.

engagirt und ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./9, 26. 8. 1853, S. 85a-87b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX.9, 26. 8. 1853, S. 88a-89b

[—]

Eine neue Aenderung der Schlußscene in Richard Wagner's Tannhäuser.

Mitgeteilt von J. R ü h l m a n n.

„Dem armen Verstande gebührt wirklich niemals die erste Stimme, wenn über Kunstwerke geurtheilt wird, ebenso wenig als er bei der Schöpfung derselben jemals die erste Rolle gespielt hat. Die Idee des Kunstwerkes steigt aus dem Gemüthe, und dieses verlangt bei der Phantasie die verwirklichende Hülfe. Der Verstand übt nur Ordnung, so zu sagen die Polizei im Reiche der Kunst.“

Unwillkürlich fiel mir dieser Satz eines unserer berühmtesten Schriftsteller ein, als ich hörte, Richard Wagner habe am Schlusse des Tannhäuser das Erscheinen der Leiche der Elisabeth auf der Bühne gestrichen und dafür eine dem ersten Schluß annähernde Veränderung getroffen. So wenig vielleicht W. auf diese neue Aenderung giebt, so freudig begrüßt sie gewiß jeder, der den ersten Schluß kannte. Keines Falles kann ich zugeben, daß bloße Gewohnheit hier für das Frühere entscheidend spricht, der ganze erste Schluß ist rein aus dem Gemüthe, aus der Empfindung des Ganzen bei der ersten Idee des Kunstwerkes im Dichter entstanden und daraus hervorgegangen; denn der erste Schluß befriedigt und beschließt die feierliche Stimmung, ohne jeden äußerlichen Theatereffect, auf wirkungsvolle und dem großen Ganzen entsprechende Weise. Poetischer rundet sich das Werk jedenfalls mehr ab, wenn der Phantasie des Zuschauers der Tod Elisabeth's nur durch den Gesang und das Todtenglöckchen hinter der Szene angedeutet wird, denn das Erscheinen von Leichen auf der Scene macht meistentheiles, besonders am Schluß, einen höchst unangenehmen Eindruck. Deshalb drängten Wagner's Freunde schon seit Jahren eine Aenderung des Schlusses vorzunehmen, was er nun endlich auch gethan und worauf wir hiermit aufmerksam gemacht haben wollen.

Wagner schreibt in seinem, diese Aenderung betreffenden Briefe: „Ich will doch endlich etwas in Ordnung bringen, was mir lange wieder im Kopfe herumgeht. Es betrifft den S c h l u ß d e s T a n n h ä u s e r. Allen, denen neuerdings das Erscheinen der Leiche Elisabeth's unangenehm war, soll geholfen werden. Der gegen die erste Fassung schon einmal geänderte Schluß bleibt in seiner vollen Gültigkeit bis zu den Worten: „H e i l i g e E l i s a b e t h, b i t t e f ü r m i c h“, von dem Worte „m i c h“ geht es dann nach der ersten Fassung. Und so bleibt alles bis zum Schluß wie es früher war.“

Dieser dritte Schluß der Oper enthält gegen die [88a // 88b] beiden ersten folgende Aenderung: Die ganze Erscheinung des Venusberges mit der Venus bleibt wie beim zweiten Schluß – beim ersten war nur durch ein Erglügen des Hörselberges der Gedanke angedeutet – sie heißt „den ungetreuen Mann“ willkommen, den Wolfram von ihr zurück zu halten und zur Besinnung zu bringen sucht. Erst der Name Elisabeth aus dem Munde Wolframs bringt Tannhäuser zum Bewußtsein und unmittelbar hierauf hört man Gesang und das Todtenglöckchen in der Höhe der Wartburg, von wo man auch durch die dichten Nebel Lichterschimmer sieht. Mit einem Schlag verschwindet die ganze zauberhafte Erscheinung der Venus und an ihre Stelle tritt dicke Finsterniß, die durch das rosig dämmernde Morgenroth in dem bekannten Thale verdrängt wird. Der Männergesang, wie von der Wartburg herab dringend, wird stärker vernommen. Tannhäuser mit den Worten „heilige Elisabeth bitte für mich“ stirbt in Wolframs Armen. Die jüngeren Pilger, einen mit grünen Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte tragend, betreten langsam die Bühne, erfüllen die Tiefe und Höhe des Thales, laut das Wunder verkündend, daß in nächtlich heiliger Stunde der dürre Priesterstab sich neu mit frischem Grün geschmückt und dem Sünder Erlösung ward.

Wenn man die drei Schlüsse untereinander vergleicht, so ersieht man, daß diese neueste Aenderung die befriedigendste Wirkung machen muß, denn jetzt vereinigt sich Wirklichkeit mit Phantasie.

Der Zauber des Venusberges wird nicht bloß angedeutet, sondern sichtbar wieder vorgeführt, dahingegen bleibt jeder nur äußerliche Theatereffect entfernt; denn weder Elisabeth's Leiche noch der Landgraf und die Sänger [etc.] treten wieder auf, sondern nur die Pilger füllen die Scene, und der Phantasie des Zuschauers bleibt es überlassen, die durch den Gesang und das Glöckchen gegebene Andeutung von Elisabeth's Tod in seiner Phantasie weiter auszumalen. Dafür wird durch die Vorführung des wirklich grünenden Stabes die Erlösung Tannhäuser's überzeugend dargestellt.

Nochmals komme ich am Schlusse darauf zurück, daß für Alles, was dem Auge im Drama vorgeführt werden kann oder nicht, sicher das Gefühl der beste Maßstab ist und dem armen Verstande hier wirklich nicht die erste Stimme gebührt, warum hätte sonst im vorliegenden Falle die Meinung eine so allgemeine sein können, daß der Eindruck, den der erste Schluß des Tannhäuser machte, ein viel tieferer, ergreifender war, als beim zweiten Schluß, wo jedenfalls dem Auge zuviel und der Phantasie zu wenig geboten war. In der neusten Aenderung, die eben auch nur die dramatische Form betrifft hat R. Wagner sicher das richtige Maß getroffen und dasjenige von beiden [88b // 89a] früheren Schlüssen beibehalten, was eine dramatische Berechtigung hierzu hat, um die Einheit der Gefühlsstimmung bis zum Ende festzuhalten und auch musikalisch das Ganze wirkungsvoll abzurunden.

Zur Vervollständigung meines Aufsatzes als auch zur Berichtigung für die Besitzer von Texten der Oper Tannhäuser und der „drei Operndichtungen“ theile ich hier noch vollständig wortgetreu den neuen Schluß mit:

T a n n h ä u s e r

(der sich soeben von Wolfram losgerissen, bleibt wie von einem heftigen Schläge gelähmt, an die Stelle geheftet)

Elisabeth!

(Die Nebel verfinstern sich allmählich, durch dieselbe gewahrt man von der Höhe der Wartburg Lichter leuchten; die langsamen Schläge eines Totdenglöckchens lassen sich von oben daher vernehmen.)

M ä n n e r g e s a n g

(von der Höhe des Hintergrundes.)

Der Seele heil, die nun entflohn
dem Leib der frommen Dulderin!

W o l f r a m

(nach dem ersten Eintritt des Gesanges)

Dein Engel fleht für dich an Gottes Thron:
er wird erhört! Heinrich du bist erlöst!

V e n u s

Weh! Mir verloren!

(Sie verschwindet, und mit ihr die ganze zauberrische Erscheinung. Das Thal von Morgendämmerung erleuchtet, wird wieder sichtbar. Der Gesang wie von der Wartburg herabdringend, wird immer stärker vernommen.)

M ä n n e r g e s a n g

Ihr ward der Engel sel'ger Lohn,
himmlischer Freuden Hochgewinn.

W o l f r a m

(Tannhäuser in den Armen sanft umschlossen haltend)

Und hörst Du diesen Sang?

T a n n h ä u s e r

Ich höre.

M ä n n e r g e s a n g

Heilig die Reine, die nun vereint
göttlicher Schaar, vor dem Ewigen steht!
Seelig der Sünder, dem sie geweint,
dem sie des Himmels Heil erfleht!

T a n n h ä u s e r

(in Wolframs Armen langsam zur Erde sinkend.)

Heilige Elisabeth, bitte für mich!

(Er stirbt.) [89a // 89b]

D i e j ü n g e r n P i l g e r

einen mit grünem Laub geschmückten Priesterstab hoch in ihrer Mitte tragend, die Bühne von rechts im Vordergrund betretend, und während des Sonnenaufganges sich langsam über das Tal verbreitend.

(Sie alle sind mit grünen Zweigen geschmückt.)

Heil, Heil! Der Gnade Wunder Heil!
Erlösung ward der Welt zu Theil!
Es that in nächtlich heil'ger Stund'
der Herr sich durch ein Wunder kund:

den dürrn Stab in Priester's Hand
 hat er geschmückt mit frischem Grün:
 dem Sünder in der Hölle Brand
 soll so Erlösung neu erblüh'n!
 Ruft ihm es zu durch alle Land',
 der durch dies Wunder Gnade fand!
 Hoch über aller Welt ist Gott,
 und sein Erbarmen ist kein Spott!
 Halleluja! Halleluja!
 Halleluja!

(Die jüngern Pilger, von denen eine Anzahl auf dem vorderen Bergweg die Bühne betreten hat, erfüllen die Tiefe und Höhe des Thales; von der Wartburg her sieht man die ältern Pilger auf dem höhern Bergweg ihnen entgegen ziehen. Die Sonne ist hinter dem Hørselberge aufgegangen und läßt das ganze Thal in ihrem Schein erblühen. – Der Vorhang fällt.)

Hülfe // annährende // meistentheiles // Jahren eine // S c h n ß // grünen Laub // befriedigste // [etc.] = etc.-Sigel // betrifft hat ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXIX./9, 26. 8. 1853, S. 91b-92b

[–]

Aus Prag.

Wagner'sche Musik in Prag.

August 1853.

Welches Interesse die Wagner'schen dramatischen Tondichtungen in Prag erregen, mag schon daraus erhellen, daß bisher alle die Bruchstücke aus den beiden Opern: „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nicht nur einen erfreulichen glänzenden Erfolg, sondern selbst eine nachhaltige Wirkung erzielten. Das erste Werk des genialen Opernreformators, welches in der verflossenen Concertsaison zur Aufführung gelangte, war die geistreich concipirte und effectvoll durchgeführte Ouverture zum „Tannhäuser“, vom Theater-Orchester unter der umsichtigen Leitung des Kapellmeister J. Scraup, und hatte einen derartigen Erfolg, daß sie in zwei nacheinander folgenden Concerten beide Male wiederholt werden mußte. Die zweite Composition war der „Marsch und Chor der Sänger“ aus derselben Oper, welche ebenfalls durch das Großartige der Anlage und die neue musikalische Erscheinung einen überraschenden Eindruck machte. Bei einer Soirée musicale beim k. ständ. Intendanten hörten wir mit dem trefflichen Tenor Steger noch mehrere einzelne Bruchstücke, die unter den Zuhörern, zumeist aus Mu- [91b // 92a] sikern und Kunstfreunden bestehend, lebhaft zu der Aeüßerung zwangen, doch endlich einmal die ganze Oper zur Aufführung zu bringen, indem nach der bereits allgemeinen Theilnahme, den diese poesievollen Schöpfungen erregten, an einem succès d'estimes gar nicht zu denken sei.

Hätte Director Stöger verflossenes Jahr eine unparteiischere und musikalisch kompetentere Commission nach Dresden zur Aufführung des „Tannhäuser“ gesandt, man hätte Prag sicher nicht voreilig den Vorwurf gemacht: Wagner's Musik eigne sich nicht für Prag! Wie konnte man nur vergessen, welchen Erfolg vor mehreren Jahren schon Berlioz mit seiner neuen, mitunter phantastischen, aber jedenfalls genialen Musik und geistreichen Instrumentirung errungen! Wir könnten noch viele Belege hier anführen, daß gerade das musikalische Prag jede neue Erscheinung gastfreundlichst aufnimmt, und nachdem sie sich als interessant und gediegen bewährt, einen festen Platz im musikalischen Bunde anweist, gern die reinen Klänge seines einmal erkornen Lieblings hört. Diese Vorliebe für Wagner'sche Musik ging kürzlich sogar auf die Dresdner Musik-Kapelle unter der Leitung des Hrn. Hühnerfürst über, welcher in jedem seiner Programme Bruchstücke aus Wagner'schen Opern zu Gehör brachte, die aber auch jedes Mal einer Wiederholung sich erfreuten, ja selbst Sachen, die nicht einmal auf dem Programm angezeigt waren, zu hören verlangte. Dem Vernehmen nach wird nun allmählich an das Einstudiren der Wagner'schen Oper: „Der Tannhäuser“ Hand angelegt und selbst die hiezu nötigen Decorationen werden bereits verfertigt, und nachdem Hr. Kapellmeister Scraup mit vielem Interesse und besonderer Vorliebe sich diesem Werke hingiebt, kann jedenfalls eine Aufführung erzielt werden, wie sie Prag noch nicht erlebt.

Eine ganz eigenthümliche Erscheinung ist die Bearbeitung der Wagner'schen Ouvertüre zum „Tannhäuser“ für 8 Pianofortes, wie sie kürzlich in einem Prüfungsconcerte von 16 Spielern aufgeführt

wurde und trotz dem klangreicheren und gewaltigeren Orchester gegenüber von erhebender Wirkung war. Die Ouvertüre wurde unter der Direction des Hrn. F. Neumann, welcher auch zugleich das große Werk arrangirt hatte, mit einem Feuer und Schwunge, mit einer Richtigkeit des Tempo und einer Accuratesse ausgeführt, welche Aufführung die volle Anerkennung aller versammelten, competenten Musiker sich erwarb. Berichterstatter hätte nimmermehr geglaubt, daß in solch' einem Kasten, allerdings verachtfach und von zwei und dreißig Händen in tönenden Schwung gebracht, eine solch imposante Wirkung läge. Allerdings mag das Geheimniß dieser mitunter neuen Wirkung des [92a // 92b] Claviers, welche durch solch ein durchdachtes „Arrangement“ (richtiger bezeichnet wäre es wohl „Instrumentation“) bezweckt wird, eine tüchtige und sorgfältige Kenntniß der Partitur voraussetzen und ein compliciertes Einstudiren erfordern, in dem auch nicht eine Nance der Partitur verloren ging. Hr. Neumann, einer der tüchtigsten Lehrer der Prok'schen Musikanstalt, hat sich schon manche Verdienste durch seine geschickte Instrumentation für 8 Claviere um die Orchesterwerke eines Mendelssohn, Beethoven, Berlinz, Meyerbeer u. s. w. erworben.

In einem zweiten Prüfungsconcerte wurde ebenfalls die „Tannhäuser-Ouvertüre“ und der „Marsch“ zu Gehör gebracht, welche beiden Nummern einer Wiederholung sich erfreuten.

Somit dürfte der Zeitpunkt nicht gar fern sein, wo Wagner'sche Compositionen in Prag weit eher, als in irgend einer andern Stadt populär werden können.

C z.

einem succès d'estimes // hiezu // des Tempo // zwei und dreißig // wurde ebenfalls ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen - /35, 27. 8. 1853, S. 276a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Franz Liszt braucht in Carlsbad die Cur, welche ihm die Aerzte gegen seinen Wagner-Enthusiasmus verordnet haben.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/173, 27. 8. 1853, S. 1317a-1318b

[Leitartikel]

Franz Liszt.

Die in London erscheinende „*Musical World*“ bringt bei Gelegenheit einer Kritik über zwei neue Compositionen von Liszt einen Aufsatz über diesen Virtuosen, den wir den Lesern der Rheinischen Musikzeitung nicht vorenthalten zu dürfen glauben und ihn deshalb lediglich als ein Curiosum hier folgen lassen:

„Was auch immer von Liszt kommen mag, trotz aller seiner Excentricität und seines Schumann-Wagnerismus, ist der Beachtung werth, und um so mehr, als er sich aus dem Wirbel des öffentlichen Lebens zurückgezogen und, gleich einem bärtigen Eremiten in den ruhigen Wildnissen von Weimar niedergelassen hat. Was Liszt auch tun mag, er bleibt immer Liszt; deshalb ist es die Pflicht des Rundschauers dem Leser die Worte des Geistes zuzurufen –

„Horch, horch! O horch!“*)

Es ist in der That lohnend, Liszt zuzuhorchen, denn er ist eine Art Prophet und weissagt – nun um so mehr, als er sich von dem Wirbel des öffentlichen Lebens zurückgezogen und gleich einem bärtigen Eremiten in Weimars ruhigen Wildnissen niedergelassen hat.

Es war zur Zeit der Rosen, als Jeder sich entweder für die „Weisse“ oder „Rothe“ erklären musste, wenn er nicht gerade ein Warrwick sein konnte. Dieser Warrwick machte Könige und setzte sie ab. Wir wollen nun keineswegs einen Vergleich zwischen dem berühmten Königsmacher, wie ihn die Geschichtschreiber nennen, und Liszt ziehen, finden aber, dass, wie Warrwick seiner Zeit Könige machte und entthronte, der ästhetische Kapellmeister zu Weimar

*) Ein im Deutschen unübersetzbares Wortspiel mit dem Namen Liszt's, da der englische Text lautet:
„List, list! Oh list!“ [1317a //

absetzt. So zog er eines Tages einen gewissen Schumann aus der Dunkelheit hervor und stieß zu seinen Gunsten in die Posaune. „Schaut auf,“ sagte Liszt zu den Völkern, „ein neuer Mann!“ „Seht diesen Componisten!“ „Niemand widerspreche ihm, er ist ein Wunder!“

„Horcht, horcht! O horcht!“

So entdeckte Liszt Schumann und machte ihn. Er brachte den Mann nach Leipzig und half ihm auf, Angesichts der Verehrer Mendelssohn's, als den wahren Gott, den man anbeten, dem man Schafe opfern und Weihrauch darbringen müsse. Die Völker horchten und waren erbaut. „Hört ihn,“ sagten sie, „hört Liszt, Liszt hat gesprochen!“ „Seine Worte sind wahr, Schumann ist der Mann!“

„Horcht, horcht! O horcht!“

Und die Völker wurden Schumanniten. Man opferte vor dem Altare des neuen Gottes; Knaben schwangen das Rauchfass, Kerzen wurden verbrannt, Schafe geschlachtet. Liszt war zufrieden, er hatte Schumann gemacht. Wie ihn aber wieder absetzen? Liszt erwog im Stillen; er schüttelte geheimnissvoll sein Haupt, wenn Neophiten und Catechumenen in Weimar erschienen, um ihn Schumann predigen zu hören. Er schüttelte das Haupt, lächelte tief und ironisch und grübelte weiter.

Liszt grübelte nicht umsonst. Er hatte einen neuen Mann gefunden, dessen Name war Wagner. Er zog diesen Wagner aus der Dunkelheit hervor und stieß in die Posaune zu seinen Gunsten. „Schaut auf“ sagte Liszt zu den Völkern, „ein neuer Mann!“ „Seht diesen Componisten!“ „Keiner widerspreche ihm, er ist ein Wunder!“

„Horcht, horcht! O horcht!“

So entdeckte Liszt Richard Wagner, und machte ihn. Was Robert Schumann betraf, so setzte er ihn wieder ab. [1317b // 1318a]

Die Völker aber liehen zu jener Zeit dem Propheten nur ein halbes Ohr, so seinen Worten, als seiner Posaune. Sie hörten nicht auf den rhetorischen Wortschwall und waren so taub wie die Nattern, so stumm wie die Mäuse. „Schau!“ murrten sie, „erst war es Robert, jetzt ist es Richard; der Prophet hat gelogen! Er ist ein falscher Prophet! Wem sollen wir glauben?“

Da gürtete Liszt seine Lenden, warf sich in Feiertagskleider und ging auf Reisen.

Und er kam zu Richard, und redete ihn an, wie folgt: „Hör'! die Völker wollen nicht glauben.“ Und Richard antwortete: „Sie müssen überzeugt werden! Ueberzeuge sie, gehe hin und schreibe Bücher!“

Und Liszt sagte: „Wohl, ich will gehen!“ „Halt!“ sagte Richard; „erst gib mir deinen Schatten, er liegt dir nur im Wege und hindert dich die volle Glorie der Sonne zu sehen, die da heisst Richard.“ Und er ging zu einem Schranke und holte Bücher hervor, vier an der Zahl, das Buch des holländischen Schiffskapitains, das Buch des römischen Demokraten, das des Tannhäuser und das des Lohengrin. „Verkaufe mir deinen Schatten für diese Bücher,“ sagte Richard, „denn es sind die Bücher des Lebens, meine Bücher.“ Und Liszt nahm die Bücher, und Richard nahm den Schatten. Der Schatten war leicht, die Bücher aber waren schwer.

Und Liszt ging fort ohne seinen Schatten und nahm die Bücher mit nach Weimar.

In Weimar angekommen, griff er zu Feder und Dinte, und setzte sich hin, und wollte Niemanden sehen, denn er wagte nicht in die Sonne zu treten, damit sein Herr, der Grossherzog nicht nach dem Schatten fragen sollte. Und Liszt schrieb ein Buch, ein Buch über Richard, und des Buchs Titel war:

R i c h a r d W a g n e r s L o h e n g r i n u n d T a n n h ä u s e r, v o n F r a n z L i s z t
m i t M u s i k - B e i l a g e n.,,

Er schrieb es in französischer Sprache, und es wurde aus dem Französischen übersetzt ins Deutsche durch Dr. Ernst W e y d e n, und gedruckt in der heiligen Stadt Cöln, im Jahre zwei und fünfzig des Herrn, durch Franz Carl Eisen, und gierig verschlungen von den Völkern. –

Und Manche der Völker wurden überzeugt und sagten: „Schaut, der Prophet hat seine Worte wahr gemacht; Richard ist der Mann und nicht Robert!“ Andere aber, erbaut, nur noch nicht vollständig bekehrt, meinten, Robert könne es eben so gut sein als Richard. Der Rest wurde böse, wollte von Beiden nichts mehr wissen, kehrte zur alten Religion zu- [1318a // 1318b] rück und verehrte wieder Mendelssohn. Und Liszt ergrimmt drob, und ging über Nacht weg, und kam zu Richard und forderte seinen Schatten zurück. Richard aber wollte nichts davon wissen, denn, sagte er, du hast die Völker noch nicht über Lohengrin hinlänglich belehrt. Da hätte Liszt den Richard gerne wieder abgesetzt, aber es ging nicht, worüber seine Seele sehr betrübt war, so daß er nach Weimar zurück ging und dort sein Buch über Chopin verbrannte, wie alle seine Bände für Escudier. Dann ging er zu seinem Bücherbrett und nahm von da ein Werk, welches lange von Staub bedeckt gelegen hatte, den Propheten von Meyerbeer, und umschrieb die Eis-Szene fürs Clavier, und schickte sie nach Brüssel an Madame Pleyel, die berühmte Pianistin, welche die Pièce so oft und mit so grossem Erfolg spielte, dass es endlich zu den Ohren Richards gelangte.

Richard aber dachte, dass alle Zeit und Mühe, die nicht auf Lohengrin und Tannhäuser verwandt würden, verloren seien. Er remonstrirte desshalb. Worauf Liszt hinging und neue Etüden schrieb und sie wieder der Madame Pleyel nach Brüssel schickte.

Das war seine Antwort. Richard remonstrirte von Neuem, denn, sagte er, du hast die Völker noch nicht wegen Lohengrin überzeugt. Liszt aber schrieb statt aller Antwort neue Transcriptionen und schickte selbe abermals nach Brüssel. Und als Richard abermals remonstrirte und fand, daß all seine Proteste vergebens seien, da drohte er Liszt, er würde ihm seinen Schatten zurückschicken.

Liszt aber dachte bei sich— endlich werde ich in meinen Schatten zurückbekommen. Und er ging schnurstracks hin, und setzte Hector Berlioz an und brachte dessen Oper, genannt Benvenuto Cellini, auf die Bühne zu Weimar, und liess sie daselbst aufführen mit großem Pomp und vielen Ceremonien. Und die Völker hörten die Musik, und glaubten, und riefen aus: „Hector ist der Mann, nicht Richard, noch Robert!“

Richard aber schäumte vor Wuth und sein Zorn war schrecklich. So ist heute den Stand der Sachen. Wenn Liszt seinen Schatten nicht wieder erhält, so ist es seine Schuld, nicht unsere; wir rufen nur ihm nur noch zu:

„List, list! Oh Liszt!“

„Was auch immer // Rundschauers dem // „Horch, horch! O horch!“ // Königsmacher // Geschichtschreiber // auf, Angesichts // „Hör! die // dich die // Schiffskapitains, // Dinte, // nicht in // des Buchs // drob // sich— endlich // hin, und ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/173, 27. 8. 1853, S. 1319b-1320a

[—]

Aus Wiesbaden.

Unserem vorigen Berichte über die Oper können wir hier nicht viel Neues zufügen, da fast alle übrigen Opern vor „Lohengrin und Tannhäuser“ in den Hintergrund treten. Ersterer (Lohengrin) wird fast alle 8 Tage aufgeführt, oft in, oft ausser dem Abonnement und macht stets ein volles Haus, erweckt stets dieselbe Begeisterung, wie bei seiner ersten Aufführung. Wohl ist dabei nicht zu vergessen, dass wir hier eben ein immer wechselndes (Cur-)Publikum haben; indess auch unser ständiges Auditorium zeigt sich gleichbleibend in seiner Verehrung der Wagner'schen Muse. Der Applaus nach Schluss des 1. Aktes ist so stereotyp geworden, dass das ganze Opernpersonal in seiner scenischen Stellung nach dem Niederfallen des Vorhanges verharrt, um alsogleich so dem stürmischen Hervorrufen des Publikums wieder genügen zu können.

. . . // . . .

11.

„Lohengrin und Tannhäuser“ ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/34, Sonntag 28. 8. 1853, S. 268-270 [—] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /32, Sonntag 14. 8. 1853

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/34, Sonntag 28. 8. 1853, S. 271

[Kunst-Nachrichten]

M ü n c h e n Und wahrlich, es liegt tief im eigenthümlichen Wesen G I u ck'scher Tondichtung begründet; daß sie jedes nur einigermaßen gebildete Publikum gewaltig ergreifen muß. Man kann heutigen Tages wohl nicht leicht an G I u ck und seine Umgestaltung der Oper denken, ohne zugleich an Richard W a g n e r's musikalisch-dramatische Bestrebungen lebhaft erinnert zu werden. Beidesmal entwickelte sich das Bedürfnis einer Reform aus dem Unverhältnis zwischen Dichtung und Musik, Wort und Weise; während aber G I u ck streng innerhalb der Grenzen der Oper seinen Umgestaltungsprozeß vollzog, schreitet W a g n e r weit darüber hinaus, rüttelt an Oper und Drama, und möchte aus der Verschmelzung beider das „Kunstwerk der Zukunft“ gießen. Sein Bannerspruch ist: „Was nicht gesungen werden kann, das ist auch nicht werth, gedichtet zu werden.“

begründet; daß ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] - /203, So 28. 8. 1853, S. [Cc]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 27. August. Die Opern „T a n n h ä u s e r“ und „L o h e n g r i n“ werden vom 1. September an für einige Zeit aus dem Repertoire verschwinden, weil der neue Kapellmeister Herr Hagen, wie noch einige neue Gesangsmitglieder, die hier einzutreffen haben, die zu ersetzenden Partien der abgehenden Sänger zu studieren haben.

- Morgen findet in dieser Saison die letzte Vorstellung des „Lohengrin“ statt.

- . . .

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/35, 29. 8. 1853, S. 138b-139b [Z:139b]

[Correspondenzen]

A U S M Ü N C H E N .

Mitte August

. . . // . . .

. . . // . . . Zugleich kann ich Ihnen mit grösster Bestimmtheit die Versicherung geben, dass die in Ihr geschätztes Blatt (Nr 29) übergangene Nachricht, welcher zufolge den Mitgliedern der Kapelle die Pässe zum Zürcher Musikfest verweigert worden seien, indem man sie mit den Handwerksburschen in gleiche Kategorie gestellt hätte, eine d u r c h a u s l ü g e n h a f t e u n d b ö s w i l l i g e E r f i n d u n g ist, da schon von vornherein Niemand nach der Weisheit des Zürcher Propheten lüstern war. Die Verweigerung eines Passes aber, ohne dass einer verlangt wurde, gehört in das Bereich der Unmöglichkeit.

. . .

Blatt (Nr 29) // eine // das Bereich ||

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/35, 29. 8. 1853, S. 140b

[Nachrichten]

Cassel. Wagner's Tannhäuser wurde hier dreimal aufgeführt.

.

Cöln. . . .

– Der neue Director Röder wird im Laufe des Winters zur Aufführung bringen: Tannhäuser und Lohengrin von Wagner, die lustigen Weiber von Windsor von Nicolai und Giralda von Adam.

XXXX

Mittelrheinische Zeitung [Wiesbaden] -/204, Dienstag 30. 8. 1853, S. [Db-Dc]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 29. August. . . . // . . .

- Gestern fand die neunte Vorstellung der Oper: „Lohengrin“ bei ganz gefülltem Hause statt. Es wurden wie gewöhnlich alle Mitwirkenden gerufen, sowie auch Herr Kapellmeister Schindelmeisser, der gestern, wegen seinem Abgang an das Hoftheater nach Darmstadt, hier zum letzten Male dirigiert hat.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/174, 31. 8. 1853, S. 1323a

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

C a s s e l. Nachdem die Hallen des Theaters längere Zeit geschlossen waren, begann die Oper mit Wagners Tannhäuser, der, prachtvoll in Scene gesetzt und ausgestattet, schon mehre Wiederholungen bei stets vollen Häusern erlebte. Der Eindruck, den übrigens dieses grossartige Tonwerk

auf unser Publikum ausübt, ist so verschieden, dass die widersprechendsten Urtheile sich geltend machen. Am wenigsten will sich die Masse des Publikums an die neue Form, oder vielmehr an das Verlassen der hergebrachten Tonsatzformen gewöhnen und vielfach wird herüber und hinüber polemisiert, ohne dass dieser Streit den stets steigenden Effekt der Oper mindern könnte.

mehre // widersprechendsten ||

September 1853

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/35, 1. 9. 1853, S. 144 [Correspondenzen] = Fortsetzungsbericht, s. ~ II/34, 24. 8. 1853

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/106-108, 2. 9. 1853, S. 428b-429a

[Theatralische Sternwarte]

* **Thorn.** Die erste Aufführung der Posener Oper hier: „F i d e l i o“, ist am 19. August unter einem Sturm von Beifall aufgenommen worden. Die ganze Tages-Conversation dreht sich um die „Posener Oper“. . . . Leider wird sich der Cyklus der zu gebenden Opernaufführungen nur auf zwölf beschränken, da Hr. Dir. Wallner in den ersten Tagen des Monats September das Winter-Abonnement in Posen eröffnen muß. . . .

- . . . // . . . - Und nun, Herr Redakteur, lassen Sie mich noch die andern 11 Opern hören (darunter auch: „Tannhäuser“) und ich sende Ihnen noch einen zweiten Bericht aus der kleinen Festung von der großen Russischen Grenze. –

Russischen ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./10, 2. 9. 1853, S. 97a-100b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./10, 2. 9. 1853, S. 104a-105b; ~ ./11, 9. 9. 1853, S. 115b-116b; ~ ./12, 16. 9. 1853, S. 126a-127b [-]

Aus Hannover.

. . .

. . .
Den Mittelpunkt in dem Musikleben des vergangenen Winters bildeten sechs **A b o n n e m e n t s - C o n c e r t e**, die nach Weihnachten begannen und deren Ertrag auf Veranlassung des Orchesterchefs den Orchestermittgliedern überwiesen wurde, während er früher der Theaterkasse zufiel. Der Concertsaal im Theater, wo die Concerte stattfanden, stellte sich im Allgemeinen wie in Bezug auf Aufführungen mit [104a // 104b] einem größeren Vocalchore als zu klein heraus, so daß man beabsichtigte, ihn während der jetzigen Ferienzeit zu vergrößern, wozu es aber aus mir unbekanntem Gründen nicht gekommen ist. Die Zusammenstellung der Programme zeugte von Geschmack und künstlerischer Einsicht und wenn einige Male dagegen gefehlt wurde, so kann man das, wenn man will, den obwaltenden Umständen und persönlicher Laune zu Gute halten, in die man sich wohl einmal schickt, um den Frieden zu sichern. Protestiren müssen wir aber stets und mit allen Waffen gegen die italienischen trivialen und unsinnigen Opernarien und wollen hoffen, daß künftig derartige, gewöhnlich von unmusikalischen Sängern und Sängerinnen bevorzugte, Vorträge allseits kräftig zurückgewiesen werden.

An für Hannover neuen Werken hörten wir: die **T a n n h ä u s e r - O u v e r t ü r e** von **R i c h. W a g n e r**, ein Ereigniß in unserer Musikwelt. Sie wurde mit nicht enden wollendem Beifall aufgenommen und in einem späteren Concerte wiederholt mit demselben Beifall, gleichsam als wollte das Publikum ein an Wagner begangenes Unrecht sühnen. Dem Concertmeister Joachim gebührt besonderer Dank, daß er uns das mit Liebe und Fleiß einstudirte Werk vorgeführt hat. Der Eindruck ist ein gewaltiger, durchgreifender, wie ihn die Verehrer Wagner's kaum geahnt und seine Gegner, deren es allerdings hier auch giebt, wahrscheinlich nicht gewünscht haben. Einstweilen hat Wagner hier glänzend gesiegt. Ferner war für uns neu eine Symphonie von **G. G o l t e r m a n n** einem Hannoveraner. Das Werk sprach nicht besonders an. Neue Seiten der Kunst offenbart es allerdings nicht, aber die geschickte und klare Instrumentation und freie Handhabung der Form sind unbedingt lobend anzuerkennen. Ferner hörten wir die Musik zur **A t h a l i a** von Mendelssohn und die **W a l p u r g i s n a c h t** von demselben. Die Chöre

in beiden Werken sang das Chorpersonal der Oper. Sonst kamen zur Aufführung Symphonien von Beethoven, Mendelssohn, Ouvertüren von Beethoven, Weber, Cherubini, Rossini – die zum Tell, die füglich aus dem Programm hätte wegbleiben können.

... [104b /// 105b] ...

(Fortsetzung folgt)

[115b. . . /// . . . 116b]

[126a . . .

(Schluß.)

... [126a /// 127a] . . . – Bei aller, wie mir scheint, persönlichen Abneigung des Intendanten gegen die W a g n e r'schen Opern wird derselbe doch über kurz oder lang sich in die Nothwendigkeit versetzt sehen, sie aufzuführen. Wäre es nicht besser, er thäte es jetzt aus freiem Antriebe und zur Ehre der Kunst? Der Vorsteher einer Kunstanstalt darf solche Erscheinungen nie unberücksichtigt lassen. Außerdem ist bei ihrer Aufführung nichts zu riskiren, – ich habe hier „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ im Auge – denn überall, wo sie gegeben wurden, haben sie außerordentliche Sensation gemacht und die Häuser gefüllt, erhalten sich auch fortwährend auf dem Repertoire. Dasselbe würde auch hier der Fall sein. Die brillante Aufnahme der Tannhäuser-Ouvertüre bürgt einigermaßen dafür. Es ist auch eine Pflicht gegen das Publikum, das denn doch das Theater mit unterhält und deshalb mit Recht die Aufführung solcher epochemachender Werke beanspruchen darf.

... [127a // 127b] . . .

Hannover, im August 1853.

#

enden wollendem // Repertoire // [# # = nicht kursiv] ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./10, 2. 9. 1853, S. 106a-106b

[Vermischtes]

Zu einer der Aufführungen des Lohengrin sollen zwei Amerikaner, bloß um dieses Werk zu sehen und zu hören, nach Wiesbaden gekommen und nach der Vorstellung sofort wieder nach Amerika abgereist sein. Si non vero etc.

.....
Der kürzlich erwähnte Artikel G u s t a v L i e b e r t's über den „Dichter R. Wagner“ in der „Sächsischen Constitut. Ztg.“ hat in seiner nun vorliegenden Vollendung den von uns gehegten Erwartungen durchaus nicht entsprochen. Der Kritiker // ist dem Princip der „Freude der Anerkennung“ sehr bald ungetreu geworden. Wir wissen zwar nicht, wie weit Hr. Liebert den Begriff Anerkennung ausdehnt, aber wir nehmen keinen Anstand die Wendung, die er gegen R. Wagner genommen, als ein rumänisches „Rugesches Escamoteurkunststückchen“ zu bezeichnen. – G. Liebert opponirt gegen den „Fliegenden Holländer“ und erklärt den Stoff desselben für entschieden unpoetisch. Ihm ist das „Wunder der Liebe“, welches bei Wagner die Erlösung und Versöhnung bildet, etwas Unnatürliches und Gemachtes, mit frivolen Feuilletonwitzen meint er die tiefsittliche, hochpoetische Idee Wagner's beseitigt zu haben. Seine Abneigung gegen das „Wunder der Liebe“ giebt er aber und abermals bei Besprechung des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ zu erkennen, eben diese Abneigung veranlaßt ihn hauptsächlich zur Verwerfung Richard Wagner's als Dichter. Es ist hier nicht der Ort auf alle die Scheingründe und Beweise, mit denen uns Hr. Liebert zu überzeugen sucht, daß Wagner's Poesie krankhaft, und im Grunde keine Poesie sei, näher einzugehen oder gar sie zu widerlegen. Wir geben ihm und der gesammten Kritik nur das eine zu bedenken: d a ß e s W a g n e r g e g e n ü b e r u n b e d i n g t e N o t h w e n d i g k e i t i s t d e n L i t e r a t e n s t a n d p u n k t z u v e r l a s s e n u n d d e n d e s K ü n s t l e r s z u b e t r e t e n, d. h. Wagner's große historische Gestalt im G a n z e n ins Auge zu fassen und nicht mit Kleinigkeiten und Nichtigkeit sich herumzubeißen. Wir sollten meinen, die Dichter müßten den Drang dazu ohnehin in sich fühlen. Hr. Liebert hat das nicht gethan. Seine Polemik ist in sofern eine ehrenwehrtliche, als er nicht schmäht, verläumdet und verdächtigt, wie seither nur zu viele Organe der Literatur Wagner und seiner Schule gegenüber. Die eigenthümliche Art aber, von in Aussicht gestellter Anerkennung zu gänzlicher Verwerfung Schritt vor Schritt über zu gehen, das vornehme Air, welches er den „Wagnerenthusiasten“ gegenüber sich zu geben sucht, und endlich der schwülstige und wie gesagt öfter frivole Ton, der seine Abhandlung durchweht, bezeichnete dieselbe schließlich als eine ächte Literatenkritik.

ungetreu // i s t d e n // in sofern // verläumdet // Schritt vor Schritt // ächte ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/10, 3. 9. 1853, S. 80a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Köln. Ausser den Garten-Concerten, unter denen die vom Capellmeister *M a n n s* stets den ersten Rang behaupten, ist nichts Musicalisches zu vernehmen. Am 15. Sept. wird Hr. Director *R ö d e r* die Bühne eröffnen; es heisst, er habe Frau *B e h r e n d t - B r a n d* als Prima Donna engagirt, was sehr erfreulich wäre. Wir werden auch Wagner'sche musicalische Dramen, den Tannhäuser und vielleicht auch den Lohengrin, hören. Die Decorationen zu ersterem werden bereits gemalt.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/176, 7. 9. 1853, S. 1329a-1330b (Z:1329a) [Leitartikel]

Hector Berlioz in Frankfurt a. M.

. . . – Man hat neuerlich Hector Berlioz mit Richard Wagner in Vergleich gebracht, aber ohne allen Grund; denn Beide gehen in dem, was sie wollen und erstreben, schon im Princip auseinander. Berlioz gibt vorherrschend Tongemälde ohne Worte und neigt sich mehr zur Sinfonie, während R. Wagner das Wort und die Dichtung in den Vordergrund stellt und die Instrumentalmusik ihnen gänzlich unterordnet. Richtiger war es, wenn man früher Berlioz mit Beethoven verglich und ihn den französischen Beethoven nannte. . . . // . . . *Did.*

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/176, 7. 9. 1853, S. 1331b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

D o b e r a n. Wagner's Tannhäuser wurde hier bereits dreimal in ganz kurzer Zeit bei brechend vollem Hause gegeben.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/176, 7. 9. 1853, S. 1332a-1332b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

H a m b u r g. Wagner's Tannhäuser soll die Winter-Saison eröffnen.

. . . . //

Die Illustrierte Zeitung erzählt: Nur um Wagner's Lohengrin zu hören, kamen nach Wiesbaden fünf Amerikaner, und zwar an demselben Tage, wo Lohengrin gegeben wurde. Bei dieser Nachricht fielen sie sich einander in die Arme und reisten nach stattgehabter Aufführung wieder nach Amerika zurück.

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/35, 8. 9. 1853, S. 275-276 [Dur und Moll]

L e i p z i g. Wir nähern uns der kühlen Jahreszeit und bald wird es wieder musikalisch tagen in Leipzig. . . – Im Theater nichts Bemerkenswerthes; einstudirt wird R. Wagner's „Lohengrin,“ dessen Aufführung durch Schwierigkeiten des Componisten verzögert worden ist, so daß dieselbe erst nach der Messe, im October stattfinden kann.

☀ *M a n* schreibt uns aus *H a n n o v e r*: Unser Theater beginnt nach den Sommerferien seine alte Thätigkeit mit der Aufführung des Flotow'schen Meisterwerks „Indra.“ Folgten nach dem bekannt gewordenen Repertoire nicht die Opern „Don Juan,“ „Entführung,“ „Fidelio“ u. s. w., man würde sich über die ästhetische Führung unseres Thespiskarren eines Stoßseufzers kaum enthalten können. Das ungenügende Hauptpersonal unserer Oper scheint dasselbe geblieben zu sein. . . – kurz, es wird schwer halten, in nächster Zeit von hier aus Ihnen etwas Besonderes oder Interessantes melden zu können, zumal von Vorbereitung neuer musikalischer Werke zur Stunde noch gar nichts verlautet. An R. Wagner's Opern wird wohl – nach hier coursirenden Anekdöthen – noch lange nicht gedacht werden.

☼ Man schreibt uns aus S t u t t g a r t : . . . Zum Geburtsfeste des Königs kommt Marschners Hans Heiling in brillanter Ausstattung zur Aufführung: K ü c k e n wird die Oper einstudiren und wir hoffen, daß es ihm bald gelingen wird, den so vielgerühmten Tannhäuser von R. Wagner nachfolgen zu lassen.

☼ Man schreibt uns aus W i e s b a d e n : . . . // . . . In S c h i n d e l m e i ß e r s Abschiedsconcert hatten wir endlich den hohen Genuß, J o h a n n a W a g n e r zu hören und zu bewundern. Diese hohe Künstlerin hatte in dankbarer Erinnerung an die Bemühung des Kapellmeisters Schindelmeißer um die Werke ihres Onkels mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit ihre Unterstützung zugesagt. . . . – Außer dem Concert von Schindelmeißer, wobei der Magnet Wagner am meisten zog, waren fast alle übrigen leer und die Künstler fanden mitunter kaum die Kosten gedeckt. Auch das Theater machte schlechte Geschäfte mit Ausnahme der Wagner'schen Opern, die jedesmal gute Einnahmen brachten. Die Gäste zogen gar nicht oder sehr wenig.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Thespiskarren // Anekdötchen //

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/109-111, 9. 9. 1853, S. 441b

[Theatralische Sternwarte]

* **Thorn** Die Geschäfte gehen über alle Erwartung brillant. Zur Theaterzeit rollen eine Masse vierspänniger Extrapostchaisen über die benachbarte russisch-polnische Grenze herüber, und die Gasthäuser sind an den Operntagen stets überfüllt. Aber auch die Einheimischen nehmen den lebhaftesten Antheil an dem Unternehmen und besuchen fleißig die Werke Beethovens, Webers, Mozarts, Aubers, Cherubinis [etc.], die uns Hr. Dir. Wallner in brillanter Darstellung und Ausstattung vorführt. Derselbe spricht sich über die hiesige Aufnahme in jeder Beziehung so günstig aus, daß wir hoffen dürfen, ihn hier jedes Jahr einige Wochen mit seiner tüchtigen Gesellschaft begrüßen zu können. In 16 Tagen fanden 12 Aufführungen großer Opern, darunter nur eine einzige Wiederholung („Tannhäuser“) statt. Dieses großartigste Werk der Neuzeit wurde auch hier mit einem fast unerhörten Enthusiasmus aufgenommen. Die Besitzer der Gasthöfe, welche letztere während dieser leider nur kurzen Saison überfüllt sind, machen dabei ihren Schnitt, und mancher opernliebhabende Russe wird wohl lange an dieses theure Vergnügen sich erinnern. Dem leider übermorgen schon scheidenden Hrn. Dir. Wallner aber rufen wir ein herzliches Glückauf nach Posen nach! – Als Curiosum will ich Ihnen noch mittheilen, daß die hiesigen Offiziere das Theater während des Gastspiels der Posener Oper n i c h t besuchten, weil ihnen die Direction das Billet in den ersten Rang nicht um 6 Silbergroschen geben wollte. Auf was sich eine solche Forderung gründet, vermögen wir mit unserem beschränkten Civilverstande nicht abzusehen. M.

[etc.] = etc.-Sigel //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./11, 9. 9. 1853, S. 109a-113a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./11, 9. 9. 1853, S. 115b-116ba [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /10, 2. 9. 1853

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/37, 10. 9. 1853, S. 301b [Feuilleton][Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Richard W a g n e r s Tannhäuser ist in Dobberan drei Mal bei vollen Häusern gegeben worden.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/37, 10. 9. 1853, S. 301b [Feuilleton][Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

Wagner, Tannhäuser in Cassel.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/11, 10. 9. 1853, S. 80a [Tages- und Unterhaltungsblatt]

Köln. Ausser den Garten-Concerten, unter denen die vom Capellmeister *M a n n s* stets den ersten Rang behaupten, ist nichts Musicalisches zu vernehmen. Am 15. Sept. wird Hr. Director *R ö d e r* die Bühne eröffnen; es heisst, er habe Frau *B e h r e n d t – B r a n d* als Prima Donna engagirt, was sehr erfreulich wäre. Wir werden auch Wagner'sche musicalische Dramen, den Tannhäuser und vielleicht auch den Lohengrin, hören. Die Decorationen zu ersterem werden bereits gemalt.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/36, Sonntag 11. 9. 1853, S. 287

[Kunst-Nachrichten]

B a l l e n s t e d t. Für den Winter wird einer Aufführung von *W a g n e r ' s* Tannhäuser vorbereitet.

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/37, 11. 9. 1853, S. 299b-300a

[Feuilleton]

– **B r e m e n,** 8. Sept. Das Bremer *S t a d t t h e a t e r* ist nach Ablauf der Sommerferien am 1. September wieder eröffnet worden. . . . Nach dem Anfang zu urtheilen, der bis jetzt gemacht ist, gedenkt die Direction besonders durch die große Oper den Wünschen des Publikums gerecht zu // werden; die Wahl der „Hugenotten“ für den ersten Theaterabend und das Engagement eines zahlreichen Opernpersonals lassen diesen Schluß ziehen. . . . Man denkt das Lustspiel „Lady Tartuffe“ von Madame de Girardin und das Schauspiel „Die Waise von Lowood“ von Frau Birchpfeiffer neben einer Anzahl kleiner Stücke zunächst in Scene gehen zu lassen, während die Oper sich auf Richard Wagners „Tannhäuser“ vorbereitet.

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/31, 14. 9. 1853, S. 245a-245b

[Nachrichten]

Cöln. Der Director *R ö d e r* wird im Laufe des Winters zur Aufführung bringen: „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ von Wagner, die „*l u s t i g e n W e i b e r*“ von Windsor von Nicolai und „*G i r a l d a*“ von Adam.

.
Leipzig. *T i c h a t s c h e k* gab den Tannhäuser, jetzt seine glänzendste Rolle, . . . // . . .

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/31, 14. 9. 1853, S. 246a

[Nachrichten]

Wiesbaden. . . .
– „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ ist die Losung für unser Theater, um gute Einnahmen zu machen. Alles andere – grosse Opern, lange Trauerspiele, zahllose Gäste mit und ohne Namen – vermochte nur ganz selten das Haus einigermassen zu füllen.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/178, 14. 9. 1853, S. 1338a-1338b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Aus Wiesbaden.

. . . . // . . .

Einen würdigen Schluss fanden die Sommer-Concerte in dem Abschieds-Concerte des Hrn.

Kapellmeisters Schindelmeisser und dem Concerte des Violin-Virtuosen Reményi. . . . Die Titus- und Tannhäuser-Ouvertüre machten den Anfang und Schluss dieses so vortrefflichen Concertes. – . . . 11.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/36, 15. 9. 1853, S. 283

[–]

Verzeichniss

derjenigen Werke für Männerstimmen, welche der „Pauliner Sängerverein“ zu Leipzig neuerdings in sein Repertoire aufgenommen hat.
(Mitgetheilt vom Musikdirector des Vereins.)
Michaelis 1853.

. . .

Wagner, R., Tannhäuser. (Act I. Scene 3 und 4.) und Pilgerchöre.

. . .

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./12, 16. 9. 1853, S. 121a-125a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./12, 16. 9. 1853, S. 126a-127b [–] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /11, 9. 9. 1853

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/37, Sonntag 18. 9. 1853, S. 296

[Kunst-Nachrichten]

Wiesbaden. Vor seinem Abgange nach seinem neuen Berufskreise Darmstadt veranstaltete Hr. K.-M. Schindelmeisser ein zahlreich besuchtes Abschiedsconcert, in dem u. A. auch Johanna W a g n e r und Frau von M a r r a - V o l l m e r, die mit entschiedenem Erfolge am hiesigen Theater gastirt, mitwirkten. Mehrfacher Hervorruf des dankbaren Publikums bewiesen den Scheidenden die große Theilnahme, welche sein hiesiges Wirken gefunden hat. Im Theater war es L o h e n g r i n, mit dem er seine musikalische Wirksamkeit für Wiesbaden schloß.

Wirksamkeit ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/38, 19. 9. 1853, S. 149a-150b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /32, 8. 8. 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/180, 21. 9. 1853, S. 1343b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

K ö n i g s b e r g. . . . – Wagners Tannhäuser wird einstutirt und soll mit prachtvoller Ausstattung zur Aufführung kommen.

einstutirt ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/37, 22. 9. 1853, S. 293

[Dur und Moll]

☀ R i c h a r d W a g n e r hat seinen Aufenthalt für einige Zeit in T u r i n genommen. – . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX / XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/38, 22. 9. 1853, S. 155a-156a (Z:156a); ~ /39, 29. 9. 1853. S. 159a-160a

[Leitartikel]

Deutsche Nationalmusik.

Thema und allerhand Seitenfugen.

... // ...
 ... // ... W a g n e r will die Plastik und sein Apologet L i s z t ahnet, was da fehlt, aber es scheint, sie irren in der Natur und verwechseln den Moment. Ueberhaupt halte ich die j e t z i g e Zeit, was auch schon über ihre Centralisationsbestrebungen gefabelt sein mag, allgemein betrachtet, nicht einmal als zu jenen wunderbaren Epochen zu gehören, deren Blüthe, Begattung und Besamung eine wirklich nur k l a s s i s c h e d e u t s c h e N a t i o n a l m u s i k zum Zwecke hätten.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Deutsche Nationalmusik.

Thema und allerhand Seitenfugen.

(Fortsetzung und Schluß.)

Mag immerhin unsere Zeit sehr lebendig und rührig in der Forschung, so wie in dem Bestreben nach Verbesserung der musikalischen und überhaupt künstlerischen Einrichtungen, und vor allem nach Gewinnung der höchstmöglichen materiellen Resultate aus der Natur und dem Leben sein; Alles ist gleichwohl nur ein Ergebnis früherer Mißentwicklung, noch gefördert durch die Abspiegelung ausländischer Zustände. Die Zeit ist und bleibt sehr subjektiv und materiell, und es fehlt ihr an a u s d a u e r n d e n, s c h a f f e n d e n Persönlichkeiten. Kopf stößt sich an Kopf, Gefühl an Gefühl, es ist eine Welt von Dissonanzen, die ihre Auflösung erst von der Zukunft erwartet. Man darf über W a g n e r Alles sagen, ich gebe Alles zu, die Vortrefflichkeit seines Beispiels an Ausdauer und Schaffenslust indeß bleibt. Wenn nur seine That nicht ebenfalls das allgemeine Gepräge trüge!

Wo nämlich einmal eine That sich zeigt, da ist sie trotz alles Wollens mehr nur auf das Materielle und auf Vernichtung gerichtet und nicht auf G r ü n d u n g u n d S c h ö p f u n g. Sie reflektirt viel zu viel über sich und ihre Zustände, und ist durchaus k r t i s c h u n d n i c h t w a h r h a f t e r z e u g e n d. Und wie ist die Kritik? – Das nachher. Fast alle ihre künstlerischen Produktionen werden alt geboren und sterben bald wieder nach ihrer Geburt, weil das ihnen mitgegebene Lebensprincip nicht kräftig genug ist. Nur in der concentrirtesten Kraft liegt der geheimnißvolle lebensfähige Samen einer neuen klassischen Musik, welche, wie das einzelne Kunstprodukt, niemals das Resultat des Calcüls allein, sondern zuvörderst des tiefen innern unbewußten Naturtriebes sein kann und ist. Ohne Blüthe keine Befruchtung, und ohne Fantasie, Gemüth, Concentrirung und Isolirung keine Besamung des Geistes; doch der Verstand auch muß die Operation reguliren, sonst geht die Fantasie mit uns durch wie ein paar scheue Andalusier-Rosse. Nun sehe man auf die Zeit: sind nicht alle erheblichen musikalisch-schöpferischen Triebe offenbar n u r der Fantasie anheimgegeben? und alle n u r Zeichen einer Jugend, die sich durch die Bank einen Crösus dünkt? die wohl des Gemüthlichen genug haben mag, aber der alles kräftige geistige Element abgeht, und die sich so – was das Schlimmste bei der Sache ist – einer gewissen künstlerischen Schwärmerei, einem Mysticismus hingibt, der allen besseren Zeitbestrebungen nur als eine hemmende Potenz in den Weg tritt? Ich nehme auch W a g n e r nicht aus; er s c h e i n t nur philosophischer Kopf und ist durch und durch Phantast, eine Geburt der periodischen Presse. – Ja, Freund! eben das ist der Skandal unserer Nation, daß sie ein wahres Journal- und Zeitungsleben führt, und daß sie hauptsächlich in dem, was Kunst und vornehmlich Musik anbelangt, ihre Weisheit glaubt lediglich aus solchen Journalen holen zu müssen. . . . [159a /// 160a] . . .

N a t i o n a l m u s i k // h ö c h s t m ö g l i c h s t e n // a n h e i m g e g e b e n ? u n d // d ü n k t ? d i e ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./13, 23. 9. 1853, S. 129a-132b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./13, 23. 9. 1853, S. 134b-137b; ~ /14, 30. 9. 1853, S. 144b-149a

[-]

Praktische Bemerkungen

über die Aufführungen von

W a g n e r ' s T a n n h ä u s e r i n L e i p z i g .

Es ist höchst ehrenwerth, und muß gebührend hervorgehoben werden, daß L e i p z i g innerhalb fünf Monaten einige zwanzig Vorstellungen des T a n n h ä u s e r, bei fast immer gefülltem Hause und meist [134b // 135a] erhöhten Preisen erlebte, ohne daß das Interesse des Publikums abgenommen hätte. Die Leipziger Direction ließ es sich angelegen sein, die Ausstattung nach besten Kräften, wenn auch mit mehr gutem Willen als Geschick, herzustellen, und forderte wiederholt die ersten Dresdner Künstler zur Mitwirkung in der Oper auf. So gastirte im März M i t t e r w u r z e r drei Mal als W o l f r a m v. E s c h i n b a c h, später T i c h a t s c h e k drei Mal als T a n n h ä u s e r.

Wir glauben, daß beide Künstler gern der Einladung folgten, in d e r Oper auf der Leipziger Bühne mitzuwirken, welche den ganzen Winter hindurch von der D r e s d ' n e r Bühne verbannt war, und doch gerade für b e i d e Künstler Rollen bietet, in denen sie u n ü b e r t r o f f e n sind und a l l e n t h a l b e n als Muster und Autorität gelten können. Wer nicht den Wolfram von M i t t e r w u r z e r und den Tannhäuser von T i c h a t s c h e k gesehen und gehört hat, der kann sich nur einen schwachen Begriff von der hinreißenden Gesamtwirkung machen, welche in beiden Rollen liegt. *)

Mag dies auch theilweise darin liegen, daß die Dresdner Bühne die einzige ist, auf welcher das Kunstwerk unter Leitung seines Schöpfers in Scene trat, so daß dort Feinheiten im Gesang, im Spiel wie in der Scenerie zu Tage kommen, welche man, mit Ausnahme von Weimar, wohl allenthalben vergebens suchen wird, – so liegt es anderseits doch im Charakter einer vollkommen h a r m o n i s c h e n D a r s t e l l u n g (wie die früheren Dresdner Aufführungen mit der S c h r ö d e r und W a g n e r genannt werden müssen) daß die Vorzüge des E i n z e l n e n nicht ihm, sondern dem G a n z e n zu Gute kommen, daß mithin, völlig entsprechend dem W a g n e r ' s c h e n Grundsatz, die Individualität im Kunstwerke a u f g e h e n muß.

Eine solche harmonische Durchbildung kann aber an Orten, wo kein W a g n e r und L i s z t an der Spitze steht oder gestanden hat, weder erwartet, noch geleistet werden, bevor man nicht tiefer in den Geist dessen eingedrungen ist, was W a g n e r w i l l. Dies muß man auch von den Leipziger Vorstellungen aussprechen, welche, trotz dem guten Willen der Direction und der Darsteller und trotz aller Mühe, die sich eine wohlmeinende Kritik gegeben hat, nicht wesentlich besser werden wollen, weil man noch immer an der O b e r f l ä c h e des Kunstwerkes haftet, und weil die darstellenden Künstler, mit Ausnahme von Frl. F a s t l i n g e r, Frau G ü n t h e r und Hrr. B e h r, keinen rechten Begriff davon zu haben scheinen, was

*) Wir nennen als ebenso ausgezeichneten Darsteller des Tannhäuser noch den Weimarischen Hofopernsänger Hrn. G ö t z e. D. R e d.

[135a // 135b] W a g n e r mit dem Aufgehen im Kunstwerk eigentlich meint! –

Referent hat zu verschiedenen Zeiten Vorstellungen des Tannhäuser in L e i p z i g beigewohnt, das erste Mal um M i t t e r w u r z e r, das andere Mal, um T i c h a t s c h e k bewundern zu können. Es ist charakteristisch genug, daß ein D r e s d n e r nach L e i p z i g reisen muß, um D r e s d n e r Künstler endlich einmal in einer W a g n e r ' s c h e n Oper hören zu können! In kurzer Zeit werden wir abermals von Dresden gen Leipzig pilgern, um den L o h e n g r i n hören zu können! Das sind Z u s t ä n d e, zu denen der fühlbare E n t h u s i a s m u s den schönsten Gegensatz bildet, mit welchem M i t t e r w u r z e r und T i c h a t s c h e k gerade in W a g n e r ' s Opern wirken, und auch in Leipzig (Hörer,

Sänger und Orchester) unwiderstehlich mit sich forttrissen! –

Wie die Leistungen beider Künstler in Leipzig aber so isolirt standen, daß sie durch den Contrast mit Widemann's und Brassi's Auffassung nicht minder, als durch ihren eigenen Werth gehoben wurden; so bietet auch die Inszenesetzung, und theilweise die musikalische Auffassung Gelegenheit genug, um durch Vergleichung mit den Dresdener Musterdarstellungen mannichfaltige Uebelstände der Leipziger Aufführungen hervorzuheben, welche nicht etwa durch vermehrte Kosten, sondern lediglich durch vermehrten Willen und geläuterten Geschmack gehoben werden könnten, ohne daß die pecuniären und praktischen Anforderungen höher gespannt zu werden brauchten, als bisher, d. h. ohne von einem Statthalter mehr zu verlangen, als es leisten kann.

Es ließe sich Viel darüber sagen. Wir wollen hier, einer Aufforderung der Redaction Folge leistend, Einiges davon andeuten, wenngleich wir nicht hoffen dürfen, daß dieses Wenige eine geneigte Berücksichtigung finden wird.

Wenn die geistvollen und theilweise erschöpfenden Andeutungen, welche Wagner selbst über die Aufführung des Tannhäuser gegeben hat, nicht einmal genügende Berücksichtigung finden, wird eine andere Stimme, die sich lediglich auf Vergleichung beschränkt, weil die Dresdener Vorstellungen im vergangenen Jahre (mit Ausnahme der Damen und Hrn. Conrad's) noch immer als Muster gelten müssen, noch viel weniger Aussicht auf Geltung haben.

Um bei der Overtüre anzufangen, liegt es dem musikalischen Gefühl so nahe, daß das Tempo im Allegro nothwendig steigend und fallend sein muß, daß wir in der That nicht begreifen können, wie ein so gewandter Dirigent, wie Reitz, dies ignoriren kann. Das Tannhäuserlied in der Overtüre [135b // 136a] muß dasselbe gesteigerte Tempo haben, wie das gleiche Motiv im Sängerkrieg des zweiten Actes – welches Tempo, das giebt, Thatsache, dächten wir, deutlich genug an! Der Anfang des Allegro braucht nicht übermäßig rasch zu sein, doch schneller, als wir ihn in Leipzig hörten. Jedenfalls verlangt aber die Wiederholung der Venusberg-Scene im zweiten Theil der Overtüre, ein beschleunigteres wilderes Tempo. Dies liegt schon in dem Hinzutreten der Instrumentalflecte, wie des Tamtam, [etc.] Ein zweimaliges Zurückhalten ist in der Overtüre erforderlich: bei dem Venusgesang, und bei dem wiederholten Eintritt des Pilschor's, am Schluß der Overtüre, aber hier nur so lange, als dieser von den Holzbläsern im Piano getragen wird. Sobald das Fortissimo, d. h. die Repetition des Gesanges im Blech eintritt, muß eine rapide Steigerung im Tempo bis zum Schlusse eintreten und nicht etwa erst, wie in Leipzig, bei den letzten Paartacten, wodurch man nur das unbehagliche Gefühl der Uebereilung, aber nicht das der wachsenden Begeisterung erhalten kann.

Der Vorhang hebt sich. Die Decoration des Venusberges ist vollkommen entsprechend. Vom Ballet gilt das Umgekehrte. Das ist derselbe blühende Unsinn, den wir in hundert Opern schon belacht haben, weil er in hundert Opern nicht stört – die aber in Wagner's Opern geradezu zur Parade wird, da man wissen muß, wie Wagner das Ballet im Allgemeinen auffaßt und speciell im Tannhäuser behandelt haben will! – Die acht „Jungfrauen“, welche acht Mal mit aufgesperrtem Munde im Kreise herumlaufen, und sodann acht Mal athemlos sich als Kreisel um ihre eigenen Stäbe drehen, bis sie vollkommenem schwindlich sind, worauf eine Solor-Nymphe sie ablöst und einen schwachen Versuch macht, zu ihren Gliederverrenkungen zu lächeln: sollen einen „bachantischen“ Tanz vorstellen? es fehlten nur die hölzernen Pferde, und das Caroussel – wäre fertig! Auch die starken Kindergruppen mit ihren ängstlichen Gesichtern sind widersinnig, sie müssen bewegt und wechselnd erscheinen, um Sinn zu haben. Das ganze Ballet macht den Eindruck eines mit der Peitsche dressirten Harems zum Privatvergnügen eines beliebigen Pascha, anstatt eines Hofhaltes der Liebesgöttin, welche die freie Liebe beschützt, zu deren Cultus gewöhnlich beiderlei Geschlechter zu gehören, pflegen, während in Leipzig die Männer nicht dazu nöthig zu sein scheinen! – Das Ballet verlangt überhaupt nicht viel Aufwand, nur Sinn und Geschmack, um zweckentsprechend zu werden. Höchstens daß man dem, wie es scheint sehr genialen, Balletmeister Leipzig's einige Thaler Reisespesen vergütete, [136a // 136b] um seine Phantasie zu reinigen, indem er sich in Dresden das, noch keineswegs vollendete, Arrangement des Ballets im Venusberg nur einmal mit ansehen und somit praktische Studien machen könnte, da ihm die ästhetischen versagt zu sein scheinen! –

Dem Chordirector hierbei die Bemerkung, daß der Gesang der Sirenen regelmäßig zu laut ist. Dadurch geht die eigenthümliche akustische Wirkung, welche ein Gesang „wie aus weiter Ferne“ auf die Phantasie ausübt, gänzlich verloren. Er lege doch seinen Choristinnen Maulkörbe an, oder sperre sie in den äußersten Winkel des Schnürbodens – das würde mehr Effect machen, als die Schreihälse hinter der letzten Coullisse!

Hr. Kapellmeister Reitz hingegen, der wegen rascher Tempi sonst bekannt ist, scheint bei dem

Ballet im Venusberg regelmäßig eine Anwandlungen von Schläfrigkeit zu haben, denn er schleppt die so üppigen und wilden Motive nach Möglichkeit. Das fehlte noch, um die ganze Scene bis zum Erwachen Tannhäusers geradezu *p e i n l i c h* zu machen, weil man sich im Geist des Componisten schämt und ärgert, die Introduction so völlig verpfuscht zu sehen. Die Krone setzt dem Ganzen noch die *K l i n g e l* auf, welche uns ankündigt, daß jetzt die Wolken heruntergelassen werden! –

Hier sei dem *R e g i s s e u r* noch bemerkt, daß bei der erneuten Lockung der Venus:

„Geliebter komm, *s i e h'* dort die *G r o t t e*
von *r o s'g e n* D ü f t e n mild durchwallt!“

in Leipzig weder von der *G r o t t e*, noch von den *R o s e n* etwas zu spüren ist. Bei dieser Stelle muß sich an der rechten Coullisse, dem Lager der Venus gegenüber, der dichte Wolkenschleier lüften, ein rosiger Schimmer von dort aus verbreiten und einige der Amorettengestalten wie im Nebel, wieder sichtbar werden. Das geschieht in *D r e s d e n* sehr geschmackvoll in der *H ö h e* der Coullisse, das Ganze erscheint so zaubervoll, wie ein Nebelbild, und verschwindet ebenso nach dem wiederholten Gesang der *S i r e n e n* „aus weitester Ferne“. Es ließe sich das auch mit einfacheren Mitteln herstellen; eine Andeutung muß aber nothwendig erfolgen, im Sinne des Textes.

Ein zweiter Klingelzug am Schnürboden commandirt sehr vorlaut die Versenkung der *V e n u s* und führt uns anständig hinüber in das Thal: am *F u ß e* der Wartburg? Nein, circa 1½ Stunde von der Wartburg entfernt. Zwischen dem Marienbild im Vordergrund und der Wartburg im Hintergrund liegt sicher nicht nur *E i s e n a c h*, sondern auch das ganze Annathal sammt Wilhelmsau! So sehr ist die *P e r s p e c t i v e* *v e r f e h l t*. Man kann in der That nicht [136b // 137a] begreifen, wie Elisabeth im letzten Act mit gebrochenen Herzen und sterbendem Körper sich noch einige Stunden weite Excursionen erlauben darf, welche einem Landboten Ehre machen würden.

Keinem Menschen wird es bei Betrachtung *d i e s e r* Wartburgdecoration einfallen, daß der feuerspeiende Berg zur Rechten hinter der Wartburg der *H ö r s e l b e r g* sein soll. Der Hörselberg müßte der Situation nach *I n k s* zur Seite der *W a r t b u r g* liegen, welche *r e c h t s* an die Coullisse sich anlehnt. Der Hintergrund müßte ferner um eine ganze Coullisse weiter nach vorn geschoben sein und das Marienbild nicht wie ein Obelisk in die Luft hinausragen und so die ganze Wartburg zudecken. Nach der Leipziger Decoration heißt es der Phantasie mehr als zu viel zugemuthet, daß Tannhäuser den Sprung aus dem Hörselberg bis zum Marienbild, zwei Stunden mindestens, ohne vom Platz sich zu bewegen, macht, und Niemand wird auf die Idee kommen, daß die Pilger, deren Gesang im Anfang viel zu nahe ertönt, so eben von der Wartburg herabsteigen, die in fabelhafter Ferne, aber doch in überscharfen Contouren und grellen Farben uns, der Luftperspective nach, an eine Fata Morgana gemahnt!

Man mag das Kleinigkeiten nennen. Wir wollen dazu nur bemerken, daß in jeder andern Oper solche Dinge ungerügt und unbemerkt durchgehen mögen, im *T a n n h ä u s e r* aber das Charakteristische mit darin liegt, daß die geringste Kleinigkeit, welche geschmackswidrig oder vernunftwidrig ist, den Gesamteindruck stört, weil der Dichter-Componist Alles auf den feinsten Geschmack und das richtigste Gefühl basirt hat.

Wir verlangen nicht, daß die Decoration feiner gemalt sei, oder daß man, wie in *D r e s d e n*, den Pilgerzug wirklich von der Wartburg herab in's Thal ziehen sieht. Denn dieses wahrhafte *M e i s t e r s t ü c k* der Dresdner Regie erfordert doppelt Garderobe. Man hat nämlich dort *K i n d e r* mit dem Costüm der älteren Pilger bekleidet, sie mit Bärten [etc.] versehen, läßt sie auf einem Schlangenweg herabsteigen, und sodann hinter den Coullissen verschwinden, worauf die singenden, erwachsenen Pilger im Vordergrund heraustreten. Durch die Kinder in Mannestracht ist die optische Täuschung vollkommene so, daß man die Perspective für die wirklich meßbare Entfernung hält, in welcher Erwachsene ungefähr die Größe von Kindern haben. –

Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß die Dresdner Regie, sowie der Dresdner Chordirector und namentlich der dortige Maschinist *g a n z v o r z ü g l i c h* sind. Der Maschinist *H ä n e l* wird in optischen und akustischen Effecten so wenig übertroffen [137a // 137b] werden können, als wir bis jetzt noch keine besseren Decorationen in Deutschland, als in *D r e s d e n* gesehen haben, *B e r l i n* nicht ausgenommen. Die Decorationen zum Tannhäuser sind namentlich so vorzüglich, von einer Feinheit, einem Geschmack und einer Harmonie, daß man sie der ganzen Welt als Muster aufstellen muß. Das ist ja eben das Uebel in *D r e s d e n*, daß *A l l e s* gut ist, was vom Kapellmeister direct nicht abhängt, daß eben das, wozu die Decoration [etc.] da sind, das *R e p e r t o i r*, so elend ist!

Doch zurück zum *L e i p z i g e r* Tannhäuser. Die Pilger sind vorüber, und beim Herabsteigen vom Felsen auch um einen ganzen Ton *h e r u n t e r* gestiegen. Die *J a g d h ö r n e r* erschallen, aber beide Parteien, die durch die *S t i m m u n g* doch hinlänglich getrennt sind, erklingen so dicht neben einander, daß der Gegensatz der Tonarten nur als eine Grille des Componisten erscheint, während er als

Nothwendigkeit vorausgesetzt ist, weil die tieferen Hörner leiser, d. h. f e r n e r erklingen sollen. Ein fernerer Ton klingt immer tiefer als ein naher, das Berliner Musik-Zeitung Echo tiefer als seine Ursache. Dieser von W a g n e r so fein berechnete Effect geht rein verloren dadurch, daß alle Hornisten dicht neben einander stehen und in gleicher Stärke blasen.

Mit dem Eintritt des Finale geht das Vergreifen im Tempo auch wieder an. Waren in Overtüre und in der Introduction fast alle Tempi zu langsam, so sind sie jetzt zu schnell. Wolfram's und der Sänger „O kehr' zurück du kühner Sänger“ ist ganz vergriffen und das Septett endet den ersten Act ebenso unbehaglich, als er begann. Man kommt nicht zum wirklichen Genuß, weil die Mißgriffe des Kapellmeisters mit denen der Anordnung sich wechselseitig ablösen und dadurch den e r s t e n A c t zum s c h w ä c h s t e n der ganzen Vorstellung machen.

(Schluß folgt.)

=====

Praktische Bemerkungen

über die Aufführungen von

W a g n e r ' s T a n n h ä u s e r i n L e i p z i g .

(Schluß.)

Der 2 t e A c t befriedigt weit mehr und läßt wenig zu erinnern übrig. Die Sängerhalle ist, wenn auch nicht verschwenderisch, doch höchst anständig ausgestattet, der Blick in den Hof der Wartburg ist, obgleich etwas karg zugemessen, doch verständlich. Die C o s t ü m e sind durchweg gut und mit einem Geschmack ausgestattet, den wir mit Vergnügen anerkennen.

Der Verlauf des 2ten Actes ist so stetig und in Bezug auf scenische Anordnung im Ganzen so einfach, daß V e r s t ö ß e der Regie kaum vorkommen können. In den Punkten aber, wo F e i n h e i t e n in der Anordnung sehr zweckmäßig wären, um den Eindruck zu erhöhen, bleibt Manches zu wünschen übrig, das, wie Alles früher Bemerkte, auf die einfachste Weise, lediglich durch G e s c h m a c k, ohne vermehrte Kosten, zu erreichen wäre.

Dies gilt zunächst vom E m p f a n g der Edlen des Landes, durch den Landgrafen und Elisabeth. Dieser ist in Leipzig noch immer so steif und hölzern, daß man, trotz des vorgeschriebenen einzelnen Erscheinens jedes Paares, den Eindruck einer Recruten-Revue nicht los werden kann. Es genügt nicht, daß die einzelnen Gäste mit einem steifen Compliment abgespeist werden und sodann ihre Plätze so einnehmen, wie man ungefähr auf nummerirte Rang-Plätze sich begiebt: sondern der Landgraf muß sich mit den hervorragenderen Edlen, Elisabeth mit den ausgezeichneteren Damen, längere oder kürzere Zeit, je nach dem Rang, unterhalten, und sie sodann mit einer Handbewegung verabschieden. Der Landgraf darf mit Eli- [144a // 144b] sabeth nicht auf e i n e m Platz stehen bleiben, sondern Beide müssen den vornehmeren Gästen einige Schritte entgegengehen, mit ihnen vertraulichere, wechselndere Gruppen bilden, u. s. f. Das Ganze erhält dadurch etwas Freies und Feines zugleich, fern von Steifheit und Zwang.

Dies würde sich in Leipzig mit um so geringerer Mühe erreichen lassen, da wir mit Vergnügen bemerkt haben, daß die hervorragenden Mitglieder des Theaters, die Hr. R e g i s s e u r e nicht ausgenommen, sich unter den Gästen befinden, um dem Empfang die Lächerlichkeit zu nehmen, welche bei Besetzung solcher stummen Rollen durch Statisten fast unausbleiblich eintritt.

Die mannichfaltige und freiere Form der Cour liegt aber nur theilweise in der Hand der Einzelnen. Die Ueberwachung des Ganzen und die Anordnung zu einem wirklichen Ensemble liegt immer in der Hand des C e r e m o n i e n m e i s t e r s, sowohl bei Hofe, als auf dem Theater. Der Ceremonienmeister des letzteren ist aber der B a l l e t m e i s t e r, der, wie wir schon bemerkten, in Leipzig ein eminentes Genie sein muß! Seine Haupttugenden sind eine übergroße Bescheidenheit und eine wahrhaft mädchenhafte Scheu und Zurückhaltung, weshalb seine Talente leider nie zur Geltung kommen können. Den an solchen Punkten, wo es gilt, sich zu zeigen, ist er stets – abwesend. –

Ein solcher Punkt ist das stumme Spiel der P a g e n, das in Dresden überaus reizend und mannigfaltig angeordnet ist. In Leipzig marschiren vier Pagen jedem Paar voraus, theilen sich und verschwinden, um dem nächsten Paar wieder als Vorreiter zu dienen. Bei der Losung zum Sängerkrieg marschiren sie abermals wie vier Trompeter auf, blasen ihr: „Wolfram von Eschinbach! Beginne!“ mit

wahrer Todesverachtung herunter, und verschwinden, um nicht wieder zukommen, – was allerdings unter den obwaltenden Umständen sehr ratsam und zweckdienlich ist.

Zur Einführung der niederen Gäste genügt ein Page, zu der Präsentation der Vornehmeren gehören nicht mehr als zwei – welche aber durch stummes Spiel andeuten müssen, daß sie die Gäste wirklich einführen und mit Namen nennen. Zwei andere Pagen haben den Herren und Damen ihre Plätze anzuweisen und zwar, wie Pagen aus erster Familie und nicht wie Lohnkutscher. Ueber das weitere neckisch heitere Spiel der Pagen bei der Losung und bei dem Sängerkrieg; über die Neugier, mit der sie die Wahlurne vorlaut mustern; über das feine Begrüßen Wolfram's als ersten Sänger; über die wechselnden Gruppen zu den Füßen des Landgräflichen Paares [144b // 145a] während der Gesänge; über die schüchternen und doch neugierig beobachtenden Stellungen während des allgemeinen Aufruhrs, [etc.] – Dinge, die so natürlich und doch so überraschend sind, daß sie zur Lebendigkeit der ganzen Hofhaltung wesentlich beitragen – darüber mag sich der Leipziger Balletmeister in Dresden des Näheren unterrichten. Die dazu erforderlichen Reisespesen werden reichliche Zinsen für das ganze Ensemble tragen, wenn der Leipziger Hr. Ceremonienmeister Augen und Gedächtniß besitzt. Geschmack und eigene Erfindung kann man, wie wir zur Genüge spüren, von ihm nicht verlangen, doch wäre schon das Beste geleistet, wenn er vermöchte, es den Dresdnern nachzumachen.

Der 3te Akt bietet für das Decorative nichts Neues, aber für die Wartburg-Decoration gilt das schon beim ersten Acte Bemerkte in erhöhtem Maße. Durch die gänzlich verfehlte Luft- und Linear-Perspective, so wie durch eine ganz unnatürliche Beleuchtung, werden alle Situationen widersinnig. Sowenig man begreift, wie Elisabeth eine förmliche Reise zu dem Marienbild machen kann; sowenig man den gänzlichen Mangel an Ortssinn fassen kann, welcher Tannhäuser treibt, den Venusberg die Seite der Wartburg zu suchen, da er doch jenseit liegt; ebenso erstaunt ist man, daß das Gebiet der Frau Venus sich so weit erstreckte, daß sie ihre Versenkungen stundenweit vom Hörselberg anbringen darf. Widersinnig ist es endlich, daß der offene Katafalk der eben gestorbenen Elisabeth, der doch nur in die Kirche von Eisenach gebracht werden soll, stundenweit im Walde herumgeschleppt werden sollte, und noch dazu im Finstern!

Soviel Inconsequenzen und Unmöglichkeiten ergeben sich aus dem mit dem denkbarsten Ungeschick angelegten Hinterrund, welcher für ein Liebhabertheater allenfalls ausreichend wäre, vom Leipziger Stadttheater aber, welches den „Tannhäuser“ mit augenscheinlich bedeutendem Kostenaufwand hergestellt hat, baldigst verschwinden sollte! – Warum hat man sich vom Dresdner Decorateur keine Skizze ausgebeten? wollte es der Leipziger Decorationsmaler etwa besser machen?

Hier sei bemerkt, daß der Sarg der Elisabeth von der Wartburg herab nothwendig mit Fackeln oder Windlichtern begleitet werden muß. Denn es ist Nacht bis zu dem: „Er ist erlöst“ – und die Morgenbeleuchtung eintritt. In diesem Augenblick werden die Fackeln umgekehrt und ausgelöscht. Dies giebt dem Ganzen eine symbolische Färbung. Es ist kein Theatereffekt, den man beliebig weglassen kann, sondern eine höchst sinnige Allegorie, worüber man das Weitere im Lesens nachlesen könnte. [145a // 145b]

Endlich bedarf die Erscheinung der Venus im letzten Acte einer vollkommene Umgestaltung im Arrangement. Es ist mehr als naiv, die Venus mit einigen Nymphen aus einer beliebigen Versenkung bei greller Beleuchtung, herauszuschieben und die ganze Gruppe so zu zwingen, auf dem beweglichen Deckel ängstlich und gepreßt zu stehen. Das Arrangement kann, wiederum ohne die geringste Kostenvermehrung, ganz naturgemäß auf folgende Weise, wie in Dresden, geschehen.

Beim ersten Ton der bekannten Venusklänge verfinstert sich das Theater total. Die Wolkenvorhänge machen das Ganze unheimlich dunkel, und dann beim Wiedererheben des hinteren Vorhanges erblickt man dieselbe Felsenwölbung, welche im ersten Act hinter der ersten Coullisse den Venusberg abtheilt. Venus ruht auf ihrem Ruhebett, umgeben von tanzenden Nymphen, [etc.] dicht dahinter schließt ein schwarzer Hintergrund das Bild ab und gestattet nur eine schwachrosige Beleuchtung, die durch den Gasevorhang vor der Felsengrotte noch nebelhafter wird. – Venus verschwindet, indem sie, auf ihrem Lager zurückgeworfen, rasch in die linke Coullisse gezogen wird, und die Nymphen fliehen schnell seitwärts. Eine Versenkung ist gar nicht nöthig, und sogar störend. Der Beschauer muß den Eindruck des ihm bekannten Venus-Berges aus dem ersten Act vollkommen wieder erhalten, den er plötzlich herangerückt und ebenso plötzlich zur Seite wieder verschwindend sich denken muß. Venus steht in Leipzig auch viel zu weit nach hinten. Deshalb ist natürlich, daß die Sängerin, wegen zu großer Entfernung vom Orchester, nicht rein singen und daß man kein Wort von ihr verstehen kann.

Soviel über das Scenische. Es war schon zu Viel für den uns gestatteten Raum und doch ließe sich noch Mancherlei beifügen. Die Hauptpunkte glauben wir aber berührt zu haben. Ueber die Sänge

r wollen wir uns möglichst kurz fassen, da hier wenig zu ändern ist. Diese Kräfte sind einmal gegeben und können nicht über ihre Grenzen hinaus.

Frl. F a s t l i n g e r's Venus halten wir für ihre beste Rolle. Ihre Haltung ist so edel, ihr Spiel so verständig, ihr Costüm so gewählt, wie man nur wünschen kann. Sie giebt sich ersichtliche Mühe, die Rolle auch nach besten Kräften zu singen, kurz man sieht und hört, daß Frl. Fastlinger ihre Venus in W e i m a r einstudirt hat, die beste Empfehlung, die man ihr geben kann. Die Unreinheiten im Gesange des letzten Actes kommen, wie gesagt, meist auf Rechnung ihrer durch die Regie verfehlten Stellung zum Orchester. Wir können Frl. F a s t l i n g e r versichern, daß sie die Rolle der Venus mit weit mehr Geschmack und [145b // 146a] Erfolg giebt, als Frau H o w i t z - S t e i n a u, seeligen Andenkens, in Dresden.

Ganz vorzüglich ist Frau G ü n t h e r als Hirtenknabe. Sie singt diese schwere Parthie goldrein, mit vollkommen ausreichender Stimme, und spielt den Knaben mit einer Natur und Wahrheit, welche eben Frau G ü n t h e r allenthalben zu Gebote steht, und sie zur Perle des Leipziger Theaters macht. Zum Austausch für die vorgeschlagene Reise des Leipziger Balletmeisters nach Dresden, rathen wir Frl. B r e d o, dieser Parodie des Hirtenknaben, in D r e s d e n dringend an, nach L e i p z i g zu reisen, um sich von Frau G ü n t h e r den Hirtenknaben einstudiren zu lassen. Doch fürchten wir, daß Frl. B r e d o niemals rein singen lernen wird!

Hr. S c h o t t giebt den Landgrafen recht anständig. Wir hören und sehen ihn weit lieber, als Hr. C o n r a d i in Dresden, der unsere Geduld mit seinem Kauen der Töne, das zuweilen in förmliches Würgen ausartet, auf sehr harte Proben gestellt. Hr. Schott's Tonbildung (und Mundstellung !) ist zwar nichts weniger als musterhaft und sein Spiel ist nicht gewandt zu nennen – wer aber Hr. Conradi in Dresden als „Kartenkönig“ angestaunt hat, der wird noch immer wünschen müssen, Hr. Schott als Landgrafen nach Dresden versetzen zu können. –

Hr. B e h r als B i t e r o l f ist sehr gut, wie überhaupt Hr. B e h r ein so verständiger Sänger und Spieler, kurz ein so respectabler K ü n s t l e r in jeder Hinsicht ist, daß man Leipzig zu seiner Acquisition nur beglückwünschen kann. Der kleine Walther, Herr S c h n e i d e r, könnte freilich besser sein; doch fällt seine Stimme gegen die W i d e m a n n's keineswegs durch bedeutenden Contrast auf. Gegen T i c h a t s c h e k verschwand Hr. S c h n e i d e r freilich spurlos, doch das ist nicht anders zu verlangen.

Ueber Elisabeth ist leider nicht viel zu sagen. Frl. M a y e r giebt sich viel Mühe – wo aber keine Stimme mehr ist, da ist nicht viel zu machen. Ihre Aussprache ist unerträglich, ihre Manier der Tonquetschung artet immer mehr aus – kurz, Frl. M a y e r k a n n der Elisabeth nicht mehr gewachsen sein und wir machen ihr daraus keinen Vorwurf. Daß sie aber durch vermehrtes lebhafteres Spiel, namentlich während des ganzen Sängerkrieges, ihrer Rolle mehr Interesse verleihen könnte, ist nicht zu läugnen. Eine Sängerin, deren Mittel versagen, kann durch S p i e l sehr Viel gut machen, ja sogar theilweise verdecken. Das möchte Frl. Mayer sich wohl überlegen!

Ueberhaupt verlangen a l l e Partien in W a g n e r's Kunstwerken ebensoviel S p i e l als Gesang, weil sie eben d r a m a t i s c h sind. Den Rollen wird nicht minder geschadet, wenn der declamatorische Aus- [146a // 146b] druck und die Mimik, als wenn die Tonbildung mangelhaft ist. Das Erstere k a n n man erreichen, durch Fleiß und Ausdauer – das Letztere nicht, sobald die Stimmittel zu versagen anfangen. – Lebhafteres Spiel und deutlichere Aussprache sei bei dieser Gelegenheit sämmtlichen Mitgliedern des Leipziger Theaters anempfohlen, namentlich aber Frl. M a y e r, von der man kein Wort versteht.

Wir kommen jetzt zu Hr. B r a s s i n. Was dieser Herr, dem die Natur eine unzweifelhaft schöne Stimme verliehen hat, sich von der Rolle des Wolfram v. Eschinbach für Ideen gemacht hat, mag der Himmel wissen. Wenn wir ihm aber überhaupt eine Auffassung zugestehen sollen, so ist es, gelind gesagt, die eines R a u b r i t t e r s, der jeden Morgen zu seinem Privatvermögen einige Gefangene abschlachtet. Er s i n g t eigentlich nicht, sondern s c h r e i t den Landgrafen, Elisabeth, an, als ob sie Alle taub wären. Seine Stimme ist ebenso ergiebig, als sie leider auch ungebildet ist, und dadurch kommt eine unerträgliche Rohheit in die ganze Rolle. Man kann sich für d i e s e n Wolfram nicht im Mindesten interessiren und findet es höchst begreiflich, daß eine Elisabeth keinen Geschmack an einem s o l c h e n Minnesänger finden konnte. Schon sein Aeußeres ist finster und seine Manieren sind durchweg renomistisch, studentenhaft. Man glaubt einen Vampyr oder Othello, aber keinen Wolfram zu sehen.

Mit welcher unvergleichlichen Zartheit, Weichheit und Grazie gibt M i t t e r w u r z e r diese Rolle! Dieser wahrhafte Künstler fühlt ebenso tief, als er vernunftgemäß denkt und handelt. Deshalb ist schon sein Erscheinen in blonden Locken, welche dem Manne immer etwas Kindliches, Sanftes verleihen, gewinnend. Jede seiner Stellungen ist plastisch, die Mimik ist durchdacht und fein, der Gesang

durchgängig weich und minnehaft. Kurz, *M i t t e r w u r z e r* ist in Allem der complete Gegensatz von *B r a s s i n*.

Hier liegt die Frage sehr nahe, warum Hr. Brassin, der Mitterwurzer doch mehrere Male in seiner Rolle gesehen hat, auch nicht das Geringste von ihm angenommen und gelernt hat? hält Hr. Brassin sich vielleicht für besser und gebildeter? glaubt Hr. Brassin von einem Mitterwurzer nichts lernen zu können? das wäre doch eine fabelhafte Verbleudung! – Man erlaube uns, nur *e i n e* Stelle in der Rolle Beider zu vergleichen und dann dem Leser zu überlassen, welcher Auffassung die *k ü n s t l e r i s c h e r e* ist. –

Der Landgraf hat so eben die Aufgabe an die Sängler gestellt, „der Liebe Wesen zu ergründen.“ Es sind nur wenige Minuten Zeit, um sich zur Improvisation zu sammeln. *T a n n h ä u s e r* hat nicht viel zu überlegen, denn er ist seiner Sache gewiß. [146b // 147a] Wolfram aber verfällt augenblicklich in Nachdenken, er sammelt sich möglichst rasch, denn er weiß, die Minuten sind kostbar. Der Ruf der Pagen: „Wolfram v. Eschinbach, beginne“, schreckt ihn nicht aus gedankenlosen Träumen, sondern unterbricht nur den Gedankenfaden, den er gesponnen hat. Er steht nicht zum ersten Male vor dieser Versammlung und ist ein geübter Sänger, dennoch ist der leise Schreck, den die Aufforderung hervorruft, verzeihlich, und eine Schüchternheit beim Beginn erklärlich. Grüßend verneigt er sich ringsum; langsam und feierlich tritt er dann dem Zuhörerkreis näher, um durch den Blick Elisabeth's nicht verwirrt zu werden, und knüpft, noch ohne bestimmte Gedankenfolge, nur das *Z i e l* im Auge, an die Gegenwart harmlos an, indem er beginnt:

„Blick' ich umher in diesem edlen Kreise“,

Man hat *W a g n e r* den lächerlichen Vorwurf gemacht, daß die Sängler nicht fertige Lieder, sondern mehr freie musikalische Ergüsse darbringen. Widerlegte sich diese Ausstellung nicht schon durch die ganzen *W a g n e r*'schen Kunstintentionen, so müßte Jedem, der Mitterwurzer als Wolfram, so wie wir eben schilderten, beobachtete, klar werden, daß diese Musik gar keine Liedform haben *k a n n*. Die Musik *m u ß* recitativisch beginnen, weil das Ganze eine *I m p r o v i s a t i o n* ist. Mit dem Gedankenfluß der Worte kommt erst nach und nach der der Melodie. Eine abgeschlossene Form trägt stets den Charakter des Vorbereiteten und Eingelernten, den, hier zu verlangen, widersinnig ist.

Von dem Augenblick an, wo Wolfram, seiner Ideenfolge Raum gebend, zu dem „*e i n e n* Sterne“ aufblickt und von Elisabeth's Auge nun nicht mehr verwirrt, sondern begeistert wird, kommt ein rascher Fluß in das Ganze – Wolfram wird fortgerissen, er vergißt wo er ist, er glaubt die Liebe zu besingen und besingt doch nur Elisabeth. Seine Liebe zu ihr ist identisch mit dem Wesen der reinen Liebe – er schildert sich und – plötzlich sagt ihm ein Blick in dem Saal *w o* er ist. Er fährt sich über die Stirn, um die Bilder zu verwischen und um sich zu sammeln. Halb beschämt, sich vergessen und mehr verrathen zu haben, als er wollte, schließt er rasch und kehrt still, in sich gekehrt zu seinem Sessel zurück. Der Zuruf der Menge: „Gepriesen sei dein Lied!“ kann in diesem Moment nur disharmonisch in sein Inneres dringen, denn er sang nicht für diese da, sondern für *s i e* allein, und was er sang, war nur ein Selbstgespräch seines Herzens.

Das Alles *e r f i n d e n* wir nicht – das Alles sagt uns das stumme Spiel und der Ausdruck in Wort und Gesang Mitterwurzer's. Wie peinlich und [147a // 147b] trivial muß dagegen Brassin uns erscheinen. Er tritt kaum einen Schritt vor, stemmt die Harfe schon lange vor Beginn des Sanges ein, als könnte er es nicht erwarten, wirft den Kopf herausfordernd zurück, und zeigt durch sein Benehmen, daß das, was er zu singen hat, schon lange fertig ist, daß er es in Proben einstudierte und nur herzusagen braucht. Er schreit die Versammlung an, wie ein commandirender General, schreit ohne Wechsel und Steigerung bis zum Schlusse fort und kehrt dann so triumphirend auf seinen Sessel zurück, als hätte er eine große Heldenthat vollbracht!

Ist das Auffassung? wie unendlich viel könnte Hr. Brassin von dem stillen, blonden Sängler lernen, dessen heiße und verschwiegene Liebe uns rührt, ja uns hinreißt, *i h n* zu lieben; dessen ganzes Wesen so rein und unveränderlich treu und edel bleibt, auch dann noch, wie Alles für ihn verloren! Man sehe Hr. Brassin, wie er Tannhäuser zum Sarg der Elisabeth hinschleift, wie ein Blutdürstiger, der einem Opferthier den Hals abschneiden will. Und man sehe Mitterwurzer, wie er, selbst zusammenbrechend, den noch elenderen und doch glücklicheren Freund zum Sarg des hingegangenen Engels geleitet mit *e i n e m* Blick Tannhäuser's Erlösung umfaßt, und *i h r e* Vereinigung und *s e i n e m* unendlichen Schmerz, dem keine Linderung wird, als einst, wenn er auch bei Jenen ist! – Solche Züge Mitterwurzer's sind des besten Schauspielers ebenbürtig – Hr. Brassin glaubt aber genug gethan zu haben, wenn er nach verbrauchter Sängermanier die Coullisse umschreit! –

Hr. *W i d e m a n n* als *T a n n h ä u s e r* ist bei Weitem besser, er giebt sich ersichtliche Mühe, zu spielen, aber seine Auffassung der Rolle hält mit dem Willen nicht Schritt. Er giebt sich in seinen Effecten und in seinen Mitteln zu rasch aus, und weiß dann nicht, was er weiter beginnen soll. Er bleibt

somit zu sehr auf gleicher Linie und wird monoton. Die Hauptpointen gehen dadurch meist verloren. Tichatschek ist in vielen Rollen (zum Beispiel in Oberon und Euryanthe) oft so gedankenlos im Spiel, daß man doppelt überrascht ist, den Tannhäuser von ihm so richtig und lebhaft spielen zu sehen: der Grund sei, welcher er wolle – wäre Hr. Tichatschek in allen Opern so wie im Tannhäuser, wir würden mit Freuden bekennen, daß er ein eben so trefflicher Künstler, als er uns der liebste und uns begeisternde Sänger ist. Rogeer möchte freilich Tannhäuser noch anders spielen, aber im Gesang thut es Tichatschek in dieser Rolle. Keiner zuvor und gegen Widemann's Spiel ist das Tichatscheksche unvergleichlich gut.

Hätte sich der Referent in den Grenzboten den Tannhäuser früher wo anders, als in Leipzig, an- [147b // 148a] gesehen, so würde er nicht so ganz verkehrte Dinge in's Blaue hinein behauptet haben, die alles Grundes entbehren. Hat sich dieser Tadler im Professortone Tichatschek recht angesehen, so wird er z. B. über die berühmte Stelle: „Mein Heil ruht in Maria“ aufgeklärt sein, bei welcher er den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen hat.

Venus ruft aus: „Kehr' wieder, schließt sich dir das Heil“ – nämlich das der Kirche, denn so eben ist von Kirchenbann und Buße die Rede gewesen. Dies beweist uns einestheils, daß Tannhäuser diese Begriffe noch keineswegs ganz vergessen hat, und anderentheils leitet es ganz natürlich zum Gedankengang des Folgenden ein. Bei Venus' Ausruf: „das Heil“ – fährt sich Tichatschek über die Augen und deutet an, daß Begriffe für ihn wach werden, die lange schlummerten. Er fragt: Mein Heil? – (Pause.) Die Jugend-Reminiscenzen, die angelernten Begriffe, welche ein guter Katholik so am Schnürchen hat, daß er sie oft genug gedankenlos hersagt – (wie der Ausruf: „Jesus Maria“ bei jeder Gefahr und jedem Schreck zur Genüge beweist) – werden plötzlich wach – der Hinweis auf den Bann führt ganz natürlich zur Kirche überhaupt, und der erste Gedanke jedes Katholiken, sobald er überhaupt noch an Kirche denkt, macht sich in dem ganz natürlichen Ausruf Luft: „Mein Heil ruht in Maria!“ Das ist Tannhäuser so geläufig, daß er sich jetzt verwundert, daß ihm das nicht schon früher einfiel. Aber nicht minder ist er erstauunt, daß diese noch halb gedankenlos ausgesprochene Reminiscenz, die so viele hundert Mal im Leben ohne die geringste Wirkung ausgesprochen wird, hier so wunderbar überraschende Folgen hat und ihn aus einer Lage befreit, aus der er keines sicheren Ausweges sich klar bewußt war. Er ruft nicht zur Maria, damit sie ihn befreie, sondern das Zauberwort befreit ihn, weil er es zur rechten Stunde ausrief.

Dies macht uns Tichatschek vollkommen klar, und beweist sich dadurch als denkender Künstler. Ein schöner Moment, den Widemann eben so wie diesen verfehlt, ist der Schluß des zweiten Actes. Der Bann ist ausgesprochen, Tannhäuser ist geknickt. Er hat sich verrathen, sich durch die Hitze des Kampfes, durch Uebermuth und Eitelkeit dahin treiben lassen, das unglückselige Zauberwort: „Venusberg“ auszusprechen und sich sein Heil dadurch auf immer zu verschließen. Dies ist der poetische Gegensatz zum ersten Act mit der gleichen Wirkung, Alles von sich zu stoßen. Der Gesang der Pilger giebt noch Hoffnung auf Erlösung – Tannhäuser ruft: „Nach Rom“ und ist in diesem Augenblick schon der Büber, der Heil suchende Pilger. Langsam und [148a // 148b] gebrochen geht er ab, sein Geist ist schon nicht mehr hier, sondern in Rom. So faßt Tichatschek ganz richtig den Moment auf. Widemann aber schreit: „Nach Rom“ und läuft ab, als wenn er den Postwagen versäumt hätte, der ihn dahin fahren sollte! So unterscheidet sich eine tiefe Auffassung von einer oberflächlichen! –

Wie unübertrefflich Tichatschek die Erzählung der Pilgerfahrt im dritten Act auffaßt, ist allseitig anerkannt. Jeder mittelmäßige Künstler muß an dieser Stelle scheitern, weil die Wirkung unmittelbar langweilig wird, sobald sie nicht hinreichend ist. Darum ist hier Tichatschek mit seinen colossalen Mitteln und seinem unübertrefflichen Ausdruck in Spiel, Wort und Ton recht eigentlich an seinem Platz. Wie die Erzählung der Pilgerfahrt der entscheidendste Punkt im ganzen Drama für den Werth des Sängers ist, so ist die darauffolgende Erscheinung der Venus der gefährlichste Moment für den Spieler. Wagner hat das Zeitmaß dieser Scene unterschätzt, er hat das praktische Bedenken nicht genug erwogen, wie diese Scene im Spiel durchgeführt werden kann, ohne zu hohe Anforderungen zu stellen. Von dem Augenblick an, wo Wolfram ruft: „Halt ein, Unseliger“, bis da, wo Venus wieder versinkt, ist kein Sänger im Stande, ein gesteigertes Spiel zu entfalten. Man begreift in der That nicht, warum Tannhäuser, der Verbitterte, Verstoßene, der Alles verloren giebt und Venus selbst anruft, als Venus nun erschient, so lange zaudert, sich ihr in die Arme zu werfen. Es dauert wohl volle fünf Minuten, bis Wolfram das Zauberwort: „Eli sabeth“ findet, und fünf Minuten sind für einen Verzweifelten eine Ewigkeit. Er bedarf keiner fünf Minuten, sich in's Wasser zu stürzen, wie viel weniger, sich Venus' Liebreiz zu ergeben, da er ohnehin durch seine Erzählung sich hinlänglich erhitzt und noch mehr verbittert hat, um nicht viel Umstände zu machen, sondern jedenfalls bereit ist, zur That unmittelbar zu schreiten. –

Was soll Wolfram thun, um Tannhäuser so lange zurückzuhalten? Beide sind einen Augenblick

geblendet, dann verwirrt, dann rathlos, dann aber auch entschlossen, was zu thun ist. Bleiben sie unthätig, so lange Venus singt, so fragt man natürlich, w a r u m Tannhäuser nicht zugreift, da er sieht und hört, was ihm allein noch begehrenswerth ist. Beginnen aber beide Freunde zu ringen und zu kämpfen, so ist nicht abzusehen, wie ein fünf Minuten langer Kampf auszufüllen ist. In dieser Scene genügen uns auch Tichatschek und Mitterwurzer noch nicht – aber wir zweifeln, ob diesen schweren Anforderungen überhaupt ein Sänger genügen kann, und finden eben darin die S c h w ä c h e dieser Scene. Ein geschickter [148b // 149a] Strich in der Partitur würde das Räthsel am Einfachsten lösen, wenn es auch in idealer Auffassung durch den Dichter-Componisten in klarster Entwicklung b e s s e r gelöst werden könnte, doch n i e m a l s in Vollkommenheit zum Ausdruck und zur Darstellung gelangen wird.

Ein Weiteres hier zu sagen, wäre nicht am Platz. Wir fürchten, schon zu sehr in's Detail gegangen zu sein, haben aber bei dieser kleinen und nur aphoristischen Arbeit die Schranken auf's Neue lebhaft empfunden, welche, mehr noch als durch das Machtgebot der Redactionen, der Kritik durch das Publikum gesetzt werden. Man will jetzt Alles kurz und flüchtig, in Feuilleton-Artikeln abgethan sehen und mag sich mit eingehenden Kritiken so wenig mehr befassen, als anderseits die traurige Gewißheit im Voraus feststeht, daß derartige Besprechungen auch von Denen nicht berücksichtigt werden, denen sie gelten. Man genügt mithin nur einem inneren Drange, sich auszusprechen und die an sich gemachten Erfahrungen und Beobachtungen auf das Allgemeine zu übertragen. Man erfüllt somit eine Pflicht gegen das K u n s t w e r k, dem man das trefflichste Gedeihen wünscht und eine allseitige gerechte Anerkennung verschaffen möchte, durchdrungen von dem Gedanken, daß derartige K u n s t w e r k e von der Menge nur dann in ihrer ganzen Größe gefaßt und in allen Nüancen verstanden werden können, w e n n d i e D a r s t e l l u n g d e r s e l b e n e b e n s o m e i s t e r h a f t i s t, a l s d i e k ü n s t l e r i s c h e I n t e n t i o n i h r e s S c h ö p f e r s. *)

H o p l i t.

.....

*) Obiger Artikel befindet sich schon seit längerer Zeit in unseren Händen. Wir geben ihn, da das darin Gesagte auch jetzt immer noch seine Anwendung findet.

D. R e d.

Eschinbach // praktischen // giebt, T i c h a t s c h e k, // [etc.] = etc.-Sigel // letzten Paar // vorstellen? es // gehören, pflegen, // vergütete, // zaubervoll, wie // ½ = waagerechter Bruchstrich // mit gebrochenen Herzen // vernunftwidrig // doppelt // Deutschland, als // als er begann. ||

nummerirte // Landgräflichen // d i e s s e i t // j e n s e i t // ausgebeten? wollte // Theatereffekt, // Beleuchtung, herauszuschieben // Gasevorhang // Fastlinger / F a s t l i n g e r // seeligen // gelind // renomistisch, // hat? hält // gebildeter? glaubt // Verbleudung! // so eben // vergißt wo // dem Saal w o // Auffassung? wie // geleitet mit // umschreit! // f r ä g t: // welch ein // Entwicklung // sagen, wäre ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./13, 23. 9. 1853, S. 138a

[Vermischtes]

Die „deutsche Volkshalle“, das bekannte Organ der Reaction auf religiösem Gebiete, fängt an, sich auch mit der Kunst zu beschäftigen und zeigt, daß seine Lenker und Leiter in dieser Beziehung noch in einem höchst gemüthlichen Urzustande leben. Es heißt z. B. in Nr. 201 des frommen Blattes: „Es ist aber auch noch keineswegs entschieden, ob ein Schiller'sches Trauerspiel oder eine Nestroy'sche Posse, ob „Don Carlos“ oder „Lumpaci-Vagabundus“ einen höheren poetischen Werth haben.“ Im Interesse der lachlustigen musikalischen Welt möchten wir die frommen Herren der „deutschen Volkshalle“ ersuchen, in ihren Spalten Untersuchungen über den Unterschied zwischen Beethoven's neunter Symphonie und der Annen-Polka von Strauß, oder zwischen Lohengrin und Martha anzustellen.

XXXX

Neue Oder-Zeitung -/443 Morgenausgabe, Freitag 23. 9. 1853, S. [Ca-Cb]

[Literarische und Kunstschriften]

* **Breslau**, 23. September. [S t a d t t h e a t e r.] Nach Monate langer Ruhe ist gestern wieder der „T a n n h ä u s e r“ von Richard Wagner im Theater zum Benefiz für Herrn E r l aufgeführt worden. Inzwischen ist diese Musik, der man so gern den Vorwurf der Schwerfälligkeit, der Unverständlichkeit, der Absonderlichkeit macht, bei uns wenigstens populär geworden. Wo nur immer hier ein paar Musikanten

aufspielen, da giebt's auch eine Piece aus dem Tannhäuser in ihrem Programm, und stürmischer Beifall lohnt die mittelmäßigste Aufführung. In allen Concerten, von allen Musikgesellschaften wurde während der vergangenen Saison Einzelnes aus der genannten Composition zu Gehör gebracht, und allemal hat die Zuhörerschaft auf enthusiastische Weise ihr Wohlgefallen daran zu erkennen gegeben! Und dieser einstimmige Beifall, unter dem sich das Zischeln einiger Theoretiker und das Kopfschütteln einzelner „Fachmänner“ in nichts verliert, sollte nicht alle Einwürfe gegen die Wagner'sche Musik widerlegen? Die Popularität, die sie sich hierorts errungen, ist ein unbestreitbarer Triumph! Hätte Wagner gegen alle Regeln der Kunst gesündigt, hätte er, wie Manche behaupten, in seinen Compositionen Schranken durchbrochen, welche der musikalischen Dichtung von den Regeln der Aesthetik oder sonst eines Theorems – denn auch die Philosophen mengen sich neben den Politikern in den Streit über die Wagnersche Composition – gesetzt sind, hätte er dies wirklich gethan, so beweist dies nur, daß er das alte Geleise verlassen, eine neue Bahn betreten hat, und mit welchem Erfolge, lehrt uns die ehrenvolle und begeisterte Aufnahme, die seinen Werken zu Theil wird. So andächtig ist ein in allen Räumen gefülltes Haus nur in seltenen Fällen, diese Stille ist nicht die Ruhe der Neugier, es ist die Hochachtung für etwas Großes, wie sie gestern bei der Theateraufführung des Tannhäuser sich alsbald beim Erscheinen des Kapellmeisters kund gab. So jubelt nur das Herz im Hochgenuß, wie der Beifall nach der Pracht-Ouverture erschallte, und mit so vieler Hingebung folgt eine große Menge der mehrstündigen Aufführung eines ernsten Werkes nur dann, wenn die Liebe dazu hinzieht. Liebgewonnen haben wir diese musikalische Dichtung, die uns jetzt schon mächtig anzieht, und die Freude in ihrem Genuß trübt uns kein „Kenner“, der nach Melodien fragt. Nach dem „Tannhäuser“ ist es nicht so leicht sich ein Liedchen zu pfeifen, wie nach der „Martha“, aber die Weisen des Tannhäuser, jene vielbedeutsamen, gehaltreichen Tonverbindungen summen noch lange nach, wenn längst die Töne verschallt sind. Im Summen gehen wir den geheimnißvollen Tongebilden nach, und dieses Sinnen erhält uns die Musik in lebendiger Erinnerung, macht sie uns eigen und wo sie uns geboten wird, da zieht es uns wieder hin. Was Wunder, wenn gestern die Aufführung des Tannhäuser wieder so besucht war, wie wir es in diesem Jahre seit Rogers Gastspiel nicht gesehen?

Die Aufführung im Allgemeinen war, die Schwierigkeiten der Composition in Betracht gezogen, wohl befriedigend, aber so abgerundet war sie nicht, wie dies bei den ersten Aufführungen des Werkes der Fall war. Das Orchester hatte zwar bedeutend an Sicherheit gewonnen, executirte insbesondere die Ouverture und die Introduction zum dritten Act meisterhaft, aber das Ensemble, worauf hier so Vieles ankommt, war nicht durchgehends, obwohl an der Glanzstelle: im Finale des zweiten Actes, lobenswerth; so mißlang z. B. der erste Chor hinter der Scene und auch der zweite Pilgerchor stolperte einige Male.

Im Einzelnen ist zunächst zu bemerken, daß 2 Rollen neu besetzt waren. An Stelle der Frau Stotz sang Frau Seyler - Blumenthal den Hirtenknaben und die Elisabeth lag diesmal in Händen der Frau Gundy. Frau Seyler hält überhaupt keinen Vergleich mit Frau Stotz aus und so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie auch das Lied nicht in der bessern Art vortrug, wie wir es von dieser gehört haben. Von Frau Gundy, deren Partie die Elisabeth war, ließ sich schon erwarten, daß sie der Eifer anspornen würde, ihrer Vorgängerin den Rang abzulaufen. Mochte es damit auch seine, hier zum Theil unüberwindliche, Schwierigkeiten haben, so haben wir von unserer Primadonna doch eine so gute Meinung gehabt, um auch eine gute Leistung zu erwarten. Frau Gundy schien jedoch gestern durch irgend welchen äußern Grund in ihrer Leistungsfähigkeit beeinträchtigt worden zu sein. Eine solche Annahme fordert die künstlerische Ehre der geschätzten Sängerin von uns, während wir einem Theile des Publikums aus der Aufnahme, welche es dieser Elisabeth zu Theil werden ließ, nur den Vorwurf höchstens der Nachsichtslosigkeit machen könnten. Eine Wiederholung der Aufführung wird den guten Namen der Künstlerin gewiß rehabilitiren.

Frau Bock - Heinen sang die Venus diesmal recht brav und auch die Hrn. Fra y, Heinenrich und Pr awit behaupteten sich auf ihren Plätzen - als Biterolf, Walther und Landgraf - mit Ehren. Schöner noch, weit inniger und zarter, als vordem, hat Hr. Rieger den Wolfram gesungen.

Der Preis des Abends aber gebührt Herrn Erl, der sich zumal in der Rolle des Tannhäuser bei dem hiesigen Publikum in große Gunst gesetzt hat. Während dies schon früher eine ganz vortrefflich Rolle des geschätzten // Sängers war, hat dieser dieselbe inzwischen noch durchgearbeitet und weiß, während er in gesanglicher Hinsicht das Beste leistet, sich nun auch als Darsteller vortheilhaft geltend zu machen, so daß seine gestrigen Darstellung eine erhöht gute war und wohl die auszeichnende der Aufnahme verdiente, die ihr das Publikum am Ehrenabend des beliebten Künstlers zu Theil werden ließ. Seinen Verlust beklagen wir schwer!

XXXX

Schlesische Zeitung CXII/222, Freitag 23. 9. 1853, S. 1889a-1889b

[-]

Theater.

Die Vorstellung des „T a n n h ä u s e r“ zum Benefiz des Herrn E r l hatte das Haus in allen Räumen gefüllt. Die Leistungen der Sänger in dieser Oper sind bekannt; wir haben daher nur einige Worte über die Partie der „Elisabeth“ zu sagen, die mit Madame G u n d y neu besetzt war. Die Sängerin hatte mit dieser Rolle einen schweren Stand, den sie in der That auch nicht zu überwinden vermochte. Gerade diese „Elisabeth“ war eine der genialsten Leistungen von F r l F i s c h e r (Frau Dr. Nimbs), und der Eindruck auf die Gemüther tief und nachhaltig, wie bald kein zweiter. Wenn man von der großen Wirkung der Oper sprach, so dachte man dabei vorzugsweise an die „Elisabeth“ der Fischer, und da würde sich selbst eine bessere Leistung als die der Madame Gundy in einer schwierigen Position befunden haben.

Die „Elisabeth“ ist kein Vorwurf für unsere gegenwärtige Primadonna. Wer die Wagner'sche Musik kennt, der weiß, wie wenig hier mit bloßer Stimme, selbst mit einer so schönen wie die der Mad. G. zu effectuiren ist; der geistige Inhalt muß mit großer Energie herausgearbeitet werden, der Gesang muß in jedem Moment eine ganz bestimmte charakteristische Färbung haben, und die Darstellung durchweg künstlerisch gehalten sein, wenn der Zuhörer ergriffen werden soll. Auf eine bloße Unterhaltung ist eine Wagner'sche Composition nun einmal nicht eingerichtet; wir werden ergriffen, oder gelangweilt, je nachdem das ausführende Personal die Aufgabe zu behandeln weiß, und für eine Sängerin wie Madame Gundy ist die „Elisabeth“ nicht geschrieben. Es war ein farbloses Bild, das uns geboten ward, die ganze Haltung in Gesang wie in Spiel war viel zu starr, um die tiefe, fromme Gemüthsinnigkeit des Charakters, die seinen höchsten Zauber ausmacht, auch nur theilweise herauszukehren, und der Eindruck mußte natürlich ein verfehelter werden. – Madame Gundy hat übrigens ein so reiches Repertoire, daß sie die „Elisabeth“ ohne großes Bedauern daraus streichen kann.

... // ...

E. K.

in Gesang wie in Spiel // Repertoire, ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/181, 24. 9. 1853, S. 1352a

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

L e i p z i g. Bennet hat die Stelle des Dirigenten der Gewandhaus-Concerte nicht angenommen. – Wagners Lohengrin wird fleißig einstudirt; so daß wir die Aufführung dieser Oper sehr bald erwarten dürfen.

einstudirt; ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/227, Samstag 24. 9. 1853, S. 933c

[-]

**Programm zu dem Musik- und Volks-
Feste in Karlsruhe.**

Das Musik- und Volksfest in Karlsruhe beginnt Montag den 3. und endigt Donnerstag den 6. Oktober. Die musikalischen Aufführungen, geleitet von Hofkapellmeister Franz L i s z t, unter Mitwirkung der Kapellen und Chöre der Hoftheater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, werden in dem großherzoglichen Hoftheater abgehalten, die Volksbelustigungen dagegen auf dem Schloßplatz, theils auf dem Marktplatz veranstaltet und zwar in folgender Ordnung: Montag, den 3. Oktober Vormittags: Erste musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner. 2. Ein Sologesangstück. 3. Violinconcert, vorgetragen von dem königlich hannover'schen Concertmeister Joachim. 4. Finale aus der unvollendeten Oper „Lurley“ von Mendelssohn. 5. Neunte Symphonie mit Chören von Beethoven. Nachmittags: Festschießen in der Schützenhalle. Abends: Ball in den Gesellschaften „Museum“, „Eintracht“ und „Bürgerverein“, wozu alle Festtheilnehmer freien Zutritt

haben. – Dienstag, den 4. Oktober, Vormittags 10 Uhr: Oeffentliche Uebung des hiesigen Pompierscorps an der Infanteriekaserne. Nachmittags: Volksbelustigungen auf dem Schloß- und Marktplatz. Festschießen in der Schützenhalle – Mittwoch, den 5. Oktober, Vormittags: Zweite musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zu dem Trauerspiel „Struensee“ von Meyerbeer. 2. Ein Sologesangstück. 3. Ein Clavier-Concert. 4. Festgesang von Schiller, für Männerstimmen componirt von F. Liszt. 5. Erster, zweiter und dritter Theil der Symphonie mit Chören „Romeo und Julie“ von Berlioz. 6. Finale und Hochzeitslied aus der Oper „Lohengrin“ von Richard Wagner. Nachmittags: Festschießen in der Schützenhalle und Volksbelustigungen auf dem Schloß- und Marktplatze. Abends: Feuerwerk, worüber noch besondere Ankündigung erfolgen wird. – Auf Donnerstag den 6. Oktober ist unter andern eine Festvorstellung in großherzoglichen Hoftheater und nach deren Schluß Fackelzug der Karlsruher Bürger unter Mitwirkung des Sängerbundes anberaumt. – Zu sämmtlichen hier befindlichen Sehenswürdigkeiten ist während der Feste der freie Zutritt gestattet und zur Erleichterung der Fremden in jedem Gasthause ein Verzeichniß derselben zur Einsicht aufgelegt. – Auswärtige Besucher des Musikfestes, welche mit einem, auf einer badischen Station am 2. bis 5. Oktober einschließlich nach Karlsruhe gelösten Billete II. oder III. Klasse hier ankommen, werden bis zur Einsteigstation frei zurückbefördert, wenn sie bis zum 8. Oktober einschließlich zurückkehren und sich vor der Rückreise zu diesem Zweck, unter Vorlage jenes Billets beim Eisenbahnamte Karlsruhe anmelden.

Pompierscorps // Julie“ // unter andern // Billete //

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/38, Sonntag 25. 9. 1853, S. 303-304

[Kunst-Nachrichten]

Karlsruhe. Das große Musikfest, welches S. K. H. der Prinz Regent durch Verbindung der artistischen Kräfte der drei Theater von Darmstadt, Karlsruhe und Mannheim und durch Engagement ausgezeichneter Solisten, unter Direktion des großh. weimarschen Hofkapellmeister Dr. Fr. L i s z t am 3. und 5. Oktober d. J. in den eigends zu diesem Zweck prachtvoll eingerichteten Räumen des Hoftheaters, angeordnet hat, wird jedenfalls ein Sammelpunkt der Kunstfreunde von nah und fern sein. L i s z t ist schon eingetroffen und leitet bereits die Proben, weshalb er wiederholt nach Mannheim und Darmstadt reisen mußte. Das Concertprogramm ist außerordentlich reichhaltig: Große Ouvertüre zu Struensee von M e y e r b e e r, Orchesterstücke aus Tannhäuser und Lohengrin von Rich. W a g n e r, . . . // . . .

Eigends //

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/39, 26. 9. 1853, S. 153a-154b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. -/32, 8. 8. 1853

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/228, Dienstag 27. 9. 1853, S.[Da]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 26. September. Heute Morgen um 8 Uhr erhielt die hohe Braut des Fürsten von Waldeck die Frau Prinzessin H e l e n e ein Morgenständchen von dem gesammten Orchester und Sängerpersonele des hiesigen Theaters. Zur Aufführung wurde gebracht: „Ouverture zur Zauberflöte“, die große Arie: „O Isis und Osiris“, die Ouverturen zu „Oberon“ und „Tannhäuser“.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/182, 28. 9. 1853, S. 1354b-1355a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

C a r l s r u h e. Das Programm unseres Musikfestes lautet: 1. Tag (3. October) Ouvertüre zu Tannhäuser von Wagner – Gesangsolo. – Violin-Concert von Beethoven, vorgetragen von J. Joachim. – Finale aus Loreley von Mendelssohn. – Neunte Sinfonie von Beethoven. – 2. Tag (5. October). Ouvertüre zu Struensee von Meyerbeer. – Gesangsolo. – Claviersolo. – Festgesang für Männerstimmen von Liszt. – 1., 2. und 3. Theil der Sinfonie Romeo und Julie von Berlioz. – Finale des zweiten Aktes aus Lohengrin von Wagner.

.....//.....

B a l l e n s t e d t. Für den Winter wird eine Aufführung von Wagner's Tannhäuser vorbereitet

(3. October) Ouvertüre // Julie ||

XXXX

Karlsruher Zeitung -/228, Mittwoch 28. 9. 1853, S. [Ca-Cb]

[-]

Im G r o ß h. H o f t h e a t e r werden während der Musikfest- / w o c h e folgende Aufführungen stattfinden:

Donnerstag, den 29. Sept.: R o m e o u n d J u l i a, neu einstudirt / (Frln. H e u ß e r vom Mannheimer Hoftheater, „Julia“).

Freitag, den 30., bleibt das Theater wegen der Vorbereitungen / zum Musikfeste geschlossen.

Sonntag, den 2. Okt.: D i e J o u r n a l i s t e n, Lustspiel von / Freytag.

M o n t a g, den 3. Okt., V o r m i t t a g s u m 11 U h r:

Erstes großes Konzert,

ausgeführt von Musikern und Sängern der Großh. Hoftheater von / Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, geleitet vom Großh. W i e - / m a r ' s c h e n Hofkapellmeister Dr. F r a n z L i s z t.

Erster Theil.

- 1) Ouvertüre zu „Tannhäuser“, von R. W a g n e r.
- 2) Konzert-Arie (Frau Howitz-Steinau), von B e e t h o v e n.
- 3) Violin-Konzert (Hr. Konzertmeister Joachim), von J o a c h i m.
- 4) Finale aus der Oper „Loreley“ (Loreley: Frau Howitz; Chor / der Rheingeister), von M e n d e l s s o h n.

Zweiter Theil.

- 5) Ouvertüre zu Byron's „Manfred“, von R. S c h u m a n n.
 - 6) Festgesang aus: „Die Künstler“ von S c h i l l e r. Männerchor / (die Soli: die HH. Chrudimsky, Eberius, Uetz, Hoffmann, / Hauser, Oberhoffer, Bregenzer, Brulliot), von F r. L i s z t.
 - 7) Neunte Sinfonie mit Chor (die Soli: Frau Howitz-Steinau und / Hr. Hauser, die HH. Eberius, Oberhoffer) von B e e t h o v e n.
- Dienstag, den 4.: D i e K o m ö d i e d e r I r r u n g e n, Lustspiel / von S h a k e s p e a r e. //
- M i t t w o c h, den 5., V o r m i t t a g s u m 11 U h r:

Zweites großes Konzert.

Erster Theil:

- 1) Ouvertüre zu „Struensee“, von M e y e r b e e r.
- 2) Arie aus „Titus“ (Frln. C a t h i n k a H e i n e f e t t e r), von / M o z a r t.
- 3) Chaconne, Violin-Solo (Konzertmeister Joachim), von / L. B a c h.
- 4) Fantasie über Motive aus: „Die Ruinen von Athen“, von / Beethoven (Klavier und Orchester, Hr. v. Bülow), von / F r a n z L i s z t.

Zweiter Theil.

- 5) „Romeo und Julia“, dramatische Sinfonie, von H. B e r l i o z.
 - II. Theil: Fest bei Capulet.
 - III. Theil: Liebesszene.
 - IV. Theil: Fee Mab.
- 6) Arie aus: „Der Prophet“ (Frl. Cathinka Heinefetter), von / M e y e r b e e r.
- 7) Aus Lohengrin von R. W a g n e r:

- 1) Der heilige Graal, Orchestervorspiel.
 - 2) Männerszene und Brautzug.
 - 3) Hochzeitsmusik und Brautlied.
- Donnerstag, den 6., zum Beschluß des Festes: Die Jung- / frau von Orleans,
Trauerspiel von Schiller.

von / M o z a r t. [Zeilenbrechung ohne Einzug] // L. B a c h. ||

XXXX / XXXX

Karlsruher Zeitung -/228, Mittwoch 28. 9. 1953., S. [Bc-Ca]; ~ -/232, Sonntag 2. 10. 1853, S. [Ca-Cc]

[-]

† † Die neuesten Richtungen der Tonkunst.

Karlsruhe. Dem bevorstehenden Musikfeste liegt die Tendenz zu Grunde, die neuesten Strebungen auf dem Gebiete der musikalischen Kunstproduktion in prägnanten Proben in weitem Kreisen zu veranschaulichen. Es dürfte daher nicht unangemessen sein, Einiges zum Verständniß der modernen Komposition hier niederzulegen.

Vor allem wird es darauf ankommen, zu bestimmen, was der Zeit nach unter der neuen oder neuesten musikalischen Komposition zu verstehen sei. Es wird keinen Widerspruch finden, wenn wir behaupten, daß etwa seit dem Jahre 1830 ein neuer Abschnitt wie der Geschichte überhaupt, so der Kulturgeschichte insbesondere datirt. Ein Blick auf die politischen, sozialen, religiös-kirchlichen, wissenschaftlichen und literarischen Entwicklungen, die seit jenem Jahr stattgefunden haben, zeigt, daß seit dem große Umwandlungen vor sich gegangen sind, Umwandlungen, die sich nicht nur an Reichhaltigkeit der bezüglichen Erscheinungen, sondern auch an Energie und prinzipieller Eigenthümlichkeit von denen der vorangegangenen Zeit unterscheiden. Wir erinnern beiläufig nur an den Konstitutionalismus, Liberalismus und Radikalismus, den Sozialismus, das Freikirchentum in allen Konfessionen, den spekulativen Rationalismus und logischen Pantheismus und das Ueberwuchern des letztern in allen Gebieten der Wissenschaft, der Literatur, der Kunstkritik, die neufranzösische Romantik, die jungdeutsche Poesie dieser Periode – gar nicht zu sagen von Dem, was in der eigentlichen Revolutionszeit von 1848 und 1849 zu Tage getreten ist – um an eben so vielen Besonderheiten den Unterschied bemerklich zu machen, welcher zwischen später und früher stattfindet. Dabei versteht es sich von selbst, daß Alles, was der jüngsten Periode eigenthümlich ist, in der frühern Zeit mehr oder minder bereits vorbereitet war, und in der spätern nur zur Ausbildung, größern Entwicklung und Geltung gelangt ist. Auch auf dem Felde der Tonkunst, d. h. der künstlerisch musikalischen Hervorbringung, beginnt ungefähr seit 1830 ein neuer Abschnitt, und wenn von „neuer und neuester Musik“ geredet wird, so ist wesentlich diejenige darunter zu verstehen, deren Entstehung in diese Zeit fällt, oder die, wenn auch etwas früher entstanden, doch erst in dieser Zeit sich geltend gemacht hat.

Mit diesen Zeitbestimmungen ist indessen nicht viel gesagt. Seit 1830 hat es Legionen von Komponisten und Kompositionen gegeben, die noch keineswegs da in Betracht kommen, wo von moderner musikalischer Kunst im höhern Sinne des Wortes die Rede ist; Komponisten, die in der einen oder andern Weise sich Verdienste erworben, jedoch nicht bahnbrechend gewirkt haben; Kompositionen, die gewissen Zweck ganz entsprechen, ohne doch den Stempel einer originalen, wirklich künstlerischen Eigenthümlichkeit an sich zu tragen. Auch die Opern eines Konradin Kreuzer, Flotow, Herold, Adam, Thomas, Bellini, Donizetti, Ricci, Verdi gehören der neuesten Zeit an und haben nicht mit Unrecht zum Theil vielen Beifall gefunden, und doch wird Niemand sagen, daß ihnen in Anlage und Ausführung etwas p r i n z i p i e l l Neues einwohnte, daß sich Richtungen in ihnen ankündigten, die wesentlich von den früher vorhandenen verschieden wären, oder die gar einen künstlerischen Fortschritt über die frühern Schöpfungen der dramatischen Komposition darstellten. Nur von Werken letzterer Art kann die Rede sein, wenn es sich von moderner Musik als wirklicher Kunst handelt, und nur solche Werke sind es auch, auf welche in dem Programme der bevorstehenden großen Konzerte Bedacht genommen worden ist. Es fragt sich nun, was ist dieser modernen Komposition eigenthümlich; wodurch unterscheidet sie sich von der frühern; was erstreben die neuesten Tonsetzer im Gegensatz gegen ihre Vorgänger?

[Ca] . . . //// . . .

=====

V.

Wir haben in unserm letzten Aufsätze die neuere Entwicklung der deutschen, italienischen und französischen Musik geschildert. Man kann sagen, daß alle dort angedeuteten Hauptrichtungen noch in den 20 Jahren prinzipiell fertig dastanden; der Tod hatte die Einen abberufen; die Andern schwiegen, und wieder Andere führten ihren Standpunkt nur breiter aus, ohne ihn umzugestalten und zu vertiefen. In die Bahnen der Meister traten die Jünger ein, und wenn schon jene nicht selten des rechten Kunsternstes sich entschlagen hatten, so wurde dieser Mangel bei den Nachfolgern noch fühlbarer. Die mechanische Fabrikation trat an die Stelle künstlerischen Schaffens und mit ihr der Ungeschmack in tausend Gestalten, womit indessen über manche tiefer angelegte Kunstleistung jener Zeit nicht der Stab gebrochen werden soll. D a g e g e n zunächst trat etwa vor 20 Jahren eine Reaktion zu Gunsten der künstlerischen Idealität ein, und von hier beginnen jene Strebungen, welche der Gegenwart angehören, und welche die Zukunft im Bereiche der Kunst erobern möchten. Vor Allem mag die Bemerkung ausgesprochen werden, daß wie es hier mit keiner Gleichartigkeit der Richtungen zu thun haben; vielmehr unterscheiden sich die neuesten Tonsetzer deutlich von einander je nach ihrer individuellen Anlage, nach dem Gang ihrer Kunststudien, nach der ihre Produktion beherrschenden Tendenz, und, wie sich von selbst versteht, nach den praktischen Zwecken, die sie in den verschiedenen von ihnen angebauten Kunstarten und Kunstspezialitäten verfolgen. Nichtsdestoweniger gibt es gewisse Eigenthümlichkeiten, die deutlicher oder unmerklicher, durchgreifend oder beiläufig, so oder anders schattirt überall zu Tage treten. Und worin bestehen diese?

Wir haben oben bei der Schilderung der Wiener Komponisten-Gruppe bemerkt, daß deren Kunstprinzip in der subjektiv freischaffenden künstlerischen Genialität liege, und daß dasselbe seine idealisch-großartigste Darstellung durch Beethoven gefunden habe. Dieses Prinzip hat die jüngste Schule adoptirt, jedoch in der Ausdehnung, daß Sie daraus die Berechtigung wie Aufforderung ableitete, keinerlei äußerliche Schranken der künstlerischen Idee mehr anzuerkennen; vielmehr sollte die Idee sich ihren Leib selbst schaffen, und dabei über den Stoff absolut frei verfügen. Die bisherigen konstruktiven und architektonischen Formen sollten nur so weit gelten, als die schöpferische Idee darin ihre Befriedigung finde; wo sie hemmen, da sollen sie fortgeworfen und neue an ihre Stelle gesetzt werden. Was bisher in dem Gebiete der Harmonie und Melodie als Naturgesetz gegolten, sollte durchbrochen oder doch weiter hinausgerückt werden; von den konventionellen Gesetzen versteht sich Dies von selbst. Was die Technik bisher an Mitteln äußerer Darstellung und künstlerischer Fertigkeit errungen, sollte beibehalten, aber um so viel wie möglich im Dienste der Idee selbst verwerthet und der Effekt so aufs wirksamste gesteigert werden. Die schöpferische Phantasie neigte sich dabei mit einer gewissen Vorliebe jenen Gebieten des Empfindens und Vorstellens zu, die selbst wieder dem Schaffen den freiesten Spielraum gewähren, den Gebieten des Träumerischen, Gaucklerischen, Nebelhaften, Ungeheuerlichen, kurz Phantastischen; die letztere Eigenthümlichkeit mag vorzugsweise mit die Ursache sein, weßhalb der jüngsten Kompositionsrichtung in Frankreich die Bezeichnung der „romantischen“ gegeben worden ist. Wir bemerken jedoch wiederholt, daß diese Charakteristik keineswegs streng auf alle hieher gehörigen Komponisten paßt, daß sie bei dem Einen mehr, bei dem Andern weniger, hier vollständig, dort nur in einzelnen Anflügen hervortritt, daß aber Keiner ganz ohne die eine oder andere hier geschilderte Seite ist, weßhalb wir an ihrer Hand uns in dem Umkreise der hieher gehörigen Namen und Namensgruppen kurz umsehen wollen.

Wenn wir M e n d e l s s o h n hier zunächst aufführen, so fügen wir sogleich bei, daß Das, was wir über die moderne Komposition im Allgemeinen gesagt, genau genommen, auf ihn vielleicht noch am wenigsten Anwendung findet. Er war ein Tondichter von ganz ungewöhnlicher künstlerischer Durchbildung, der die umfassendsten Studien im Gebiete der Theorie und Kunstgeschichte gemacht hatte. Sie leiteten ihn auf eine Reihe kunsthistorischer Erscheinungen, an denen er Anlehnungspunkte für das Neue fand. Dahin gehört einerseits die alte Oratorienkomposition, die wir im Anfange unserer Darstellung berührt, während andererseits die Musik der Wiener Tonschule, namentlich Beethoven's, seine Phantasie befruchtete. Alles aber verarbeitete er auf ganz selbständige Weise, überall auf die Behandlung des Details die höchste Sorgfalt und Gründlichkeit verwendend. So erhielt seine Komposition eine seltene formelle Vollendung und gleichsam plastisch klassische Haltung, weßhalb Manche sie wohl gar mehr als das Werk der Erudition denn der Inspiration haben ansehen wollen; gewiß mit Unrecht; denn nie gab es eine edlere und wärmere Kunstbegeisterung, als die, welche den Mendelssohn'schen Schöpfungen zu Grunde lag; wohl aber bedarf es einer genauern Vertrautheit mit diesem zart gearteten und feinen Geist, um ihn zu begreifen und sich an ihm zu erwärmen. Die hervorragendste Wirksamkeit hat Mendelssohn im Epischen entfaltet; seine Oratorien sind Wiedergeburten der gewaltigen Tonepopöen des vorigen Jahrhunderts im Lichte der Neuzeit. Wie tief er

indessen zugleich in die moderne Kunstrichtung hereinragt, das zeigt sich z. B. an seinem „Sommernachts-Traum“, seiner „Walpurgisnacht“, seiner „Loreley“, seinen Ouverturen und vielen kleineren Sachen; nur daß das phantastische Moment sich noch scheu innerhalb gewisser Grenzen hält, und dabei formell so subtil behandelt wird, wie dies in allen seinen Werken der Fall ist. In verwandter Richtung haben sich von jüngern Meistern David, Ferdinand Hiller und Niels Gade bemerklich gemacht.

Viel tiefer als Mendelssohn schon steht M e y e r b e e r in der modernen Richtung. Auch er hat eine sehr gründliche Schule und darauf lange Wanderjahre durchgemacht, bis er die Stellung in der Kunst fand, die seiner Individualität zusagte. In seinen großen dramatischen Werken finden sich die verschiedensten musikalischen Elemente verarbeitet, das deutsche in Anklängen an Beethoven und selbst den Volkston, das italienische der neuern Schule und auch [Ca // Cb] das französische der Konversationsoper. Mit großem Talent weiß Meyerbeer diese heterogenen Stoffe zusammenzufügen, wie er sich denn überhaupt in einer Art raffinierten Zusammenwürfelung des Heterogenen und Gegensätzlichen gefällt. Fluch und Gebet, fromme Litaneien und bachantische Klänge, alter Kirchenton und frivole Lieder, Himmel und Hölle stellt er gern so hart wie möglich nebeneinander, und wie in der tonbildenden Idee, so leitet ihn auch in der Behandlung der Formen und Mittel zu ihrer Darstellung die Neigung zum Gegensatz und durch ihn zum Effekt. Die Meyerbeer'sche Musik ist recht eigentlich Musik des Effekts. Eine brillante Phantasie, verbunden mit der höchsten Virtuosität des Machens und Gestaltens, geben dem berühmten Tonmeister dazu unerschöpfliche Hilfsmittel an die Hand; nie wird er um geistreiche Wendungen, überraschende Schlaglichter, kühne Uebergänge, originelle und wirksame Instrumentation verlegen sein; immer weiß er musikalische Knotenpunkte geschickt zu schürzen, zusammenzufassen und zu entwirren; selbst das Unbedeutende versteht er so zu behandeln, daß es seine Wirkung nicht verfehlt. Der rasche Wechsel von Licht und Schatten, das häufige Ansetzen und Abspringen, das Spielen mit den Taktarten und Zeitmaßen, das flüchtige und wohl auch gewaltsame Fortschreiten aus einer Tonart in die andere, die mitunter ziemlich konglomeratartige Zusammenstellung der einzelnen Theile – alles Dies ist nur die Folge seines ganzen künstlerischen Standpunktes, zugleich aber auch die Bedingung zu der vollständigen Darstellung desselben. Man erkennt leicht die Aehnlichkeiten zwischen der Musik Meyerbeer's und K. M. v. Weber's (Beide haben als Schüler an desselben Meisters Busen gelegen), nur daß Ersterer das Gemeinsame schärfer ausgebildet und weiter geführt hat. Dadurch nimmt das romantische Element Weber's bei Meyerbeer jene Färbung an, die eben in das neuromantische Gebiet der jüngsten Schule hinüberleitet.

Von Jüngern und Mitstrebenden auf dem dramatischen Felde kann nicht viel die Rede sein. Am ersten möchte noch H a l e v y zu nennen sein, der indessen keine so bestimmte Stellung genommen hat, wie die vorher genannten und weiter zu nennenden Repräsentanten der jüngsten Tonkunst.

Die neuromantische Richtung im engeren Sinn, wie sie in Frankreich eingeleitet wurde, hat, wie schon bemerkt, ihren Ausgangspunkt in der Beethoven'schen und wohl auch Schubert'schen Komposition, wie sie denn auch ihrer Entstehung nach in die Zeit fällt, wo die Schöpfungen dieser beiden Heroen deutscher Tonkunst in Frankreich in Aufnahme kamen. Mehrere Männer fanden in ihnen gleichzeitig die Herolde zu einem neuen Kunstfortschritt, namentlich H e k t o r B e r l i o z und der Klavierkomponist C h o p i n. Es war dies zugleich die Zeit, wo die neuromantische Dichterschule in Frankreich Viktor Hugo, Al. Dumas, Balzac, Eugen Sue u. A.) aufkam, und man wird nicht fehlgehen, wenn man in der musikalischen Neuromantik der Franzosen eine Art Analogon ihrer poetischen erblickt. H. Berlioz, der sich ganz in die Richtung warf, die wir oben charakterisirt, und dieselbe auch kunstkritisch vertrat (denn er ist auch musikalischer Schriftsteller); hat dieselbe sogleich in großem Styl darzustellen gesucht, und zwar namentlich in der Orchester- und Kirchenmusik. (Auch einen dramatischen Versuch hat er gemacht.) Er hat die symphonische Form zu großartigen Tongemälden benützt, worin er aber nicht mehr wie die deutschen Tonmeister die unbestimmte Allgemeinheit realer Gemüthsstimmung, sondern an einander gereichte bestimmte Situationen oder einen Komplex dramatischer Bilder und Handlungen in Tönen zu schildern sucht. So hat er z. B. Symphonien komponirt, in denen das Räuberleben oder Reisebilder musikalisch veranschaulicht werden sollen. Seine Phantasie ergeht sich dabei am liebsten auf dem Felde mystischer Ueberschwenglichkeit, in der Schwärmerei auf dem Nachtgebiet des Geistes oder in sonstiger Absonderlichkeit. Dazu bedarf er des freiesten Schaltens und Waltens in harmonischer wie melodischer Hinsicht; seine Modulationen sind häufig fortdauernde gewaltige harmonische Gährungen, in denen nur schwer die leitenden Gedanken erkennbar werden und nur hie und da milde und zart-innige Tonbilder gleich saftigem Wiesengrün im Urwald heraustreten. Auch die Ausdrucksmittel hat er nicht selten auf originelle Weise benützt; so hat er z. B. einen Chor für Baßstimmen mit bloßer Begleitung von Contrebässen geschrieben und Aehnliches mehr. In Frankreich hat es bis jetzt H. Berlioz nicht recht gelingen wollen, durchzudringen, weßhalb er, und nicht ohne gute Erfolge, seine Schöpfungen auf

wiederholten Reisen dem Urtheil Deutschlands vorgelegt hat. – Einer ähnlichen, in Ganzen jedoch klareren Richtung hat sich David zugewendet, der durch seine „Wüste“ so großes Aufsehen gemacht hat.

Wir haben mit H. Berlioz oben Chopin mit unter den Koryphäen der Neuromantik genannt; er hat sie in die Klavierkomposition eingeführt. Auf diesem engern Gebiete hat Chopin ebenso vorwiegend reformatorisch in Hinsicht auf Harmonie und Melodie wie Technik gewirkt, wie Berlioz auf anderm Felde. Auch F r a n z L i s z t gehört hieher, der sich in seinen Schöpfungen ganz der neuen Richtung angeschlossen und einer ihrer bedeutendsten und originellsten Vertreter wurde. Zugleich hat er sich aufs eifrigste bemüht, sie bekannt zu machen und in Aufnahme zu bringen, wozu ihm seine eminente Virtuosität sehr wesentliche Dienste geleistet hat. Auch in Schriften und Aufführungen der jüngsten Tondichtungen vor größeren Kreisen hat Liszt in diesem Sinne gewirkt.

Noch bleibt uns ein Wort über einen Deutschen zu sagen übrig, der energisch und selbstbewußt wie kaum irgend ein Anderer für den musikalischen Fortschritt im modernsten Wortverstand kämpft: wir meinen R i c h a r d W a g n e r. Ganz auf den Standpunkt der modern philosophischen (Feuerbach'schen) Weltanschauung stehend, den er in seinen mannichfachen Schriften in die Aesthetik der Tonkunst eingeführt, hat er sich sein künstlerisches Ideal auf dem Wege der spekulativen Schulphilosophie gestaltet. Wenn nach dieser Philosophie der Geist die Wahrheit des Wirklichen ist, der sich in der Kunst nicht bloß empfindet und ahnt wie in der Religion, und nicht bloß erkennt und weiß, wie in der Wissenschaft, sondern sich zugleich in äußerer Anschaulichkeit gegenständlich wird und verklärt, so sieht Wagner in der Oper diejenige Kunstgattung, welche nicht bloß die Spitze und Vollendung der dramatischen Kunstseiten, sondern aller Künste und damit zugleich der gesammten Welt des Geistes darstellt. In der adäquaten Ausführung dieses Gedankens sieht er die Aufgabe der „Oper der Zukunft“, und er selbst hat dichtend und komponirend an den Vollzug ernstlich Hand angelegt. Dabei hat er im Reich der Töne die Negation nicht minder walten lassen, als die Junghegelianer im Reiche der Wissenschaft. Die architektonischen Formen der bisherigen Oper und ihrer üblichen Bestandtheile verwirft er ganz oder [Cb // Cc] erkennt sie nur so weit an, als sie der Idee dienstbar gemacht werden können; in der Harmonie und Modulation setzt er sich über alle konventionellen Schranken hinaus; gegen die Melodie als für sich seiendes musikalisches Element erhebt er sogar einen prinzipiellen Kampf. Alles kommt ihm auf den strengsten musikalischen Ausdruck in möglich gedrängter Fassung an, wozu er vornehmlich das Rezitativ anwendet, welches eine sehr vielseitige und strenge Ausführung in der Wagner'schen Komposition gewonnen hat. So kommt Wagner, wie man leicht begreift, wieder auf den Gluck'schen Standpunkt zurück; nur daß er die neuern Kunsteroberungen mit hereinzieht. Letztere hat er sich vollständig zu eigen gemacht und weiß sie mit Hilfe eines bedeutenden Formtalentes auf das wirksamste zu verwerthen. Wagner ist jedenfalls - der Politiker und Philosoph geht uns hier Nichts an – ein äußerst begabter, origineller und kühner Geist, der ohne Liebäugeln nach rechts und links streng seine Wege geht und die Tonkunst in entschieden deutschem Geiste zu fördern bestrebt ist. Daß er in der Oper dem Großen zustrebt, zeigen auch seine Texte, die wirklich hohen poetischen Werth haben und von ihm selbst gedichtet sind.

Schließlich wäre noch R o b e r t S c h u m a n n zu nennen, welcher vorzugsweise in der Instrumentalmusik im modernen Sinne schöpferisch wirkt, und namentlich die Symphonie fortzubilden sucht.

Wir schließen damit unsere übersichtliche Darstellung, die nicht ins Einzelne eingehen, sondern nur die p r i n z i p i e l l e Entwicklung der Musik als Kunst in ihren Hauptmomenten verfolgen sollte. Auch von einer Kritik der neuesten musikalischen Richtung nehmen wir Umgang. Mag man immerhin an dem Tendenziösen derselben, an ihrer Neigung zum Absonderlichen, Ueberschwenglichen und Phantastischen, an ihrem Sturm und Drang gegen die Geschichte und Tradition der Kunst, an ihrer Kultur der Dissonanz, an der Massenhaftigkeit und berechnenden Benützung der Kunstmittel Anstoß nehmen (und alles Dies ist in der erbittertsten Polemik gegen dieselbe weitläufig vorgebracht worden), so liegt darin – und hier sehen wir ein nicht genug anzuerkennendes Verdienst – eine gewaltige ideale Reaktion gegen die Herrschaft der Mode, ein Sturmwind, der mit Wetterschlägen die faulen Dünste des musikalischen Zeitgeschmacks wegfegt, und damit zugleich neuen künstlerischen Fortschritten die Bahn bereitet. Dabei hat die jüngste Kunstproduktion Schöpfungen aufzuweisen, die auch vor dem strengsten Richterstuhle werden probenhaltlich befunden werden müssen. Die bevorstehenden großen Konzerte werden davon Zeugniß geben.

Dr. J. H. K r o e n l e i n.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/38, 29. 9. 1853, S. 298-299

[-]

Signale aus Wien.

...

Ende September.

...
 ... // ... Zur Aufführung im nächsten Winter soll einstweilen bestimmt sein: C. M. v. Weber's erster Ton, Mendelssohn's Sommernachtstraum und Walpurgisnacht, Berlioz Overture zu den Vehmrichtern, Wagner's Tannhäuser und Lohengrin (im Auszuge) – gewiß ein interessantes Programm!

...

M o d e s t u s.

erster Ton ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/38, 29. 9. 1853, S. 299-300

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Nach längerer Pause fanden am 24. und 27. Sept. wieder zwei Aufführungen des „Tannhäuser“ statt, welche außerordentlich zahlreich besucht waren. Da Herr Wiedemann unpäßlich ist, so sang Herr Beck vom Hoftheater in Weimar in der Aufführung am 27. Sept. den Tannhäuser. Die Rolle der Venus wird jetzt nach Abgang des Fräulein Fastlinger von Bräulein Buck gesungen, der diese Partie freilich zu hoch liegt.

.....//.....

☼ Nach dem eben erschienenen Programm beginnt das M u s i k- und V o l k s f e s t in K a r l s r u h e Montag den 3. und endigt Donnerstag den 6. October. Die musikalischen Aufführungen, geleitet von Hofcapellmeister F r a n z L i s z t, unter Mitwirkung der Capellen und Chöre der Hoftheater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, werden in dem großherzoglichen Hoftheater abgehalten. Montag, den 3. October Vormittags: Erste musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner. 2. Ein Sologesangstück. 3. Violinconcert, vorgetragen von dem königlich hannoverschen Concertmeister Joachim. 4. Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“ von Mendelssohn. 5. Neunte Sinfonie mit Chören von Beethoven. Abends: Ball in den Gesellschaften „Museum,“ „Eintracht“ und „Bürgerverein,“ wozu alle Festtheilnehmer freien Zutritt haben. – Mittwoch, den 5. Oct., Vormittags: Zweite musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zu dem Trauerspiel „Struensee“ von Meyerbeer. 2. Ein Sologesangstück. 3. Ein Clavierconcert. 4. Festgesang von S c h i l l e r, für Männerstimmen componirt von F. Liszt. 5. Erster, zweiter und dritter Theil der Sinfonie mit Chören „Romeo und Julie“ von Berlioz. 6. Finale und Hochzeitslied aus der Oper „Lohengrin“ von R. Wagner. Auf Donnerstag den 6. October ist unter andern eine Festvorstellung im großherzoglichen Hoftheater und nach deren Schluß Fackelzug der Karlsruher Bürger unter Mitwirkung des Sängerbundes anberaumt.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Karlsruhe + Karlsruhe // Julie“ // unter andern ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/39, 29. 9. 1853, S. 159a-160a [Leitartikel] = Fortsetzungsartikel, s. ~ II/38, 22. 9. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./14, 30. 9. 1853, S. 144a-149a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /13, 23. 9. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./14, 30. 9. 1853, S. 151b

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.]

.

Der Tenorist Hr. B e ck, früher in Weimar, ist in Leipzig als Tannhäuser wiederholt aufgetreten, hat aber ebenso wenig gefallen, als bei seinem ersten Gastspiele.

[etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./14, 30. 9. 1853, S. 152b

[Vermischtes]

Das Musikfest zu C a r l s r u h e wird in den Tagen von 3ten bis 6sten October stattfinden, und die Chöre und Kapellen von Darmstadt, Mannheim und Carlsruhe werden dabei thätig sein. Zur Aufführung kommen: die Tannhäuser-Ouvertüre, das Finale aus Loreley, die 9te Symphonie, Ouvertüre zum Struensee, Festgesang für Männer von Schiller, componirt von Liszt, die drei ersten Theile der Symphonie: Romeo und Julie, endlich Finale und Hochzeitslied aus Lohengrin. Joachim und v. Bülow werden dabei als Solisten auftreten.

Julie ||

Oktober 1853**XXXX / XXXX**

Allgemeine Theater-Chronik XXII/118-120, 1. 10. 1853, S. 478a

[-]

Chronik des Leipziger Stadttheaters.

(Vom 21. bis 27. September.)

. . . – Sonnab. d. 24.: „Tannhäuser“, O. – . . . – Dienst. d. 27.: „Tannhäuser“, O. Tannhäuser, Hr. Beck, v. Hofth. in Dessau, a. G.

. . .

Im „T a n n h ä u s e r“ sang Fr. B u ck die Venus zum ersten Male und hatte sich des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen. Der Besuch der „Tannhäuser“-Vorstellung am 24. war übrigens wieder so zahlreich, daß sämtliche Plätze ausverkauft waren. Die dem genialen Meisterwerke gezollte Bewunderung ist stets im Wachsen und zwar so, daß ein uns befreundeter Tannhäuser-Enthusiast wünschte, in seinem „letzten Stündlein“ die Ouverture zu hören und zu – sterben! Mehr kann der Componist nicht verlangen! – Für die Wiederholung der Oper am 27. wurde der renommirte Tenor Hr. B e ck, jetzt am Dessauer Hoftheater, pr. Telegraph eingeladen und sang die Partie auch, obwohl mit einer plötzlichen Heiserkeit kämpfend. V. K.

Zum ersten Male wurde aufgeführt:

(Die mit einem * bezeichneten Stücke sind durch uns zu be- / ziehen. Sturm und Koppe.)

. . . // . . .

In B r e m e n: „Das Gänsegretel von Fechingen“, * – (In Vorbereit.): „Tannhäuser“, O.

. . .

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/14, 1. 10. 1853, S. 105a-109a (Z:105a)

[Leitartikel]

Die Melodie der Sprache.

Unter diesem Titel mit dem Zusatz: „in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper, mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt“ *) – hat Hr. Louis (*sic*) Köhler die musicalische Literatur mit einem Büchlein beglückt, welches durchzulesen uns viel Mühe, aber auch viel Spass gemacht hat. Mühe – weil Hr. Köhler uns auf 100 Seiten ohne alle logische oder systematische Eintheilung, ohne allen Abschnitt und Ruhepunkt, in einem wirren Labyrinth spaziren führt, in welchem wir uns im Kreise drehen und alle Augenblicke wieder auf demselben Flecke sind, von dem wir ausgegangen. Mühe ferner, oder vielmehr Langeweile, weil der Führer durch dieses Labyrinth mit seiner zudringlichen Schwatzhaftigkeit, seinen faden Witzen, seiner sich selbst beäugelnden und belachenden Eitelkeit, seiner geistreichelnden Seichtigkeit einem gebildeten Menschen, der nach einem ernsthaften Gespräch und nach Gedanken-Mittheilungen verlangt, unendlich lästig wird. Spass aber hat es uns gemacht, die Wagner'sche Lehre von der durch das Wort geschaffenen oder zu schaffenden Melodie bis zur Evidenz des Lächerlichen auf die Spitze gestellt zu sehen und die Melodien zu lesen, welche der Verfasser der Declamation (d. h. seiner Declamation) der Verse „abgelauscht“ und uns in Noten aufgezeichnet hat. Uebel nehmen kann er uns unser Ergötzen daran nicht; meint er ja doch selbst, „er wolle nur Experimente machen und betrachte das als einen *intere-sa-nten Spass*, um Gottes willen nicht als fertige Musik.“ Er vergisst dabei, dass alles Experimentiren zwischen die vier Wände des Laboratoriums gehört, wo es dem Versuchenden selbst allerdings interessant sein kann; dass aber der Entschluss, dergleichen Experimente öffentlich zu machen, dabei „*versuchsweise etwas extrem zu verfahren*“ und das Publicum dafür Eintrittsgeld zahlen zu lassen, eine Dreistigkeit voraussetzt, welche der Wissenschaft unwürdig ist.

*) Leipzig. Verlag von J. J. Weber, 1853. 8. 20 Sgr.

// . . . /// . . .

Melodien ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/39, Sonntag 2. 10. 1853, S. 311

[Kunst-Nachrichten]

Königsberg. Hr. Sobolewsky gedenkt für den Winter sechs Concerte zu veranstalten, in welchen eine Oper von ihm selbst, Lohengrin von Wagner und Mendelssohn's Musik zur Antigone aufgeführt werden soll.

XXXX

Karlsruher Zeitung -/232, Sonntag 2. 10. 1853, S. [Ca-Cc] [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /228, 28. 9. 1853

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/40, 3. 10. 1853, S. 157a-157b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ II/32, 8. 8. 1853

XXXX

Karlsruher Zeitung -/233, Dienstag 4. 10. 1853, S. [Aa]

[Deutschland]

† **Karlsruhe**, 3. Okt. Unsere Stadt hat heute ein reiches Festkleid angelegt. Fahnen Laubgewinde und sonst mancher Schmuck ziert die Straßen, in denen eine freudige Menge, die mit jedem neuen Bahnzug wächst, wogt. Auch der Himmel, der in den letzten Tagen trüb und regnerisch dareinsah, hat sich aufgehellt, und obgleich wir heute nicht von einzelnen Regenschauern verschont geblieben sind, so haben sie für das Fest keine störenden Folgen gehabt. Den Mittelpunkt der heutigen Feier bildete das erste große Konzert, welches um 11 Uhr begonnen und bis 1/3 Uhr gedauert hat. Ihre Königlichen Hoheiten der Regent, sowie der Großherzog und die Großherzogin von Hessen und die durchlauchtigste Markgräfliche Familie beehrten die musikalische Aufführung mit Höchsthrem Besuche. Das Haus war von

Zuhörern wahrhaft überfüllt. Die Ausführung entsprach ganz den Erwartungen, die man davon gehegt hatte; namentlich fanden die Ouverture zu dem Wagner- / schen „Tannhäuser“, die Mendelssohn'sche „Loreley“, Beethoven's 9. Symphonie, sowie der Violinvortrag des Hrn. Konzertmeisters Joachim – eines Virtuosen ersten Ranges – großen Beifall. Die Leistungen der kombinierten drei Orchester und Chöre waren wahrhaft imposant und ließen an Präzision und Adel des Vortrags kaum Etwas zu wünschen übrig. Nach dem Konzerte begannen die Festlichkeit an den öffentlichen Orten. Auf dem Schloßplatz und Marktplatz spielten verschiedene Musikkorps, die Buden mit den Sehenswürdigkeiten eröffneten sich, das Rad der Glückshäfen nahm seinen Lauf, man strömte in die Obst- und Industrieausstellung und in das Schützenhaus, die Restaurationen auf dem Schloß Platz füllten sich an – kurz bis jetzt hat die Festfreude überall ihren Sitz aufgeschlagen, und wünschen wir nur, daß uns die Witterung gewogen bleibt, indem wir dann nicht zweifeln, daß der ganze Verlauf und das Ende des Festes dem guten Anfang entsprechen wird. Unter den zahlreichen Fremden bemerken wir folgende uns bereits bekannt gewordene von Auszeichnung: die Komponisten Benedict und Rosenhain, Kapellmeister Schindelmeißer von Darmstadt und den Hoftheater-Direktor Tescher von da u. A. Uns für heute auf diese kurze Notizen beschränkend werden wir Ausführlicheres über das Fest nachtragen.

Höchstihrem // kurz bis jetzt ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/34, 5. 10. 1853, S. 269a

[Nachrichten]

Breslau. . . . – Neu einstudirt wird der vielbegehrte „Tannhäuser“, zum Benefiz für Herrn E r l. Die Elisabeth wird darin Frau G u n d y singen. Als Tenorist wird an E r l ' s Stelle zunächst Herr W e i s s treten.

. . . . //

Königsberg. . . .

– Unser Opern-Personal beschäftigt sich jetzt mit dem Einstudiren der „I n d r a“ und des „Tannhäuser“. Die erstgenannte Oper soll am Geburtstage Sr. Maj. des Königs, die andere am 13. Nov. d. J., zur Feier des Geburtstages I. Maj. der Königin über unsere Bühne gehen.

„Tannhäuser“, // „I n d r a“ und des „Tannhäuser“. ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/34, 5. 10. 1853, S. 270a

[Nachrichten]

Prag. . . .

– Auf dem projectirten Opern-Repertoire der Winter-Saison finden wir mit Vergnügen eine Wiederaufnahme v. Kittl's: „Franzosen vor Nizza“.

. . .

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/34, 5. 10. 1853, S. 271b

[Nachrichten]

Mailand. . . .

– Richard W a g n e r hat seinen Aufenthalt für einige Zeit hier genommen.

– . . .

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/184, 5. 10. 1853, S. 1361a-1364a

[Leitartikel]

Die grossen Concert-Institute ge- / gegenüber den berechtigten Anfor- / derungen unserer Zeit.

Von Ferdinand Gleich in Leipzig.

Das lebhaftere Interesse, welches die neue Zeit für die Tonkunst zeigt, der wesentliche Einfluss, den diese in Folge dessen erlangt hat, legen den Kunstinstituten, deren Aufgabe die lebendige Darstellung der grösseren und bedeutenderen Musikwerke ist, ernste Verpflichtungen auf. Wenn eine Kunst so, wie in unserer Zeit die Musik, in dem Volksbewusstsein wurzelt und in dem Maasse in alle Klassen der Gesellschaft eingedrungen ist, hören die öffentlichen Kundgebungen derselben auf, blosser Belustigungen und zu sein. Es ist jetzt mehr als je Pflicht der Kunstinstitute, zum Heile der Kunst nach allen Seiten hin wirken, ihre Aufgabe so ernst wie möglich zu nehmen, denn nur hierdurch kann den so lebhaft, vom Volke fast unbewusst ausgesprochenen Wünschen genügt und das allgemeine Kunstverständnis gefördert, mittelst der Kunst auf die sittliche Hebung der Menge gewirkt werden. Leider scheinen viele Kunstanstalten und vorzugsweise die Theater von dem sittlichen Ernste ihrer Bestimmung keine rechte Ahnung zu haben. . . . [1361a // 1362a] . . . entstand bald ein einseitiger, höchst intoleranter Cultus, der alles, was nicht von Mendelssohn oder seinen Schülern und Nachahmern herrührte verdammt und einem Componisten wie Robert Schumann nur deshalb die Pforten des Kunsttempels öffnete, weil ihn Mendelssohn selbst schätzte, dann aber auch weil eine unabweisbare Nothwendigkeit dazu trieb. Anstatt nun auf dem von Mendelssohn gelegten Grunde weiter zu bauen, verfiel man in eine starre Stabilität und gelangte endlich dahin, sich Jahre lang in einem ewigen Cirkeltanz zu bewegen. Die grossen Kunsterscheinungen der Neuzeit wurden ganz ignorirt und wenn ja einmal etwas Neues gebracht wurde, so musste es entweder nach Mendelssohn'schem Muster gearbeitet oder so unbedeutend sein, dass es Werke des einmal beliebten Genres nicht in Schatten stellen konnte.

Einen auffallenden Contrast mit der Stabilität wirklich grosser Kunsterscheinungen gegenüber bilden die Concessionen, welche man selbst bei den besten Concerten den Launen der Sänger und Virtuosen macht. Während man Künstlern wie Berlioz, Richard Wagner u. A. beharrlich die Pforten des Kunsttempels verschlossen hält, während man um keinen Preis Werke wie Meyerbeers Musik zum Trauerspiel „Struensee“ (jedenfalls eines der werthvollsten Erzeugnisse dieses Componisten) aufführen würde, gönnt man bereitwillig dem leeren italienischen Stroh eines Donizetti, Verdi etc., den oft sehr faden und nichtssagenden selbst verfertigten Paradestückchen der Virtuosen Platz neben den klassischen Werken, bloss weil sie den Vortragenden Gelegenheit zum Brilliren, d. h. die Mittel zum Zwecke zu verkehren, geben. . . . [1362a /// 1363a] . . .

In einem nicht minder engen Kreis bewegt man sich in den grossen Concerten betreffs der Overtüren. Man kann bei einem der berühmtesten Institute Deutschlands sehen, wie Jahr aus Jahr ein Cherubini's Overtüren, ferner die von C. M. v. Weber (Freischütz, Oberon, Euryanthe und Jubelouvertüre) die zur Zauberflöte, einige Mendelssohn'sche, einige Beethovens'sche und – die zu Tell von Rossini an die Reihe kommen, letzterer, weil Mendelssohn einmal geäussert hatte, dass er sie recht gern habe. Zu diesem stehenden Repertoire sind in den letzten Jahren die Ossians-Overtüre von Gade und die zu Genoveva von Schumann, die Concertouvertüre von Rietz und die beiden Bennettschen Overtüren gekommen, welche letztere doch eigentlich nur das kurze und schwache Aufflackern eines sehr unselbstständigen Talentes sind. Wenn man ja einmal etwas Anderes in die [1363a // 1363b] sem Genre brachte, so war es grösstentheils wieder der Art, dass es eigentlich nicht in ein solches Concert gehörte, wie zum Beispiel die Overtüre zur Rosamunda von Fr. Schubert und zu Goethe's Faust von Lindpaintner, letztere sehr geeignet für Gartenconcerte, Wachtparaden. Manches wahrhaft Schöne und Grosse, was neuerdings in der Form der Overtüre geleistet wurde, ward bis jetzt consequent ignorirt: weder die Overtüren zu den Vehmrichtern und zu König Lear von Berlioz, noch die zu den Opern „der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ wurden in das Repertoire aufgenommen – und die Folge all dieser Stabilität wird sein, dass in der nächsten Zeit weniger grosse und berühmte, aber mit viel Strebsamkeit und gutem Willen geleitete Concert-Institute ihre stolzen Schwestern in dieser Beziehung wenigstens überflügelt haben, dass jene die uns noch neuen von den berühmten Concerten vor enthaltenen bedeutenden Erscheinungen vorführen und sich somit ein erhöhtes Interesse gewinnen werden.

Nicht wenig würde es aber zum Verständniss neuer oder für den grösseren Theil des Publikums minder leicht verständlichen Werke (z. B. der neunten Sinfonie) beitragen, wenn man dem Hörer ein erläuterndes Programm davon in die Hände gebe. Wird der Hörer von vorn herein durch die Feder eines Künstlers, der das Kunstwerk vollständig in sich aufgenommen, belehrt, um was es sich handelt, von welchem Geiste Beethoven inspirirt war, als er die *Es dur*-, *C moll*-, *A dur*- und die Neunte Sinfonie schrieb, wird er mit der Sage vom Tannhäuser und vom fliegenden Holländer bekannt gemacht, so wird das Verständniss ihm erleichtert und also auch der Kunstgenuss erhöht, wenn nicht gar erst ermöglicht. Ohne ein solches Programm erscheint ein Werk dem Laien nicht selten entweder nur als ein Tonstück mit

schönen Motiven und überraschenden Harmonien, oder – als ein unverständliches Tonchaos. Man muss doch bedenken, dass in der Regel nur der, dessen Lebensberuf die Kunst ist, Zeit und Gelegenheit hat, sich dem gründlichen Studium so grosser und hochstehender Werke hinzugeben, dass aber auch der sogenannte Laie ein Recht auf den Genuss der höchst stehenden Erzeugnisse hat, dass ein solcher ihm gewissermaassen Bedürfniss ist. Durch das blosses Vorführen der grossen Werke kann man aber keinen wesentlich günstigen Erfolg erzielen, wenigstens dauert es lange Zeit, ehe die Mehrzahl der Hörer sich in ein solches Werk hineinlebt – es muss daher das allgemeine Verständniss erleichtert, das geheimnissvolle Wort der un- [1363b // 1364a] bestimmt in Tönen redenden Kunst von deren Priestern in gewissenhaftester und begeistertster Weise interpretirt werden. R . W a g n e r's geistvolle und mit wahrhaft künstlerischem Schwunge geschriebene Programme zu der Eroica, zur neunten Sinfonie und zu der Coriolan-Ouvertüre können für ähnliche kunstschriftstellerische Arbeiten als Muster dienen.
(Schluß folgt.)

herrührte verdammte // desshalb // auch weil // in Schatten // Jubelouvertüre) die // Rosamunda // Opern „der fliegende ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/39, 6. 10. 1853, S. 308

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Oper im Monat September. . . – 24. Sept. Tannhäuser, von R. Wagner. – 27. Sept. Tannhäuser, von R. Wagner (Tannhäuser, Herr Beck als Gastrolle). – . . . Im Ganzen 8 Opern in 10 Vorstellungen.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/184, 5. 10. 1853, S. 1364b

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

L i s z t beabsichtigt mit R i c h a r d W a g n e r nach Paris zu reisen, um dort die Aufführung des „Tannhäuser“ anzubahnen.

XXXX

Badische Landeszeitung -/231, Mittwoch 5. 10. 1853, S. 945a-945b

[Baden][Kopfartikel]

* **Karlsruhe**, 3. Oktbr., Nachmittags. In diesem Augenblick ist das erste Konzert des g r o ß e n M u s i k f e s t e s zu Ende, das Se. K. Hoh. unser ebenso der Kunst huldigender, als für die Interessen Seiner treuen Stadt besorgter Regent mit festlicher Munifizienz ins Leben gerufen hat, und noch erfüllt von dem großartigen Eindruck dieser gewaltigen Tonmassen, ergreifen wir die Feder, um in lebensfrischen Zügen eine kurze Schilderung des Gehörten zu entwerfen. Auf der geräumigen Bühne unseres eben so eleganten, als geschmackvollen neuen Theaters, welche durch eine den architektonischen Verhältnissen des Hauses entsprechende und eigens für diesen Zweck verfertigte Dekoration geschlossen war, befand sich die Tribüne für die aus 130 Musikern bestehenden vereinten Orchester von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe. Vom Plafonds herab verbreiteten 5 Gaskronleuchter ihr Licht über das Ganze, welches nach vorn hin mit einem erhöhten Standpunkt für den Dirigenten des Konzerts abschloß. Die Zwischenräume waren mit einheimischen und fremden Gästen dicht angefüllt, die sich alle zu dem seltenen Genuß eingefunden hatten. Um 11 Uhr traten die allerhöchsten und höchsten Herrschaften in ihre Logen. S e i n e K ö n i g l i c h e H o h e i t d e r R e g e n t nahmen mit S. K. H. dem Großherzog von Hessen in Ihrer Loge, in der nebenan befindlichen Hofloge I. K. H. die Großherzogin von Hessen und I. G. H. die Markgräfin Wilhelm Platz. Die Herren Markgrafen Wilhelm und Maximilian, so wie die durchlauchtigsten markgräflichen Prinzessinnen befanden sich in der markgräflichen Loge, die andern Hoflogen wurden von dem hohen Gefolge eingenommen. Der Glanz der vielen Uniformen, die Eleganz der Toiletten in den Rängen, das volle Haus gewährte einen ebenso freundlichen Anblick, als die Stimmung, mit welcher man dem Konzerte entgegenharrte, eine feierliche war. Doch das Auge wurde bald auf die Bühne gelenkt, als L i s z t erschien u. den Zauberstab ergriff, der das Ganze regeln u. in Bewegung setzen sollte. Mit der Ouvertüre des „T a n n h ä u s e r“ von Richard Wagner wurde das Konzert eröffnet. Das Werk, eine ebenso interessante, als wirkungsreiche Komposition, ist Tondichtung im

höchsten Sinne des Wortes und zugleich in kurzen aber kräftigen Umrissen der Totalinhalt der Oper. Die eigenthümliche Richtung, die Wagner verfolgt, ist so verschieden von den Kompositionen der Neuzeit, so schroff entgegengesetzt der flachen Produktion so mancher Komponisten, daß sie unsere höchste Beachtung in Anspruch nimmt*). Diese frische Kraft in den Massen, diese Weichheit in der Schilderung zarterer Gefühle, ohne jene verderbliche Süßlichkeit, dieser unterbrochene Gedankenfluß, der das Ganze beherrscht u. durchdringt, die Vertheilung der Effekte in der Instrumentation endlich, alles dies ist wohl berechnet, unser Interesse zu erwecken und rege zu erhalten. Das Tonwerk wurde ganz im Geiste des Kompositors, in meisterhafter Vollendung ausgeführt und erfreute sich des rauschendsten Beifalls. Die zweite Nummer . . .

*) Der Tannhäuser wird in den nächsten Monaten auf der hiesigen Hofbühne zur Aufführung kommen, und werden wir bei diesem Anlaß Gelegenheit haben, die Wagner'sche Musik, jedenfalls eine der hervorragendsten Erscheinungen der neueren Produktivität, näher zu besprechen" A. d. R.

// . . . Endlich erübrigt es uns noch, der würdevollen, inspirirten, von der Wichtigkeit und der Bedeutung ihrer Mission durchdrungenen Leitung Liszt's die verdiente Anerkennung auszusprechen, eine Anerkennung, welche dem berühmten Vorkämpfer der modernen Musikreform Seitens des Publikums durch Hervorruf und Seitens der Orchester durch einen dreimaligen Tusch ausgedrückt wurde. Man mag vom künstlerischen und ästhetischen Standpunkt aus über die moderne Musik denken, wie man will, jedenfalls ist es ein hoch zu ehrendes Streben, einer neuen Richtung in der Kunst, welche mit Gediegenheit und Selbstbewußtseyn auftritt, auch die Möglichkeit ihrer materiellen Existenz zu erkämpfen. Ist die Richtung eine falsche, so wird sie mit der Zeit von selbst in ihr Nichts zurückfallen, das hohe Interesse, welches in ihr liegt, wird ihr Niemand absprechen können. Und darum sehen wir mit gespannten Erwartungen dem zweiten Theile des Musikfestes entgegen, der nach der Wahl der Musikstücke nicht minder anziehend zu werden verspricht, als es die erste war.

mit festlicher Munificenz [der Nachdruck der >Freiburger Zeitung< schreibt >mit fürstlicher Munificenz< // eleganten, als // Ihrer Loge // gewährte // unterbrochene // erwecken // Seitens // zurückfallen, ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/276, Mittwoch 5. 10. 1853, S. 1408b

[-]

Karlsruhe, 3. Octbr. Gestern Abend sind JJ. KK. HH. Der Großherzog und die Großherzogin von Hessen dahier eingetroffen und im Großherzoglichen Schlosse abgestiegen. Allerhöchstdieselben werden während unseres großen Musikfestes dahier verweilen und dann nach Darmstadt zurückkehren. Die Stadt ist festlich geschmückt. Das heutige e r s t e g r o ß e C o n c e r t, welchem die Allerhöchsten und Höchsten Herrschaften anwohnten, fiel glänzend aus; namentlich fanden die Ouverture zu dem Wagner'schen „Tannhäuser“, die Mendelssohn'sche „Loreley“, Beethoven's 9. Symphonie, sowie der Violinvortrag des Hrn. Concertmeisters Joachim aus Hannover – eines Virtuosen ersten Ranges. – großen Beifall. Die Leistungen der combinirten drei Orchester und Chöre waren wahrhaft imposant und ließen an Präcision und Adel des Vortrags kaum etwas zu wünschen übrig.

– Den 4. Auch der zweite Tag des Festes, den erheiternden Volksbelustigungen gewidmet, ist unter zahlreicher und lebhafter Theilnahme sehr schön vorübergegangen.

XXXX

Karlsruher Zeitung -/234, Mittwoch 5. 10. 1853, S. [Ab-Ac]

[Deutschland]

†† **Karlsruhe**, 4. Okt. Der heutige Tag, welcher dem Programm gemäß der Hauptsache nach Volksbelustigungen gewidmet ist, hat unserer Stadt wieder zahlreiche neue Gäste aus der Nähe und Ferne zugeführt. Vom frühen Morgen an strömten mit der Ankunft jedes neuen Bahnzuges wahre Karavane von Fremden herzu, so daß unsere Stadt ein äußerst belebtes Ansehen hat. Um 11 Uhr begann ein großes Exerzium unserer Feuerwehr . . . // . . .

Während so die Menge sich der harmlosen Freude des Volksfestes hingibt, ist Franz Liszt mit den Seinen im Gr. Hoftheater unermüdlich mit den Vorbereitungen zu dem zweiten großen Konzert beschäftigt, welches den Proben nach zu urtheilen leicht noch mehr Interesse erwecken dürfte, als das

gestrige. Namentlich versprechen Meyerbeer's Overtüre zu Struensee und die Kompositionen von H. Berlioz und Richard Wagner den Besuchern hohe Genüsse.

Karavane // hingibt, // dürfte, als ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/235, Mittwoch 5. 10. 1853, S. [Db]

[Vermischtes]

– R i c h a r d W a g n e r hat für einige Zeit seinen Aufenthalt in T u r i n genommen. – Zu den Städten, welchen in letzter Zeit der Genuß zu Theil wurde, den „Tannhäuser“ des hochgefeierten Komponisten kennen zu lernen, trat Anfangs dieser Woche Elbing.

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Didaskalia -/237, Mittwoch 5. 10. 1853, S. [Bb-Ca]; ~ -/238, Donnerstag 6. 10. 1853, S. [Bb-Ca]; ~ -/239, Freitag 7. 10. 1853, S. [Ca-Cb]; ~ -/240, Samstag 8. 10. 1853, S. [Ca-Cb]; ~ -/243, Mittwoch 12. 10. 1853, S. [Ba-Bb]; ~ -/244, Do 13. 10. 1853, S. [Bb-Ca] [-]

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

I.

K a r l s r u h e, 3. Oct. Unser M u s i k- u n d V o l k s f e s t nimmt heute seinen Anfang. Während der Vorbereitungen zu demselben in den letzten Tagen hat es fast unaufhörlich geregnet [Bb // Ca] und schon fürchtete man, der Hauptzweck desselben, unsere Residenz durch Zuzug vieler Fremden auf einige Tage frisch belebt zu sehen, möchte vereitelt werden. Aber heute ist das Wetter gut und alle Gasthöfe sind mit Festbesuchern gefüllt. Mehrere Straßen, besonders die Waldstraße, prangen im schönsten Festschmucke; Eichenlaubgewinde ziehen sich von Haus zu Haus; Fahnen und Flaggen wehen von Thürmen und Gebäuden. Auf dem Markt- und Schloßplatze sind viele Zurüstungen für die Volksbelustigungen getroffen. Den Hauptbestandtheil des Festes bilden die M u s i k – A u f f ü h r u n g e n. Die vereinigten Kapellen und Chöre der Theater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, etwa 130 Instrumenten und 130 Sänger und Sängerinnen, haben gestern und vorgestern unter L i ß t's Leitung Generalproben gehalten, deren Gesammtergebnis im Allgemeinen k e i n sehr befriedigendes war. Mit solchen ausgezeichneten Künstlerkräften, wie sie eben hier vereinigt sind, ließe sich eine vollendete Musikaufführung erwarten, zumal die Vorproben in den drei Städten, besonders in Karlsruhe und Mannheim, mit großem Fleiße und ausgezeichneter Präcision gehalten worden sind. Die Wahl des Herrn Dr. Liß zum Dirigenten des Festes können wir keine glückliche nennen; zur Leitung solcher Massen fehlt ihm vor allem die nöthige künstlerische Ruhe, von manchem Andern hier nicht zu reden. Warum, so fragt man sich hier allgemein, wurde bei der Direktorwahl der hiesige allgemein verehrte Kapellmeister S t r a u ß übergangen? Oder warum vertraute man, wenn man Hr. Strauß nicht wollte, diesen wichtigen Posten nicht Hr. L a c h n e r aus Mannheim oder einem anderen Direktor an, dessen Direktionstalent bekannt ist und genügende Garantie für das Gelingen des Festes gab? Man sagt sich über diesen Punkt hier mancherlei höchst merkwürdige Dinge in die Ohren, worüber ich Ihnen vielleicht ausführlichere Mittheilungen mache; denn bei der Bedeutung, welche man von gewisser Seite diesem Feste gibt, ist diese Frage von dem höchsten künstlerischen Interesse. – Heute findet das erste Konzert statt. Möge es besser ausfallen, als die gestrige Hauptprobe! Namhafte Künstler aus verschiedenen Gegenden Deutschlands sind hier wie zu einem musikalischen Congreß vereinigt, gleichsam um über die alte und neue Kunstrichtung zu Gericht zu sitzen. Unser Regent, welchem wir dieses Fest verdanken, wird überall, wo er sich zeigt, von der Bevölkerung mit den Zeichen der größten Verehrung empfangen. Unter den bereits angekommenen Künstlern bemerken wir den Hoftheaterdirektor Tescher von Darmstadt, die Kapellmeister Benedikt von London, Schindelmeißer von Darmstadt, die Kunstveteranen Fischer von Mannheim, Breiting von Darmstadt, die Pianisten ehrlich und Rosenhain aus Paris [etc.]

Die hiesigen Blätter teilen Näheres über die Volksbelustigungen mit, die am 4 und 5. Oct. auf dem Schloßplatz und dem Marktplatz stattfinden. Dahin gehören: Umzug der Wurstreiter, Wursthauen und Wurststechen, Steigen an den Kletterbäumen, Bolzschießen, Käseessen, Holzschuhlauf, Sackhüpfen, Hahnenschlag, Eimerstechen, Uebung auf dem Zitterbalken, Hafenschlag, Uebung im Kienruß- und

Mehlkasten, Kappenstoßen, Aufsteigen von 30 kleinen Luftballons und Figuren. Für Erfrischungen ist auf dem Schloßplatze gesorgt. Außerdem gibt's Karrousel, Akrobaten, Wiljalba Frickel, Welttheater, Kunstfeuerwerk mit Verwandlungen und gegen 3000 spielende Figuren [etc.] zu sehen

=====

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

—

II.

K a r l s r u h e, 4. Oct. Das erste K o n z e r t hat im Allgemeinen sehr kalt gelassen und die großen Erwartungen, mit [Bb // Bc] welchen das von allen Seiten herbeigeströmte Publikum das Theater betrat, sind durchaus nicht befriedigt. Worin die Gründe für dieses höchst auffallende Resultat nach so außerordentlichen Kraftanstrengungen liegen, soll ausführlicher an einem andern Orte untersucht werden. Für heute mögen folgende Thatsachen sprechen. Keine einzige Nummer des sehr reichen und mannichfaltigen Programms war im Stande, das bis in die entferntesten Räume dicht besetzte Haus auch nur einen Augenblick in eine begeisterte Stimmung zu versetzen; der Beifall erhob sich nur selten über das Klatschen einiger Hände. Weder die Ouverture zu „Tannhäuser“ von Wagner, noch diejenige zu Byrons „Manfred“ von Schumann machten einen mehr als ganz gewöhnlichen Eindruck; auch die Konzert-Arie von Beethoven, gesungen von Frau Howitz-Steinau, drang nicht durch. Nur zwei Nummern zündeten auf kurze Weile: das Finale aus der Oper „Loreley“ von Mendelssohn, und ganz besonders das Violin-Konzert von Joachim, dieses wohl größten deutschen Violinspielers der Gegenwart. Der Männerchor aus Liszts Festgesang: „die Künstler“ versetzte die Zuhörer in eine höchst peinliche Stimmung, weil die fortwährende Häufung von sonst nirgends gehörten Dissonanzen das Ohr unaufhörlich auf die Folter spannte. Anfangs war man betroffen, zuletzt lachte man. Als am Schlusse der Nummer wenige Hände sich zum Beifall in Bewegung setzen wollten, ertönte ein lautes Zischen durch das Haus und Todtenstille folgte dann. In der neunten Symphonie von Beethoven kam an einer Stelle das Orchester so auseinander, daß Liszt „Halt!“ rufen und den Satz von vorn beginnen lassen mußte. Das Konzert dauerte von 11 bis gegen 3 Uhr. Als schon Alles zum Weggehen sich erhob, riefen einige Stimmen den Namen Liszt; Andere stimmten bei, und die Pauken und Trompeten fielen mit einem Tusche ein. Von Enthusiasmus bei der Masse war keine Spur vorhanden.

Gestern Nachmittag war (berichtet ein hiesiges Blatt) große Tafel bei Hofe, zu welcher sämtliche hier anwesende allerhöchst und höchste Herrschaften geladen waren. Franz Liszt hatte die Ehre, von dem Regenten zur Tafel gezogen zu werden. – Unter den Künstlern, welche der gestrigen musikalischen Aufführung beigewohnt haben, nennen wir noch den bekannten Liedercompositeur Kücken, Kapellmeister in Stuttgart, und Wilhelm Krüger, der renommirte Pianist aus Paris.

=====

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

—

III.

K a r l s r u h e, 4. Oct. Vom herrlichsten Wetter begünstigt brach heute der z w e i t e Festtag an. Während im Theater [Ca // Cb] die Hauptprobe für das morgen stattfindende zweite Konzert abgehalten wurde, wogte in den Straßen und auf den öffentlichen Plätzen eine große Volksmenge auf und nieder, die sich zu den Sehenswürdigkeiten der Residenz drängte, welche während des Festes dem Publikum geöffnet sind. In Gegenwart des Regenten und einer großen Zahl von Zuschauern wurde ein Exerzitiüm der hiesigen Feuerwehr abgehalten, und Nachmittags nahmen die tief in der Volkssitte wurzelnden alten Volksbelustigungen ihren Anfang. Der Umzug der Wurstreiter in der Stadt, das Steigen an den Kletterbäumen, das Bolzschießen, Käseessen, Sackhüpfen, Wursthauen, Eimerstechen, die Uebungen auf dem Zitterbalken, im Kienruß- und Mehlkasten [etc.], das Aufsteigen von 30 kleinen Luftballons und Figuren und mancher andere muntere Scherz erhielt die schaulustige Volksmasse in einer stets heiteren Stimmung. Das frohe Treiben endigte erst die Nacht. Die Aufführungen der „Irrungen“ von

Shakespeare, welche Abends im Theater stattfand, war ein ebenso glänzendes Zeugniß für die edle Kunstrichtung, welche Devrient der hiesigen Bühne zu geben trachtet, als sie nach dem trefflichen Zusammenwirken der Schauspieler auf die ausgezeichnete Leitung des Institutes schließen lässt. Der Großherzog und die Großherzogin von Hessen haben den hiesigen Hof während des Festes mit ihrem Besuch erfreut. Zu den gestern Abend in den Gesellschaften Museum, Eintracht, Bürgerverein veranstalteten Bällen hatten die Festtheilnehmer freien Zutritt. – Nach dem Ergebnis der heutigen Probe verspricht das zweite Konzert einen etwas besseren Erfolg, als das erste.

=====

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

IV.

Trotz der Ueberzeugung, daß bei der Art, wie Liszt dirigirt, kein feuriges, bestimmtes und sicheres Ensemble möglich ist, drängte sich doch Alles auch zum *zweiten Konzert*, da dieses ja vorzugsweise der durch Berlioz und Wagner vertretenen Kunstrichtung gewidmet war. Leider aber hörte man von Berlioz's dramatischer Symphonie „Romeo und Julie“ nur den zweiten Theil, da die Zeit vor dem Konzert nicht gehörig für die nothwendigen Proben benutzt worden war und die Schwierigkeiten der Komposition nicht in einer Hauptprobe überwunden werden konnten. Was uns aber von dieser Musik vorgeführt wurde, gab einen hohen Begriff von dem gewaltigen Genius, der in Berlioz wohnt. – Meyerbeers Ouvertüre zu „Struensee“, eine eben so warm und klar empfundene, als frisch und kühn, wie in einem Wurf, niedergeschriebene Komposition, wirkte wie alles Ursprüngliche und Gesunde, kräftig anregend auf die Zuhörer. – Herr von Bülow, ein Schüler Liszt's, trug auf dem Flügel eine Phantasie seines Lehrers über Motive aus Beethovens: „Die Ruinen von Athen“ vor. Die Komposition entbehrt der rechten künstlerischen Form; der Vortrag zeugte von vieler // Bravour. – Fräulein Kathinka Heinefetter erntete durch den Vortrag zweier Arien reichen Beifall. Der Ton ihrer Stimme ist voll und groß; ihre Coloraturen sind elegant und meistens exakt; ihr Vortrag ist dramatisch feurig. Auf der Bühne muß sie bedeutenden Eindruck hervorbringen. – Der herrliche Joachim trug ohne alle Begleitung die „Chaconne“, das unerreichbar schöne Violin-Solo von Seb. Bach, mit einer Vollendung vor, wie wir noch nichts Aehnliches hörten. Das große, edle Spiel der deutschen Schule ist noch nicht untergegangen, in diesem hoffnungsreichen jungen Künstler lebt es fort. Joachim ist gegenüber unserem vielfach gepriesenen Virtuositentum wie ein Stern, der am dunkeln Himmel ruhig, groß und klar aufsteigt, unbekümmert um das Geflimmer und Geflacker, das Zischen und Rauschen, das Knallen und Platzen der im Brillantfeuerwerk unserer Virtuosen-Konzerte aufrauschenden Kunstraketen, die unter dem Jauchzen der gedankenlos gaffenden Menge zerplatzen, während der Stern ruhig seine herrliche Himmelsbahn wandelt. – Die Stücke, welche aus Wagners „Lohengrin“ vorgeführt wurden, machten einen außerordentlich tiefen und nachhaltigen Eindruck. Ueber diesen genialen Tondichter darum und seine im „Lohengrin“ betretene Kunststufe ein besonderes Wort.

=====

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

V.

Ueber die von R. Wagner eingeschlagene Kunstrichtung hat sich in der musikalischen Welt Deutschlands ein so erbitterter Streit erhoben, daß es in diesem Augenblick ein vergebliches Bemühen seyn dürfte, einem Worte zur Verständigung beider Parteien geneigtes Gehör zu verschaffen. Die maßlosen Uebertreibungen der unbedingten Anbeter und Verehrer Wagners, besonders jener literarischen Kotterie, welche die heiligsten Errungenschaften unseres Volkes auf dem Gebiete der musikalischen Kunst mit ungeweihter Hand angreifen und nicht selten verhöhnen, haben bei allen Männern, denen die Ehre der deutschen Nation noch etwas gilt, eine solche Empörung des Herzens hervorgerufen, daß sie in ihrem gerechten Zorn nun auch viel zu weit gehen, der Stimme der

Gerechtigkeit ihr Ohr verschließen und in ihrer bitterherzigen Stimmung von vornherein Alles mit argwöhnischem Mißtrauen betrachten, was von Wagner geschaffen wird. Sie haben den unbefangenen Standpunkt des reinen und unmittelbaren Genießens eines Kunstwerks verlassen und lassen in ihrer vorgefaßten Meinung Wagner entgelten, was seine Freunde verschuldet haben. Hätte Wagner seinem Volke nichts gegeben als seine Tondichtungen, hätte er sich enthalten können, selbst als kritischer Schriftsteller aufzutreten: das öffentliche Urtheil über seine Kunstleistungen würde ein ganz anderes und in seiner Allgemeinheit ein für ihn viel günstigeres und reineres seyn. Wie dem nun aber auch sey, die Akten über Wagner sind noch lange nicht geschlossen; er steht erst am Eingang seiner künstlerischen Laufbahn, da das Volk erst jetzt seine Werke zu hören bekommt, das Volk, das in seinem richtigen Kunstinstikte doch in letzter Instanz über jede bedeutende Erscheinung auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens und Wirkens entscheidet. In den „Musikalischen Briefen eines Wohlbekannten“, deren Tendenz bekanntlich gegen die Wagner'sche Richtung geht, wird der R. Wagner gewidmete Artikel mit folgenden Worten Shakespeares als Motto eingeleitet:

„An diesem und Jugendlichen Haupte hängen
So viele Hoffnungen, als an den Zweigen
Im wonnevollen Maimond hängen Blüthen.“

Dieses Wort in seiner Anwendung auf Wagner ist vollkommen wahr. Daß die in seinen früheren Werken, besonders in seinem Tannhäuser in reicher Fülle umhergestreuten Blüthen in seinem Lohengrin bereits zur herrlichsten Frucht gereift sind, das bewies das hiesige Musikfest.

Es kann nicht die Absicht eines kurz gedrängten, flüchtig hingeworfenen Festberichts seyn, eine ausführliche Analyse der aus Lohengrin vorgeführten Tonstücke zu liefern; dieses, wie überhaupt eine ins Einzelne gehende Würdigung der Bestrebungen Wagners, soll später in diesen Blättern von einem möglichst unbefangenen, ganz objectiven Standpunkte aus versucht werden. Aber wenigstens soll heute schon der Wahrheit Zeugniß gegeben und gesagt werden, daß auf dem Karlsruher Musikfest, trotz der mangelhaften Ausführung, die Scenen aus Lohengrin einen mächtigen, Alles bewältigenden Eindruck hervorbrachten. Wagner sagt in einem seiner Werke: „Meine Kunst ist für mich nicht ein Mittel zum Ruhm und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung meiner Anschauungen an fühlende Herzen.“ Daß dieses wahr ist, haben unsere Herzen erfahren, als wir seine Musik hörten. Besonders in der Stelle, wo Elsa in zarter seliger Erregtheit vorschreitet, um in den Münster zur Trauung zu gehen, das Orchester alle die liebenden und kindlich frommen Empfindungen ihres Herzens vorführt, hierauf der Chor erst in den leisesten, zartesten Klängen seine Liebe und Ehrfurcht vor der Fürstin ausspricht, dann die Töne majestätisch anschwellen, bis sie in der höchsten Begeisterung ihr: „Heil Elsa von Brabant!“ rufen; diese Musik bewegte mit einer Allgewalt die Herzen, daß in das Auge ernster Männer Thränen traten und sich unwillkürlich die Hände wie zum Gebete falteten. Diese unmittelbare, den innersten Menschen in seinen heiligsten Empfindungen ergreifende und ihn für alles Göttliche begeisternde Wirkung der Kunstschöpfungen Wagners auf gesunde Herzen ist es, was ihnen und besonders dem Lohengrin einen bleibenden hohen Werth gibt.

=====

Das Karlsruher Musik- und Volksfest.

VI

Sollen wir noch in einem kurzen Schlußwort den *G e s a m m t e i n d r u c k* bezeichnen, welchen das Fest auf uns gemacht hat, so müssen wir gestehen, daß er ein unbefriedigender war. Die beiden Musikaufführungen waren eigentlich nichts weiter als große Hofkonzerte, denen es nur in einigen wenigen Theilen gelang, einen allgemeinen großen Eindruck hervorzubringen. Die Hauptschuld daran trägt *L i s z t*, der ohne Prinzip und Plan auf dem Programm Seb. Bach und Meyerbeer, Mozart und Berlioz, Beethoven und Wagner nebeneinander stellte, und dabei sich selbst mit zwei eigenen Kompositionen präsentirte. Liszt ist zwar ein genialer Klavierspieler, aber kein guter Dirigent und er versteht es nicht, Massen zusammenzuhalten. In der Ueberschwenglichkeit seiner Gemüthsstimmung gibt er sich während der Exekution ganz und gar seinen Gefühlswallungen hin und geht darin unter. Das Orchester hat an ihm keinen Halt, da er keine Tempi markirt, sondern mit seinen Hand und

Körperbewegungen, die alle nur möglichen Formen annehmen, aber keinen bestimmten Rhythmus erkennen lassen, die Leute irre macht. Auch seine, der Regenten-Loge zugewendete Stellung, wodurch er die Hälfte des Orchesters und Chors im Rücken hatte und die Solosänger ihn gar nicht sehen konnten, machte ein einheitliches Zusammenwirken unmöglich, nicht zu erwähnen, daß er weder in den Proben, noch in der Aufführung die Orchestermitglieder in eine künstlerisch angeregte Stimmung zu versetzen wußte, sondern sie im Gegentheil durch die Art, wie er sie behandelte, vielfach verletzte. Die Kapelle gab diese Verstimmung dadurch zu erkennen, daß am Schluß des zweiten Konzertes, als Liszt gerufen wurde, aus ihr kein auch noch so kleines Zeichen des Beifalls kam und zu dem Essen, welches die drei vereinigten Kapellen unter sich veranstalteten, Liszt nicht geladen wurde. Es ist nicht jedem Menschen Alles gegeben. Bleibt Liszt in der ihm von seiner großen Künstlernatur klar vorgezeichneten Sphäre und bescheidet er sich, nicht mehr leisten zu wollen, als er kann; fährt er besonders fort, mit der nur ihm eigenen Begeisterung für die Aufführung Wagner'scher Tondichtungen an möglichst vielen Orten zu wirken, damit sich nach und nach ein von keiner Partei erzwungenes, sondern aus dem Anhören der Werke hervorgehendes, selbstständiges Volksbild: so kann er des Dankes aller unbefangenen Kunstfreunde gewiß seyn. – Was den andern Theil des Festes, die Volksbelustigungen, betrifft, so ist es wahr, daß die vielen Tausend Zuschauer sich bei den meistens von armen Knaben ausgeführten Späßen recht gut zu unterhalten schienen; aber ein Volkfest in der edleren Bedeutung des Wortes kann dieß nicht genannt werden: dazu fehlten alle wesentlichen Bedingungen. – Es ist während der Festtage von vielen anwesenden Künstlern der Wunsch ausgesprochen worden, es möchten sich künftig wo möglich jedes Jahr mehrere Städte zur Veranstaltung süddeutscher Musikfeste vereinigen. Möchte dieser schöne Gedanke zur Ausführung kommen! Ihn angeregt zu haben, ist schon eine sehr erfreuliche Wirkung des Karlsruher Festes.

gefüllt. // Instrumenten // Lißt // ausfallen, als // Congreß // [etc.] = etc.-Sigel // 4 und // Karrousel, // Wiljalba Frickel, ||

mannichfaltigen // größten // Todtenstille ||

[etc.], = etc.-Sigel // Erfolg, als ||

Julie“ // dunkeln ||

Kotterie // Kunstinstikte // Alles bewältigenden // in der Stelle // den Münster ||

Hand und Körperbewegungen, ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/238, Donnerstag 6. 10. 1853, S. [Bb-Ca] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/237, 5. 10. 1853

XXXX

Verfasser der ‚Musikalischen Briefe‘: Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler, 4. Heft [vor 7.] Oktober 1853, S. 195-213

Christoph Ritter von Gluck.

Es wächst der Mensch mit seinen höhern Zwecken.
Schiller.

Ich führe diesmal den Lesern einen Meister vor, der unter den Kennern bis heute im ernstesten musikalischen Drama in Rücksicht auf naturwahre Tonmalerei der Charaktere, Leidenschaften und Situationen für unübertroffen gegolten hat.

Eine ausführliche Schilderung seines Strebens und Wirkens wird in unsern Tagen von besonderm Interesse sein, weil unter uns ein ihm verwandter Geist mit gleichem Streben und Wirken aufgetreten ist und die Kenntniß dessen, was der Vorgänger wollte und leistete, helleres Licht auf die Verdienste des Nachfolgers wirft, auch nach dem Ausspruche: „die Vergangenheit ist die beste Prophetin für die Zukunft“ die Erfolge, die der Vorgänger hatte, auf die einen Schluß rechtfertigen, welche der Nachfolger haben dürfte.

. . . [195 /// 198] . . .

Gluck's Grundsätze in Bezug auf die Opernkomposition, die mit den von Richard Wagner neuerdings aufgestellten eine so große Aehnlichkeit haben, daß man den Letztern keineswegs einen Neuerer, sondern einen Erneuerer nennen sollte und sein sogenanntes Kunstwerk der Zukunft in allem Wesentlichen ein Kunstwerk der Vergangenheit ist, sind auch von Andern I ä n g s t erkannt und zum Theil öffentlich dargelegt worden, . . .

. . . [198 // 200] . . .

. . .

Einleuchtender als bei irgend einem andern Komponisten zeigt sich bei Gluck – wie in unserer Zeit bei Wagner –, wie groß die Macht der Besonnenheit, wie nutzbringend die künstlerische Ueberlegung ist. Beide haben den weitverbreiteten und bequemen, darum von so Vielen gern angenommenen Glauben zu nichte gemacht, Denken und Reflektiren thue der Phantasie Eintrag und lege der Erfindungskraft bleierne Gewichte an. Gluck wurde im Gegentheil in dem Maße phantasiereicher und mannichfaltiger erfinderisch, als er das Nachdenken, die Beobachtung, die psychologische Kenntniß der Menschennatur zu Hilfe rief. Mit welcher Ueberlegung, mit wie klar bewußtem Willen Wagner an die Darstellung und Nachahmung seiner Objekte geht, hat er mehrmals selbst ausgesprochen und Niemand wird die Glut und den Reichthum seiner Phantasie verkennen wollen. Man sollte glauben, das Beispiel dieser beiden [208 // 209] großen Talente müßte endlich die unglücklichste aller Behauptungen gänzlich beseitigen, die Behauptung, daß dem Genie überall das Rechte sich unbewußt offenbare, jene Behauptung, die bei so Vielen den wahren Fleiß tödtet und namentlich unsere Zeit mit Mittelmäßigkeiten überschwemmt.

Gluck fuhr seiner Zeit wie ein reinigendes Sturm- und Donnerwetter mit seiner Reform über das musikalische Frankreich und Deutschland (Italien blieb ganz unberührt davon), und wenn er auch nirgends einen gleich strengen Nachfolger gefunden, hat er doch einen unberechenbar heilsamen Einfluß auf die nach ihm kommenden vorzüglichern Komponisten geäußert, indem er ihnen unableugbar die Macht der musikalisch-dramatischen Wahrheit darlegte und sie damit gleichsam zwang, ihr ebenfalls zu huldigen. Die Flachheit schwand mehr und mehr und die Gediegenheit kam zur Geltung. Freilich gehört immer eine Anstrengung dazu, auf der Höhe der Kunst sich zu halten, und so darf man sich auch nicht wundern, daß gar Viele bald wieder zu den bequemen Bahnen in die gemächlichen Regionen der Flachheit hinabstiegen. Es war darum in unserer Zeit ein fast unabweisliches Bedürfniß geworden, daß ein Gluck ähnlicher Geist wiederum reinigend in dem Reiche der Musik erschien. In Wagner ist er gekommen. Dies ist seine Sendung und sein schöner Beruf. Er wird uns das sogenannte, nur im Traum existirende, Kunstwerk der Zukunft nicht bringen; aber die erneuerte Reform Gluck's in dem Gewande unserer Zeit hat er uns gebracht und er wird die nachkommenden bevorzugten Geister zwingen, ihm zu folgen, wie Gluck seine Nachfolger zwang, ihm nachzugehen. Aus dem Einflusse Gluck's ist mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Einfluß Wagner's zu schließen. Wie n a c h und d u r c h Gluck ein Cherubini, Mehul, Mozart, C. M. v. Weber u. A. möglich wurden, so lassen sich ähnliche musikalische Jünger Wagner's erwarten. Wie die Zeit nach Gluck aber nicht lauter Gluck gebracht hat, so wird auch unsere nächste Zukunft nicht lauter Wagner bringen. Beide Reformatoren haben etwas an sich, das dies verhindert.

. . . [201 // 202] . . .

Die Wirkung der Gluck'schen Opern wird unbestreitbar durch die Texte geschwächt. Orpheus und Eurydice, Armida, die beiden Iphigenien, die griechische und orientalische Mythenwelt, haben für uns kein stoffliches Interesse mehr; es liegt aus diesem Grunde in ihnen auch kein Wirkungselement für uns und nur die Musik allein kann ein solches noch zu geben versuchen. Sitten, Glauben, Denkweise liegen vollständig außerhalb unseres Bereichs, damit aber auch zugleich alle Ereignisse und deren Motive. Wir glauben nicht mehr an die Götter Griechenlands und ihre Macht, und auch der Glaube an andere geheimnißvolle Wesen schwindet mehr und mehr aus der gebildeten Menschheit, wenn er auch bei Vielen in einem versteckten Winkelchen der Seele sich noch zu halten und von da aus zu wirken versucht. Die fort und fort sich entwickelnden und verbreitenden Naturwissenschaften sind die gefährlichsten Feinde aller Kunstwerke, die einen Theil ihrer Wirkung auf jenen Glauben bauen und berechnen. Darum hat auch Wagner mit seiner Mythus-Oper einen unbegreiflichen Mißgriff gethan. U n s e r e Z e i t s e l b s t g e b i e r t k e i n e S a g e n m e h r; die Gespenster und alle übernatürliche Wesen schwinden, selbst die Klopfgeister vermögen im Lichte der Wissenschaft nicht mehr sich einzunisten, und m i t d e m G l a u b e n an eine Sache e r l i s c h t a u c h i h r e W i r k u n g.

Hätten Gluck's Opern Personen, Ereignisse und Anlässe zu leidenschaftlichen Situationen, an denen unsere Einbildungskraft und unser Herz u n m i t t e l b a r teilnehmen könnten, so daß die Handlung mit derselben Wahrheit wie die Musik auf uns zu wirken vermöchte, sie würden aller Wahrscheinlichkeit nach sowohl zur Zeit ihrer ersten Erscheinung, als auch heute noch, namentlich in

Deutschland, allgemeiner Eingang gefunden haben. Ebenso verschließt Wagner durch die Wahl mythischer Stoffe, der Graalssage [etc.], seinen Werken eine allgemeine Wirkung und die Fortdauer für die Zukunft, für welche die Wirksamkeit der Sage eine immer schwächere werden wird. Die Zeit geht ja nicht rückwärts, der Dämmerzeit der Mythe und Sage, sondern mit Riesenschritten der allgemeinen hellen Aufklärung zu. Mir erscheint es unbegreiflich, wie Wagner, ein Freund aller Aufklärung, ernstlich den Glauben hegen kann, die Zukunft werde auf der einen Seite, im Leben, mit aller Macht vorwärts dringen, in [202 // 203] der Kunst dagegen gleichzeitig in das mystische Dunkel zurückschreiten. Ueber den Stoff hinweg auf das Symbol zu blicken, und an einem dramatischen Werke einen symbolischen Genuß zu finden, wird zu allen Zeiten nur sehr Wenigen verliehen sein und auch bei diesen Wenigen wird ein derartiges Interesse sehr bald schwinden. Jedes Räthsel verliert seinen Zauber, sobald es gelöst ist. Man könnte Goethe's „Faust“, Weber's „Freischütz“ gegen meine Behauptung anführen, aber sie widerlegen dieselben nicht. In „Faust“ finden sich zwar übernatürliche Dinge, welche Ideen symbolisiren, aber wie viel unmittelbares Leben, das uns nahe steht, tritt uns darin entgegen! Der zweite Theil des „Faust“, in welchem dieses unmittelbare Leben fast ganz schwindet und das Symbolische vorherrscht, hat sich ein gleich allgemeines Interesse nicht erringen können und wird es nie. Ähnliches gilt vom „Freischütz“

. . . [203 // 205] . . .

Mustert man von diesem Gesichtspunkte aus seine Partituren und vergegenwärtigt sich dabei, auf welchem Stande die Instrumentation vor ihm und noch zu seiner Zeit war, so kann man sich ehrfurchtsvoller Bewunderung eines Mannes nicht erwehren, welcher den Instrumenten, die bis dahin todte Massen gewesen waren, einen lebendigen Geist einzuhauchen verstanden hat. . . . Hauptsächlich hatte er bei diesem gewissenhaften Studium erkannt, daß die eindringliche und wahre Wirkung der Instrumente nur durch sparsame Verwendung zu erreichen sei und daß durch verschwenderischen Gebrauch ihre charakteristische Wirkung vernichtet werde. Leider hat man dies in unserer Zeit wiederum so gut als ganz vergessen, wie man zu seiner Ohren Pein in vielen neuen Opern erfahren muß. Leider hat Wagner, der die Gluck'schen Grundsätze so eindringlich den Neuern predigt, nicht auch [205 // 206] gegen den Mißbrauch der Instrumentation geeifert, im Gegentheile nicht selten darin selbst gesündigt.

. . . [206 // 213] . . .

Aussprache: „die // Schluß rechtfertigen, // Letztern // zn // tödtet // uns und // Mythus-Oper // alle übernatürliche Wesen // [etc.] = etc.-Sigel, // blicken, und // gelöst // In „Faust“ ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/121-123, 7. 10. 1853, S. 485b-486a; ~ XXII/124-126, 14. 10. 1853, S. 498b-499b (Z:499a) [Correspondenz]

Königsberg, den 25. September.

. . . // . . .

(Schluß folgt.)

=====

Königsberg.

(Schluß aus Nr. 121-124.)

. . . // . . . – Neu einstudirt werden die Opern „Indra“, von Flotow und „Tannhäuser“, v. Wagner. . . .
// . . .

[Hinweis auf Wagner nur im Fortsetzungsteil der Korrespondenz, daher Einstellung unter dem Datum 14. Oktober] ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./15. 7. 10. 1853, S. 157b-160a

[-]

Dresdner Musik.

VII.

Franz Liszt und H. v. Bülow.

... [157b /// 158b] ...

Von Liszt's größeren Instrumentalwerken ist noch so wenig in das Publikum gedrungen, daß Viele wiederum einseitig glauben, er sei im höchsten Falle nur Claviercomponist. Liszt kann das ruhig abwarten, weil er eben in sich und nicht außer sich den Schwerpunkt seiner künstlerischen Mission gefunden hat. Er wirkt in der Gegenwart zugleich als Vertreter und unermüdlicher Vorkämpfer der ihm sympathischen Kunstrichtungen eines Berlioz und Wagner, deren Lebensfähigkeit und Bedeutung er vor Allen erkannte, und deren Berechtigung und Stellung er mit sicherem [158b // 159a] Blick festhielt, mit siegreicher Hand verfolgte. Hier war es, wo er zugleich als Schriftsteller lebendig in das Getriebe der Gegenwart eingriff und für Andere mit Wort und That energisch wirkte, was er für sich selbst zu thun verschmähte, ruhig den Zeitpunkt erwartend, wo Andere für ihn eintreten und ihm folgend thatkräftig wirken werden.

...

Eine herrliche Reihe von Solovorträgen entfaltete der Meister Liszt in wiederholten Zusammenkünften vor seinen Freunden und Verehrern, aus welchen wir folgende Compositionen hervorheben wollen. Die Sonaten Op. 28 und 109 von Beethoven; die Fantasie Op. 15 von Franz Schubert (welche jetzt auch von Liszt für Klavier mit Orchester erscheinen wird); von Schumann das Concert sans orchestre Op. 14 und mehrere Kreisleriana; und von Liszt's eigenen Compositionen die in ihrer Wirkung völlig electrifizierende zweite ungarische Rhapsodie; das graziöse, duftige Valse-Impropte; die zweite und dritte Concertétude; und Liszt's Arrangement des Tannhäusermarsches.

... [158b /// 160a] ...

Liszt und v. Bülow verließen Dresden, um sich zu dem Musikfest nach Carlsruhe zu begeben. Möchten sie Dresden nicht vergessen und möchte Liszt vor Allem sein Versprechen, mit einigen seiner großen Instrumentalschöpfungen recht bald wiederzukehren, in seinem Weimar nicht ganz vergessen.

Am 22sten September 1853.

Hoplit.

Valse-Impropte; ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./15, 7. 10. 1853, S. 160a-162a; ~ /16, 14. 10. 1853, S. 166b-171a; ~ /17, 21. 10. 1853, S. 178b-180a; ~ /18, 28. 10. 1853, S. 187a-190b; ~ /20, 11. 11. 1853, S. 211a-214b [-]

Briefe aus Carlsruhe.

I.

Carlsruhe, am 28sten September 1853.

Wenn das europäische Gleichgewicht erschüttert ist; oder wenn große Manöver und Hochzeitsfeierlichkeiten im Anzuge sind; oder wenn ein Vulkan seinen Ausbrüchen unterworfen ist – kurz wenn irgendetwas in der zivilisirten und unzivilisirten Welt vor sich geht, welches werth ist, die Spalten eines berühmten Journals zu füllen, so schicken die großen Zeitungen Times, Moniteur, die Augsburger Allgemeine, [etc.] einen Correspondenten an Ort und Stelle und am Tage zu beobachten, und in der Nacht ihnen zu berichten, was er am Tage gesehen und gehört hat.

Die „Neue Zeitschrift“ läßt sich von der Times und dem Moniteur nicht werfen, wenn ein musikalisches Ereigniß von wirklicher Bedeutung im Anzuge ist, und wenn es gilt für ihre Kunstrichtung zu werben und zu wirken. Und so folgte denn Ihr Dresdner Berichterstatter dem Rufe der Zeit und der Zeitung mit Vergnügen und Bereitwilligkeit, um in Carlsruhe die Kunsteindrücke unmittelbar zu empfangen und wiederzugeben, welche das bevorstehende Musikfest in so reichem Maße bieten wird. Telegraphische Depeschen sind in der musikalischen Zeitungswelt noch nicht eingeführt. Aber die kommen auch noch! Bis auf Weiteres begnügen wir uns noch mit postmäßigen Correspondenzen, die Ihnen jedoch in reichlichem Maße zu Theil werden sollen. Ich beginne sogleich heute, fast unmittelbar nach meiner Ankunft und berichte, was ich bis jetzt in Erfahrung bringen konnte.

Carlsruhe, den man im gewöhnlichen Leben eine „bescheidene Zurückhaltung“ und „übergroße Mäßigung“ in Bezug auf öffentliches Leben nicht ablängnen kann, fängt bereits an, sich durch

Fremde zu beleben, welche theils Beruf und Interesse, theils Neu- [160a // 160b] gier hierher führt. Die Vorbereitungen zu dem Musikfeste, welches zugleich ein badisches Volksfest sein wird, sind allseitig im Gange. Auf dem Schloßplatz und Marktplatz werden Tribünen, Pavillons und Buden errichtet, um der allgemeinen Schau- und Hörlust derer zu genügen, denen die ersten Hallen des neuerrichteten prachtvollen Theaters verschlossen sein werden, auf dessen Bühne ein großartiger Orchesterbau die Mitwirkenden des Musikfestes aufnehmen wird. Die Separatproben für Chor, Streichquartett und Blasinstrumente haben bereits seit längerer Zeit unter der Leitung des Musikdirectors W. K a l l i w o d a, des Concertmeisters W i l l und des Chordirectors K r u g begonnen. – Hofkapellmeister J o s e f S t r a u ß dagegen hat mit großer Umsicht und rühmlichster Aufopferung die technische Leitung des Musikfestes, die Anordnung der Specialitäten, deren ein solches Fest überaus viele und mühsame bietet, übernommen.

L i s z t ist bereits seit dem 19ten September hier eingetroffen und mit seinem Erscheinen begannen die Specialproben, welcher er nicht nur hier überwacht, sondern auch in Darmstadt und Mannheim zu leiten hat. Er ist zu diesem Zweck gegenwärtig auf einer Rundreise begriffen, bei welcher er auch Baden-Baden berühren wird, von wo er K a t h i n k a H e i n e f e t t e r zur Mitwirkung gewonnen hat, da die C r u v e l l i ihre Theilnahme dem Musikfest aus Gründen nicht widmen wird, die nicht hierher gehören.

An bemerkenswerten Fremden, die in Karlsruhe bereits eintrafen, nennen wir Herrn v. B ü l o w, welcher mit L i s z t zugleich hier ankam, und den Concertmeister J o a c h i m aus Hannover, Beide bei dem Musikfest als Solisten betheilt, ferner einen talentvollen Schüler Liszt's, D i o n y s P r u c k n e r aus München, den bekannten Räsonneur H o p l i t aus Dresden, und andere berühmte und unberühmte Leute, die wir noch kennen lernen werden. Aus Nah und Fern werden natürlich eine große Anzahl von Musikdirectoren und Musiker aller Art noch erwartet, wir erwähnen vorläufig S c h i n d e l m e i s s e r und M a n g o l d aus Darmstadt, L a c h n e r aus Mannheim, W a l t e r aus Basel, E r n s t aus Baden-Baden, [et.]

Die erste Generalprobe, mit Vereinigung sämmtlicher Chor- und Orchesterkräfte aus Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim, findet am 1sten October statt. Der erste Concerttag ist Montag den 3ten, der zweite Tag Mittwoch den 5ten October. Der Chor wird aus 130 Stimmen, das Orchester aus 32 Violinen, 10 Bratschen, 10 Celli, 8 Contrabässen und 2 Harfen bestehen; die Blas- und Schlaginstrumente im Verhältniß. An geeigneten Stellen werden die Blasinstrumente doppelt besetzt werden. Die Anzahl der Mitwirkenden beträgt also ungefähr 250 Orchestermit- [160b // 161a] glieder und Chorsänger, wozu noch eine bedeutende Anzahl von Solisten zu rechnen ist, die wir sogleich namentlich aufführen werden.

Mit so bedeutenden Kräften ist auch Bedeutendes zu leisten, zumal hervorgehoben werden muß, daß das Karlsruher Orchester nicht nur sehr tüchtige Solospieler von Ruf in sich faßt, sondern auch durch die energische künstlerische Leitung des Hofkapellmeister J. S t r a u ß, im Ensemble und in der Klangwirkung rühmlichst bekannt ist. Zudem sind für einzelne Instrumente noch besondere Solisten engagirt, wie z. B. für die Harfen-Soli die Frau P o h l, geb. E y t h aus Dresden, für die Baßclarinette eine Kammermusik aus Wiesbaden, [etc.]

Das heute ausgegebene specielle P r o g r a m m der beiden Concerte ist von L i s z t eben so geistreich concipirt als reichhaltig ausgestattet, und entfaltet die Kunstentwicklung von B e e t h o v e n bis W a g n e r in einen ununterbrochenen Cyclus bedeutender Kunstmomente. Man urtheile selbst, ob L i s z t mit diesem Programm nicht ein Meisterstück gemacht hat, um allen jetzt lebenden oder in ihren Schulen noch lebensfähigen bedeutenden Zeitgenossen von verwandter Kunstrichtung gerecht zu werden und sie in ihrer Bedeutung zur Gegenwart sowohl quantitativ als qualitativ angemessen zur Geltung zu bringen.

Der e r s t e C o n c e r t t a g, Montag den 3ten October bringt folgendes großartige Programm:

E r s t e r T h e i l:

1) Overture zum Tannhäuser von R. Wagner. 2) Concert-Arie von Beethoven. (Frau Howitz-Steinau). 3) Violin-Concert von Joachim, gespielt vom Componisten. 4) Finale aus der Loreley von Mendelssohn, (Loreley, Frau Howitz-Steinau).

Z w e i t e r T h e i l:

5) Overture zu Byron's Manfred, von R. Schumann. 6) Festgesang aus: „Die Künstler“ von Schiller, componirt von Liszt. (Die Soli gesungen von den HH. Chrudimsky, Eberius, Netz, Hoffmann, Hauser, Oberhoffer, Bregenzer und Brulliot). 7) Neunte Symphonie mit Chor von Beethoven (die Soli: Frau Howitz-Steinau und die HH. Eberius, Hauser und Oberhoffer.) –

Der z w e i t e C o n c e r t t a g, Mittwoch den 5ten October bietet folgende Werke.

E r s t e r T h e i l:

1) Ouvertüre zu „Struensee“ von Meyerbeer. 2) Arie aus „Titus“ von Mozart. (Frl. Kathinka Heinefetter). 3) Chaconne von Bach (Concertmeister Joachim). 4) Phantasie über Motive aus „Die Ruinen von Athen“ von Beethoven, für Clavier und Orchester von Liszt (H. v. Bülow). [161a // 161b]

Zweiter Theil:

5) Theil 2, 3 und 4 aus „Romeo und Julie“ dramatische Symphonie von Berlioz. (Fest bei Capulet, Liebesscene, Fee Mab). 6) Arie aus dem Prophet von Meyerbeer (Frl. Kathinka Heinefetter). 7) Aus Lohengrin von R. Wagner: der heilige Graal, Männerscene und Brautzug, Hochzeitsmusik und Brautlied.

Wir sehen, daß Beethoven, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, die Repräsentanten der neuesten deutschen Kunst, in gewählten und charakteristischen Werken, welche fast sämmtlich hier noch neu sind, uns vorgeführt werden. Joachim und v. Bülow sind ganz vorzügliche Repräsentanten der künstlerischen Virtuosität unserer Zeit. Gluck eignet sich nicht zu Concertvorträgen, weil sein Schwerpunkt, wie bei Mozart, auf der Bühne ruht. So fehlt nur C. M. v. Weber, von dem wir, statt der Meyerbeer'schen Arie, gern eine Concertarie auf dem Programm gesehen hätten, und der Höhenzug der deutschen Kunstentwicklung, soweit sie in unsere Gegenwart übergreift, ist mit kurzen aber scharfen Umrissen vorgezeichnet.

Programme machen ist eine Kunst, namentlich wenn sie einem so gemischten Publikum gegenüber treten müssen, welches theils mangelndes Verständniß theils mangelnden Willen befürchten läßt, und nur zum kleinsten Theil genügend vorbereitet sein kann.

Recht anerkennenswerth nach ihrer Intention ist daher eine Reihe von Artikeln „über die neuesten Richtungen der Tonkunst“, welche die Karlsruher Zeitung in Nr. 228 ihres Feuilletons mit richtigem Gefühle begonnen hat, um zum Verständniß der Concerte nach Kräften beizutragen. Wir kommen auf diese Artikel, sowie auf die Urtheile der hiesigen Presse später zurück, sobald ein Abschluß vorliegt.

Ein Mehreres wäre für jetzt nicht zu berichten. Der heutige Brief soll auch nur zur Orientirung in den hiesigen Verhältnissen dienen, damit das nächste Mal die Besprechung der Concerte im Detail sogleich beginnen kann. Schließlic sei noch erwähnt, daß von Seiten des Festkomité's bedeutende Anstrengungen nach allen Seiten hin gemacht sind, um das Fest zu einem ebenso reichhaltigen als allgemeinen zu machen. Einladungen an Kunstnotabilitäten, an Berlioz, Meyerbeer, Schumann, [etc.] sind ergangen; das Theater bietet ein musterhaftes Repertoire während der Festwoche und verspricht: Shakespeare's Romeo und Julie, Gluck's Armide, Freitag's Journalisten, Shakespeare's Komödie der Irrungen und Schiller's Jungfrau von Orleans. Ferner laden die hiesigen Gesellschaften: „Museum“, „Eintracht“ und „Bürgerverein“ sämmtliche Festtheilnehmer zu Bällen ein; es finden Festschießen, Volksbelustigungen, [etc.] statt, und ein Feuerwerk und Fackelzug der Bürger, unter Mitwirkung des Sängerbundes, soll am 6ten October das Fest beschließen, welches vier Tage in Anspruch nimmt. Es gäbe also Viel zu berichten, wenn man alles berücksichtigen wollte. Doch werden wir, den Grenzen des Blattes entsprechend, wohl nur das Musikalische besonders hervorheben können, wozu der reichhaltigste Stoff geboten ist.

Hoplit.

=====

Briefe aus Carlsruhe.

II.

Das erste Concert des Musikfestes.

Die Feier des Einzuges der modernen Kunst in Süddeutschland ist auf das Würdigste beendet worden. Das Wagner'sche Kunstwerk hat einen neuen Triumph gefeiert, und zwar auf einem Boden, welcher nichts weniger als vorbereitet war und an einem Orte, von dem man Hingebung und Verständniß um so weniger erwarten konnte, als sich hier bisher nur die entgegengesetzten Bestrebungen mit Erfolg bewegen konnten. Wer kennt nicht die Abgeschlossenheit, das Mißtrauen und Vorurtheil, welches Süddeutschland so oft kundgegeben hat, wenn es galt, ein Neues, ihm Fremdes in seinen Kreis des Hergebrachten und Gewohnten einzuführen! Und dennoch haben wir jetzt über eine That zu berichten, welche urplötzlich hereinbrach in diesen Kreis der Verjähnung, welche die Fesseln des Vorurtheils mächtig zersprengte und als epochemachendes Ereigniß ein neues Feld der Wirksamkeit sich selbst erschuf. Dieser entscheidende Schritt ward von Liszt gethan, das Fundament für das Gebäude der Zukunft ward von ihm mit fester Hand gelegt. – „Ich hab's gewagt“ – kann Liszt mit

Selbstbewußtsein ausrufen und: „Du hast gesiegt“ – muß man ihm mit Ueberzeugung und Freude bekennen.

Mit welchen Schwierigkeiten Liszt zu kämpfen hatte, kann nur beurtheilen, wer die hiesigen Verhältnisse näher kennen gelernt hat. Es ist schwer zu entscheiden, ob die technischen Hindernisse oder die ästhetischen Vorurtheile für den Augenblick die gewichtigeren waren. Jedenfalls greifen Beide hier so ineinander [166b // 167a] der, daß die Lösung der Aufgabe, wie sie in den Concerten vor uns liegt, eine bewundernswerte ist.

Man vergegenwärtigen sich 3 Orchester, die noch niemals zusammen spielten und unter denen sogar eine gewisse Rivalität herrschen soll. Man bedenke, daß außer den Chor- und Quartett-Proben, nur wenig vorgearbeitet werden konnte; das folglich in 48 Stunden eine combinirte musikalische Masse von 260 Personen zu einem Ensemble eingearbeitet werden mußte, in Werken, welche sie zum ersten Male hörten und die zu den schwierigsten Aufgaben gehören, welche die moderne Kunst überhaupt gestellt hat. Und nun denke man sich Liszt, dieser Masse und diesen Schwierigkeiten gegenüber vollkommen isolirt stehend, nur auf sich ruhend mit einer Kunstrichtung, welche den Mitwirkenden neu, und nicht dem geringsten Theil derselben sogar entgegen war; mit einer Kunstauffassung, deren Höhe und Reinheit zu verstehen nur dann gelingen kann, wenn man mit Hingebung und Selbstthätigkeit ihr folgen will und kann!

Wenn man auch den Gesamtkräften guten Willen und Eifer nicht absprechen kann, so ist doch die Fähigkeit der Einzelnen eine zu verschiedene, und ein inniges Zusammenleben mit dem Dirigenten in so kurzer Zeit nicht möglich. Bisher fand jedes Musikfest an dem Ort seiner Feier einen musikalischen Kern vor, um den sich die übrigen Kräfte krystallisiren konnten. Dieser Stamm war das dortige Orchester, welches seinen Dirigenten genau kannte und verstand, ihm willig folgte und die aufzuführenden Werke durch ihn bereits kennengelernt hatte. Dies Alles war hier nicht der Fall. Liszt war Allen Mitwirkenden noch ebenso fremd, als diesen fast alle Werke fremd waren. Vielfache Erfahrungen bestätigen aber, daß jedes Orchester durch seinen Kapellmeister an eine gewisse Directionsmanier gewöhnt (und wohl auch durch diese verwöhnt) wird, so daß es sich nur langsam an eine, davon verschiedene Manier gewöhnen kann, namentlich wenn sie so eigenthümlich und genial ist, als die Liszt'sche.

Liszt geht als echter, inspirirter Künstler, in dem von ihm geleiteten Kunstwerk vollkommen auf. Die Technik existirt ja für ihn, den ausübenden Künstler, und ersten Virtuosen, nicht mehr; er lebt nur im Geiste und durch den Geist. Ein Gleiches fordert er von denen, die er leitet. Die Technik muß bei ihnen überwunden, der Geist des Werkes von ihnen durchdrungen sein. Wie Liszt, sich in das Werk mit aller Geisteskraft versenkend, im Schwunge der leitenden Idee des Componisten, und nicht metronomartig, mechanisch äußerlich dirigirt – so giebt er auch jedem Instrument innerhalb gewisser Grenzen Freiheit der Auffassung und gesteht somit der Individualität eine [157 a // 157b] Berechtigung zu, welche freilich Viele nicht begreifen werden, weil nur der Künstler dem Künstler folgen kann. Gibt es doch so Viele, die keine Freiheit wollen, und nur in der Beschränktheit, im Geleitetwerden und Nachahmen ihr Heil findet!

Bei so großen Massen ist Fähigkeit und Bildung zu ungleich verteilt, als daß Alle auf gleicher Höhe stehen könnten, selbst wenn wir nur das Technische in's Auge fassen. Hervorragend und wahrhaft künstlerisch waren die Leistungen des Streichquartetts. Dieses schloß allerdings auch namhafte Künstler, wie die Konzertmeister Will aus Carlsruhe und Müller aus Darmstadt in sich. Das Ensemble der 32 Geigen, zehn Bratschen, 8 Kontrabässe war ein vollkommen Gelungenes und im Einzelnen oft Ueberraschendes. Ein Gleiches könnten wir von den Bläsern nicht sagen, namentlich waren die Holzbläser ziemlich schwach. Eine gute erste Oboe, Clarinette und Flöte konnten nicht die Schwächen der übrigen, namentlich der Fagotte, so übertragen und verdecken, dass nicht Manches zu wünschen übrig geblieben wäre. Im Ganzen waren die Holzbläser zu schwachathmig, ohne genügende Energie und Präcision, wofür die schöne Klangfarbe Einzelner nicht genug entschädigen konnte. Auch dem Blech fehlte die rhythmische Schärfe, und die Energie der Schlaginstrumente ließ viel zu wünschen übrig. *) –

Da es nun unmöglich ist, innerhalb 48 Stunden derartigen Mängeln vollständig abzuhefen, so liegt nicht der geringste Vorwurf für Liszt darin, daß das Ensemble des ersten Concertes nicht so vollendet war, als es unter günstigeren Verhältnissen hätte sein müssen. Daß namentlich in Beethoven's 9ter Symphonie, wo Schwankungen vorkamen, die Schuld nicht in der Direction, sondern im Orchester zu suchen ist, ward am besten durch das 2te Concert bewiesen, welches die erwähnten Fehler nicht zeigte und überhaupt in der Ausführung ein noch gelungeneres war, einfach deshalb, weil das Orchester Liszt besser auffassen lernte und ihm verständlicher folgte.

Die Chöre waren durchgehends sehr präcis und ausgezeichnet einstudirt. Ihr Piano hätte können zuweilen besser sein, doch ist dies bei einem so starken

*) Ueberhaupt sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß ganz Deutschland keinen Pauker besitzt, welcher dem Leipziger P f u n d an die Seite gesetzt zu werden verdiente. Wir haben nie und nirgends eine Pauke gehört, welche so vollendet künstlerisch behandelt wird, als von P f u n d, sowie wir keinen Contrabassisten kennen, welcher neben den Darmstädter M ü l l e r sich stellen dürfte. –

[167b // 168a] Theaterchor, der eine Intensität von mindestens 200 Dilettantenstimmen repräsentierte, äußerst schwer zu erreichen, und störte den Gesamteindruck um so weniger, als die Chöre äußerst rein sangen und ganz vorzüglich gut einsetzten. Nur in Liszt's Cantate, dem schwersten Gesangstück, welches wir kennen, war zuweilen Reinheit und Präcision zu vermissen, doch entschuldigt sich das leicht durch die schnellen Wechsel und überraschend neuen Folgen von Harmonien in diesem Werke.

Nach diesem Gesamtüberblick können wir die einzelnen Nummern des e r s t e n C o n c e r t e s näher beleuchten. Die T a n n h ä u s e r - O u v e r t ü r e W a g n e r's zog mit ihrer Glut der Phantasie und Pracht der Erscheinung glänzend vorüber. Ueber ihren Werth und Gehalt an d i e s e m Ort noch etwas zu sagen, wäre höchst überflüssig. Nur soviel sei bemerkt, daß ich nie eine so ausgezeichnete Ausführung der Ouvertüre gehört habe. Sie ging tadellos; die Violinfigur hatte einen nie gehörten Schwung, die Einsätze waren vollstimmig und kraftvoll, alle Instrumente und Mittelstimmen kamen zur schönsten Geltung. Die Aufnahme war äußerst günstig. Das Publikum wurde gepackt, ohne sich des Wie und Warum noch bewußt zu sein. Aber die Ouvertüre z ü n d e t e, wie überall, trotz dem „Wenn“ und „Aber“ der specifischen Musiker und trotz dem Heulen und Zähneklappen der Philister. Die Fische können nicht begreifen, wie man ohne Wasser leben kann, – so begreifen auch noch viele Menschenfische nicht, wie man ohne ihre Musik leben und wie im Sonnenglanz der W a g n e r'schen Musik die echten Menschenseelen glühen und blühen können. Aber nur immer vorwärts! Stürze und ertrinke wer will oder muß – W a g n e r's Siegeswagen zieht unaufhaltsam seine Bahnen! –

Die C o n c e r t - A r i e von B e e t h o v e n, – beiläufig gesagt ein Stück, das uns persönlich kein Interesse mehr abgewinnen kann, – sang Frau H o w i t z – S t e i n a u recht brav, doch ohne besonderen Schwung, etwas zu langsam. Die Arie war ihre eigene Wahl – sollte es nun einmal eine Concertarie sein, so wäre eine W e b e r'sche uns lieber gewesen. Der Beifall war mäßig.

Umso höheres Interesse bot uns Joachim's eigenes Violin-Concert, und zwar in doppelter Hinsicht. Über Joachim als Virtuosen ist kaum noch etwas zu sagen – er ist der erste und größte Violinspieler unserer Zeit. Er vereinigt die Vorzüge aller jetzt lebenden Geiger, ohne ihre Fehler zu haben. Er ist klassisch und modern zugleich, verschmäh't alle Charlatanerie und Effecthascherei und ist groß in seinem unerreichbaren Seelenadel, in seiner echten Künstlerruhe. Er kann Alles, kennt keine Schwierigkeit und [168a // 168b] spielt doch mit der erhabensten Einfachheit. Das echte, wahre Violinspiel aller Zeiten ist in ihm repräsentirt, ward durch ihn der Gegenwart erhalten und geht mit ihm einer großen Zukunft entgegen. – Joachim als Componist war uns aber neu. Wir konnten ihn als solchen nicht besser kennen und höher schätzen lernen, als durch dieses Concert, welches in Idee und Durchführung durchaus neu und genial ist. Das Concert besteht nur aus e i n e m Satz, aber mit verschiedenem Tempo, so daß es in der That alle Elemente, das Allegro, Andante, Scherzo und Finale, in sich schließt. Die einzelnen musikalischen Gedanken sind so geistvoll verbunden und in einander gearbeitet, daß allerdings das große Publikum beim ersten Hören der herrlichen Architektur nicht folgen kann. Durchaus symphonisch und vollkommen originell gedacht, macht das Concert einen unnachahmlichen Gesamteindruck, bei dem die Sologeige viel mehr zurücktritt und im Ganzen wirkt, als man von Concerten sonst gewohnt ist.

Mit diesem Concert J o a c h i m's ist den Violinconcerten ein ganz neues Feld eröffnet. Möge Joachim unermüdet und unbekümmert um zweifelnde Stimmen, fortbauen und er wird reiche Früchte für die Zukunft ernten. Joachim wird als Instrumentalcomponist noch ganz Bedeutendes leisten – das fühlt man augenblicklich heraus. In der Ouvertüre und Symphonie, wie in Concerten mit Orchester, muß er sich einen Namen erwerben vom reinsten Klange, wenn er seinem inneren Zuge ungestört folgt. Bei seiner Jugend breitet sich eine Zukunft vor ihm aus, die zu der beneidenswerthesten gehört, da in ihm alle Elemente eines großen Künstlers vorhanden, und theilweise schon zu höchster Blüthe entwickelt sind!

Das F i n a l e aus M e n d e l s s o h n's „Loreley“ wurde tadellos ausgeführt. Das Ensemble von Chor und Orchester war ganz vortrefflich; Frau H o w i t z - S t e i n a u überraschte uns auf das Angenehmste durch eine Wärme des Vortrags und Lebendigkeit des Ausdruckes, die wir sonst an ihr nicht gewohnt waren. Ich habe sie zum ersten Male d r a m a t i s c h singen hören, wozu das leichte Genre ihres gewöhnlichen Opernzyklus ihr freilich keine Gelegenheit bieten konnte. Die Partie der Venus

in Wagner's Tannhäuser hatte sie aber in Dresden früher so gesungen, daß man an ihrer dramatischen Begabung allerdings verzweifeln mußte. Desto lebhafter sei von uns dieser Fortschritt anerkannt, der allerdings auf eine universelle Begabung für den dramatischen Vortrag noch nicht schließen läßt. Das Publikum zeichnete Frau H o w i t z - S t e i n a u durch Hervorruf aus – überhaupt war das ganze Finale an diesem Abend vom Publikum am lebhaftesten aufgenommen und am meisten ausgezeichnet – natürlich mit Ausnahme von [168b // 169a] Joachim, welcher bei seinem Auftreten schon empfangen und am Schluß stürmisch gerufen wurde.

Wollte man von dem Beifall der Menge auf den Werth einer Composition schließen, so wäre M e n d e l s s o h n ' s F i n a l e ein ganz vortreffliches Werk. Mit Ausnahme der eingefleischten Mendelssohnianer wird das aber kein Mensch zu behaupten wagen. Was an der Composition Gutes und Wirkungsvolles zu finden ist, hat M e n d e l s s o h n bereits in seiner „Walpurgisnacht“ noch frischer und wirkungsreicher geboten, und das Uebrige ist reine Wiederholung von Mendelssohn's bekannter Manier, die im ziemlich engen Kreislaufe sich bewegt. Die Motive des Finale streifen mitunter so nahe an das Triviale, daß man sich verwundert fragt, wie der feingebildete Mendelssohn soweit sich herablassen konnte, um dem rein äußerlichen Effekt Concessionen zu machen, die nur für das große Publikum berechnet sein können. In diesem Finale entwickeln sogar große Trommel und Cymbeln eine erstaunliche Thätigkeit – ein Fall der bei Mendelssohn sonst unerhört ist. Wir wünschen nichts, als daß Mendelssohn diese Oper vollendet hätte! Dadurch würde er am sichersten bewiesen haben, daß ihm zur dramatischen Musik auf der Bühne des Talent f e h l t e; und die Marktschreier à la R i e h l, welche verzweifeln wollen, daß Mendelssohn sterben mußte, bevor er die Oper reformiren konnte, wären entsetzlich blamirt worden. Aber wohl weislich hat es Mendelssohn bei diesem Finale bewenden lassen, und würde dabei geblieben sein, wenn er auch noch zehn Jahre gelebt hätte! –

S c h u m a n n ' s O u v e r t ü r e zu Beurons M a n f r e d ist ein herrliches Werk, so voll Adel, Gedankenreichthum und Poesie, daß man die Ouvertüre zu dem Besten zählen muß, was Schumann an Instrumentalwerken geschaffen hat. Unter seinen Ouvertüren nimmt sie offenbar den ersten Rang ein, sie verbindet jugendlichen Schwung mit tiefer Erfassung der Aufgabe und echt künstlerischer Conception und Durchführung, auf seltene Weise. Als echtes Instrumentalwerk von reinstem Seelenadel und wärmster Empfindung nehmen wir keinen Anstand diese Ouvertüre den B e e t h o v e n'schen an die Seite zu stellen, mit denen sie in mehr als einer Beziehung die innigste geistige Verwandtschaft zeigt, ohne im geringsten äußerlich an Beethoven sich zu lehnen. Schumann's innerster und edelster Kern, sein entschiedener Beruf zur Instrumentalmusik, zeigt sich in dieser Ouvertüre wieder so glänzend, daß wir in Zukunft sicher noch Großes und Herrliches nach dieser Richtung hin von ihm zu erwarten haben. Daß das Publikum diese Ouvertüre mit einmaligem Hören nicht faßte, und daß daher der [169a // 169b] Beifall kein so lebhafter war, als bei Mendelssohn's Finale – das war vorauszusehen.

Wir kommen jetzt zu L i s z t ' s C a n t a t e, dem Festgesang aus „die Künstler“ von Schiller, für Männerchor und achtstimmiges Männersolo, mit Harmoniebegleitung. Wir haben schon oben bemerkt, daß es die s c h w i e r i g s t e Composition für Gesang ist, die wir kennen; wir setzen noch hinzu, daß diese Composition auch die g e w a g t e s t e ist, weil man sie nur einem durchaus g e b i l d e t e n musikalischen Publikum vorlegen kann und soll. Insofern war L i s z t ' s Wahl keine glückliche, die Cantate ging auch trotz ihrer großen Schönheiten ohne Wirkung vorüber – eine ganz natürliche Folge des zu großen Vertrauens auf ein musikalisches Verständniß und eine künstlerische Vorbildung, welche nicht einmal die anwesenden sogenannten Kunstverständigen und Musiker, viel weniger die Massen dem Werke entgegenbringen wollten oder konnten.

Der einzig gerechte Vorwurf, den man dem Werke machen kann ist, daß es nicht rein gesangsmäßig, sondern mehr instrumental gedacht ist. Liszt muthet der Wirksamkeit und Sicherheit der Stimme in Bezug auf Vorhalte, Ausweisungen und eine harmonische Verwechselungen zu viel zu, und kann deshalb bei der Wiedergabe seines Werkes jene absolute Reinheit und Sicherheit des Vortrages nicht erzielt sehen, welche doch unzweifelhaft erforderlich ist, um dem Werke in seinem verschlungenen, kunstvoll und geistreich angelegten Bau mit Genuß folgen zu können. Unrein und unsicher gesungen, wie das Werk trotz vieler Proben aufgeführt wurde, (und trotzdem, daß zur Unterstützung des Gesanges noch ein kleines Positiv von drei Registern beigegeben war) konnte man natürlich zu keinem Gesamteindruck gelangen und war öfters darauf angewiesen, die Intention mehr herauszufühlen, als herauszuhören. In der Generalprobe ging das Werk bedeutend besser; wir haben es auch in den übrigen Proben mit Aufmerksamkeit verfolgt und ihm bei jedesmaligem Hören neue interessante und geistvolle Seiten abgewonnen.

L i s z t ' s Werk bietet die Erscheinung eines bis zum Höchsten gesteigerten musikalischen Ausdruckes, und eines fast nervös verfeinerten Anschließens der Form an den Inhalt dar, sodaß mitunter

die Grenzlinien des Schönen allerdings überschritten werden, aber nicht, weil sie vom Komponisten vornehm vernachlässigt würden, sondern weil der Genius hier mit den beengten Fesseln ringt, welche das Endliche der Erscheinung dem Unendlichen im Künstler so oft anlegt.

Wahrhaft groß gedacht ist das Posaenthema [169b // 170a] der Cantate und von ergreifender Wirkung ist überhaupt der erste Vers, namentlich der so schön und erhaben fließende Schluß:

Der Künste heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der großen Harmonie!

Auch der Anfang des zweiten Verses zeigt große Schönheiten im Einzelnen. Aber die sehr weit gesteigerte Anhäufung von scharf accentuirten Wirkungen, die dicht neben einander gelegt, zu rasch sich gegenseitig verdrängen, raubt dem noch nicht orientirten Ohr allerdings die Ruhepunkte und jene beliebte Selbstbeschaulichkeit und Sicherheit, welche namentlich Mendelssohn dem Publikum in so hohem Grade bot und deshalb freilich nicht in die Gefahr kam, mißverstanden zu werden. –

Was dem Publikum aber besonders auffiel und zwar so, daß es bis zum Schluß der Cantate sich nicht recht erholen wollte, war das Trompetensolo am Schluß des zweiten Verses, nach den Worten:

Und räche sich mit Siegesklänge
An des Verfolgers feigem Ohr.

Bei dieser Stelle schmettert das Blech einen Secundenaccord hinaus, der allerdings zu den Gewagtesten zu rechnen ist. Genug, dies und manche ungebetene Dissonanzen, welche die Sänger hinzucomponirten ohne es zu wollen, irritirten das Publikum zu sehr, um zu einem Urtheil gelangen zu können, und es zog daher vor, kein Urtheil abzugeben. Wir aber möchten Liszt bestimmen können, diese Cantate recht oft aufzuführen, und sie baldigst drucken zu lassen, vielleicht mit einigen kleinen unbedeutenden Concessionen an die Sänger, wodurch wir freilich in Gefahr kommen können für einen Philister gehalten zu werden! –

Ueber die 9te Symphonie kann ich kurz sein. Ihr Inhalt und Werth ist bekannt und geschätzt genug, wenigstens bei uns im Norden, wenn auch manche Musiker Süddeutschlands, welche das Schwabenalter noch nicht erreicht haben und sich mit stolz zu den „beschränkten Köpfen“ zählen anderer Ansicht zu sein belieben. Ob die 9te Symphonie ein Ganzes sei, und was für ein Ganzes – darüber im Jahre 1853 auch nur noch ein Wort zu verlieren hieße schon, sich freiwillig zu den beschränkten Reichlichen Charakterköpfen zählen! –

Man fühlte der Aufführung der 9ten Symphonie allerdings an, daß sie von Seiten der Musiker [170a // 170b] noch nicht gehörig verstanden und verarbeitet sei, denn die Ausführung dies im Einzelnen allerdings Manches zu wünschen übrig. Liszt hatte offenbar auf mehr Verständniß, entschiedeneres Entgegenkommen und festere Haltung von Seiten des Orchesters gerechnet, konnte daher in zwei Proben natürlich Geist und Leben nicht in eine Masse einhauchen, welche theils mit dem Technischen noch ringen mußte, und theils durch Schwätzer und Philister im eigenen Urtheil über Werth und Bedeutung von Beethoven's Symphonie irre geführt war. Unter so bewandten Umständen ging die Symphonie noch ganz vortrefflich, namentlich der erste und zweite Satz, welche beide sehr lebhaft, letzterer sogar stürmisch und mit Dacaporuf vom Publikum aufgenommen wurde. Weniger gelang der dritte Satz, wogegen die Chöre ausgezeichnet waren und in Festigkeit, Sicherheit, Kraft und Reinheit nichts zu wünschen übrig ließen. Die Solosänger konnten besser sein, namentlich bewältigten Frau Howitz – Steinau und Frau Hausen ihre Partien noch nicht ausreichend.

Daß nach der Fermate in F-Dur bei dem Allegro assai vivace alla marcia (5/6 B-Dur) sich das Fagott verzählt hatte und mit dem Niederschlag (statt mit dem Aufschlag im vierten Achtel) einfiel, wodurch die große Trommel irre gemacht wurde, so daß die sechs ersten Noten wiederholt werden mußten, – war ein Unglück, wofür kein Dirigent einstehen kann, da leider beide Instrumente überhaupt sehr zaghaft auftraten und hier das Unglück hatten, ganz Solo eintreten zu müssen. Bei jeder anderen Stelle wäre das Versehen spurlos vorüber gegangen, doch haben diverse Böswillige und Einsichtslose, die niemals einen Directionsstab nur in der Hand gehabt, vielweniger ein solches Riesenwerk mit zwei Proben einstudirt haben, ein Geschrei darüber erhoben, weil sie froh waren, etwas in ihre Ohren Fallendes gefunden zu haben, was sie getrost tadeln konnten, ohne einmal Gefahr zu laufen, sich zu blamiren! –

Das Gesamtergebnis des ersten Concertes war ein vollkommen befriedigendes. Am Schluss

wurde Liszt stürmisch gerufen und das Orchester empfing ihn mit einem dreimaligen lebhaften Tusch. Das in allen Räumen überfüllte und glänzend besetzte Haus bot, bei Anwesenheit vieler fürstlichen und hochgestellten Personen, einen imposanten Anblick dar, und das Auditorium bewahrte eine, wenn auch nicht enthusiastische, doch im ganzen warme und lebhaft empfindliche dauernd gespannte Aufmerksamkeit, bis zum Schluß des Concertes, welcher gegen $\frac{1}{2}$ 3 Uhr erfolgte. Die Spannung auf das folgende zweite [170b // 171a] Concert war durch die Resultate des ersten Concertes eine allgemeine geworden.

Carlsruhe, 5ter October 1853.

H o p l i t.

=====

Briefe aus Carlsruhe.

III.

Das zweite Concert des Musikfestes.

Schon eine Stunde vor Beginn der Concerte auf meinem Posten, fand ich Muße genug, mir die Versammlung, welche die geschmackvollen Räume des Theaters im wahren Sinne des Wortes füllte, genauer anzusehen, um einige Menschenstudien zu machen. Man muß sein Publikum kennen, um die Urtheile des Einzelnen, sowie die Beifallsäußerungen der Massen verstehen und richtig beurtheilen zu lernen.

Die fürstlichen Logen waren außerordentlich glänzend und vollzählig besetzt. Der Prinzregent Friedrich von Baden, der hochherzige Schöpfer des Festes, dem wir Fremden nicht minder als die Einheimischen zu lebhaftem Dank verpflichtet waren, nahm mit dem Großherzog von Darmstadt die erste Loge ein. Die in den übrigen Logen anwesenden Markgrafen und [178b // 179a] Prinzessinnen von Baden, der Fürst von Fürstenberg mit Familie, die Frau Fürstin von Wittgenstein u. A. verliehen durch ihre Gegenwart dem Auditorium den Glanz eines *théâtre paré* an hohen Festtagen. Den ersten Rang nahm die *haute volée* und das, wie es schien, ziemlich vollständig versammelte Officiercorps zum größten Theile ein. Dieses Publikum ist wohl allenthalben dasselbe und bietet gerade nichts Charakteristisches. – Um so mannigfaltiger war das übrige Auditorium. Ganz Baden, Würtemberg, die Pfalz, der Elsaß und die Schweiz hatten ihren Contingent von Musikern, Musikfreunden und Neugierigen geschickt, um zu hören und zu berichten, zu urtheilen und zu v e r u r t h e i l e n.

Mit dieser letzteren Mission hatten sich namentlich die meisten Berichterstatter aus der schwäbischen Schule schon v o n v o r n e h e r e i n allerhöchst selbst betraut, wahrscheinlich im bescheidenen Zweifel, ob sie ihren eigenen Ohren hinlänglich trauen könnten, um ein unbefangenes, an der Quelle geschöpftes Urtheil abgeben zu können. Derartige, schon praenumerando fertige Kritiker sind wie die Taschenspieler, welche dem Publikum aus einer großen Flasche allerlei beliebige Spirituosa serviren, und ihm weiß machen wollen, den „reinen Wein“, den sie auf Verlangen einschenken, haben sie so eben erst hineingehext, während ihr *mixtum compositum* doch schon vor der Vorstellung in der Flasche verborgen schlummerte! – Ein großer Theil der erschienenen Berichte beweist, daß Geschwindigkeit keine Hexerei sei, und daß, wo „der Spiritus zum Teufel“ ist, der Unsinn übrig bleibt. – Der große R i e h l, einer der ersten Taschenspieler unserer Zeit, der sogar aus Nichts Etwas zu machen versteht, und aus Sich sehr viel macht, soll, einer dunklen Sage nach, auch vorhanden gewesen sein. Andere sollen gar nicht in den Aufführungen, sondern nur in den Proben gewesen sein (die umsonst waren) – und trotzdem berichtet haben. Die „didaskalischen“ Berichte wenigstens schmeckten sehr stark nach allgemeiner Abwesenheit – des Geistes! –

Ueber den dienstbaren Geistern der Journale, welches sich im Parterre und im ausgeräumten Orchester bescheiden vertheilt hatten und theilweise stark nach Freibillet aussahen, thronten im Olymp der Fremdenloge und auf anderen erhabenen Sitzen mit ernster Miene die Feldmarschälle der feindlichen oder verbündeten Musikheere, die Kapellmeister und Musikdirectoren aus Nah und Fern. Vor allem S c h i n d e l m e i s s e r aus Darmstadt, welcher seine besten Hilfstruppen ins Feuer geführt hatte; ein Mann, dessen Verdienste um Wagner's Werke wir dankbar und rühmend anerkennen, trotz aller Detailzweifel, die wir früher zu erheben (vielleicht mit Unrecht) veran- [179a // 179b] laßt wurden. Lachner aus Mannheim war nicht anwesend, man sagte, er habe die – Gelbsucht. – Dagegen fanden wir Gelegenheit, B e n e d i c t aus London, K ü c k e n aus Stuttgart, W e h n e r aus Göttingen, T e s c h e r und M a n g o l d aus Darmstadt, W a l t e r und R e i t e r aus Basel zu sehen, und theilweise kennen zu lernen.

Noch viele andere Musikdirectoren und Musikkenner aus Freiburg, Bern, Mühlhausen, Straßburg, Heidelberg, Kaiserslautern, Constanz, [etc.] waren anwesend. Der Kantoren und Lehrer aus hundert kleinen Orten waren Legionen vorhanden. Wer hätte Zeit gehabt, sie alle zu zählen! –

An Virtuosen war auch kein Mangel. R o s e n h a i n, K r ü g e r und E h r l i c h war das Pianistenkleblatt, welches Paris entsendet hatte. C o r n e l i u s, P r u c k n e r und der famose ungarische Geiger R e m é n y kamen vom Weimarer Musenhof. Mancher andere ist uns entgangen, doch sollen sich namentlich diverse schwäbische Minnesänger gezeigt haben. –

Was an Publikum noch übrig war, hatte hauptsächlich die B e e t h o v e n'sche 9te Symphonie im ersten Concert, und die W a g n e r'sche Musik des zweiten Concertes angezogen, wenn überhaupt ein specieller Grund vorhanden war. Doch gestanden mir einige nette Schwabenkinder sehr naiv, sie wären eigentlich nur gekommen, um den berühmten L i s z t dirigiren zu sehen. Auch ein höchst respectabler Grund, gegen den nicht das Geringste einzuwenden ist, als daß ich in diesem Augenblick sehr bedauerte, nicht selbst ein berühmter Mann zu sein! –

Das Arrangement des Orchesters war ausgezeichnet. Der ganze Orchesterbau befand sich auf der Bühne, hinter dem Theatervorhang. In Nebenzimmern wurde gestimmt, sodaß man nicht das geringste Geräusch hörte. Als der Vorhang aufging war die imposante und glänzend beleuchtete musikalische Masse schon zum Anfang gerüstet. L i s z t stand bereits an den erhabenen und isolirten Directionspult mit gehobenem Tactstock, und die Ouvertüre begann augenblicklich.

Trotz unserer sonstigen Antipathie gegen M e y e r b e e r müssen wir gestehen, daß die Ouvertüre zu S t r u e n s e e ein ganz vortreffliches und wirkungsvolles Instrumentalwerk ist. Das Gesetz einer gleichmäßigen und spannenden Steigerung bis zum Schluß ist sehr harmonisch eingehalten. Die Motive sind klar und nobel, die Durchführung ist interessant. Reminiszenzen an M e y e r b e e r's übrige Werke fehlen freilich nicht, doch ist der Effect hier noch nicht übertrieben, sondern natürlich und ungesucht. Diese Ouvertüre ist die bei weitem beste M e y e r b e e r's, und setzt seine Vorzüge als Instrumentalcomponist offenbar in das vortheilhafteste Licht. Wir kennen wenig Ouvertüren, [179b // 180a] welcher bei sorgfältiger Anlage und geistreicher Durcharbeitung gleich das erste Mal so effectvoll wirken. Die Ausführung aller Einzelheiten war vortrefflich, das Ganze höchst gelungen, und die lebhaft Aufnahme von Seiten des Publikums ließ nichts zu wünschen übrig.

Die, leider etwas oft gehörte Aria aus T i t u s von Mozart („Parto“) sang Frl. K a t h i n k a H e i n e f e t t e r sehr gut. Ihre Stimme besitzt freilich nicht mehr die jugendliche Frische von früher; doch ist Frl. Heinefetter noch immer eine sehr respectable Sängerin, deren Stimme sehr gebildet, klangvoll und intensiv, deren Vortrag lebendig und nobel ist und ihren Ruf als Gesangskünstlerin rechtfertigt. Sie wurde empfangen und erhielt gerechte Anerkennung durch reichen Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Briefe aus Carlsruhe.

(Fortsetzung.)

Einen wahren Beifallssturm, nicht nur von Seiten des Publikums, sondern auch des Orchesters erregte J o a c h i m's Vortrag der B a c h'schenbarschen C h a c o n n e für Violine Solo. J o a c h i m trug dieses wunderbar schöne und in seiner Art einzige Musikstück in seiner ursprünglichen Gestalt, ohne die Mendelssohn'sche Clavierbegleitung vor, was auch wir für das Bessere und Richtigere halten. Die Karlsruher Zeitung (Dr. H. Krönlein) spricht sich über Joachim folgendermaßen aus. „So viele ächte Schule, so tiefer Kunsternst, so große Fertigkeit und so viel Wärme und Tiefe der [187a // 187b] Empfindung kommt in der heutigen Virtuosenwelt nicht häufig“ (wir wollen lieber sagen: sonst nirgends mehr) „vor. Von Schwierigkeiten ist bei diesem Künstler nicht mehr die Rede; er überwindet sie nicht bloß mühelos, sondern sie scheinen ihm nichts Anderes zu sein, als nothwendige Momente zu der vollen, seelenhaften Darstellung des ganzen, dem Grundstück zu Grunde liegenden Gedankens.“ – Einen außerordentlichen Eindruck machte Joachim's Spiel auch durch den schönen Gegensatz, welcher die kraftvolle und klangreiche Sologeige des jugendlichen Meisters, unmittelbar nach den großen Tonmassen des ganzen Orchesters, als heiteren und sanften Ruhepunkt erscheinen ließ, ohne die Tonwirkung im Mindesten zu schwächen. – Nachdem Joachim geendet hatte, und wiederholt gerufen war, erscholl allenthalben ein Dacaporuf, dem leider nicht entsprochen wurde. Das Publikum beruhigte sich aber dabei noch nicht, und rief später im zweiten Theil Joachim nochmals, um ihn zu bewegen, eine seiner

unübertrefflichen Paganini'schen Etuden zu spielen – doch vergebens. Der bescheidene Künstler war nicht zu bewegen, vom Programm abzuweichen, und so uns eine unverhoffte Extrafreude zu bereiten! –

Herr v. B ü l o w folgte unmittelbar mit einer Phantasie von L i s z t für Clavier und Orchester über B e e t h o v e n's „Ruinen von Athen“. Ohne sich im Geringsten zu schaden, ergänzten sich beide Solovorträge auf das Vortheilhafteste. Denn die Liszt'sche Phantasie, ein Product der neuesten Kunstrichtung, war ganz geeignet, die Claviertechnik und Compositionsart unserer Zeit in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit zu zeichnen. Das Pianoforte tritt zugleich als Solo- und Orchesterinstrument auf, der durchaus orchestrale Bau des Ganzen verleiht der Composition einen prägnanten und organischen Charakter, wodurch die technischen Schwierigkeiten und überhaupt das virtuosenmäßige zu Gunsten der Einheitsidee des Ganzen harmonische Grenzen zurückgeführt wird.

Die Liszt'sche Phantasie behandelt hauptsächlich zwei Thema's aus dem Beethoven'schen Werk, welche zuerst getrennt, am Schluß aber im Orchester und Clavier vereint auftreten. Das Clavier tritt nach einer längeren Orchestereinleitung, welche das erste Thema behandelt, mit einer wunderschönen Cadenz ein, in deren geistvoller Conception überhaupt Liszt unübertroffener Meister ist. Den außerordentlich wirksamen und wunderschön gesteigerten Mittelpunkt des Ganzen bildet der originelle türkische Marsch mit seinem köstlichen Humor. Was bei dieser Phantasie, wie in vielen Liszt'schen Compositionen, sich so herrlich bekrundet, sind die unnachahmlichen Klangeffecte, welche Liszt dem Pianoforte entlockt und somit er die Grenzen dieses Instrumentes zu einer nie geahnten Ausdehnung [187b // 188a] erweiterte. Unter seinen Händen erwachen in diesem, sonst als einförmig verschrieenen, und der Klangerweiterung und Biagsamkeit eigentlich fremden Instrument, ganz überraschend neue Farben und Wirkungen. Diese Vorzüge tritt noch das Glänzenste hervor, wenn die Liszt'schen Compositionen von einem so vollendeten Schüler des großen Meisters vorgetragen werden, wie H. v. B ü l o w ist. Ich habe mich erst vor Kurzem (von Dresden aus) über diesen ausgesprochen, und kann hier nur wiederholen, daß v. Bülow's Kraft, Zartheit und Tonfülle, seine wohlthätige Ruhe und Sicherheit in vollkommener Beherrschung aller Schwierigkeiten des Instrumentes, sowie seine geniale Auffassung der Intentionen des Componisten ihn zum vollendeten Künstler stempeln. Der Beifall von Seiten des dankbaren Publikums war ein warmer und lebhafter. v. Bülow wird und muß sich allenthalben, wo er auftritt, die vollkommenste Anerkennung seiner Künstlerschaft und einen dauernden Ruf erwerben.

Vor Beginn des Concertes war uns, zur freudigsten Ueberraschung, ein Zettel mit folgender „Benachrichtigung“ zugekommen: „Auf vielfaches Begehren wird die Ouvertüre zum Tannhäuser zum Beschluß des Concertes wiederholt werden.“ – Also so unmittelbar und schlagend hatte diese Ouvertüre nach einmaligem Hören, trotz aller Gegendemonstrationen der auswärtigen Kritik gewirkt! Das war doch ein Sieg, der sich konnte sehen lassen! – Freilich verloren wir dadurch auf anderer Seite. Zwei Nummern von B e r l i o z mußten ausfallen, um für die Ouvertüre Raum und Zeit zu schaffen. Man hatte von mehreren Seiten das erste Concert, (von 11 bis ½3 Uhr) etwas zu lang gefunden und gewünscht, daß das zweite Concert auf das Maaß von 3 Stunden zurückgeführt würde. Darum mußte B e r l i o z W a g n e r Platz machen.

Mein freundlicher Nachbar im Concert war ein sehr gebildeter Heidelberger. Er sagte zu mir: „Ich bin sehr froh, daß von Berlioz Einiges ausfällt.“ – „Warum, wenn ich fragen darf?“ antwortete ich, aufs Höchste indignirt, weil ich wieder einen Anti-Berliozianer vor mir zu sehen glaubte, deren so viele in der Welt herum irrlichteriren. – „Nur, weil wir desto m e h r v o n W a g n e r hören werden. Denn um diesen näher kennen zu lernen, kam ich hierher“, war die Antwort. Das war mein Mann! Er hatte auf der Promenade in Wiesbaden nur den Hochzeitsmarsch aus Lohengrin, wahrscheinlich in sehr mäßiger Ausführung, gehört. Und diese, ihm noch fremden Töne hatten ihn so mächtig ergriffen, daß er sie augenblicklich für W a g n e r's Musik erkannte, der er jetzt mit Enthusiasmus ergeben war. Nach Beschluß des Concertes sagte er: „Wenn Lohengrin in Weimar ge- [188a // 188b] geben wird, reise ich hin!“ – Und so waren ihrer Viele. Wildfremde Menschen packten sich auf den Corridors an und riefen ihren Enthusiasmus Jedem entgegen, der Stand hielt. So mußte es kommen. Das ist die Wirkung der wahren Kunst, mit ihrem „Seid umschlungen Millionen!“ – –

Der zweite Theil aus Berlioz „Romeo und Julie“ begann. Der Inhalt ist: „Romeo allein. – Seine Traurigkeit. – Concert und Ball. – Das große Fest bei Capulet.“ – Berlioz nennt seine Symphonie eine dramatische. Sie ist es im vollen Sinne des Wortes. Plastisch stehen die Gestalten vor uns, die seine Töne uns zaubern. Sie leben und lieben, sie handeln und ringen mächtig nach dem Wort, das ihren Zauberbann lösen könnte. Aber sie bleiben in dem Zauberkreis und leisten das Höchste, was reine Instrumentalmusik zu leisten vermag. Mit Recht führt Berlioz den Kopf von Beethoven als Siegel. Wenn ihn einer liebte und verehrte, wenn ihn einer studirte und in seinen Geist einzudringen suchte – soweit die getrennte Nationalität und die Schranken, die jedem Genie gesteckt sind, es gestatteten – so war es

Berlioz. Das fühlt man so lebendig heraus, daß die Verkennung der edlen, noblen und reichen Natur von den deutschen Philistern uns empören müßte, wenn sie leider nicht so – natürlich wäre! Daß Berlioz keine vollkommen harmonisch durchgebildete Natur ist, dass er die feinen Grenzen des Schönen nicht überall einhält, daß er Mittel und Zweck nicht allenthalben in Einklang bringt, daß er, der im innersten Kerne deutsch ist, doch von der Wesenheit seiner Nationalität sich nicht vollkommen losreißen konnte – was hindert das uns, diesen mächtig ringenden Schöpfergeist, dessen Geistesblitze oft so wunderbar treffen, dessen Schwung so unwillkürlich fortreißt, dessen Tongemälde voll der kühnsten Umrisse uns dämonisch fesseln – diesen Genius als solchen zu erkennen und ihn trotz seiner Fehler, zu verehren?

Das dramatische Seelengemälde, welches Berlioz, der von A l l e n anerkannte Meister der Instrumentation, im zweiten Theil seiner Symphonie uns enthüllt, ist mir persönlich einer der liebsten von seinen Instrumentalsätzen. Vollkommene Klarheit und Einheit der Empfindung, bei aller Mannichfaltigkeit der Erscheinung, schöne Gleichmäßigkeit des dramatischen Fortschrittes, ungetrübte Wirkung der reichsten Instrumentation verbindet sich mit einer wahrhaft italienischen Farbenglut, um das Tongemälde vor unserem geistigen Auge harmonisch zu enthalten. Das ist die wahre Romantik, das Kind der reichsten Phantasie! – Zuerst die weiche, sehnsüchtige Violinfigur, die mit zarten Tönen Romeo's Einsamkeit uns schildert. Dann das herrliche Oboe-Solo, das uns Romeo's [188b // 189a] Klage und seine Liebe singt, während aus der Ferne der jubelnde Rhythmus des Festes herüberklingt und das Tamburin zum Tanze ruft. Dann die hinreißende Steigerung des immer mehr um sich greifenden festlichen Gewühles, welches trotz aller Entfesselung der Leidenschaft, doch durch seinen streng durchgeführten Rhythmus die Schranken des Schönen und Geziemenden streng einzuhalten weiß, aber durch sein, augenblicklich das Ohr gewinnendes Hauptmotiv, unwiderstehlich zum Lebensgenuß lockt. Endlich mitten im Jubel und Drang der Lust plötzlich wieder Romeo's einsame Stimme, vor welcher die Wogen der Töne augenblicklich zurückweichen, um unmittelbar wieder darüber zusammenschlagen und die Klage zu verschlingen – wenn das keine Poesie ist, wenn das nicht zu den höchsten Wirkungen der Kunst gerechnet werden muß – so gehe man hin und mache F u g e n auf Halleluja! – Denen kann man freilich die Empfindung n a c h r e c h n e n. –

Die Wirkung auf das Publikum war intensiv. Viele, auch mein Heidelberger Nachbar, gestanden mir, so poetisch und reich, so ergreifend und klar hätten sie sich B e r l i o z freilich nicht gedacht. Das sei was ganz Anderes, als was die Tradition und Kritik von Berlioz gefabelt habe, die gar haarsträubende Dinge berichteten. – Ja, die Kritik! Man hätte stündlich Gelegenheit, sich seines Berufes zu schämen, wenn man die Herrn Collegen Schulmeister ansieht, die an der Kunst quacksalbern, daß sie des Teufels werden müßte, wenn sie nicht eine Tochter des Himmels wäre!

Nach solcher erhobenen Stimmung konnte uns die „Prophetenarie“ der Fr. Heinefetter (Arie der Fides im letzten Acte nur unangenehm berühren. Das war kaltes Wasser auf glühendes Erz. Sie war offenbar nicht an ihrem Platz – nämlich die Arie, nicht Fr. H e i n e f e t t e r, die sehr brav sang – und hätte im ersten Theil eine bessere Stelle gefunden. Das Publikum zeichnete trotzdem die Sängerin durch Hervorruf aus, den sie verdiente.

Nun aber kam auch die Krone des Ganzen, der herrliche L o h e n g r i n, mit seiner unwiderstehlichen Zaubermacht, welcher alle Hörer zur Anbetung des heiligen Graals, der ewigen Kunst, gewann. Es kann Ihnen hier weniger daran liegen, meine Meinung darüber zu hören, die Sie schon zur Genüge kennen, als die Wirkung auf Andere, denen diese Schöpfungen neu waren. Es sei mir daher vergönnt, die Ansichten zweier, durchaus unbefangener und der Hauptsache nach doch ganz richtig fühlender Kritiker hier niederzulegen, welche sich in der „Karlsruher Zeitung“ und in der „Badischen Landeszeitung“ darüber begeistert aussprachen. [189a // 189b]

Der Eine, Dr. Koffka, berichtet: Waren alle Genüsse schon von mannichfaltigem, hohem Interesse, so sollten doch jetzt erst diejenige gekommen, welche dem Musikfest die wahre Weihe gaben. Es war die Compositionen von R i c h a r d W a g n e r. Wir bedauern, dass uns hier der Raum fehlt, auf ihre künstlerische Bedeutung näher einzugehen; für heute wollen wir nur so viel sagen, daß die hohe Genialität, welche sich in diesen Tonschöpfungen ausspricht, das echt deutsche Gepräge, dass sie tragen, die Alles umfassende Charakteristik, die wunderbar schönen und imponirenden Effecte der Instrumentation, der reiche Fluß echter Melodien den großartigsten Eindruck nicht verfehlen konnten. Wer fühlt sich bei den Tönen aus L o h e n g r i n nicht versetzt in jene Zeit des Minnegesangs, der tapferen Ritterlichkeit, der edlen Frauenliebe, des gläubigen Gottvertrauens und frommer Sittenreinheit, in die Zeit, deren gigantische Schöpfungen noch heute uns in jenen alten, ehrwürdigen Münstern und Domen zur Bewunderung und Anbetung hinreißen! Freilich war das keine Zeit der Pygmäen; und um sie in ihrer ganzen Größe und Schönheit zu würdigen, b e d a r f e s e i n e s a n d e r e n M a ß s t a b e s, a l s d e n m a n i n u n s e r e n T a g e n a u d i e P r o d u c t i v i t ä t a n z u l e g e n p f l e g t. Edler

Johannisberger ist kein fränkischer Schaumwein, der Kölner Dom keine freundliche Villa, die Weisen aus Lohengrin sind kein einschmeichelndes Melodiengetändel, keine letzte Rose aus Martha. Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen! –

Der Andere, Dr. Krönlein, spricht sich folgendermaßen aus: Der Stoff, den Richard Wagner in seinem Lohengrin malt, ist nicht so wohl der äußeren Welt, als der inneren Welt entnommen. Was der innere Sinn erschaut in dem ganzen Aufschwung idealischer, das Sinnliche verklärender Erregung, das ist das Object dieser Tonmalerei, die auch deshalb höheren Styls sein muß (als bei Berlioz), weil in die Welt der inneren gegenständlichen Anschauung unmerklich die ideale Stimmung hinübergleitet. Auf diese erhabene Höhe hat sich Wagner gestellt, und die Zartheit seiner poetischen Auffassung gibt ihm die reichsten und dankbarsten Materialien zur tonlichen Symbolisirung. Daß der Componist diese Aufgabe wunderbar zu lösen versteht, davon zeugte schon die Aufnahme, welche jedes der gebotenen Stücke, „der heilige Gral“, „Männerscene und Brautzug“ und „Hochzeitsmusik und Brautlied“ gefunden hat. Gewiß waren sie unter dem vielen Herrlichen, was in dem Concerte geboten wurde, das Herrlichste. Man wußte nicht, sollte man mehr die bloß durch Instrumente geschilderte, unendlich zart gehaltene Darniederkunft des von Engeln den Menschen [189b // 190a] herabgebrachten heiligen Grals, Symbols reiner Liebe, bewundern, oder die nun folgenden, eben so tief poetischen als erhabenen dramatischen Scenen, welche die Segnungen der Himmelsgabe an der idealen Liebe eines Brautpaares verherrlichen. Eine ganze Welt neuer Rhythmen und Harmonien dient dazu, den poetischen Gedankengang zur Wahrheit werden zu lassen, und ihn und mit ihm die Herzen fühlender Menschen himmelan zu tragen. Welches auch die Mittel Wagner's sind, wie er sich immer zu der früheren Musik stellt, wie sein Kunststreben sich vor der Kritik ausweisen mag – genug, diese Wirkung ist ihm gelungen, und es war nur ein Gefühl, das Alle belebte: daß hier ein geistiger Genuß geboten wurde, der zu den höchsten gehört, welche die Kunst zu bieten vermag. Freilich gehörte dazu auch diese Vortrefflichkeit der Ausführung, wie sie hier stattfand. Orchester und Chor wetteiferten mit einander in der würdigen Ausführung des Werkes. Man kann wohl sagen, das Auditorium schwamm in Wonne und Begeisterung für dieses Werk. Zum Schluß zeigte sich die Vortrefflichkeit der musikalischen Kräfte nochmals in ihrer ganzen Größe in der vollendeten Aufführung der gewaltigen Tannhäuser-Ouvertüre desselben Meisters. – –

Diese Ouvertüre gelang diesmal noch vortrefflicher als das erste Mal und ließ auch nicht das Geringste zu wünschen übrig. Liszt wurde nochmals stürmisch gerufen. Die Wirkung des Lohengrin auf das Publikum war in der That eine gewaltige. Es herrschte nur eine Stimme: „der Lohengrin muß auf die Bühne, wir müssen ihn ganz hören!“ – Die Spannung auf den Tannhäuser, welcher jetzt in Darmstadt und Carlsruhe einstudirt wird, ist nicht minder groß. Ein eminenter Erfolg ist ihm im Voraus gewiß. Ganz unmusikalische, aber ästhetisch Gebildete versicherten mir, nie in ihrem Leben habe eine Musik solchen erschütternden Eindruck auf sie gemacht, als diese Wagner'sche. Sogar ein eingefleischte ist „Historiker“, ein Händelianer vom reinsten Wasser äußerte sich, daß man Wagner's Opern geben müsse, „denn er sei doch der beste Operncomponist“. Mehr konnte man von ihm nicht verlangen! –

Und so gelangte das Musikfest denn auf das Herrlichste zum Schluß. So war der Eindruck im Hörer, der Erfolg der Bestrebungen Liszt's, ein erhebender, nachhaltiger und wirkungsreichster. Was sagen aber die meisten Zeitungen darüber? – – Dies zu beleuchten und in einigen Beispielen zu verfolgen, ist sogar unsere Pflicht, um dem Publikum über dies Getreibe die Augen zu öffnen, Liszt zu gerechterer Anerkennung zu bringen, und unsere Berichte nicht als bloße Phantasmagorien erscheinen zu [190a // 190b] lassen. Denn entweder haben jene „Heuler“ Recht, oder wir. Einer hat gelogen! – Davon das nächste Mal. –

Carlsruhe, 8ter October 1853.

Hoplit.

=====

Briefe aus Carlsruhe.

IV.

Rückblicke und Seitenblicke.

O, güldne Zeit, in der der Pöbel auf den Straßen
Einkler Ohr besitzt, als Kenner sonst besaßen! [211a // 211b]
Erst drängt er durch die Wach' sich toll in's Opernhaus,

Urtheil erbärmlich dann, und strömt in Tadel aus!
 Die Wendung war zu alt, die kam zu oftmals wieder;
 Hier stieg er allzu hoch, hier fiel er plötzlich nieder;
 Der Einfall war dem Ohr zu unerwartet da,
 Und jener taugte Nichts, weil man zuvor ihn sah;
 Bald wird das Traurige zum Heulen wüster Töne,
 Bald ist die Sprach' des Leid's zu ungekünstelt schöne:
 Dem ist das Fröhliche zu schäckernd possenhafte,
 Und Jenem eben das ein Grablied ohne Kraft;
 Das ist zu schwer gesetzt, und das für alle Kehlen,
 Und Manchem scheint es gar ein Fehler, nie zu fehlen.

Wo kommt die Frechheit her, so unbestimmt zu richten?
 Wer lehrt den größten Geist die Fehler sehn und dichten?
 Ist nicht, uneins mit sich, ein Thor des andern Feind?
 Und fühlt der Künstler nur sie all auf sich vereint?
 Ist nicht der Grund, weil sie erschlichne Regeln wissen,
 Und, auf gut Glück, darnach vom Stock zum Winkel schließen?
 Er ist's. – Nun tadle mich, daß ich die Regeln schmäh',
 Und mehr auf das Gefühl als ihr Geschwätze seh'.

Der Schwätzer hat den Ruhm, dem Meister bleibt die Müh'.
 Das ist der Regeln Schuld, und darum tadl' ich sie.

Sollte Einer oder der Andere sich hier getroffen fühlen und etwa meinen, dieses Gedicht sei von mir verfaßt, – ein kleiner Irrthum, welcher der „klassisch gebildeten“ Kritik unserer Tage sehr leicht passiren könnte – so sei hier nur bemerkt, daß diese Verse, mit noch vielen anderen in gleichem Sinne, im „Kritischen Musikus an der Spree“ vom Jahre 1749 enthalten, an Hr. M a r p u r g, den Herausgeber, gerichtet sind, und nur zufällig so lauten, als ob sie nicht vor 100 Jahren, sondern heute geschrieben wären, weil ein gewisser G o t t h o l d E p h r a i m L e s s i n g ihr Verfasser ist, der keiner von den schlechtesten Kritikern gewesen sein soll.

L e s s i n g hätte die Frage:

„Woher die Frechheit kommt, so unbestimmt zu richten?“

mit obiger Antwort in unseren Tagen noch nicht erschöpft. Man könnte jetzt auch so schließen:

„Das ist des S t a n d p u n k t's Schuld, darum verwerf' ich ihn!“

Jenes bekannte Bonmot, welchem ein „edler Volksvertreter“ lediglich seinen Ruf verdankt: „Ich kenne die Gründe meiner Gegner zwar nicht, aber ich [211b // 212a] mißbillige sie“ – scheint das Feldgeschrei der heutigen Literaten-Kritik zu sein. Wenn aber Menschenverstand wirklich noch vorhanden ist, so wird mindestens nur nach „Standpunkten“ „gewürdigt“. Man möchte deshalb Jeden erst nach seinem „Glaubensbekenntniß“ fragen, d. h. nach jenem Literaten-passe-partout, der gewöhnlich eine Hinterthüre offen läßt, um dem „Gegner“ bequem ein Bein zu stellen, oder „einen Esel zu bohren“, wie Shakespeare sagt.

Dieser neuesten Standpunktstheorie gegenüber erscheint die Lessing'sche Kritik des „richtigen Gefühls“, die der gesunden fünf Sinne, – oder, wie W a g n e r sich in gleichem Sinne ausdrückt: „die Kritik der gesunden Vernunft, nämlich des Verstandes, der mit Bewußtsein keinen Augenblick als seinen fortgesetzten Ernährer das g e s u n d e G e f ü h l aufgibt“, – nur als verpönte Naturalismus, welcher durch die „Würdiger“ dermaßen discreditirt scheint, daß man schließlich seine eigenen gesunden Ohren nur mit höchstem Mißtrauen, ja mit gewisser Verachtung betrachten möchte. So lange man sich auf den „Zinnen der Partei“ noch so blind und toll herumschlägt, ist allerdings für die Sicherung der „höheren Werte“ einer gesunden Gefühlskritik noch wenig Aussicht! –

Wie das hierher gehört? fragen Sie? – derartige Monologe liegen sehr nahe, wenn man in den Fall kommt, einen Bericht zu verfassen über musikalische Erscheinungen, die bereits von Anderen total anders beleuchtet, oder richtiger v e r d u n k e l t wurden. Man möchte ganz demüthig erst um Entschuldigung bitten, daß man so frei ist, seinen eigenen Ohren noch zu trauen, seinem eigenen Gefühl noch Rechnung zu tragen und sein eigenes Urteil, ohne zu „standpunkten“, abzugeben Man muß dazu freilich die Resignation der Minoritäten und zugleich den Muth besitzen, ein Separatvotum geben zu können. So möge man meine Karlsruher Berichte betrachten, welche keinen anderen Standpunkt beanspruchen, als den der Billigkeit und Gerechtigkeit – gegenüber den Berichten der „Augsburger Allgemeinen“, des „Schwäbischen Merkur“, der „Didaskalia“ und anderer „Kunstjournale“, welche als Fundgruben willkommener Seitenhiebe von den Feuilletonsammlern bis auf die Hefen ausgelöffelt worden sind. Derartige Gelegenheiten zum „Eselbohren“ lassen sich die Literaten niemals entgehen, und wäre es auch nur, weil das pikant ist. Aber hier war es mehr als das. –

Die „Didaskalia“ – es ist wohl das erste Mal, daß sie als Quelle angezogen wird – war so plumb, in ihren Berichten gleich oben an sich in die Karte sehen zu lassen, und so ihr ganzes Spiel zu verrathen. Sie sagte sehr naiv: „Warum habt ihr L i s z t berufen, und nicht unsern verdienstvollen L a c h n e r oder [212a // 212b] S c h i n d e l m e i s s e r ! Dahinter steckt sehr Viel, und wir drohen mit Enthüllungen!“ –

Der „Schwäbische Merkur“ dagegen malte einen „Propaganda-Popanz“ an die Wand, und machte damit den guten Schwaben so bange, daß sie vor lauter „Koterie-Furcht nicht zu Verstande kamen, und eine „Grenzsperrre gegen Ansteckung“ mit Patriotismus um ihren häuslichen Heerd errichteten.

Die „Allgemeine“ endlich, oder eigentlich der große R i e h l (entweder im Original oder in beglaubigter Abschrift), nahm die Sache mehr im humoristischen Styl, und hatte dabei wenigstens den Vortheil, witzig zu unterhalten, ohne dem Verstand viel zuzumuthen. „Nur Lumpe sind bescheiden!“

So verschieden auch diese drei „Standpunkte“ sein mögen – darin waren sie Alle einig, daß ihr Urtheil schon fertig war, bevor L i s z t seinen Fuß nach Karlsruhe gesetzt hatte. Wenn R e l l s t a b Berichte über Concerte gemacht haben soll, die gar nicht stattgefunden haben, so ist es doch um Vieles weniger riskirt, sich von seinem „Standpunkt“ während eines Concertes unbekümmert leiten zu lassen, wobei man die Bequemlichkeit hat, auf die Musik gar nicht eingehen zu müssen. L i s z t war folglich von ihnen „besorgt und aufgehoben“ ehe das Musikfest anfang. – Warum hieß er L i s z t und nicht L a c h n e r; warum kam er aus W e i m a r und nicht aus Schwaben; und warum führte er L o h e n g r i n auf und nicht ein H ä n d e l'sches Oratorium! Das waren Kapitalverbrechen. Und weil man der „Zukunfts-Musik“, sowohl der Auswahl, als der Aufführung, nicht empfindlich genug beikommen konnte, so strengte man seinen Witz an, um L i s z t zu verdächtigen und zu verkleinern, oder über seine Compositionen herzufallen, wie es sich eben machte.

„Der Schwätzer hat den Ruhm, dem Meister bleibt die Müh“ –

Und darum wurde frisch in die Welt hinaus getadelt und g e l o g e n. Ja, gelogen, und zwar mit Virtuosität! „Die Concerte haben den Erwartungen keiner Weise entsprochen“ – war das Geringste, was man behauptete, und wozu ein Schein des Rechtes darin gefunden werden kann, daß die Concerte den Erwartungen j e n e r B e r i c h t e r s t a t t e r allerdings nicht entsprachen, weil diese gehofft hatten, noch viel wohlfeilere Gelegenheit zum „Herunterreißen“ zu finden, als gerechterweise sich darbot. Die vortreffliche Aufnahme und der vorzügliche Gehalt der meisten vorgeführten Werke waren so schlagend, daß man sich genöthigt sah, zu dergleichen Phrasen seine Zuflucht zu nehmen, deren Sinn sich nach Belieben kneten läßt. [212b // 213a]

Wozu wurde aber der Menschheit die Phantasie verliehen, wenn man sie nicht anwenden wollte, sich die Thatsachen so zurecht zu schneiden, wie z. B. viele historische Novellisten die Geschichte zurichten? – Wir lasen im „Dresdener Journal“ (Nr. 238) eine historische Novellenskizze über das Karlsruher Musikfest, die von außerordentlicher Erfindungskraft zeugt. Die Q u e l l e anzugeben hat Hr. B a n c k, nicht für nöthig befunden – wir konnten dieselbe bisher noch nirgends entdecken, folglich muß er sich gefallen lassen, daß die E h r e der Erfindung ihm bis auf Weiteres verbleibt. Die Fabel lautet:

„Die Tannhäuser-Ouvertüre mußte nach den ersten zwanzig Tacten wegen allgemeiner Tonverwirrung wieder von vorn angefangen werden. Im Finale der 9ten Symphonie begann ein Jeder seinen eigenen Weg zu wandeln. Von Berlioz Musik zu Romeo und Julie konnte nur der zweite Theil aufgeführt werden, da die Proben nicht zureichten, auch den ersten herzustellen.“

Das sind drei Unwahrheiten in acht Zeilen, mehr kann das Publikum nicht verlangen. So trefflich wird man heutzutage bedient von seinen Berichterstatlern. Wie kann man dem Publikum folglich verargen, daß es einen solchen Dégout vor aller Kunstkritik erhält, und ein solches Mißtrauen in alle Berichte setzt, daß es entweder keinem mehr glaubt, und die Recensenten nur noch in „bezahlte“ und „partheiische“ eintheilt, oder sich aus angeborener Freude am Scandal daran ergötzt, daß Alle recht toll durcheinander schreien und sich gegenseitig nach Kräften herabsetzen. Eine angenehme Mission, in diese Wespennester zu stechen! L i s z t trat ungescheut dem Allen entgegen – und die Kritik versäumte nicht, in bekannter Weise zu verfahren.

Daß „die Tannhäuser-Ouvertüre nach den ersten zwanzig Tacten wegen allgemeiner Tonverwirrung wieder von vorn angefangen werden mußte,“ ist denn doch so stark, daß man über die Erfindungskraft des Urhebers, er sei wer er wolle, erstaunen muß. Die Tannhäuser-Ouvertüre war nämlich gerade das am tadellosesten ausgeführte Instrumentalwerk. – Will man daher nicht annehmen, daß diese Lüge a b s i c h t l i c h erfunden sei, so bleibt nur übrig, daß der Hr. Berichterstatler entweder nur in der ersten P r o b e (wo allerdings der Anfang der Ouvertüre wiederholt wurde), aber nicht in der Aufführung war, oder daß er mit seinen feinen Ohren die erste Repetition des Pilgergesanges für ein Wiederbeginnen

der Ouvertüre hielt! Welche Lesart ist wohl hier vorzuziehen? – [213a // 213b]

Wie absichtlich die entstellende Uebertreibung in der Behauptung sei, „daß im Finale der neunten Symphonie Jeder seinen eigenen Weg zu wandeln begann“ – liegt auf der Hand. An welcher Stelle und unter welchen Umständen das viel besprochene Versehen stattfand, ward bereits im zweiten Briefe erörtert. Die Unterbrechung geschah nicht mitten in einem Satz, sondern beim Beginn eines neuen, wo ein ähnlicher Unfall sicher am Mindesten störend einwirken konnte. Die Unzuverlässigkeit des Carlsruher Fagottisten war ein Unglück, aber kein Fehler des Dirigenten. Es scheint, daß von den Berichterstatlern allerdings fast Jeder „seinen eigenen Weg gewandelt ist“ – vom Orchester ist uns dergleichen Nichts bekannt.

Wahrhaft komisch ist endlich die Behauptung, daß von „Romeo und Julie“ nur der zweite Theil aufgeführt werden konnte, „weil die Proben zum e r s t e n Theil nicht zugereicht hätten“. – Der erste Theil stand nämlich gar nicht auf dem Programm! Ein Seitenstück zu dem bekannten Ausruf eines Schultyrannen: „Ich sehe schon wieder Einige, die nicht da sind!“ – Im dritten Brief ward bereits erwähnt, daß die Auslassung der zwei Berlioz'schen Nummern durch das Begehren (von Seiten des Hofes, des Publikums und der Künstler) hervorgerufen wurde, die Tannhäuser-Ouvertüre noch einmal zu hören. Nicht Alle waren in dem Fall, beide Concerte besuchen zu können. Um W a g n e r ' s Musik zu hören, kamen Viele erst zum zweiten Concert, und schon aus Rücksicht gegen diese war die Programmänderung motivirt. Derartige Abänderungen sind bei Concerten so überaus häufig, daß es unbegreiflich wäre, wie man diese als Folge einer ungenügenden Leitung der Proben darstellen konnte – wenn nicht allenthalben, also auch hier, das Bestreben der Berichterstatler dahin gezielt hätte, nur möglichst viele Ausstellungen machen zu können, gleichviel welche. Was diese Herren Widersacher aufgebracht hat, war sicher nicht die Unterlassung des Scherzo der „Fee Mab“ – welches sie, von ihrem „Standpunkt“ aus, gewiß mit Vergnügen opferten – sondern einfach der herrliche Effect, den das „Fest der Capulet“ durch seine gute Aufführung hervorbrachte, ein Erfolg, der ihren verbrauchten Phrasen über die „Ungenießbarkeit“ und „Unsinnigkeit“ der Berlioz'schen Musik sehr störend sein mußte.

Wer dergleichen Kunstgriffe der Handwerks-Literaten noch nicht kennt, mag dadurch sich düpiren lassen, doch gehört dazu eine für unsere Zeit erstaunliche Portion von Unschuld. Die „Augsburger Allgemeine“ verschmähte derartige Manöver, sie griff die [213b // 214a] Sache feiner an. Wer die Lacher auf seiner Seite hat, der gewinnt das Publikum – ergo: „man mache Alles lächerlich“. Dieses Recept versprach bessere und anständigere Wirkung. Man stellte Betrachtungen an über den m o r a l i s c h e n G e h a l t der Instrumentalmusik und gewann auf diesem allerneuesten „Standpunkt“ ganz erstaunliche Resultate, wodurch M e n d e l s s o h n zu einem „Z u k u n f t s m u s i k e r“ gestempelt und M e y e r b e e r wegen seiner Z u r ü c k h a l t u n g gelobt wird. – Dadurch hat aber der Referent nur s i c h lächerlich gemacht. – Dieser Augsburger Musikkenner ist ein echter Deutscher, der in der Vergangenheit sich zwar orientirte, aber über dem Studium auf „breitester historischer Grundlage“ sich seine Zeit so über den Kopf wachsen ließ, daß er in der Gegenwart sich natürlich nicht zurecht finden kann, aber uns einreden will: „das sei ihm der Mühe gar nicht werth!“ – Das kann zwar Jeder halten, wie er will; doch lasse er dann uns ungeschoren, die wir in und mit der Zeit leben und nicht im Entzücken über „entrollte würdige Pergamente“, wie der Famulus des Faust, die Gegenwart „kaum durch ein Fernglas sehen“! –

Sitzt Ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von Andre Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen,
Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus!

Vor der Hand, und nach den neuesten Erfahrungen in Carlsruhe, hat die „moderne Schule“ durchaus keine Ursache, sich einschüchtern zu lassen und durch das kritische Geheul einiger Herren – deren Achillesferse sich sehr weit über ihre Personen ausbreitet, ohne daß sie sonst etwa Viel mit Achilles gemein haben – sich für beurtheilt oder gar für verurtheilt zu halten.

Nichts kann aber erwünschter und mehr im Sinne der Schöpfer des Festes sein, als das Verlangen, welches sich unmittelbar nach dem Feste allenthalben kund gab, d a ß m a n d a s M u s i k f e s t a l l j ä h r l i c h w i e d e r h o l e n m ö g e. Mag dann dirigiren, wer will und kann, das Feld ist zuerst durch L i s z t gewonnen worden. Dies bleibt eine unbezweifelte Thatsache. Das Behaupten eines so erworbenen Terrains ist ungleich leichter, als die ersten Schritte auf fremdem Boden. In welchem Sinne und Geschmack, mit welchem Geschick und Erfolg auch das Begonnene fortgesetzt werden mag, so viel ist gewiß, daß die moderne Kunst, und vor Allem W a g n e r, durch eigenen Werth „trotz alledem“ ein neues Feld der Wirksamkeit, neue Freunde und neue Kräfte sich gewann. Und darauf kam es lediglich hier an. Alles [214a // 214b] Uebrige steht erst in zweiter Linie, worüber man zwar streiten und spötteln,

aber dadurch die Haupterfolge niemals annulliren kann. Sapienti sat.

H o p l i t.

[etc.] = etc.-Sigel // und am Tage // gilt für // C a r l s r u h e die Kunsteindrücke // C a r l s r u h e, den man // Karlsruher Orchester // des Hofkapellmeister // eine Kammermusik aus // Julie" dramatische // läßt, und // kurzen aber // Julie, // Freitag's ||

Contrabassinen // Zähneklappen // lernen, als // in einander // fortbauen und // der bei // wohl weislich // Durchführung, auf // Anstand diese // „die Künstler“ Ausdruckes, und // Ruhepunkte // können für // zählen anderer // (5/6 B-Dur) // vielweniger // ½ 3 ||

ihren Contingent // Spirituosa // serviren, // [etc.] = etc.-Sigel // waren Legionen // , sodaß // aufging war // an den erhabenen ||

Thema's // Glänzenste // ½3 [= waagerechter Bruchstrich] // irrlichteriren. // Julie" // enthalten. // Oboe-Solo, // au // blos // an der idealen // im Hörer, ||

e ck l e // schäckernd // Warte" // Karlsruher Berichte // plumb, // oben an sich // Karte // Heerd // Karlsruhe // aufgehoben" ehe // Auswahl, als // Aufführung, // B a n ck, nicht // Berlioz Musik zu // Julie // erhält, und // glaubt, und // ungescheut // Carlsruher Fagottisten // leichter, als ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/239, Freitag 7. 10. 1853, S. [Ca-Cb] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/237, 5. 10. 1853

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/280 Beilage, Freitag 7. 10. 1853, S. 4476a

[Neueste Posten]

X Karlsruhe, 3 Oct. Heute ist der erste Tag unsers Musik- und Volksfestes. Die Residenz hat ihr Festgewand angezogen; die Straßen und Thore sind mit Kränzen und Laubgewinden geschmückt; von den Thürmen und Giebeln der Häuser wehen Flaggen mit dem Landesfarben; an allen Fenstern flattern Fahnen. In den Straßen wird es lebendiger, und die mit Wimpeln und grünen Zweigen geschmückten Droschken führen noch immer Festbesucher in die schon gefüllten Gasthöfe. Auf dem Schloß- und Marktplatz sind Gerüste und Buden für die Volksbelustigungen aufgeschlagen. Seit zwei Tagen sind die Capellen und Chöre der Theater von Mannheim und Darmstadt hier, und haben in Vereinigung mit den musikalischen Kräften des hiesigen Theaters unter der Leitung des Hrn. Capellmeisters Liszt die Hauptproben gehalten. Heute findet das erste Concert statt, zu welchem schon seit mehreren Tagen alle Plätze genommen sind. Der schöne Zweck welchen der verehrte Regent des Landes bei Veranstaltung dieses Festes hatte, war kein anderer als den künstlerischen Bestrebungen im Volke und dem Leben in der Residenz einen neuen Aufschwung zu geben. – Dieses edle Ziel festhaltend machten mehrere hiesige Künstler in der ersten Comitésitzung den Vorschlag, man möchte im eigentlichen Sinne eines Musikfestes eine Symphonie und ein großes Oratorium zur Aufführung bringen und zur Belebung der Gesangvereine des Landes dieselben bei den Chören mitwirken lassen; die neue von Wagner und Berlioz vertretene Kunstrichtung hätte dann immer noch am zweiten Tage Platz finden können. Hr. Liszt, der mit der Leitung des Ganzen betraut worden war, hatte aber bereits das Programm im Interesse der Wagner'schen Richtung festgesetzt, so daß kein Oratorium mehr Platz finden konnte. Die Directoren der Gesangverein erklärten hierauf: bei der Kürze der Zeit welche das Einstudiren der sehr schweren Compositionen von Wagner für Dilettanten unmöglich mache, und weil sie mit dem Programm nicht einverstanden seyen, müsse von der Mitwirkung der Vereine abstrahirt werden. So kam es daß man die Capellen und Chöre der Theater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe für diesen Zweck vereinigte. Es kommen Compositionen von Wagner, Berlioz, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer und die neunte Symphonie von Beethoven zur Aufführung. Zur Belebung des Festes zwischen den beiden Concerten sind alle möglichen Vorbereitungen getroffen worden. Unter den anwesenden Gästen sind viele namhafte Künstler Deutschlands, unter andern Kücken aus Stuttgart, Benedict aus London.

3 Oct. // unsers // Zweck welchen // Zeit welche // seyen // Kam es daß // namhafte ||

XXXX

Badische Landeszeitung -/232, Fr eitag 7. 10. 1853, S. 949a

[Baden][Kopfartikel]

* **Karlsruhe**, 5. Oktbr. Das zweite g r o ß e K o n z e r t, mit welchem heute das M u s i k f e s t

schloß, ist so überaus glänzend ausgefallen, daß selbst die größten Erwartungen, welche man davon haben mochte, noch weit übertroffen wurden. Der Werth der vorgetragenen Musikstücke sowohl, wie ihre Ausführung waren in jeder Beziehung ausgezeichnet und so boten sich den Zuhörern, die auch heute wieder, von nah u. fern herbeiströmend, das Haus in allen Räumen füllten, Genüsse seltener Art, deren bleibender Eindruck noch lange Zeit in der Erinnerung aller Theilnehmer des Festes sich erhalten wird. Die hier anwesenden höchsten Herrschaften beehrten auch heute sämmtlich die musikalische Aufführung von Anfang bis zu Ende mit ihrer Gegenwart. Sie begann, wie neulich, um 11 Uhr. M e y e r b e e r's großartige Ouvertüre . . . Waren alle diese Genüsse schon von mannigfaltigem, hohem Interesse, so sollten doch jetzt erst diejenigen kommen, welche dem Musikfest erst die wahre Weihe gaben und um derentwillen, wenn wir nicht irren, das ganze Musikfest überhaupt, wenigstens in seinem musikalischen Endzweck, ins Leben gerufen worden war. Es waren die Kompositionen von R i c h a r d W a g n e r. Wir bedauern, daß uns hier der Raum fehlt, auf ihre künstlerische Bedeutung näher einzugehen; für heute wollen wir nur so viel sagen, daß die hohe Genialität, welche sich in diesen Tonschöpfungen ausspricht, das ächt deutsche Gepräge, das sie tragen, die Alles umfassende Charakteristik, die wunderbar schönen und imponirenden Effekte der Instrumentation, der reiche Fluß echter Melodien den großartigsten Eindruck nicht verfehlen konnten. Wer fühlte sich bei den Tönen aus L o h e n g r i n nicht versetzt in jene Zeit des Minnegesangs, der tapfern Ritterlichkeit, der edlen Frauenliebe, des gläubigen Gottvertrauens und frommer Sittenreinheit, in die Zeit, deren gigantische Schöpfungen noch heute uns in jenen alten, ehrwürdigen Münstern und Domen zur Bewunderung und Anbetung hinreißen? Freilich war das keine Zeit der Pygmäen, und um sie in ihrer ganzen Größe und Schönheit zu würdigen, bedarf es eines andern Maßstabs, als den man in unsern Tagen an die Produktivität anzulegen pflegt. Edler Johannisberger ist nicht fränkischer Schaumwein, der kölnen Dom keine freundliche Villa, die Weisen aus Lohengrin kein einschmeichelndes Melodiengetändel, keine letzte Rose aus Martha. „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen“, sagt Göthe's Faust. Doch wir schweifen beinahe zu weit ab. Bemerken wir nur noch, daß im Lohengrin Chöre u. Orchester, so wie Hr. Hauser kräftig zur Vermittelung des unvergleichlichen Genusses mitwirkten. Zum Schluß zeigte sich die Vortrefflichkeit der musikalischen Kräfte nochmals in ihrer ganzen Größe in der vollendeten Ausführung der Ouvertüre zum T a n n h ä u s e r, die, ursprünglich nicht auf dem Programm stehend, auf vielfaches Verlangen angesetzt ward. Rauschender Beifall begleitete alle diese Produktionen und als sie beendet waren, wurde Liszt in gerechter Anerkennung seines Verdienstes stürmisch hervorgerufen. Ihm sowohl, wie den ausgezeichneten Musikern*) und den Gesangskräften, welche das Fest verschönt haben, möge dieser Zoll des Dankes ein bleibendes Erinnerungszeichen an Karlsruhe und sein Musikfest seyn.

.

*) Wir haben einen Irrthum unseres neulichen Referats zu berichtigen: Herr Konzertmeister M ü l l e r ist aus D a r m s t a d t, nicht aus Mannheim. A. d. R.

sämmtlich // ächt // Charakteristik, // Minnegesangs, // kölnen // Vermittelung //

XXXX / XXXX

Karlsruher Zeitung -/235, Freitag 7. 10. 1853, S. [Ac-Bb]

[Deutschland]

□ **Karlsruhe**, 6. Okt. Mit dem gestrigen Tage haben die Festlichkeiten, die seit Beginn dieser Woche unsere Stadt in so lebhaft und heitere Erregung versetzt haben, der Hauptsache nach ihr Ende erreicht. Noch tragen die Häuser und Straßen den festlichen Schmuck, den sie angelegt; die wehenden Fahnen winken den scheidenden Gästen einen freundlichen Abschiedsgruß. Der hohe Gedanke, der dieses Fest ins Dasein rief, hat die schönste Verwirklichung erhalten; der künstlerische Theil desselben hat uns großartige Meisterwerke älterer Zeit in trefflicher Ausführung vorgeführt und uns mit dem Geiste jener neuern Richtung auf dem Gebiete der musikalischen Kunst bekannt gemacht, die dem „Kunstwerk der Zukunft“ die Bahn brechen will, und die in ihren bedeutendsten Schöpfungen kennen zu lernen von hohem Interesse ist, man mag sich nun zustimmend oder ablehnend gegen sie verhalten. Und wie heiter und erfreulich war der Verlauf des glücklicherweise durch das Wetter so sehr begünstigten eigentlichen Volksfestes! Tausende wogten durch die belebten Straßen und konzentrirten sich auf den beiden Hauptschauplätzen, wo der heitere Genius des alten volksmäßigen Scherzes seinen Humor sprudeln ließ, und Alt und Jung, ohne Unterschied des Standes, in die Stimmung heiterster Erregung versetzte. Man sah ein Stück ächten, alten natiolen Volkslebens vor sich, eine humoristische Idylle, in der die Schar neckischer Geister hiehin und dorthin flatterte, Lust und Scherz überallhin verbreitend. Man vergaß den

Ernst der Zeit, die Gefahren der Zukunft, um einmal sich dem Genuß des Augenblicks voll hinzugeben; aber es geschah nicht mit zügelloser Ungebundenheit und Kundgebung widerwärtiger Rohheit, sondern inmitten aller heitern Aufregung waltete doch ein Geist der Ordnung, Mäßigung, Nüchternheit, der die höchste Anerkennung verdient und dem Feste einen um so schönern Charakter ausdrückte. Es war, als ob das Volk durch dieses Gefühl für Schicklichkeit und Mäßigung den Gedanken ehren wollte, der ihm diese Freude geschaffen; es empfand, daß es seinem Fürsten und Herrn nahe war, welcher ihm die Räume seiner Residenz öffnete, um sich einen fröhlichen Tag zu machen und zu schauen, was sie an Sehenswürdigkeiten bietet. Und wenn es inmitten des Schloßplatzes das eherne Standbild Karl Friedrich's erblickte, und der Verdienste gedachte, die er und sein Geschlecht um wahres Volkswohl sich erwarben, da mußte wohl der Gedanke Jedem nah liegen, daß des Volkes Wohlfahrt nicht besser gewahrt sei, als unter dem Regimente von Fürsten, die in ihrem Geiste herrschen und Recht und Gerechtigkeit zu Beisitzern auf ihrem Throne haben. Es machte einen eigenthümlich [Ac // Ba] wohlthuenden Eindruck, dies bunte, heitere Gewühl zu sehen, aus dessen Mitte die eherne Ruhe des Standbildes Karl Friedrich's emporrage, dessen Enkel seinem theuern Volke diese schöne Festfreude bereitet hat. Und schön war der Gedanke, der gestern Abend um das Haupt der Statue den Glorienschein glänzender Gasflammen entzündete, daß sie wie ein seliger Geist strahlenden Hauptes aus dem Dunkel der Nacht sich emporhob. Möge denn dieses schöne Fest einen freundlichen, nachhaltigen Eindruck in den Gemüthern zurücklassen und des Fürsten Liebe ihren freudigen Widerhall finden in des Volkes Treue, daß beide mit einander verwachsen seien in guten wie in schlimmen Tage; dann werden unsere Nachkommen ähnliche Feste feiern, wie wir, Feste der Eintracht zwischen Fürst und Volk, der Liebe zwischen allen treuen Badenern untereinander, Feste, in denen des Fürsten Pflege der höchsten geistigen Interessen, wie sein für die materielle Wohlfahrt besorgter Sinn, und ein an aller Freude und Heiterkeit des Volkslebens theilnehmendes Herz sich beukunden.

†† **Karlsruhe**, 6. Okt. Der gestrige Tag war gleichsam der Höhepunkt unseres Festes, sowohl was die musikalische als was die volksfestliche Seite desselben betrifft. Wir hatten nicht Unrecht, wenn wir von dem zweiten Konzerte die Vermuthung aussprachen, es werde leicht noch höhere Genüsse bieten, als das erste. Die musikalische Aufführung war eine in allen Theilen gelungene und alle Nummern des reichen und gehaltvollen Programms haben einen stürmischen Beifall gefunden. Es war in der That imposant, diesen gewaltigen musikalischen Kräften zu folgen, wie sie bald daher brausten gleich den sturmgepeitschten Wellen des Ozeans, bald hinlispelten, wie wenn der leise West durch die Blätter säuselt, hier in scheinbar chaotischem Widerstreit, dort zu entzückendem Einklang harmonisch übereinstimmend, jetzt in leidenschaftlicher Bewegung aufgåhrend, dann zu stiller Verklärung erregt, überall aber geordnet, maßvoll, von künstlerischer Begeisterung getragen und sie zugleich wieder weckend. Die Kraft und Präzision, wie die technische Seite und Nuancirung des Vortrags ließ kaum Etwas zu wünschen übrig. Was von Orchester und Chor gilt, gilt nicht minder von den Solovorträgen. Mit angehaltenem Athem folgte das Auditorium dem Konzerte, jedesmal in einen Sturm von Beifall ausbrechend, wenn ein Stück zu Ende war, und alle Solisten durch Hervorruf ehrend.

Das Konzert begann mit der Ouvertüre, welche Meyerbeer zu der von seinem Bruder Michel Beer gedichteten Tragödie „Struensee“ komponirt hat. Sie ist eine jener sorgfältig angelegten, in geistreicher Durcharbeitung einzelner Motive sich verlaufenden Tondichtungen, die den Stempel ihres Meisters an der Stirne tragen. Das Hauptthema, von der Harfe vorgetragen und zwischendrein in mannichfachen Modifikationen wiederkehrend, wird verflochten in ein anderes fugisch erweitertes und durchgeführtes Motiv, wobei alle orchestrischen Mittel Gelegenheit finden, sich geltend zu machen, bis sie endlich sich sammeln, das erste Thema wieder aufgreifen und es zur musikalischen Verherrlichung des Triumphs der tragischen Idee in jubilierendem Fortissimo nochmals vorführen. Die Ouvertüre war ganz geeignet, die Zuhörer in die Stimmung zu versetzen, die den folgenden Stücken entsprach. Auf die Ouvertüre folgte eine Arie aus „Titus“ von Mozart, vorgetragen von Frln. Kathinka Heinefetter, welche in der zweiten Abtheilung auch noch eine Arie aus dem Meyerbeer'schen „Propheten“ sang. Die seltene Kraft, Klangfülle und Gleichartigkeit des Tons, sowie der ungemeine Umfang der Stimme, verbunden mit der eben so seltenen Gesangstechnik und dem großen Adel des Vortrags, wie alles Dies der berühmten Sängerin eigen ist, machten ihre Vorträge zu sehr willkommenen Theilen der Aufführung und erwarben der Künstlerin den reichlichsten Beifall. Dasselbe ist von dem Vortrage der Chaconne Bach's durch Hrn. Konzertmeister Joachim zu sagen, der mit seiner wunderbaren Geige, die sich diesmal im strengsten Wortverstand allein hören ließ, das ganze Auditorium mit Einschluß des Orchesters elektrisirte. So viele ächte Schule, so tiefer Kunsternst, so viel Fertigkeit und so viel Wärme und Tiefe der Empfindung kommt in der heutigen Virtuosenwelt nicht häufig vor. Von Schwierigkeiten ist bei diesem Künstler nicht mehr die Rede; er überwindet sie nicht bloß mühelos, sondern sie scheinen ihm nichts Anderes zu sein, als

nothwendige Momente zu der vollen, seelenhaften Darstellung des ganzen, dem Tonstücke zu Grunde liegenden Gedankens. Hr. Joachim, ein ganz anspruchsloser Künstler von etwa 23 Jahren, hat sicher eine bedeutende Zukunft vor sich. Im Orchester und Publikum wurde der Wunsch laut, den jungen Künstler nochmals zu hören, und wir bedauerten um so lebhafter, daß es nicht dazu gekommen ist, als wir vorher in einem Privatreise Gelegenheit hatten, dieses reiche Kunsttalent im Vortrage anderer Sachen zu bewundern. Nach Hr. Joachim ließ sich Hr. v. Bülow, Schüler von Liszt, in einer von seinem Meister komponirten Phantasie über Motive aus den Beethoven'schen „Ruinen von Athen“ mit Orchesterbegleitung hören, einem äußerst brillanten und an interessanten Einzelheiten reichen Tonstück, ganz dazu gemacht, die jüngste Klavierkomposition in ihren wesentlicheren Eigenthümlichkeiten zu veranschaulichen. Auch Hr. v. Bülow steht noch im zarten Jünglingsalter, beherrscht jedoch nichtsdestoweniger sein Instrument wie irgend Einer der namhaftesten Klaviervirtuoson unserer Zeit. Der reichste Beifall wurde der außerordentlichen Leistung des jugendlichen Künstlers zu Theil.

Damit war der erste Theil des Konzertes zu Ende. Der zweite begann mit einem Satze aus der dramatischen Symphonie: „Romeo und Julie“, von Hector Berlioz, und zwar dem zweiten Theile derselben. Das Werk ist ein großes Tongemälde, in welchem die Ideen der Shakespeare'schen Tragödie herausgehoben, wohl auch umgeändert und durch Instrumentalmusik veranschaulicht werden. Das Tonstück stellt Romeo's Einsamkeit und Trauer, sowie das Konzert und große Ballfest bei Capulet dar. Die Motive sind, wenn auch nicht gerade besonders originell, so doch interessant und [Ba // Bb] heben sich in der äußerst geistreichen Instrumentation wirksam ab; der dramatische Fortschritt des Tongemäldes geht leicht von Statten, und offenbart bei aller Mannigfaltigkeit der Theile einen gewissen Einklang des Farbentons, worin sich die heitern Lüfte des italienischen Himmels und der in ihnen lebenden romantischen Menschenwelt widerspiegeln, so daß man sagen könnte, der Komponist habe dem Dichter und Maler seine Darstellungsmittel abzuringen gesucht. Ob Dies wirklich gelungen, ob es überhaupt gelingen könne, darüber mag sich streiten lassen; gewiß ist, daß das Tonstück eine sehr schätzenswerthe Probe von einer Richtung der jüngsten Tonkunst gab, die ganz das große Interesse verdient, das sie gefunden hat. Von den beiden andern Theilen der Symphonie war Umgang genommen worden, weil auf vielseitiges Verlangen am Ende des Konzertes nochmals die Overture zu Wagner's „Tannhäuser“ wiederholt wurde.

Auch die drei folgenden Nummern aus R. Wagner's „Lohengrin“ gehören einer Art malenden Musik an. Der Stoff jedoch, der hier gemalt wird, ist nicht so fast der äußern Welt als der innern Welt entnommen; was der innere Sinn erschaut in dem ganzen Aufschwung idealischer, selbst das Sinnliche verklärender Erregung, das ist das Objekt dieser Tonmalerei, die auch deßhalb höhern Styls sein muß, weil in die Welt der innern gegenständlichen Anschauung unmerklich die ideale Stimmung hinübergleitet oder sich daraus herauskehrt. Auf diese erhabene Höhe hat sich Wagner gestellt und die Zartheit seiner poetischen Auffassung gibt ihm die reichsten und dankbarsten Materialien zur tonlichen Symbolisirung. Daß der Komponist diese Aufgabe wunderbar zu lösen versteht, davon zeugte schon die Aufnahme, welche jedes der gebotenen drei Stücke: „Der hl. Gral“, „Männerszene und Brautzug“ und „Hochzeitsmusik und Brautlied“ gefunden hat. Gewiß waren sie auch unter dem vielen Herrlichen, was in dem Konzerte geboten wurde, das Herrlichste. Man wußte nicht, sollte man mehr die bloß durch Instrumente geschilderte, unendlich zart und überschwenglich gehaltene Darniederkunft des von gütigen Engeln guten Menschen herabgebrachten hl. Grals, des Symbols reiner Liebe, und deren verklärte Beseligung nach endlicher Gewinnung des heiß ersehnten Gottesgeschenks bewundern, oder die nun folgenden eben so tief poetischen als erhabenen dramatischen Szenen, welche die Segnungen der Himmelsgabe an der idealen Liebe eines Brautpaares verherrlichen. Eine ganze Welt neuer Rhythmen und Harmonien dient dazu, den poetischen Gedanken ganz zur Wahrheit werden zu lassen, und ihn und mit ihm die Herzen fühlender Menschen himmelan zu tragen. Welches auch die Mittel Wagner's sind, wie er sich immer zu der frühern Musik stellt, wie sein Kunststreben sich vor der ästhetischen Kritik ausweisen mag – genug, diese Wirkung ist ihm gelungen, und es war nur ein Gefühl, das Alle belebte, das nämlich, daß hier ein geistiger Genuß geboten wurde, der zu den höchsten gehört, welche die Kunst zu bieten vermag. Freilich gehörte dazu auch diese Vortrefflichkeit der Ausführung, wie sie hier wahrnehmbar war. Orchester und Chor wetteiferten mit einander in der würdigen Ausführung des Werkes, und Hr. Hauser, unser ausgezeichnete Barytonist, der die Soloparthie sang, trug sehr Wesentliches zum Gelingen des Ganzen bei. Man kann wohl sagen, das Auditorium schwamm in Wonne und Begeisterung für dieses Werk. Die gewaltige Tannhäuser-Ouvertüre desselben Meisters beschloß, wie schon gesagt, das Konzert.

Schließlich wurde der Hofkapellmeisters Fr. Liszt, der das Ganze geleitet hat, stürmisch gerufen. Hr. Liszt hat eine eigene Art, zu dirigiren, der man es ansieht, daß die Gewalt der Töne, die eben dargestellt werden, sich der Schwingen seines künstlerischen Genius bemächtigen und ihn mit forttragen,

so daß er mehr im Sinne der Ideen der Komposition als nach der äußern Mechanik der Tempi und Einsätze der Instrumente und des Gesange taktirt. Im zweiten Konzerte schienen sich Orchester und Dirigent schon ganz verstanden zu haben, so daß also die Harmonie der Tonwelt auch in der persönlichen Repräsentation ihren Ausdruck fand.

Unsere sowie die hessen-darmstädtischen Allerhöchsten Herrschaften hatten das Konzert wieder mit ihrer Gegenwart beehrt. In der ersten Hofloge befanden sich II. KK. HH. der Regent und der Großherzog von Hessen, in der zweiten I. Königl. Hoheit die Frau Großherzogin von Hessen und I. Großh. Hoheit die Frau Markgräfin Wilhelm; gegenüber bemerkte man in der einen Hofloge den Se. Großh. Hoheit den Markgrafen Wilhelm nebst Prinzessinnen-Töchtern, in der andern Personen des Großh. Hofes. Die ersten Logenplätze glänzten von reichen und geschmackvollen Toiletten; das Haus war wieder überfüllt. Das Konzert dauerte von 11 bis 2 Uhr nachmittags.

ächten, // natiolen // schönern // theuern ||

Julie“, // Statten, und // romantischen Menschenwelt // Umgang genommen // nochmals die Ouverture zu // nicht so fast // deßhalb // blos // Liebe, und ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/238, Freitag 7. 10. 1853, S. 975c-976b

[Deutschland]

Karlsruhe, 3. Oct. In diesem Augenblick ist das erste Concert des großen Musikfestes zu Ende, das Se. Kön. Hoh. unser ebenso der Kunst huldigender, als für die Interessen Seiner treuen Stadt besorgter Regent mit fürstlicher Munificenz ins Leben gerufen hat, und noch erfüllt von dem großartigen Eindruck dieser gewaltigen Tonmassen ergreifen wir die Feder, um in lebensfrischen Zügen eine kurze Schilderung des Gehörten zu entwerfen. Auf der geräumigen Bühne unseres eben so eleganten, als geschmackvollen neuen Theaters, welche durch eine den architektonischen Verhältnissen des Hauses entsprechende und eigens für diesen Zweck /// . . . (Bad. Ldztg.)

mit fürstlicher Munificenz [die Original-Quelle >Badische Landeszeitung< schreibt >mit festlicher Munificenz< ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/240, Samstag 8. 10. 1853, S. [Ca-Cb] [-] = Anschlußbericht, s. ~ -/237, 5. 10. 1853

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/281, Sonnabend 8. 10. 1853, S. 4483b-4484b

[Deutschland]

G r. B a d e n. † **Karlsruhe**, 3 Oct. Das erste Concert des Musikfestes ist vorüber. Es hat uns die Genüsse so massenhaft entgegengebracht daß ein Stündchen ruhiger Sammlung, in welchem man das Gehörte und Gedachte fixirt, zur wahren Wohlthat wird. Was ich in diesem musikalischen von Verdauungsstündchen zunächst zu meiner eigenen Erholung niederschreibe, will ich Ihnen übersenden; sind Sie durch ihre gewöhnlichen Correspondenten bereits sattsam unterrichtet, so hat Ihr Papierkorb Raum genug für mein Manuscript.

Dem Karlsruher Musikfest hat eine vorausgegangene Sage die Tendenz unterlegt der neuesten Musikrichtung Bahn in Süddeutschland zu brechen. Man hatte deßhalb erwartet es werde einer der Festabende die vollständige Aufführung einer Wagner'schen Oper bringen. Diese Erwartung wird nicht erfüllt werden; dagegen finden sich in dem Concertprogramm mehrere Nummern, welche man – wenn jene Sage Grund gehabt haben sollte – nicht erwarten konnte, nämlich eine Arie von Mozart und eine Violincomposition von Seb. Bach (beide für das zweite Concert bestimmt); ferner wurde in der heutigen ersten Aufführung die große Concert-Arie Beethovens (»Ah perfido!«) zugelassen, obwohl sie noch aus einer Periode des Componisten stammt welche die Zukunftsmusiker vom reinsten Wasser perhorresciren. Von Wagner wird das zweite Concert einen Abschnitt aus Lohengrin vorführen. Richard Wagner hat zwar früher entschieden gegen jede fragmentäre Benützung seiner Werke protestirt, und noch mehr gegen eine Aufführung im Concertsaal ohne die dramatische Belebung durch die Bühne. Nach dem er selbst aber unlängst in Zürich das Verpönte that, durften sich wohl auch die Unternehmmer des Karlsruher Festes ähnliches erlauben. Für heute haben wir die Ouverture zum Tannhäuser gehört.

Mancher Gast des Festes, der den Tannhäuser bis jetzt nur aus dem Clavierauszug kannte, hatte

wohl gehofft die Herbheit der harmonischen Ausweichungen im „Pilgergesang“ werde sich durch die Instrumentirung verwischen, oder die Verschlingungen der beiden gegen den Schluß der Ouverture einander gegenübergestellten Hauptmotive, welche aus dem Clavierauszug kaum zu verstehen sind, müßten durch das Orchester zur Klarheit kommen. In beiden Fällen war zu viel gehofft. Mozart und Haydn in mehreren ihrer Symphonien, Beethoven sogar in Claviersonaten, haben es verstanden um eine Grundmelodie einen duftig flatternden, in anmuthigen Figuren durchsichtig gewirkten Schleier zu werfen, der das halb Verhüllte verschönt und von ihm verschönt wird. Wenn Seb. Bach in einem figurirten Choral den cantus firmus mit einer lebendig wogenden Begleitung umgibt und die einzelnen begleitenden Stimmen in den kühnsten Kreuzungen sich begegnen läßt, so ist uns als blickten wir durch ein im frischem Winde schwankendes, phantastisch schönes Rankengeflecht hinaus auf den klaren Spiegel eines Sees, den ein Schiff mit geschwelltem Segel in stolzer Ruhe durchfurcht. Man kann freilich auch durch eine Dornhecke sehen, wenn man den dahinter liegenden Gegenstand mit bengalischem Feuer beleuchtet. Trotz der Posaunen aber welche uns in Wagners Ouverture den wieder auftauchenden Gesang der Pilger in die Ohren donnern, kann diese Melodie und der daneben schrillende Bacchantentanz nie als ein Ganzes erfaßt werden; es sind zwei disparate Eindrücke, welche beide mit gleicher Zudringlichkeit auf uns einströmen, ohne sich viel um ein ander zu kümmern; sie raufen sich um unserer eigene arme Seele wie um die des Tannhäusers, und wenn der Lärm sich legt, ist's uns wüst im Kopfe wie dem Tannhäuser.

Das Concertprogramm enthält eine lange, pompös geschriebene Erläuterung der Ouverture. Wer sie nicht gelesen hat, konnte die Ouverture vielleicht besser genießen. Die Wunder des „Venusberges“ sind im Programm anders geschildert als in der Musik; soll das Programm eine Wahrheit werden, so müssen nach Aufgang des Vorhangs Decorationen, Tricots und farbige Beleuchtung das Publicum den unmittelbaren Eindruck der Musik wieder halb vergessen machen. Der Componist hatte vollkommen recht als er sich gegen das Lostrennen seiner Musik von der Bühne verwahrte; in Karlsruhe sind wir davon schlagend überzeugt worden. Wir, die wir statt costümirter Gruppen eines Balletcorps nur eine Unzahl schwarzer Fräcke und weißer Crawatten auf den Brettern vor uns sahen, konnten trotz aller Beredsamkeit des Programms das Verführerische, das mit süßester Gewalt Hinreißende der „Frau Venus“ und ihres schönen sündigen Gefolges nicht entdecken. Dieses alle ästhetischen Rücksichten hinter sich werfende Rasen der Musik, dieß gellende Pfeifen der Instrumente, diese klirrenden Schläge der Lärmapparate malen nicht die zauberischen Reizungen des Hörselberges; eher vielleicht das bis zum wahnsinnigen Rausche gesteigerte Toben einer Orgie an Orten welche zu nennen der Anstand verbietet. Wenn eine „Frau Venus“ sich zum Mittelpunkt eines solchen Treibens hergibt, so ist sie eine Venus vulgiva der abgefeimtesten Sorte; und ein Tannhäuser, den nicht schon der bloße Ekel aus ihren Armen fern hält, wäre wohl nicht werth daß man seinethalben eine große [4483b // 4484a] Oper schreibt. Die Frage ob man überhaupt die nackte Sinnlichkeit, wenn auch in verfeinerter Form, musikalisch schildern dürfe, soll hier gar nicht berührt werden. Meyerbeer hat eine solche Schilderung wenigstens mit mehr Zurückhaltung versucht.

Für das Finale aus Mendelssohns Loreley, welches den ersten Theil des Concerts schloß, konnte es keine günstigere Folie geben als die Tannhäuser-Ouverture. Ich bin, wie Sie wissen, kein unbedingter Bewunderer Mendelssohns, und sehe insbesondere in der Loreley, wie in der Athalia, bereits die ersten Vorboten der Zukunftsooper; denn beide Werke verlassen schon die frühere Form und Gliederung dramatischer Musik, um sich in einem ungebundenen Flusse fortzubewegen, der die Hörer theils drängt, theils ermüdet. Dessenungeachtet war heute die Loreley eine wahre Trösterin. „Braut des Rheines sollst du werden, Braut des Rheins im Felsenschloß,“ diese kraftvolle Chorstrophe mit ihrer breiten, gesunden Entfaltung wirkte wie ein stärkender Trank auf einen durch ungewohnte Kost verstimmten Magen.

Der zweite Theil des Concerts begann mit R. Schumanns Ouverture zu Byrons Manfred. Diese Ouvertüre führt eine weit bescheidenere Sprache als die schreibenden Freunde Schumanns; sie ist noch immer wirkliche Musik, die mit der Vergangenheit so wenig gebrochen hat daß sie selbst Reminiscenzen nicht verschmäht.

Auf sie folgte Liszt's „Festgesang,“ componirt auf die Schlußstrophen der Schiller'schen Dichtung „die Künstler.“ Dieser Männerchor, begleitet von Blasinstrumenten und einer Orgel, war mir und wahrscheinlich den meisten Anwesenden neu; durch ihn wurde es mir erst völlig klar was es eigentlich mit der vielgenannten Zukunftsmusik auf sich habe. Ein Urtheil darüber steht mir nicht zu; erst das folgende Säculum wird diese für uns völlig fremdartigen, wie in einer ganz andern Welt entstandenen Klänge würdigen. Das merkwürdigste war, wie hier Zukunft und Vergangenheit in ein ander spielen. Sie kennen die kecken Harmonienwechsel in den Kirchencompositionen der alten Italiener, z. B. zu Anfang des Stabat mater von Palestrina, wo die Dreiklänge von A dur, D dur und F dur (nur in verschiedenen Lagen) unmittelbar aufeinanderfolgen. Unsere verwöhnten Ohren empfinden schon dieß wie eine Härte; nach

Anhörung des „Festgesangs“ aber erscheint die Wagniß des großen Palestrina nur wie ein erster schüchterner Versuch, wie eine schwache Vorahnung dessen was drei Jahrhunderte später ans Licht treten werde. Im Festgesang begegnen uns Harmonien wie sie noch nie und nirgends dagewesen; Accorde von solch überraschendem Bau, daß die Gegenwart sie gar nicht als Accorde erkennt, wie denn überhaupt der Zukunft vorbehalten scheint den Begriff der Harmonie bis zur völligen Umkehrung fortzubilden. Ueber die Berechtigung der Tonmalerei waren bisher die Ansichten getheilt; für die Zukunft ist der Streit entschieden. Der Festgesang malt in Tönen auf ausgedehnteste Weise. „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; bewahret sie! Sie sinkt mit euch;“ – so Schiller. Da bei dem Worte sinken gleiten die Posaunen chromatisch hinab, tiefer und immer tiefer, wie wenn man die Saite eines Contrabases im Streichen herabstimmt, und die von Schauer erfaßte Seele fühlt im Innersten die Bedeutung der Worte. Wenn bald darauf das Wort „Ocean“ gesungen wird, dröhnt und braust es lange um uns wie hohlgehende See. Genial ist auch die Stelle: „Auf tausendfach verschlungnen Wegen [etc.]“ in die Musik übersetzt. Bei den verschlungnen Wegen fallen die Stimmen völlig auseinander; die eine geht dahin, die anderen dorthin; alle gegenseitige Rücksicht wird für einige Zeit suspendirt; schon will der Glaube an die Möglichkeit des Wiederfindens schwinden – da kommen sie plötzlich wieder „umarmend sich entgegen“, und die majestätischen Trompeten- und Posaunenstöße sprechen ausdrucksvoll vom „Thron der hohen Ewigkeit.“ Die tiefste Wirkung aber machte die folgende Stelle des Gedichts:

Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte;
.....
Furchtbarer in des Reizes Hülle
Erstehe sie in dem Gesange,
Und räche sich mit Siegesklänge
An des Verfolgers feigem Ohr.

Jedermann fühlte im geheimsten Herzens die Furchtbarkeit dieses Reizes; die Rache am feigen Ohr der Gegenwart hatte sich schon vollzogen. Und als der Festgesang verklungen war, verharrte das gedrängt volle Haus in lautloser, unheimlicher Stille, halb betroffen von der Neuheit des Eindrucks, halb zerknirscht im Bewußtseyn zu den von der Rache Erreichten zu gehören. Es war als hätte manches feige Ohr eine symbolische Ohrfeige erhalten.

Ueber die vielbesprochene neunte Symphonie Beethovens schreibe ich Ihnen nichts, als daß man nach meiner Meinung Unrecht thut von ihr immer wie von einem Ganzen zu reden. Der zweite oder dritte Satz erinnern an die beste Zeit des Componisten; der erste ist schon verworren; in Betreff des letzten und des Chors schließe ich mich den „beschränkten Köpfen“ an, deren einer seine vor einigen Monaten begonnenen musikalischen Briefe leider gleich mit Nr. 1 beschlossen zu haben scheint. [4484a // 4484b]

Soll ich auch von der technischen Ausführung der Concertstücke reden? Daß Hr. Joachim ein vollendeter Violinist ist, der vor keiner Schwierigkeit zurückschreckt, weiß die Welt schon. Die Sprache, in der die Leistungen von Sängerinnen abgehandelt werden müssen, ist mir nicht recht geläufig. Dem Männerchor aber muß ich den Zoll wohlverdienter Achtung darbringen, da er mit Präcision einen Festgesang vorgetragen hat, den man für unsangbar auszugeben versucht seyn könnte. Das combinirte Orchester (aus den Capellen von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt bestehend) war in den Saiten-Instrumenten, besonders den Violoncellen, gut bestellt, dagegen schienen die Blas-Instrumente an einem böartigen Schnupfen zu leiden. Das Zusammenwirken dreier Capellen unter einem Dirigenten der jeder einzelnen fremd ist hat seine wesentlichen Schwierigkeiten, namentlich wenn der Dirigent eine absonderliche Manier hat; diese Schwierigkeiten waren, wenn auch nicht gänzlich, doch in der Hauptsache glücklich überwunden worden. Eine kleine Stockung in Beethovens Symphonie, mit Wiederbeginn der verfehlten Tacte verbunden, erfolgte an der kitzlichen Stelle, wo im Schlußchor nach einer Fermate des Allegro assai vivace (alla marcia, $\frac{6}{8}$) anhebt und die Fagotte mit der großen Trommel allein einsetzen; sie kann den Fagottisten nicht zur Last gelegt werden. (Wir werden jedenfalls weitere Berichte über die Feste bringen.)

Ob ich ihnen auch über das zweite Concert berichten werde, hängt vom Wetter ab, das mich, wenn es sich günstig gestaltet, vielleicht an irgendeinem Punkt des Rheinthals festhält. Wer nämlich um der Musikwillen gekommen ist, flüchtet sich für den morgenden, zwischen den beiden Concerten liegenden Tag in die Umgegend, denn dieser Tag ist bestimmt für das Wursthauen, Käsesen, Kappenstoßen und wie die „Volksbelustigungen“ alle heißen. Die Verbindung einer propagirenden, zukunftsfreudigen Musik mit den genannten olympischen Spielen neuesten Geschmacks ist etwas

eigenthümlich. Absit omen!

3 Oct. // entgegengebracht daß // musikalischen // unterlegt der //deßhalb erwartet es // stammt welche // fragmentäre Benützung // Nach dem // gehofft die // verstanden um // uns als // aber welche // eigene // recht als // dieß // Reizungen // Orten welche // Frage ob // hat daß // klar was // dieß // Harmonien wie // scheint den // hohlgehende // [etc.] = etc. Sigel // Bewußtseyen zu // war als // thut von // Dirigenten der // ist hat // Musikwillen // Käsesen, ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/240, Samstag 8. 10. 1853, S. [Ca-Cb]

[-]

XXXX

Didaskalia [Frankfurt]-/240, Samstag 8. 10. 1853, S. [Ca-Cb]

[-]

F r a n k f u r t e r T h e a t e r .

. . .
Die Opern „Indra“, „Oberon“, „Hugenotten“, „Vestalin“ und „Tannhäuser“ folgten rasch auf einander. . . // . . .

W.

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/278, 8. 10. 1853, S. 1139b

[Bülletin von heute Morgen]

Zürich. . . .

– An dem großen Musikfest in Karlsruhe hat Richard Wagners Musik (Tannhäuser und namentlich Lohengrin) den Preis davon getragen. „Alles schwamm in Wonne und Begeisterung für das Werk“, sagt selbst der Berichterstatter der höfischen Karls.=Z.

XXXX

Freiburger Zeitung -/239, Samstag 8. 10. 1853, S. 979c-980a

[Deutschland]

□ **Karlsruhe**, 6. Oktobr. Das 2te große Concert des Musikfestes. Sowie überhaupt das Programm des gestrigen Tages wohl das reichhaltigste des ganzen Festes war, so war auch das 2te große Concert von weit größerem Interesse als das erste. Auch hatten sich die Betheiligten mit unermüdlichem Eifer mit der Vorbereitung hierzu beschäftigt, während sich die Menge harmlos den Freuden der mannfaltigen Vergnügungen des Festes hingab. Ich will Ihnen deßhalb eine skizzirte Schilderung des Verlaufes desselben mittheilen.

Um 11 Uhr Vormittags begann in dem neuen Theaterhause das Concert. Franz Liszt dirigitte, sowie bei dem ersten. Eröffnet wurde dasselbe mit der Ouvertüre zu „Struensee“ von Meyerbeer. Ihr folgte eine Arie aus „Titus“ von Mozart, von Frll. Katinka Heinefetter mit bekann- // ter Virtuosität vorgetragen. In dem darauf folgenden Violin-Concert, „Chaconne“ von Bach, erwarb sich Herr Concertmeister Joachim durch seinen meisterhaften, abgerundeten, graciösen Vortrag einen wirklichen, aber wohlverdienten Beifallssturm. Die großen Schwierigkeiten dieses Tonstücks hat der jugendliche Künstler mit seltener technischer Fertigkeit überwunden; seine Leistungen berechtigen zu den schönsten Hoffnungen, und werden seinen Namen bald auch in weiteren Kreisen bekannt machen. Die Wahl des Stückes ist eine glückliche zu nennen und der Künstler hat den Wünschen der Musikfreunde Rechnung getragen, hier nur als Virtuose, nicht auch als Componist aufzutreten.

Herr v. Bülow trug dann die durch Liszt arrangierte Fantasie über ein Thema von Beethoven: „die Ruinen von Athen“, in künstlerischer Auffassung und mit großer Fertigkeit auf dem Flügel mit Orchester-Begleitung vor, womit die erste Abtheilung geschlossen war.

Der zweite Theil begann mit einer Composition des gefeierten Hector Berlioz mit einigen Theilen der dramatischen Sinfonie: „Romeo und Julia“, aus welcher Musik uns ein eigenthümliches Feuer anwehte; Colorit, frisch mit viel Anmuth und harmonischem Schmelze verbunden, was besonders in den Theilen „Nächtliche Ruhe“ und „Liebesklagen“ auf die wohlthuedenste Weise sich geltend machte. Nach

einer ebenfalls von Kat. Heinefetter mit vielem Gefühle und Wärme vorgetragenen Arie aus dem „Propheten“ folgte der Glanzpunkt dieses Tages, nämlich mehrere Nummern aus Richard Wagner's „Lohengrin“ mit Chören. Süß und lieblich schwebten die Töne wie aus höhern Regionen herab, immer schwellender an Fülle, immer mehr vom heiligen Schauer durchweht, bis endlich ein Tonsturm die Ankunft der Engelschaar mit dem heiligen Graale auf Erden verkündete; in ebenso zarten Linien trägt das Reich der Töne die Schaar der Engel wieder dem Himmelsäther zu, bis es sanft und allmählig wie Aeolshauch verhallte. Dieses Orchestervorspiel ergreift mit unwiderstehlicher Macht den Hörer, es ruft in ihm Empfindungen wach, deren bewältigendem Zauber er unterliegt, es berührt magisch die Saiten des bebenden Herzens und erfüllt die Sinne mit überirdischer Erregung. Es ist die in Tönen verkörperte religiöse Poesie. Herrliche Männerchöre brachte uns die zweite Nummer „Männerscene und Brautzug“, die mit Kraft und Fülle, sowie großer Präcision von den vereinigten Chören vorgetragen wurden. Rauschend ertönte der Reigen des Hochzeits-Festes, ein Bild der reinsten Freude, an den sich der jubelnde Chor in würdiger Weise anschloß. Zu erwähnen ist noch das Brautlied und der wirkliche pompöse Schlußsatz. Einfach und edel schildert uns dieser Letztere, das Glück der Liebe, prachtvoll ist die Instrumentirung, großartig der Eindruck. Mögen die Gegner Wagner's immerhin dessen musikalische Richtung anfechten, dieser Tag wird in jedem fühlenden Gemüthe unauslöschliche Erinnerungen eingraben, und diesem Tondichter als einem Koryphäen der deutschen Musik Bewunderung und Achtung erwerben. Alle Nummern wurden von den vereinigten Hofkapellen meisterhaft executirt und diesen sowohl, als dem genialen Dirigenten lebhafter Applaus gespendet.

[□ = Rechteck, hohl mit Hatschek (Caron)] // mannchfaltigen // deshalb // sowie // Hoffnungen, und // mit vielem Gefühle // Fülle, sowie // Letztere, das // sowohl, als ||

XXXX / XXXX

Darmstädter Zeitung -/279, 8. 10. 1853, S. 1424b

[-]

Karlsruhe, 6. Octbr. Die hiesige Ztg. berichtet ausführlich über die **V o l k s f e s t e**, namentlich auch das gestrige große **z w e i t e C o n c e r t**, das sie als **h ö c h s t g e l u n g e n** und von großem Effecte schildert. Am Schlusse wurde Hofkapellmeister **Franz L i s z t**, der das Ganze geleitet hat, stürmisch gerufen. „Hr. Liszt hat eine eigene Art, zu dirigiren, bemerkt der Berichterstatter, der man es ansieht, daß die Gewalt der Töne, die eben dargestellt werden, sich der Schwingen seines künstlerischen Genius bemächtigen und ihn mit forttragen, so daß er mehr im Sinne der Ideen der Composition als nach der äußern Mechanik der Tempi und Einsätze der Instrumente und des Gesanges tactirt. Im zweiten Concerte schienen sich Orchester und Dirigent schon ganz verstanden zu haben, so daß also die Harmonie der Tonwelt auch in der persönlichen Repräsentation ihren Ausdruck fand.“

— . . .

Mannheim, 5. Oct. (S. M.) Zurückgekommene Besucher des Karlsruher Musikfestes sind in Bezug auf den musikalischen Theil desselben nicht recht befriedigt. Es fanden zu wenige Proben für diese schweren Musikstücke statt, und die Vorproben waren in Bausch und Bogen genommen. So mußte gleich zu Anfang die Ouvertüre zu Tannhäuser nach den ersten 20 Takten von vorn wieder begonnen werden; in dem Finale der 9. Sinfonie kam man, was sogar Karlsruher Blätter einräumen, ganz auseinander, und Liszt's Festgesang erlitt ein vollständiges Fiasco. Dieses rechtfertigt die Behauptung in den „musikalischen Briefen eines Wohlbekannten“, daß große Clavierspieler zwar tüchtige Künstler auf ihrem Instrumente, aber höchst selten gute Compositeure für Tonwerke, außer denen für ihr Instrument sind. (S. dagegen Karlsruhe über das zweite Concert.)

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/238, 8. 10. 1853, S. [Da-Db]

[Vermischtes]

Wiesbaden, 7. Oktbr.

. . . // . . .

– Die Karlsruher Blätter bringen Einzelheiten über das **M u s i k f e s t**. Unter den eingetroffenen Fremden bemerkt man Benedict aus London, Kücken und W. Krüger aus Stuttgart, Liß wurde zur großherzogl. Tafel geladen. Nach der „Karlsru. Ztg.“ fanden die Ouverture zu dem Wagner'schen Tannhäuser, die Mendelssohn'sche Loreley, Beethovens 9te Symphonie, sowie der Violinvortrag des Konzertmeisters Joachim, eines Virtuosen ersten Ranges, großen Beifall.

– Unsere badenschen Landsleute haben doch, wie aus dem Programm eines Volksfestes in Carlsruhe hervorgeht, Belustigungen, die ziemlich deutsch klingen, uns aber doch spanisch vorkommen. Da gibt es: „Umzug der Wurstreiter in der Stadt“, „Käseessen“, „Wursthauen und Wurststechen“, „Eimerstechen“, „Hafenschlag“, „Uebung im Kienruß- und Mehlkast n“, „Kuppenstoßen.“

bemerkt // Stuttgart, Lißt // badenschen // Stadt“, // Mehlkast n,“ ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt I/41, 9. 10. 1853, S. 330a-330b

[–]

Richard Wagners „Tannhäuser“.

† Da die meisten unserer Leser in der nächsten Zeit Richard Wagners Oper „Tannhäuser“ hören werden, so geben wir Ihnen einige Winke und Aufklärungen zum leichteren Verständniß des Werkes. Auch für die entfernteren Freunde des Sonntagsblattes werden diese Winke ein hinlängliches Interesse haben. Der Componist hat sich selbst als den Schöpfer einer neuen musikalischen Periode bezeichnet, und das musikalische Publikum hatte daher zu fragen, ob er berechtigt ist sich als einen solchen hinzustellen. Sein „Tannhäuser“ aber ist ein so schwieriges Werk, daß man schon vorbereitet an dasselbe hinangehen muß. Den Gedankengang der Oper haben wir im letzten Feuilleton in der Kürze mitgetheilt. Heute wollen wir näher auf die Schöpfung in dichterischer und musikalischer Beziehung eingehen. Da wir selbst das Werk nur aus dem Clavierauszug kennen, also nur einen sehr unvollständigen Ueberblick über dasselbe haben, so schöpfen wir unsere Auseinandersetzung aus mehreren Quellen; namentlich den Schriften von L i s z t (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner, Leipzig 1851) und von F r a n z M ü l l e r s (Ueber Richard Wagners u. s. w., Weimar 1853) so wie aus einem Artikel der „Grenzboten“ in Nr. 9 des laufenden Jahrgangs. Ohne das Urtheil der Leser und unser eigenes gefangen nehmen zu wollen, fügen wir hin und wieder nach den allerdings sehr verschieden lautenden Angaben jener Quellen eine kurze Kritik der Musik Wagner hinzu.

Beim Aufgehen des Vorhangs sehen wir das Innere des Venusberges in rosenrother Beleuchtung; Nymphen, Sirenen, Bacchantinnen treiben ihr üppiges Wesen, meistens in Pantomime und Ballet, theilweise in Chören, während das Orchester den musikalischen Ausdruck übernimmt. Das eine der Themata in der Ouverture bildet den Mittelpunkt dieser Introduction. Tannhäuser, der im Vordergrunde vor der Venus kniet, zuckt wie aus einem Traume auf. Die Erinnerung an die Erde und die reine Liebe kämpft in ihm mit dem Zauber des Sinnenreizes, mit dem Venus ihn umgiebt. Es treibt ihn fort aus dieser Umgebung, und vergebens sucht Venus seine Reue und Sehnsucht zu betäuben. Das Menschliche in seiner Natur siegt, es treibt ihn hinaus zur Sühne und Buße. „Mein Heil ruht in M a r i a!“ ruft er, und bei diesem Namen sinkt Venus aufschreiend zusammen und verschwindet; mit ihr die ganze Scene. – Tannhäuser sieht sich in ein liebliches, heiter beleuchtetes Thal versetzt, aus dem Grün prangt die Wartburg hervor, Alles athmet Ruhe und Frieden. Ein Idyll ist dem wechselvoll bewegten Drama gefolgt. In das Lied eines Hirten tönt der feierliche Pilgergesang von der Wartburg her hinein; der Zug von Pilgern ist auf der Wallfahrt nach Rom begriffen, dort sich Absolution zu holen. Erschüttert und überwältigt sinkt Tannhäuser auf die Kniee und dankt für die rettende Gnade. – Mit einer Jagdfanfare treten Landgraf Hermann von Thüringen und die Minnesänger Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reinmar von Zweter auf. Wolfram erkennt den lange vermißten Tannhäuser, der auf seine Fragen verwirrt antwortet. Er will weiter ziehen, da fesselt ihn Wolfram durch die Erinnerung an Elisabeth. Der Name weckt süße Erinnerungen in dem Sänger und giebt ihn ganz der Erde wieder, neue Lebens- und Liebeswonne durchzuckt ihn. Mit seinem Jubel vereinigen sich die froh und feierlich bewegten Weisen des Landgrafen und der Sänger, die ihn als einen Zurückgekehrten freudig begrüßen. Aus dem Septtett, einem schönen Ensemblestück, geht bei der Ankunft des Jagdgefolges die Musik in einen feurigen Schlußsatz über. Der ganze Zug begiebt sich zur Wartburg.

Der z w e i t e A k t führt uns in die glänzend geschmückte Sängerkammer der Wartburg. Elisabeth betritt in freudiger Bewegung diesen seit Tannhäusers Abwesenheit von ihr nicht gesehenen Raum; sie jubelt dem Heimgekehrten die Grüße eines wieder beseligten jungfräulichen Herzens entgegen. Wolfram führt ihr den Tannhäuser zu, der sich ungestüm ihr zu Füßen stürzt. In einem Duett tauschen sie // ihre Gefühle aus. Dann verläßt Tannhäuser sie um zum Sängerkammer zurückzukehren. Das Finale des zweiten Aktes ist nun ein großes musikalisches Gemälde des Sängerkrieges. Unter den Tönen eines großen von den Instrumenten begonnenen und von den Singstimmen aufgegriffenen Marsches (die Freunde Wagners

nennen diesen Marsch das Juwel der Oper) nahen in glänzendem Aufzuge die Grafen, Ritter und Edelfrauen Thüringens, nach ihnen die schon bekannten sechs Ritter und Sänger. Der Landgraf fordert diese Letzteren auf einen Gesangeskampf über das Wesen der Liebe zu bestehen. Dem Sieger soll Elisabeth den Preis reichen, er fordere ihn so hoch und kühn er wolle. Wolfram eröffnet den Kampf und singt von dem Wunderbrunnen der reinsten Liebe, den er geschaut habe. Tannhäuser, der hierdurch an seine Vergangenheit erinnert wird, preist in heftiger Erregung die Liebeswonne, die er genossen. Walther von der Vogelweide weist ihn in seine Schranken zurück, worauf Tannhäuser noch heftiger das abstracte Schmachten verhöhnt und den Liebesgenuß erhebt. Die Versammlung ist unangenehm berührt, und Biterolf, in Entrüstung dem Tannhäuser antwortend, reizt diesen zu noch ärgeren Ausfällen, welche Zornesausrüche hervorrufen. Wolfram singt noch einmal von der reinen Liebe; da geräth Tannhäuser in Verzückung und ruft: „Armsel'ge, die ihr Liebe nie genossen, zieht hin, zieht in den B e r g d e r V e n u s ein.“ Allgemeines Entsetzen ergreift die Versammlung, voll Abscheu enteilen die Frauen, die Ritter dringen entrüstet auf Tannhäuser ein. Kaum beschwichtigt Elisabeth ihre Wuth; die strafenden Worte der reinen Jungfrau, die er zum Tode verwundet hat, wecken Reue und Zerknirschung in ihm und beugen ihn vollends. Aber er hat selbst den Bann auf sich herabbeschworen, und der Landgraf zeigt ihm im Anschluß an die nach Rom Pilgernden den Weg zur Rettung. Man hört wieder den Gesang der Wallfahrer, und Tannhäuser stürzt ihnen nach. – Das Finale (sagt Franz Müller), gewaltig und großartig, gehört zu den längsten und für die Ausführung schwierigsten Sätzen. Es ist zum Theil in dem ernstesten, feierlichen Stil geschrieben, wie ihn die Bühne jetzt selten mehr bringt. Sein eigentlicher Werth und seine Wirkung beruhen vornehmlich in der dramatischen Entfaltung ergreifender Seelenzustände, in der Würde, Tiefe und Erhabenheit des Ausdrucks und in einer kunstvollen Stimmführung.

Der d r i t t e A k t beginnt mit der Schilderung von Tannhäusers Pilgerfahrt. Elisabeth liegt betend vor einem Muttergottesbilde, Wolfram betrachtet sie wehmüthig. Der Pilgergesang läßt sich vernehmen, Elisabeth hofft den T. zu finden, sucht ihn aber unter den Herankommen vergebens und wankt gebrochenen Herzens ab. (Diese Scene, welche eins der schönsten Motive des Werkes bietet, soll dem Componisten am wenigsten gelungen sein.) In einem wehmüthigen, reizenden Liede „O du, mein holder Abendstern“, einer der schönsten Nummern der Oper, drückt Wolfram seinen Schmerz aus. Da naht ein bleicher Wanderer, verstört und unstät, ein Bild des Jammers. Wolfram erkennt Tannhäuser, der halb wahnsinnig den Venusberg sucht. Denn in Rom, wo Alle Vergebung erhielten, ist sie ihm versagt, und in dieser furchtbaren Lage sucht sein Verzweiflungsblick die letzte Stätte. Während ihn Wolfram zu beschwichtigen sucht, haben schon Nebel die Scene eingehüllt, eine rosige Dämmerung erglüht, der Hörselberg öffnet sich, und Venus empfängt den heimkehrenden Tannhäuser. Vergebens beschwört ihn Wolfram bei ihm zu bleiben. Noch einmal ruft er den Namen Elisabeth. Da sinkt Tannhäuser wie gelähmt zusammen, aus dem Hintergrunde erschallt ein feierlich frommer Gesang, Elisabeths Tod verkündend, Venus verschwindet, und das Thal wird wieder sichtbar. Ein Trauerzug geleitet die Leiche der Elisabeth von der Burg herab. Am Sarge sinkt Tannhäuser mit dem Ruf „Heilige Elisabeth, bitte für mich!“ zusammen und haucht sein Leben aus. Da kehren die jüngeren Pilger heim und verkünden seine Entsühnung durch die reine, verklärende Liebe. Die von Allen ausgerufenen Worte: „Der Gnade heil ist dem Büsser beschieden, er geht nun ein in der Seligen Frieden!“ und ein feurig-frommes „Halleluja“ enden diese Scene und die Oper.

ist sich // hinangehen // sie um // auf einen // Liebesgenuß erhebt. // T. // unstät, // Wolfram bei ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/81, 12. 10. 1853, S. 326b-327a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Magdeburg. . . . // . . . Die nächste Oper, welche die Direktion bietet, wird am Geburtsfeste des Königs der neu und prächtig ausgestattete „O b e r o n“ sein. Diesem sollen „I n d r a“ und Wagners gepriesener „T a n n h ä u s e r“ folgen

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/35, 12. 10. 1853, S. 277a

[Nachrichten]

Leipzig. Im „Tannhäuser“ sang Frl. B u c k die Venus zum ersten Male und hatte sich des

lebhaftesten Beifalls zu erfreuen. Der Besuch der „Tannhäuser“-Vorstellung am 24. war übrigens wieder so zahlreich, daß sämtliche Plätze ausverkauft waren. Die dem genialen Meisterwerke gezollte Bewunderung ist stets im Wachsen und zwar so, dass ein uns befreundeter Tannhäuser-Enthusiast wünschte, in seinem „letzten Stündlein“ die Ouverture zu hören und zu – sterben! Mehr kann der Componist nicht verlangen! – Für die Wiederholung Oper am 27. wurde der renommirte Tenor Hr. B e c k, jetzt am Dessauer Hoftheater, per Telegraph eingeladen und sang die Parthie auch, obwohl mit einer plötzlichen Heiserkeit kämpfend. A. Th.-Chr.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/35, 12. 10. 1853, S. 278a

[Nachrichten]

Karlsruhe. Nach dem eben erschienenen Programm beginnt das hiesige Musik- und Volksfest Montag den 3. und endigt Donnerstag den 6. October. Die musikalischen Aufführungen, geleitet von Hofkapellmeister Franz L i s z t, unter Mitwirkung der Capellen und Chöre der Hoftheater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe, werden in dem Grossherzoglichen Hoftheater abgehalten. Montag, den 3. October Vormittags: Erste musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zur Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner. 2. ein Sologesangstück. 3. Violinconcert, vorgetragen von dem Königlich hannoverschen Concertmeister Joachim. 4. Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley“ von Mendelssohn. 5. Neunte Sinfonie mit Chören von Beethoven. Abends: Ball in den Gesellschaften „Museum,“ „Eintracht“ und „Bürgerverein.“ wozu alle Festtheilnehmer freien Zutritt haben. – Mittwoch, den 5. Oct., Vormittags: Zweite musikalische Aufführung mit folgenden Nummern: 1. Ouvertüre zu dem Trauerspiel „Struensee“ von Meyerbeer. 2. ein Sologesangstück. 3. ein Clavierconcert. 4. Festgesang von Schiller, für Männerstimmen componirt von F. Liszt. 5. Erster, zweiter und dritter Theil der Sinfonie mit Chören „Romeo und Julie“ von Berlioz. 6. Finale und Hochzeitslied aus der Oper „Lohengrin“ von R. Wagner. Auf Donnerstag den 6. October ist unter andern eine Festvorstellung im Grossherzoglichen Hoftheater und nach deren Schluss Fackelzug der Karlsruher Bürger unter Mitwirkung des Sängerbundes anberaumt.

erschienene // „Bürgerverein.“ wozu // „Julie“ // unter andern ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/186, 12. 10. 1853, S. 1369a-1370b

[Leitartikel]

Das Musikfest in Karlsruhe.

Ich beeilte mich, Ihnen den gewünschten Bericht über unser Musikfest, dessen erste Hälfte vorüber ist, zu erstatten. – Das erste Concert, von welchem ich Ihnen heute berichten will, fand Statt Montag den 3. d. M. und begann um 11 Uhr, endigte um 2½ Uhr. Die Ausführenden waren die Orchester und Chöre der Grossherzoglichen Hoftheater von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe; unter der Direction des Grossherzoglich Weimar'schen Hofkapellmeisters Dr. F r a n z L i s z t. Die Soli wurden von den Mitgliedern der hiesigen Oper gesungen. Die Besetzung des Orchesters nicht minder, wie die des Chores war eine imposante; es waren 18 erste, 18 zweite Violinen, 10 Viola's, 10. Celli's, 8 Contrabässe, die Bläser überall doppelt. Der Chor zählte im Ganzen 136 Mitwirkende, kräftige, geübte und wohlklingende Stimmen. Sie sehen, es waren recht ansehnliche Mittel, mit denen etwas Schönes zu leisten, und von denen etwas Grosses zu erwarten war. – Das Programm war folgendes.

Erster Theil:

1. Ouvertüre zu „Tannhäuser“ von R. Wagner. 2. Concert-Arie („*Ah! perfido*“ Op. 65) von Beethoven, gesungen von der Hofopernsängerin Frau H o w i t z hier. 3. Violin-Concert, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister J o a c h i m aus Hannover. 4. Finale aus der Oper „Loreley“ von Mendelssohn; Loreley gesungen von Frau H o w i t z.

Zweiter Theil:

5) Ouvertüre zu Byron's „Manfred“ von R. Schumann. 6. Festgesang aus „die Künstler“ von Schiller, comp. von Fr. Liszt, ausgeführt von dem vereinigten M ä n n e r c h o r der genannten drei Theater, die Soli von den Herren C h r u d i m s k y, E b e r i u s, M e t z, H o f f m a n n, H a u s e r, O b e r h o f f e r, B r e - [1369a // 1369b] g e n z e r, B r u l l i o t, sämtlich von der hiesigen Oper. 7.

Neunte Sinfonie mit Chor von Beethoven, die Soli gesungen von den Frauen, H o w i t z und H a u s e r, und den Herren E b e r i u s und O b e r h o f f e r.).

. . . [1369b // 1370a] . . . –

In der Ouvertüre zum Tannhäuser liess der erste Einsatz der Blechinstrumente mit dem Thema etwas mehr Abrundung und Zartheit wünschen, was bei mehr Proben auch gewiss erreicht worden wäre; beim letzten Eintritt dieses Themas, wo die Violinen aus der Tiefe sich hervorarbeiten, waren diese Anfangs etwas verworren, unklar, (was übrigens vielleicht in der Intention des Componisten liegt!) drangen aber nach und nach, wie zur höchsten Kraft, so zur deutlichsten Klarheit und Reinheit durch. Besonders gelungen war auch das ergreifende Pianissimo der Violinen im Mittelsatz. Composition wie Ausführung dieser, wie aller übrigen Nummern erntete rauschenden Beifall. – . . .

. . . [1370a // 1370b] . . . **Liszt's** Festgesang war das einzige Stück, das deutliches Missfallen erregte, und zwar Composition wie Aufführung. . . . Man konnte nie sagen, ob falsch gesungen wird, oder ob die Composition so gemeint sei. Am Schlusse wollten einige wenige herkömmlicher Weise applaudiren, worauf von anderer Seite gezischt wurde. Ich hoffe, Liszt wird sich überzeugt haben, dass dieses Missfallen lediglich natürliche Folge seiner unschönen Composition ist, und nicht etwa den Ausdruck einer principiellen Opposition darin finden wollen.

Nun zum Schlusse die neunte Sinfonie. Sie können sich wohl denken, wie gespannt man auf dieses viel besprochene und viel beschriebene Werk war. Die Ausführung war über Erwarten gut. . . . Der Chor that sein Möglichstes, konnter aber gegen den Schluss hin bei dem langen Aushalten der hohen Töne im Sopran eine kleine Unreinheit nicht mehr vermeiden. In diesem Satze kam denn auch ein bestimmter Fehler vor. Wo in dem Allegro assai vivace, alla marcia die Fagotti und gran Tamburo eintreten, wurde die ganze Taktpause übersehen, und nach ungefähr sechs Takten musste abgeklopft und wiederholt werden. Die Ursache lag nur darin, dass die Orchestermmitglieder grossentheils mit der etwas unbestimmten Dirigirart Liszt's nicht hinlänglich vertraut waren. . . .

Zum Schlusse wurde Liszt gerufen und lebhaft applaudirt, worauf er sich auch anerkennend und dankend gegen das Orchester wandte.

fand Statt Montag den 3. d. M. und // M ä t z, // Anfangs // grossentheils ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/243, Mittwoch 12. 10. 1853, S. [Ba-Bb] [-]= Anschlußbericht, s. ~ -/237, 5. 10. 1853

XXXX

Darmstädter Zeitung -/283, Mittwoch 12. 10. 1853, S. 1445b

[-]

δ. **Darmstadt**, 11. Oct. Eine der großartigsten Erscheinungen der Neuzeit auf dem Gebiete der Kunst, Richard W a g n e r s große Oper „ T a n n h ä u s e r “, wird am 23. dieses auf hiesiger Hofbühne zur ersten Aufführung kommen und innerhalb der darauf folgenden 14 Tage zweimal wiederholt werden. – Wenn dieses außerordentliche Tonwerk die allgemeine Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstkenner durch seine Eigenthümlichkeit und Schönheit längst auf sich gezogen hat, so glauben wir umsomehr dessen Aufführung hier berühren zu sollen, als Alles, was Besetzung der Rollen, Ausstattung an Decorationen, Maschinerie und Garderobe betrifft, der hiesigen Hofbühne würdig und der Sache angemessen vorbereitet wird.

[δ = kleines griechisches Delta] // umsomehr dessen ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/40, 13. 10. 1853, S. 318

[Dur und Moll]

☼ Das von L i s z t geleitete Musikfest in C a r l s r u h e ist zu Ende, es war vorauszusehen, daß die Neuheit desselben für die dortige Gegend die widersprechendsten Berichte hervorrufen würde; diese sind denn auch in den Zeitungen zu lesen. Das aus den Capellen von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt combinirte Orchester war in den Saiten-Instrumenten, besonders den Violoncellen, vorzüglich, dagegen wird über die Blas-Instrumente sehr geklagt. Das Zusammenwirken dreier Capellen unter einem

Dirigenten, der jeder einzelnen fremd ist, hat seine wesentlichen Schwierigkeiten, namentlich wenn der Dirigent so frei und ungebunden dirigiert, wie Liszt es thut. Diese Schwierigkeiten waren, wenn auch nicht gänzlich, doch in der Hauptsache glücklich überwunden worden. Das erste Concert am 3. Oct. wurde im Allgemeinen etwas kühl aufgenommen, weder die Tannhäuser-Ouverture noch diejenige zu Byrons „Manfred“ von R. Schumann machten einen bedeutenden Eindruck. Auch die Concert-Arie von Beethoven, gesungen von Frau Howitz-Steinau drang nicht durch. Nur zwei Nummern: das Finale aus der Oper Loreley von Mendelssohn und besonders das Concert für Violine von Joachim, ein schön gearbeitetes Musikstück, hatten Erfolg. Eine kleine Stockung in Beethovens neunter Sinfonie, mit Wiederbeginn der verfehlten Tacte verbunden, erfolgte an der kitzlichen Stelle, wo im Schlußchor nach einer Fermate das Allegro assai vivace (alla marcia ⁶/₃) anhebt und die Fagotte mit der großen Trommel allein einsetzen. Die beiden ersten Sätze der Sinfonie schienen verstanden zu werden und fanden Beifall. Das Concert dauerte von Vormittag 11 bis 3 Uhr. – Günstiger gestaltete sich der zweite Concerttag, der 5. Oct. Von Berlioz Sinfonie „Romeo und Julia“ kam freilich nur der zweite Theil zur Aufführung, da die Schwierigkeiten der Composition in der Hauptprobe nicht überwunden werden konnten. Meyerbeers Ouverture zu Struensee wirkte anregend. Herr von Bülow trug eine Fantasie von Liszt über Motive aus Beethovens „Ruinen von Athen“ mit großer Bravour vor. Auch Fräulein Cathinka Heinemann reussirte mit ihren beiden Arien. Am meisten aber entzückte wieder Joachim mit der „Chaconne“ von Bach. Die Stücke aus Wagners „Lohengrin“ machten tiefen und nachhaltigen Eindruck. Die Tannhäuser-Ouverture kam auf mehrfaches Verlangen am Schluß des zweiten Concerts nochmals zur Aufführung, sie ging diesmal tadellos und die Versammlung nahm sie mit rauschendem Beifall auf. Liszt wurde am Ende gerufen und vom Orchester mit Tusch empfangen. Beide Concerte fanden im Theater bei überfülltem Hause statt.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/40, 13. 10. 1853, S. 320

[Dur und Moll]

☼ Liszt ist in Basel mit Richard Wagner zusammengetroffen und beide sind nach Paris gegangen, um sich dort mit Berlioz und Meyerbeer ein Rendez-vous zu geben. Ende October gedenkt Liszt nach Weimar zurück zu sein.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // nach Weimar ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/41, 13. 10. 1853, S. 171a-171b

[Notizen]

Wien.

. . . // . . .

– In mehreren Journalen findet man die Aufführung der Werke von Richard Wagner unrichtig bezeichnet, wie es sehr oft der Fall ist, die Akademie der Tonkunst zu verwechseln. Dermalen liest man nur den Namen des Componisten Wagner auf der Concertankündigung der Gesellschaft der Musikfreunde; dieses den Verehrern von Wagner's Werken zur Nachricht.

. . . . //

Braunschweig. Am 4. d.M. fand ein Concert der Singakademie unter Mitwirkung der herzogl. Hofkapelle und unter Leitung des Kapellmeisters Abt statt, welches ebenso interessant in seiner Zusammenstellung, als gelungen in seiner Ausführung zu nennen ist. Wir hörten darin Mendelssohns „Athalia“ und „Morgengebet“ sowie Mozarts „Ave verum“ in einer der Akademie zur größten Ehre gereichenden Ausführung; von besonderem Interesse war für uns die hier noch unbekannt Overture zu „Tannhäuser“ von Rich. Wagner, welche von unserer ausgezeichneten Kapelle in größter Vollendung ausgeführt, eine großartige Wirkung hervorbrachte. – . . .

Karlsruhe. Am 2. Oktober begann, wie angekündigt, das große Musikfest mit einem Concerte im großherzogl. Hoftheater. Ihre k. Hoheiten der Prinz-Regent, so wie der Großherzog von Hessen und höchstdessen Gemahlin wohnten dem Concerte bei. Liszt dirigierte. Nach der musikalischen Aufführung begannen die Festlichkeiten an den öffentlichen Orten. Viele Häuser und Straßen waren mit Blumen bekränzt und mit Flaggen geschmückt, auf den Plätzen spielten Musikbanden, Schaubuden, Glücksspiele,

Ausstellungen von landwirthschaftlichen und gewerblichen Produkten u. dgl. m. zogen allenthalben die zahlreichen Menschenmassen an. Nur das Wetter schien den günstigen Verlauf des Festes etwas stören zu wollen. Die Karlsruher Blätter bringen weitere Einzelheiten über das Musikfest. Nach der „K. Z.“ fanden die Ouverture zu dem Wagner'schen Tannhäuser, die Mendelssohnsche Lorelei, Beethovens 9te Symphonie, so wie der Violinvortrag des Konzertmeisters Joachim, großen Beifall. Dagegen sagt ein Bericht in der „Frankf. Post-Ztg.“: Am 4. Vormittag fand eine lange Musikprobe statt, welche von einem sehr zahlreichen Publikum besucht war. Soll man von ihr auf das Gelingen des zweiten Konzertes schließen, so ist das Ergebnis jedenfalls ein sehr zweifelhaftes, da sich auch diesmal wieder ein fortwährendes Schwanken in dem gewaltigen, durch seine vielfache Gliederung schwer zu leitenden musikalischen Körper zeigte. Weil es nicht mehr bewältigt werden kann, muß u. A. ein großer Theil der Symphonie von Berlioz wegbleiben. Die Stimmung der verschiedenen Kapellen ist keine freudige, da sie ihre Ehre auf dem Spiele sehen. Am Nachmittage fanden auf dem Schloß- und Marktplatz in der Reihenfolge, wie sie das Programm feststellte, zur großen Erheiterung der fortwährend wachsenden Zuschauermenge die Volksbelustigungen statt, welche aus Spielen, wie Sackhüpfen, Hahnenschlag etc. bestanden.

d.M. // „Tannhäuser“ // Musikbanden, // etc. = Buchstabensigel ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/244, Do 13. 10. 1853, S. [Bb-Ca] [-] = Anschlussbericht, s. ~ -/237, 5. 10. 1853

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/124-126, 14. 10. 1853, S. 499b

[Theatralische Sternwarte]

* Cöln. Es ist namentlich die Oper, welche bei dem neuen Unternehmen des Hrn. Röder gefällt. Die Proben zu „Tannhäuser“ (Hr. Kahle Titelrolle) haben bereits begonnen. Neben Hrn. Kahle, hat sich Hr. Kron in große Gunst des Publikums gesetzt. Seine Stimme hat einen recht echten Tenorklang, sie ist noch so rein und frisch, als sei sie eben aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen: dazu kommt eine sehr gute Aussprache und, was die Hauptsache ist – viel Gefühl. Man hört es dem Gesange an, daß er so recht von Herzen kommt.

Kahle Titelrolle // Kahle, hat ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./16, 14. 10. 1853, S. 166b-171a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /15, 7. 10. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./16, 14. 10. 1853, S. 171b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. . . .

. . .

In Magdeburg ist der „Tannhäuser“ in Vorbereitung. Daneben freilich auch die „Indra“.

. . .

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/II-II./43, 14. 10. 1853, S. 156-157

[Wochenbericht]

Musik. – Da das Programm des großen Musikfestes zu Karlsruhe (3. u. 5. October) charakteristisch für die Schule der Zukunftsmusik ist, so theilen wir dasselbe // hier mit. Außer der neunten Sinfonie von Beethoven, welche die Schule bekanntlich als den Ausgangspunkt der modernen Musik betrachtet, und welche in keinem dieser Tendenzconcerte fehlt, einem Violinconcert desselben Meisters und einigen Soli für Gesang und Clavier, die nicht näher bezeichnet sind, enthält das Programm: von Wagner die Ouverture zum Tannhäuser und das Finale aus dem zweiten Act des Lohengrin; von Liszt

einen Festgesang für Männerstimmen; von B e r l i o z den 1., 2. und 3. Theil der Sinfonie zu Romeo und Julie; von M e y e r b e e r die Overture zum Struensee, und von M e n d e l s s o h n das Finale aus Loreley und von S c h u m a n n die Harald-Overture. –

Von dem „Wohlbekannten“ ist das vierte Heft der „fliegenden Blätter für Musik“ erschienen (Leipzig, Baumgärtner). Es enthält unter anderm eine Apologie für den g e s p r o c h e n e n Dialog in der Oper, worin wir ihm wenigstens theilweise beipflichten, eine Auseinandersetzung, daß Ottavio kein so verlorener Posten im Don Juan ist, als man seit Hoffmann angenommen hat – jedenfalls ist man darin zu weit gegangen – und eine Analyse Glucks, in der wir zu unserm Befremden eine ziemlich weitgehende Anerkennung Wagners finden, von der wir wenigstens wünschten, daß sie näher motivirt wäre, d. h. daß man genauer erführe, was der Wohlbekannte an ihm billigt und was er mißbilligt. –

. . .

Julie; // von S c h u m a n n die Harald-Overture. – ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/285, Freitag 14. 10. 1853, S. 1454b [-] = ~ / 288, Montag 17. 10. 1853, S. 1469b [-]

Großherzogliches Hoftheater.

. . .

S o n n t a g d e n 23. d. bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Eingangspreisen, zum erstenmale Richard W a g n e r ' s große Oper: **Tannhäuser**, mit Ballet, neuen Decorationen, Maschinerieen und Costümen. – Bestellungen auf feste Plätze hierzu und den nächstfolgenden Vorstellungen dieser Oper können bei dem Tageskassier des Hoftheaters Herrn Watzinger gemacht werden.

Erhöheten // Ballet, // Maschinerieen // Tagescassier ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/82, 15. 10. 1853, S. 331b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Stralsund. Die Oper „I n d r a“ hat hier buchstäblich Furore gemacht und in weniger als acht Tagen drei Wiederholungen erlebt, wozu die in allen Theilen ausgezeichnete Ausführung das Ihrige wesentlich beitrug. . . . Der Musikdirektor Hr. Emil M a i e r verdient besonders lobende Erwähnung und wird sich hoffentlich bei der in Aussicht stehenden Aufführung der Oper „T a n n h ä u s e r“ auf's Neue bewähren.

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] // das Ihrige ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/187, 15. 10. 1853, S. 1373a-1374b

[Leitartikel]

Das Musikfest in Carlsruhe.

2. Tag. – 5. October.

E r s t e r T h e i l.

1. Oouvertüre zu „Struensee,, von Meyerbeer. 2. Arie aus „Titus“ von Mozart. (*Sextus*: „*Parto, parto, matu, ben mio*“ aber mit deutschem Text) gesungen von Fräulein K a t h i n k a H e i n e f e t t e r. 3. Chaconne, Violin-Solo von Johann Sebastian Bach, vorgetragen von Concertmeister J o a c h i m. 4. Fantasie über Motive aus: „Die Ruinen von Athen“ von Beethoven, für Clavier und Orchester componirt von Franz Liszt, vorgetragen von H a n s v o n B ü l o w.

Z w e i t e r T h e i l.

5. „Romeo und Julia,“ dramatische Sinfonie von H. Berlioz. II. Theil: Fest bei Capulet. (Der 3.

Theil: Liebesscene und der 4. Theil: *Fan Mab*, welche ebenfalls angekündigt waren, mussten wegen Mangel an Zeit zum gehörigen Einstudiren wegbleiben.) 6. Arie aus: „Der Prophet,“ von Meyerbeer (eigentlich Scene, Cavatine und Arie der Fides aus dem 5. Act: „Ihr Baalspriester ihr! wohin habt ihr mich geführt!“) gesungen von Fr. Heinfeffer. 7. Aus „Lohengrin,“ von R. Wagner: 1. Der heilige Graal, Orchestervorspiel. 2. Männerscene und Brautzug. 3. Hochzeitsmusik und Brautlied, und 8. „auf vielseitiges Begehren wiederholt“: Die Ouvertüre zu Tannhäuser von R. Wagner.

Ueber die Ausführung dieser Werke kann ich mich kurz fassen; Fehler kamen keine vor, Zusammenwirken, Schatten und Licht, Zartheit und Kraft, überhaupt die ganze Durchführung von Seiten des Orchesters war gut, Manches ausgezeichnet. Hervorzuheben ist Nro. 1 und das Orchesterspiel zu Lohengrin, eine swe Flageolettöne der Gegen wegen sehr schwierige Nummer. – . . . [1373a /// 1374a] . . . – Lohengrin wurde so gegeben, wie Wagner selbst dies Werk für Concertaufführungen eingerichtet hat; die Stimmen wurden von ihm aus Zürich zu diesem Zweck hierher geschickt. Der Einleitung gedachte ich schon. Der zweite Theil beginnt mit Posaunen, die Trompeten bilden das Echo, und eben dieses Echo, dessen Ausführung freilich der Tonlage und des Pianissimo wegen sehr schwierig ist, hätte besser sein können. Herr Hauser, Hofopernsänger hier, sang das Solo sehr schön; der Männerchor war hin und wieder etwas unbestimmt, eine natürliche Folge davon, dass von dieser schwierigen Composition nur eine Gesamtprobe gehalten werden konnte. Der volle (gemischte) Chor dagegen war sehr gut. Die gelungenste und auch schönste Nummer war das Brautlied, eine durchaus klare und ansprechende Composition. – Die Tannhäuser-Ouvertüre wurde noch besser als das erstemal aufgeführt. –

So viel über die Aufführung. Und nun noch einige Worte im Allgemeinen. Es war das erstemal, dass in hiesiger Stadt solch grosses Musikfest gefeiert wurde. Von Bedeutung ist deshalb die Auswahl der Stücke, und diese war abhängig von dem gewählten Dirigenten. Das ganze Programm war von Liszt aufgestellt, und hat im Ganzen einen bestimmt ausgeprägten Character. Wir sind ihm zu grossem Dank verpflichtet, dass uns die bedeutenderen Werke der allerneuesten Richtung mit so grossartigen Mitteln vorgeführt wurden, und wir dadurch Gelegenheit erhielten, über die neuesten Bestrebungen im Gebiete der Tonkunst ein eigenes, selbstständiges Urtheil zu bilden. Dieses Urtheil spricht sich nun bei allen Sachverständigen ziemlich übereinstimmend dahin aus, dass R. Wagner, um den es sich hauptsächlich handelt, viel Talent besitzt und Tüchtiges geleistet hat, und wohl noch leisten wird; dass aber eine Reformation in irgend einem Gebiete der Kunst nicht wahrzunehmen ist, und das eben Jedermann, um sich wahrhaft zu erfreuen und Schönes zu geniessen, viel lieber an unsere alten Meister, Mozart etc. wendet. Ein Weiterführen der Kunst zu Grösserem, Höherem, als jene, namentlich Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven etc. bieten, konnten wir nicht finden. Und wollen wir das, was Wagner und Berlioz geben, mit Genuss hören, so müssen wir alle erläuternden und erklärenden Programme, die so [1374a // 1374b] schwulstig und überschwenglich Takt für Takt verfolgen und deuteln wollen, von uns abweisen. Auffallender Weise war über die neunte Sinfonie kein erklärendes Programm mitgetheilt, wie solches z. B. in Ballenstädt der Fall gewesen sein soll; wohl aber über die Wagner'schen Werke. – Die Direction Liszt's liess Manches zu wünschen übrig; er selbst soll bekannt haben, dass er hierin noch Anfänger sei. Bei der Unbestimmtheit seines Taktierens ist es zu verwundern, dass Alles so gut gegangen ist, und gebührt dafür sämmtlichen Mitwirkenden Lob und Dank, der ihnen auch von Seiten des Publikums reichlich zu Theil geworden. Jede Nummer wurde auch in diesem Concerte lebhaft applaudirt; Fr. Heinfeffer und die Herren Joachim und von Bülow, so wie am Schluss Liszt gerufen.

Die schönen Tage sind vorüber, aber, das steht fest, nicht alle Töne sind verklungen! Manche schöne Erinnerung wird bleiben, Manches wird fortwirken und Manches nicht ohne Früchte bleiben!

D.

„Struensee, // ihr! wohin habt ihr mich geführt!“ gesungen // Orchesterspiel // Stadt solch //deshalb // Taktierens ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/42, 16. 10. 1853, S. 340a-340b

[Feuilleton]

– * N o c h e i n m a l d e r T a n n h ä u s e r. Nachdem wir in den letzten Nummern Einiges zum Verständniß der Wagnerschen Oper mitgetheilt haben, lassen wir noch ein paar Notizen über ihren Helden, den Tannhäuser, folgen. Tannhäuser (der Tanhuser, ungefähr vom Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bis gegen 1270) gehört der Geschichte der Poesie des Mittelalters an, ist keine bloß mythische Person. Von dem österreichisch-baierischen Hause der Freiherren von Tanhusen, nach späteren Überlieferungen aus Franken, stammend, Anhänger der Hohenstaufen gegen den Papst,

fahrender Ritter und zugleich fahrender Sänger, wahrscheinlich auch Theilnehmer an einem Kreuzzuge, bildete er mit den Sängern Nithart, Pfeffel, Bruder Wernher die Umgebung des letzten Babenbergers, Friedrichs des Streitbaren, welcher selbst mit ihm im Mai den Tanzreigen vorsang und vortanzte, „den Frauen den Reigen sang“. Die sinnliche, aber kräftige, tüchtige und frische Natur dieses Minnesingers erging sich vorzugsweise in dem Preise der Frauen, des Tanzes auf der Wiese, auf blumiger Haide, unter der Linde, im „grünen Klee“, der Freuden des Lenzes, Sommers, Herbstes und auch des Winters. Ueber die Lebensverhältnisse und Schicksale des Tanhuser, sowie über die Gesinnung und Richtung dieser mehr als gewöhnlichen Persönlichkeit, lassen sich aus den mannigfaltigen Andeutungen in seinen Liedern noch folgende Momente zusammenfassen. Wie er des Helden von Oesterreich, Friedrich, nie vergessen kann, so klagt er, daß mit dessen Tode alle Freude und alles äußere Glück ihm gestorben: er war durch seinen hohen Gönner, singt er, „vom Gaste zum Wirthe“ ehrenvoll behauset worden, hatte von ihm einen schön gelegenen Hof in Wien, Leupoldsdorf bei Luchse und ein schönes Gut in Hinperg empfangen. Nach dem Hinscheiden seines Wohlthäters verfiel er in Noth, er verpfändete und verzehrte seine Habe durch schöne Frauen, guten Wein, leckern Imbiß und wöchentlich zweimal baden, so daß ihm endlich dies alles widerwärtig ward. Er muß wieder als Gast umherziehen und die Wirthe heißen ihn selbst in rauhem Winde, in Sturm und Wetter, weiter reiten. Mit dem deutschen Kaiser Friedrich (gest. 1250) machte er seine oben erwähnte Kreuzfahrt (1228). Nach seines zweiten fürstlichen Gönners, Otto II. von Bayern, Tode wurde der Tanhuser bald wieder ein unsteter Gast und fahrender Sänger. Daher klagt er, daß Die, welche ihm, als es ihm wohl ergangen, „holde Mage“ (Verwandte) gewesen, nun den Rücken kehren, daß er Allen weichen müsse, die sonst ihm wichen, daß sie nun Wirthe seien, die vordem mit ihm Gäste waren. Ueber das Ende dieses Ritters und Sängers, aus dessen Selbstschilderung der Grundton eines unsteten, fahrenden, vielbewegten, abenteuerlichen Lebens, eines wechselvollen Schicksals entgegenklingt, ist etwas Genaueres nicht bekannt; doch scheint er nicht lange nach 1266 gestorben zu sein, wenigstens // verräth sich nirgends, daß er die Zeit Rudolphs von Habsburg erlebt habe.

Minnesingers // Haide, // daß Die, ||

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/245, 3. Beilage, Sonntag 16. 10. 1853, S. 3 [Kunst, Literatur- und Theater-Notizen]

Unter den zahlreichen gediegenen Vorstellungen der jüngsten Woche verdient die Aufführung des „Tannhäuser“ besonderer Erwähnung. Dieselbe war zahlreich besucht und brachte dem Pensionsfonds einen ziemlichen Zuschuß, obgleich sich, wie gewöhnlich, das *L o g e n p u b l i k u m*, das die *M i l d t h ä t i g k e i t* für solche Zwecke für eine Schwäche zu halten scheint, wieder gar nicht eingefunden hatte. Fräulein *J. H o f f m a n n* sang die Venus und zog unsere Herzen mit Flammengluth zu ihrer Göttin der Liebe hin; es war eine reizende poetische Schöpfung, ein liebliches Bild, wie wir sie von ihr gestaltet zu sehen gewohnt sind, getragen von ihrem künstlerisch-schönen Gesang, der dem ächt weiblichen Tableaux zur Folie diente. Eine junge beginnende Sängerin Fräulein *V o g t* sang das Hirtenlied und bekundete, daß dieser schönen, frischen, lieblichen Stimme, die von einer sehr freundlichen, anmuthigen Figur unterstützt ist, eine Zukunft blüht. Herr *R o b e r t i* (Eschenbach) wurde mehrfach durch Beifall ausgezeichnet. Die ganze Vorstellung ging sehr gut, besonders verdienen die Chöre und das Orchester großes Lob.

... // ...

Z.

ächt ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/288, Montag 17. 10. 1853, S. 1469b [-] = Wiederholungs-Anzeige, s. ~ /285, Freitag 14. 10. 1853

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/246, Dienstag 18. 10. 1853, S. [Cc-Db]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 17. Oktober. . . .

– Franz *L i s z t* und Richard *W a g n e r* sind gleichzeitig in Paris angekommen.

XXXX / XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/188, 19. 10. 1853, S. 1380a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

B r e s l a u. Wagner's Tannhäuser wurde vorige Woche wieder gegeben; Frau Gundy ließ uns als Elisabeth, den Verlust von Frau Dr. Nimbs lebhaft bedauern.

D a r m s t a d t. Binnen kurzer Zeit kommen Wagner's Tannhäuser und Lohengrin zur Aufführung.

P a r i s. Franz Liszt und Richard Wagner sind hier angekommen.

Elisabeth, den ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/290, Mittwoch 19. 10. 1853, S. 1481b

[Verschiedenes]

* **Darmstadt**, 19. Octbr. Wir machen darauf aufmerksam, daß die berühmte neue Oper **Tannhäuser** von Richard W a g n e r, wie man aus der unten folgenden Theateranzeige ersieht, nunmehr mit g e w ö h n l i c h e n E i n t r i t t s p r e i s e n gegeben wird, ungeachtet, wie man vernimmt, die Ausstattungskosten sehr bedeutend sind, da nichts verabsäumt wird, dieses großartige Kunstwerk in jeder Beziehung würdig in Scene zu setzen. Diese Rücksicht auf die jetzigen Zeitverhältnisse wird gewiß vom Publikum erkannt werden und ein um so zahlreicherer Besuch der guten Absicht der Direction entgegenkommen.

XXXX

Darmstädter Zeitung -/290, Mittwoch 19. 10. 1853, S. 1481b

[-]

Großherzogliches Hoftheater.

S o n n t a g den 23. dieses Mts. findet bei aufgehobenem Abonnement mit g e w ö h n l i c h e n E i n g a n g s p r e i s e n die erste Aufführung von Richard W a g n e r ' s großer Oper **Tannhäuser** statt. – Diejenigen Abonnenten, welche ihre Plätze zu behalten wünschen, werden ersucht, die Billets den 20. und 21. d. M. in den Vormittagsstunden von 10 bis 12 Uhr an der Hoftheaterkasse in Empfang zu nehmen.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/41, 20. 10. 1853, S. 326

[Dur und Moll]

☼ In H a m b u r g wird Wagner's „Tannhäuser“ eifrig zur Aufführung vorbereitet, die Oper soll Anfang November in Scene gehen.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/42, 20. 10. 1853, S. 176a-176b

[Correspondenzen]

Karlsruhe. den 8. Oktober. Das durch alle Welt bekannt gemachte g r o ß e M u s i k f e s t, das vom 3. d. M. an hier gefeiert wurde, ist nun vorüber. Ich will sein Programm nicht wiederholen, dagegen eine Charakteristik, die es im „Schwäbischen Merkur“ gefunden. Es hätte nämlich der Eindruck, den es bei jedem Verständigen hervorgebracht und zurückgelassen, nicht treuer geschildert werden können. Wörtlich schreibt jene Zeitung, eine der angesehensten in ganz Süd-Deutschland, wie folgt, und daß die Worte von einem ganzen Fachmanne herrühren, muß ein jeder aus ihnen heraus hören. Die Idee, auch in Süddeutschland durch Vereinigung der Kräfte benachbarter Städte ein großartiges Musikfest zu halten, könnte als eine sehr glückliche und zeitgemäße bezeichnet werden, wenn dieselbe nicht fast

ausschließlich zu einer Propaganda für die Berlioz-Wagnersche Kunsttendenz benützt worden wäre. So interessant es für den Musiker vom Fach sein mag, die exzentrischen Verirrungen genialer Komponisten kennen zu lernen, und so nothwendig es namentlich für die Wagnerschen Werke ist, von einem so stark besetzten Orchester aufgeführt zu werden, um Effekt hervorzubringen, so sehr ist es zu bedauern, wenn eine Vereinigung so vieler vortrefflicher Kräfte fast ausschließlich dazu bestimmt ist, dem größeren Publikum seinen guten Glauben an die kerngesunden, harmonisch reinen und herzstärkenden Schöpfungen der deutschen Heroen der Tonkunst zu entreißen und demselben den Geschmack an einer fieberhaft kranken, wollüstig berausenden und ganz auf Effekthascherei berechneten Musik aufzudrängen. Daß Franz Liszt, selbst ein unstetes, formloses Kompositions-genie, ein Bewunderer und Vertheidiger seines Freundes Richard Wagner ist und ihn mit der Autorität seines Namens durch Wort und That emporzubringen sucht, kann ihm gewiß Niemand verargen, aber ebenso wenig kann man es einer unparteiischen Kritik verargen, wenn sie sich bestrebt, eine Gränzsperre gegen die ansteckende Verbreitung einer musikalischen Koterie zu errichten, die uns auf die lockendste Weise überreden möchte, daß wir Deutsche in unseligem Irrthum und Wahne befangen sind, wenn wir bisher Händel und Bach, Haydn und Mozart, Beethoven und Weber, Spohr und Mendelssohn und so manche andere Lieblinge, als die dem deutschen Gemüthe und Geiste entsprechendsten Tondichter, so innig genossen und verehrt haben, und daß eine Zukunft kommen wird, in welcher Tannhäuser und Lohengrin den Don Juan und die Zauberflöte vergessen machen werde, oder in welcher unserer deutschen Liederkränze statt des Mendelssohnschen Gesanges: An die Künstler! die Composition Franz Liszt's singen werden! Gerade weil eine auf bloßen Sinnenkitzel berechnete Musik das größere Publikum so leicht berauscht und bereits im Norden Deutschlands die Tannhäuser-Manie überhand nimmt, so hätten wir Süddeutsche, die wir die Musik mit weniger Reflexion, sondern mehr aus innerem Drange lieben, ein so einflußreiches Musikfest benützen sollen, um der wachsenden Gefahr den Schild der wahren deutschen Musik entgegenzuhalten. Allerdings wurde Beethovens 9. Sinfonie gegeben, aber gerade dieses Tonwerk ist es, auf welches Berlioz und Wagner sich stützen, welches aber in die Periode der Beethovenschen Schöpfungen fällt, in welcher dieser gewaltige aber allzu schroff gewordene Geist, mit sich und seiner Mitwelt zerfallen, selbst über die Gränzen der harmonischen Kunstformen geschritten ist. Auch wurde diese trotz ihrer Formmängel immer noch gewaltige Sinfonie so unregelmäßig und überhüdt aufgeführt, daß Beethoven als gerechtfertigte Apologie für die jungromantische Schule erscheinen konnte. Ueberhaupt haben beide Concerte bewiesen, daß Franz Liszt nicht der Mann dazu ist, ein Musikfest zu dirigiren. Er hat weder Sicherheit noch Festigkeit in seiner Leitung, das Orchester ist sich meistens selbst überlassen und muß den Dirigenten leiten. In [176a // 176b] der neunten Sinfonie mußte mitten in einem Satze eine Phrase wieder frisch begonnen werden; von Berlioz's dramatischer Sinfonie „Romeo und Julie“ konnte nur der zweite Satz gegeben werden, weil in der sechsständigen Dienstagsprobe die beiden anderen Sätze gar nicht mehr vorgenommen werden konnten. Die Schuld dieser, bei einer festlichen Gelegenheit doppelt unangenehmen Uebelstände, lag keineswegs an dem Orchester und Chore, denn jedermann weiß, daß Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt vortreffliche Kapellen besitzen, und in der That war es erstaunlich, daß es bei der unsicheren Leitung Liszt's im Ganzen nur so gut ging. Wenn daher das Karlsruher-Musikfest, wie zu wünschen wäre, alljährig zustande kommen sollte, so wäre es viel angemessener, dasselbe abwechselnd von Strauß, Lachner und Mangold, den bekannten Kapellmeistern der drei vereinigten Orchester, leiten zu lassen, da ein fremder Kapellmeister immer mehr Schwierigkeiten hat, die gehörige Sorgfalt und Präcision hervorzubringen. Der berühmte Violinspieler Joachim trat zweimal auf, zuerst in einer eigenen Concertkomposition welche leider bewies, daß dieser junge Musiker, der die klassische Musik so gediegen und durchdacht spielt, in seinen eigenen Compositionen ganz chaotisch und unschön wird. Wie ganz anders stand er im zweiten Concerte dar, als er die Bach'sche Chaconne spielte, die er mit der größten Vollendung in Ausdruck, Zartheit und Reinheit vortrug. Liszt's Männergesang „An die Künstler“ ist wohl das Ungereimteste, das je einem Chore zu singen zugemuthet wurde, lauter aufgelöste Dissonanzen, chromatische Terzen- und Sextenläufe, und die unbegreiflichsten Akkordengänge. Sie wurde mit allgemeinem Stillschweigen aufgenommen. Interessant wäre es gewesen, die ganze Sinfonie von Berlioz zu hören, da daraus ersichtlich geworden wäre, wie viel Wagner ihm verdankt. Ueber Wagners Tannhäuser und Lohengrin kann, wenn man ohne Vorurtheil darüber urtheilen will, gesagt werden, daß Wagner ein genialer Mann ist, der die Kunst zu instrumentiren im höchsten Grade besitzt und die unerwartetsten Orchestereffekte hervorzubringen vermag. Dagegen geht ihm alle andere Erfindung ab, seine Melodienphrasen sind trivial oder wohlbekannt, von einer thematischen Ausführung ist keine Rede; was an ihm Gutes ist, ist nichts Neues,

wie seine Lobredner uns glauben machen wollen, und was an ihm Neues ist, muss als übertrieben bezeichnet werden. Daher sind seine Compositionen ein bloßes Gerippe, das in das prachtvollste Gewand gekleidet ist.

Karlsruhe. den // heraus hören. // Musikfest zu halten, // benützt // G r ä n z s p e r r e // Künstler! die // benützen // gewaltige aber // Grenzen //J ulie“ // keineswegs an // Karlsruher-Musikfest, // alljährig // Concertkomposition welche ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./17, 21. 10. 1853, S. 178b-180a [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /15, 7. 10. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./17, 21. 10. 1853, S. 180a-182a [-]

Aus Prag.

Am 14ten October 1853.

...
Wir müssen uns nun für die beispiellose musikalische Dürre des Sommers mit der Hoffnung auf die bereits unmittelbar bevorstehenden Genüsse trösten, welche uns für diese Wintersaison zum Mindesten quantitativ in reichlichem Maaße bevorstehen. – – Die fleißige Cäcilienakademie gedenkt [180a // 180b] uns wieder mit einigen interessanten Novitäten zu erfreuen, unter denen Fragmente aus Richard Wagner's Opern die Hauptrolle spielen werden.

... /// ...

—.

XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/II-II./44, 21. 10. 1853, S. 179-183 [-]

Einige Bemerkungen über die Gewandhausconcerte.*)

In der rheinischen Musikzeitung finden wir einen Artikel über die Anforderungen, welche unsere Zeit an die Concertinstitute zu stellen berechtigt sein soll, mit specieller Bezugnahme auf die Leipziger Gewandhausconcerte. . . .

*) Localer Verhältnisse wegen bemerken wir, daß unser verehrter Mitarbeiter, Herr Musikdirector Riccius, diesem Artikel sowie den musikalischen Referaten überhaupt gegenwärtig fern steht, und daß diese von einem andern Referenten herrühren. D i e R e d.

[179 // 180] . . . Auf jede übergroße Anstrengung des Schöpfungsvermögens in einer bestimmten Gattung folgt regelmäßig eine Periode der Erschlaffung, oder, um uns bestimmter auszudrücken, der vorwiegenden Receptivität. Wir müssen uns hüten, eine solche Periode des bloßen Verarbeitens unbedingt der schöpferischen Periode nachzustellen. Wir sind zwar fest davon überzeugt, wenn wir darin auch einer großen Zahl von Kritikern, die hochschwanger vom Geist der Neuzeit sind, widersprechen müssen, daß Wagner, Meyerbeer und die übrigen Helden des Tages Haydn, Mozart und Beethoven keineswegs an die Seite zu stellen sind, daß es sogar ziemlich lächerlich ist, diese Namen nebeneinander zu nennen, trotzdem müssen wir behaupten, daß die musikalische Bildung unserer Zeit höher steht, als die musikalische Bildung der Zeit Beethovens. . . .

Das Leipziger Gewandhaus hat seine Aufgabe vollkommen verstanden. Es [180 // 181] hat sich vorzugsweise durch Felix Mendelssohn-Bartholdi eine Schule und Tradition angeeignet, die ganz und gar von dem jugendlichen Feuer und von der strengen Kritik dieses unvergleichlichen Meisters durchdrungen ist. Wir hören häufig darüber klagen, daß es gegenwärtig nicht gelingen will, einen Leiter des Concertes zu gewinnen, der die Genialität Mendelssohns mit seiner vollkommenen Bildung vereinigte: damit spricht man aber nur den eiteln Wunsch aus, daß eine Combination zweier Eigenschaften, die einander gewöhnlich ausschließen und die sich nur durch eine seltene Gunst des Geschicks einmal in einer Person vereinigen können, sich fortwährend erneuert. Ohne eine solche Vereinigung aber würden wir den treuen,

eifrigen und intelligenten Künstler, der Ehrfurcht vor der Vergangenheit hat ohne eigentlich productives Vermögen, für diese Aufgabe dem genialsten Erfinder vorziehen, der doch zunächst einen Kampfplatz für seine eigenen Ideen suchen würde. Wir sehen es viel lieber, wenn der Geist Mendelssohns von seinen hoch gebildeten und im strengsten Stil der Kunst erzogenen Schülern gehegt, fortfährt, unsere Concerte zu durchdringen, als daß wir uns in ein geniales Experimentiren einlassen.

Wir sind daher vollkommen damit einverstanden, daß uns das Orchester die classischen Werke der Vergangenheit immer von neuem vorführt, und daß diejenigen Versuche, deren Werth zum mindesten gesagt noch ein streitiger ist, also namentlich Wagner, Meyerbeer, Berlioz u. s. w. ausgeschlossen bleiben. Es ist hier nicht unsers Amtes, irgend eine Ansicht über den absoluten Werth dieser Kunstversuche aufzustellen – daß ihre relative Bedeutung sehr groß ist, zeigt die allgemeine Theilnahme des Publicums; aber wir glauben, daß der Kampfplatz, auf dem sie ihre Erfolge zu erstreben haben, nicht das Concert sein muß, sondern das Theater. Richard Wagner hat sich auch beständig sehr ernsthaft dahin ausgesprochen, daß seine Werke in ihrem innern Zusammenhang aufgefaßt werden müssen, daß sie als Concertstücke ihren Sinn und ihre Bedeutung einbüßen. Wir sind mit dieser Ansicht durchaus einverstanden, und haben nichts dagegen, wenn das Theaterpublicum z. B. in der Tannhäuser-Ouverture in Beziehung auf den Inhalt des Dramas ein absolutes Meisterstück findet, allein im Concert scheint uns der musikalische Gesichtspunkt ausschließlich in Anwendung kommen zu müssen, und wenn man uns jene Ouverture mitten unter den Orchesterwerken von Haydn, Mozart, Bethoven, Weber, Cherubini, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. s. w. vorführt, so kommt uns das, wenn auch aus einem ganz andern Grunde, wie ein eben so schreiender Mißlaut vor, als wenn man einmal zur Abwechslung eine Ouverture von Flotow spielen wollte, der ja auch dem Theaterpublicum sehr lieb ist.

... /// ...

Bethoven // Abwechslung |||

XXXX

Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/250, Freitag 21. 10. 1853, S. [Cc-Ce] [Von Kunstsachen]

♂ **Berlin.** – . . . Zählen wir alle wirklich werthvollen, ächt deutschen, zur Zeit noch gangbaren und repertoirfähigen Opern zusammen, so bringen wir schwerlich zwei Dutzend heraus, selbst wenn wir des sogenannten Opern-Reformators Richard Wagners “Tannhäuser” und “Lohengrin” dazu rechnen. . . . /// .
H. T.

XXXX

Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/250, Freitag 21. 10. 1853, S. [Ce] [Von Kunstsachen]

* **Hamburg.** – Ueber das zweite Concert des Musikfestes in Karlsruhe am 5 d. lauten die Berichte günstiger, als über das erste. Von Berlioz’ Symphonie “Romeo und Julia” kam nur der zweite Theil zur Aufführung, da die Schwierigkeiten der Composition des ersten Theils in der Hauptprobe nicht überwunden werden konnten. Meyerbeers Ouverture zum “Struensee” wirkte anregend. Hr. v. Bülow trug eine Phantasie von Liszt über Motive aus Beethovens “Stumme von Athen” mit großer Bravour vor. Auch Dem. Cathinka Heinefetter reüssirte mit ihren beiden Arien. Am meisten aber entzückte Joachim mit der “Chaconne” von Bach. Die Stücke aus Wagners “Lohengrin” machten tiefen und nachhaltigen Eindruck. Die Tannhäuser Ouverture kam nochmals zur Aufführung, ging dieses Mal tadellos und ward mit rauschendem Beifall aufgenommen. Liszt wurde am Ende gerufen und vom Orchester mit Tusch begrüßt. – Liszt ist in Basel mit Richard Wagner zusammengetroffen und Beide sind nach Paris gegangen, um sich dort mit Meyerbeer und Berlioz ein Rendezvous zu geben. Ende Octobers denkt Liszt in Weimar zurück zu seyn.

... .

5 d. // günstiger, // Beethovens “Stumme von Athen” // Tannhäuser Ouverture // Octobers ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/43, 22. 10. 1853, S. 348b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Richard W a g n e r ist mit Liszt, den er in Basel vom Musikfest erwartete, nach Paris gegangen. Der Letztere kehrte jedoch bereits wieder nach Weimar zurück.

2732

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/43, 22. 10. 1853, S. 349a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Bremen.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/84, 22. 10. 1853, S. 338a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Bremen. Wagner's geniales Werk „T a n n h ä u s e r“, welches gegenwärtig die erfolgreiche Runde über alle Bühnen macht, ist auch hier mit großem Erfolge in Scene gegangen. Der neu engagirte Tenor Hr. H a g e n, vom Hoftheater in Schwerin, hat mit dieser Rolle ein bedeutendes Zeugniß seines musikalischen Talentes abgelegt. Nicht minder vortrefflich war unser talentreiche Baritonist Hr. U e b e r h o r s t als Wolfram und Fr. E n g s t als Elisabeth. Sehr anerkennenswerth waren auch Hr. B a c h m a n n, Walther, und Fr. K r a l, Venus. — . . .

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] // unser talentreiche Baritonist ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/84, 22. 10. 1853, S. 338b-339a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Frankfurt a. M. . . . – Die Opern „Indra“, „Oberon“, „Hugenotten“, „Vestalin“ und „Tannhäuser“ folgten rasch auf ein ander. Die erstgenannte bewährt noch immer ihre Anziehungskraft, was uns nicht wundern kann, da sie keinen großen Ernst oder geistige Anstrengung des Hörers in Anspruch nimmt und eine zwar leichte, aber recht angenehme Unterhaltung gewährt. . . . // . . .

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/36, 22. 10. 1853, S. 283a-283b

[Nachrichten]

Magdeburg. . . . // . . . Die nächste Oper, welche die Direction bietet, wird am Geburtsfeste des Königs der neu und prächtig ausgestattete „O b e r o n“ sein. Diesem sollen „I n d r a“ und Wagners gepriesener „T a n n h ä u s e r“ folgen.

— . . .

Elbing. Seit der hier stattgehabten überaus vortrefflichen Aufführung des „Tannhäuser“, welche einen so bedeutenden Erfolg hatte, bildet sie hier das hauptsächlichste Unterhaltungs-Thema.

.

Stralsund. Die Oper „I n d r a“ hat hier buchstäblich Furore gemacht und in weniger als acht Tagen drei Wiederholungen erlebt, wozu die in allen Theilen ausgezeichnete Ausführung das Ihrige wesentlich beitrug. . . . Der Musikdirektor Hr. Emil M a i e r verdient besonders lobende Erwähnung und wird sich hoffentlich bei der in Aussicht stehenden Aufführung der Oper „Tannhäuser“ auf's Neue bewähren.

D. Th.-Z.

das Ihrige ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/36, 22. 10. 1853, S. 284a-284b

[Nachrichten]

Leipzig. . . .

- . . .

– Im Monat September erschienen auf dem Repertoire des hiesigen Stadttheaters: Adam, Auber, R. Wagner 2 Mal. Boildieu, Flotow, Meyerbeer, Mozart 1 Mal.

Darmstadt. (P.-M.) Unser Hoftheater wurde am 4. Sept. mit Halevy's „Jüdin“ eröffnet. Die Darstellung, unter der Leitung unseres neuen Hofkapellmeisters Herrn Schindelmeyer, war eine in jeder Beziehung glänzende. . . . // . . . – Wagner's „Tannhäuser“ u. Flotow's „In dra“, hier noch unbekannt, werden ganz in der Kürze zur Aufführung kommen. . . .

Braunschweig. Ein Anfang dieses Monats von der Abt'schen Singacademie veranstaltetes Concert legte von dem tüchtigen Streben dieses Institutes wiederum ein glänzendes Zeugnis ab. Sowohl die Chöre ohne Begleitung „Ave verum“ von Mozart und „Morgengebet“ von Mendelssohn, als auch die „Athalia“ desselben Meisters wurden auf eine ganz vortreffliche Weise executirt. Besonders hervorzuheben ist auch die ausgezeichnete Leistung der Herzogl. Hofkapelle sowohl bei letzterem Werke, als auch bei Ausführung der so schwierigen „Tannhäuser“-Ouvertüre, welche zum ersten Male hier zu Gehör gebracht wurde. Nachdem man soviel über Wagner gelesen, war man schon längst begierig, einmal auch etwas von ihm zu hören, und so sind wir Hr. Kapellmeister Abt, der dieses Werk mit grosser Sorgfalt einstudirt hatte und mit Begeisterung dirigirte, zu grossem Danke verpflichtet. Die Ouvertüre machte eine grossartige Wirkung; freilich verfehlte die darin vertretene Kunstrichtung nicht auch ihre Gegner zu finden. Die hier zahlreich vertretenen Verehrer von Berlioz, dessen Werke hier sehr bekannt sind, finden die Musik dieses Meisters, obwohl äusserlich der Wagner'schen ziemlich gleich, doch viel geistvoller und reicher. – . . .

„Ave verum“ ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/36, 22. 10. 1853, S. 285b-286b

[Nachrichten]

Karlsruhe, 3. Octbr., Nachmittags. In diesem Augenblick ist das erste Concert des grossen Musikfestes zu Ende, dass Se. K. Hoh. unser ebenso der Kunst huldigender, als für die Interessen seiner treuen Stadt besorgter Regent mit fürstlicher Munifizienz ins Leben gerufen hat, und noch erfüllt von dem grossartigen Eindruck dieser gewaltigen Tonmassen, ergreifen wir die Feder, um in lebensfrischen Zügen eine kurze Schilderung des Gehörten zu entwerfen. Auf der geräumigen Bühne unseres eben so eleganten, als geschmackvollen neuen Theaters, welche durch eine den architektonischen Verhältnissen des Hauses entsprechende und eigens für diesen Zweck verfertigten Dekoration geschlossen war, befand sich die Tribüne für die aus 130 Musikern bestehenden Orchester von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe. Um 11 Uhr traten die allerhöchsten und höchsten Herrschaften in ihre Logen. Seine königliche Hoheit der Regent nahm mit S. K. H. dem Grossherzog von Hessen in Ihrer Loge, in der nebenan befindlichen Hofloge I. K. H. die Grossherzogin von Hessen und I. [285b // 286a] G. H. die Markgräfin Wilhelm Platz. Der Glanz der vielen Uniformen, die Eleganz der Toiletten in den Rängen, das volle Haus gewährte einen ebenso freundlichen Anblick, als die Stimmung, mit welcher man dem Concerte entgegenharrte, eine feierliche war. Doch das Auge wurde bald auf die Bühne gelenkt, als Listz erschien und den Zauberstab ergriff, der das Ganze regeln und in Bewegung setzen sollte. Mit der Ouverture des „Tannhäuser“ von Richard Wagner wurde das Concert eröffnet. Das Werk, eine ebenso interessante, als wirkungsreiche Composition, ist Tondichtung im höchsten Sinne des Wortes und zugleich in kurzen aber kräftigen Umrissen der Totalinhalt der Oper. Das Tonwerk wurde ganz im Geiste des Kompositors, in meisterhafter Vollendung ausgeführt und erfreute sich des rauschendsten Beifalls. Die zweite Nummer war eine Concert-Arie von Beethoven, von Frau Howitz-Steinau mit vieler Sorgfalt vorgetragen und vom Publikum mit Anerkennung aufgenommen. Hierauf liess sich der berühmte Violinvirtuose Hr. Concertmeister Joachim von Hannover in einem Concert eigener Composition hören. Seinem Verdienst ward die gerechteste Würdigung durch Applaus und Hervorruf und in der That hat Hr. Joachim diese Auszeichnungen in hohem Grade verdient. Den Schluss der ersten Abtheilung bildete das Finale aus Mendelssohn's unvollendeter Oper „Loreley“. Frau Howitz-Steinau, die wir bisher nur im leichteren Genre gehört hatten, überraschte uns auf die erfreulichste Weise durch den wahrhaft dramatischen Vortrag der „Loreley“. Die Künstlerin verstand es, dabei nicht nur ihre schönen Stimmittel zur Geltung zu bringen, sondern auch dem Gesang eine so ergreifende Wahrheit im Ausdruck zu verleihen, dass die allgemeine Befriedigung sich in stürmischen Beifallsbezeugungen und im Hervorruf

kundgab. Der Chor, aus ungefähr 110 Personen bestehend, war kräftig und präzise und trug das Seinige zur vollkommenen Wirkung des Ganzen bei. Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zu Byron's „Manfred“ von Schumann, ein Werk von erstaunlichem Gedankenreichtum und trefflicher Ausarbeitung. Hierauf folgte der Festgesang von Liszt, eine Composition des Schiller'schen Gedichts „die Künstler“. Bei manchen schönen und effectvollen Stellen sind in diesem Musikstück doch zu viele andere, die ihrer seltsamen Konstruktion und Dissonanzen wegen von Laien nicht verstanden werden, wesshalb sich zwischen Erwartung und Erfolg eine Differenz herausstellen musste. Zum würdigen Schluss des Concerts war die 9. Sinfonie von Beethoven gewählt worden, eine Composition voll grossartiger Gedanken, unendlichen Melodiereichthums und hinreissender Kraft. Die Ausführung der Sinfonie war bis auf einen nicht ganz erfreulichen Zwischenfall in der vierten Abtheilung eine sehr gelungene. Wir können nicht umhin, es zum Schluss lobend auszusprechen, dass die vereinten Orchester, so wie Sänger und Chöre die grosse und schwierige Aufgabe so lösten, wie es von solchen Künstlern mit Recht erwartet werden konnte.

— . . .
Stuttgart. . . . [286a // 286b] . . .

– Die Wagner'sche Propaganda, welche auf dem Sande von Karlsruhe ein grosses Turnier vorbereitet, findet bei uns einen schweren Boden, der nicht leicht so Fremdartiges annimmt. Freilich gibt es auch Krankheiten, die in der Luft liegen. – – S. M. Z.

g r o s e n // in Ihrer Loge, // Wilhelm // als L i s t z erschie // Frau Howitz-Steinau // Frau H o w i t z - S t e i n a u, // wesshalb // Melodiereichthums ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/189, 22. 10. 1853, S. 1384a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Eine ganz neue Gattung von Recensenten ist zu P a r i s in der Person des Grafen Thadäus Tyszkiewicz, eines Schülers Wagners, erstanden. Derselbe hat nämlich, mit der neulich in Paris stattgefundenen Aufführung des Freischütz unzufrieden, und namentlich über die Striche, welche die Oper erdulden musste, indignirt, der *Gazette musicale* geschrieben, dass er gegen den Director der Oper einen Prozess einzuleiten beabsichtige. Man ist auf den Erfolg des neuen Zwangsmittels sehr begierig.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/17, 22. 10. 1853, S. 129a-132b

[Leitartikel]

Zur Sache des Gesanges.

Nebst Randglossen von H. Winkelmeier.

In einem Aufsätze der berliner Musik-Zeitung „Berliner Musik-Zeitung Echo“ Nr. 27 und 28 d. J. „Ueber die Bezeichnung der Register der menschlichen Stimme von Dr. F. A n g e r m a n n“ sucht der Verfasser alle Unzweckmässigkeit, Unzulänglichkeit, Zweideutigkeit, Irrigkeit

kurz, alle Schattenseiten der bisherigen Bezeichnungsweise einer Erörterung zu unterwerfen. Nachdem er einige Mittel und Wege andeutet, wie dem gerügten Missstande auf zweckdienliche Weise abgeholfen werden könnte, spricht er schliesslich noch sehr lebhaft den Wunsch aus: „sich doch einmal zu Nutz und Frommen der Sänger vom Fach wie der Dilettanten über den fraglichen Gegenstand zu verständigen und zu einigen, damit das Aergerniss hinweggeräumt werde, „n i c h t e i n m a l i n B e t r e f f d e s A B C ' s d e s G e s a n g e s i m R e i n e n z u s e i n.““

Da möchten wir denn nun vor Allem noch hinzufügen: Nicht allein in Betreff des Gesanges, sondern auch in Hinsicht der Lehrer aller einzelnen Disciplinen der gesammten musicalischen Theorie und Praxis wäre eine grössere Verständigung und Einigung mehr als wünschenswerth. Die babylonische Sprach- und Begriffs-Verwirrung, und die durch die so genannten Forschungen der neueren Musikgelehrten und Musikphilosophen nur genährt und erhöht wird (wie die periodische Stoppellese in diesen Blättern zur Genüge beweist), macht es nachgerade dem aufstrebenden Kunstjünger wie eifrigen Dilettanten unmöglich, auf einem einfachen, vernünftigen und praktischen Wege zum Ziele einer wirklich gediegenen, gesunden musicalischen Bildung zu gelangen, falls er nicht das Glück hat, an der Hand

eines vorurtheilsfreien, einsichtsvollen Lehrers sicher durch das Labyrinth der heutigen Kunstlehre geführt zu werden.

Der massenhaften Widersprüche in den musicalisch-theoretischen Lehrbüchern und ganz besonders in den praktischen Anleitungen zu etc. etc. hier ausführlicher zu gedenken, würde uns zu weit führen und liegt auch eigent- [129a // 129b] lich unserem Zwecke fern; dagegen können wir nicht umhin, bei dieser Gelegenheit, wenn auch nur flüchtig, Erwähnung zu thun jener, von gewissen Seiten so gar gewaltig unterstützten und auf unsere gegenwärtigen Kunstzustände leider einzuwirken scheinenden *Zukunftstheorie*, so wie der *neueren Schule*, aufgestellt und repräsentirt durch R. Wagner, H. Berlioz, zum Theil auch durch R. Schumann und deren musicalische und unmusicalische Freunde – einer Theorie, die nicht allein die ganze traditionelle Empirie und mit ihr die ganze Kunstgeschichte, sondern auch alles daraus gewonnene Kunstgesetzliche, das ganze Facit unserer höheren Kunstentwicklung gänzlich umstösst; die an die Stelle des Natürlichen und Naturgemässen die Willkür und Laune im Gewande spreizbeiniger Afterphilosophie setzt – einer Schule, in welcher die Absonderlichkeit für Genie, Schwulst für Grösse gilt; welche die Musik mit dem Verstande (resp. Unverstande) macht und einen sündlichen Baalsdienst im heiligen Tempel der Kunst treibt.

Oder ist es nicht etwa Willkür, Laune, wenn Wagner z. B. jedwede innere Ton- und Harmonie-Verwandtschaft perhorrescirt; jene, auf physicalisch-mathematische Naturgesetze gegründete, wie in dem menschlichen Gefühle tief begründete Accordenlehre und Modulationstheorie, die seit Aristoxenos bis heute als die einzig vernünftige und sichere Basis der homophonen wie polyphonen Musik und deren Setzkunst betrachtet wurde, nicht anerkennt? wenn er unter seinen vielen Thesen, um nicht zu sagen Absurditäten, jede Selbstständigkeit der Instrumental-Musik läugnet? ja! wenn er sich bemüht, die Musik überhaupt als eine selbstständige Kunst aus dem Gesamtreich der Künste zu escamotiren?

Oder herrscht etwa in den meisten Werken dieser Trias, ihrer Schüler und Anhänger viel mehr als Absonderlichkeit, Schwulst, ja, Irrsinn? Sprechen dieselben nicht oft Hohn allen Gesetzen des Schönen und der ästhetischen Form?

Wagner ist „ein Geist, der stets verneint“; er feiert gegenwärtig eine Walpurgisnacht, den Reigen führt – – [129b // 130a] – – doch genug hiervon. Stellen wir für jetzt weitere Betrachtungen über diese Zukunftshelden und Kunstweltbeglückter*) vom überwundenen Standpunkte ein, und kehren zurück zu unserer Eingangs berührten Gesangesfrage.

...

*) Für welche auf alle nur mögliche Weise Propaganda gemacht wird. So hat vor Kurzem eine „Louise Otto“ ein Werk herausgegeben: „Die Kunst und unsere Zeit“, von welchem die „Feuilleton's-Kritik“ verschiedener Blätter sagt: „dass es reich sei an neuen Ideen im Sinne Richard Wagner's. Die Verfasserin hat das Werk vorzugsweise den Männergesang-Vereinen zur Beachtung anheimgestellt. Glück auf, ihr deutschen Männerchöre! „Er hat uns ein Vorbild gelassen.“ Geht in den Tannhäuser und hört die Pilgerchöre; oder hört Liszt's „An die Künstler“, das sicher im Sinne R. Wagner's componirt ist. In Karlsruhe beim Feste konnte man sich diesen Genuss verschaffen.

berliner // beweist), // anerkennt? wenn // läugnet? ja! wenn // Eingangs // Gesangesfrage. ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/17, 22. 10. 1853, S. 133b-134b

[–]

Aus Wien.

Den 11. October 1853.

Mein Ihnen neulich gestelltes Horoskop beginnt bereits seine Richtigkeit zu bewahren; schon hat unser Conservatorium die „Gesellschaft der Musikfreunde“ ein vorläufiges Programm für seine Winter-Concerte veröffentlicht, das freilich erst nur die Namen der- // jenigen Meister kund gibt, von welchen Werke zur Aufführung bestimmt sind; aber zum ersten Male erscheinen in demselben auch Schumann und Wagner. Von jenem wird, wie ich mit Bestimmtheit weiss, die zweite Sinfonie in C, von diesem die Overture zum „Tannhäuser“ gegeben werden. Natürlich aber bilden diese nur einen Seitenarm, und der Hauptstrom fliesst, wie immer, aus den Tonreichen Haydn's, Mozart's und Beethoven's; . . . // . . . B.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/17, 22. 10. 1853, S. 134b-135a

[–]

Aus Paris.

Den 16. October 1853.

...//...

Interessant ist die folgende Notiz einer hiesigen Musik-Zeitung: „L i s z t (oder, wie die Franzosen gewöhnlich schreiben, Liszt) ist seit einigen Tagen in Paris. Er muss aber bald wieder weg, weil ihn sein Capellmeister-Amt nach Weimar ruft. Schade, dass er den Winter nicht bei uns zubringen kann! Doch verlieren wir nicht alle Hoffnung. Liszt ist daran, die letzte Hand an ein grosses dramatisches Werk für eines unserer Opern-Theater zu legen, und wenn dieses diesen Winter aufgeführt werden soll, so muß er ja wiederkommen. Er wird sich dann schon mit dem Grossherzog von Weimar arrangiren! In K a r l s r u h e hat er ein grosses Musikfest, welches der Prinz-Regent von Baden selbst veranstaltet hat, dirigirt. Er hat 1000 Instrumentalisten und Sänger mit jener Maestria und jener Erfahrung geleitet, welche ihm eine unumschränkte Autorität über alle Künstler verleihen. Die meiste Wirkung erzielte Wagner's Ouverture zum Tannhäuser, Schumann's Ouverture zu Manfred, ein prächtiger Chor von Liszt, Fragmente aus Lohengrin von Wagner, und – eine Arie aus Titus, von Cathinka Heinefetter gesungen.“ – Ich verschanze mich hinter das *Relata refero*; Du musst wissen, was daran ist. Die augsburger Allgemeine und die Frankfurter Zeitung sprechen wenigstens für uns Deutsche hier sehr verständlich über das gänzliche Misslingen des karlsruher Musikfestes. [Dass Cathinka Heinefetter erwähnt, J o a c h i m aber ignoriert wird, ist auch charakteristisch!]

...

B. P.

augsburger Allgemeine ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/17, 22. 10. 1853, S. 136b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

F r a n z L i s z t und R i c h a r d W a g n e r sind in P a r i s angekommen.

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/42, Sonntag 23. 10. 1853, S. 335

[Kunst-Nachrichten]

Paris. . . .

* F r a n z L i s z t, der König der Klaviervirtuosen und R i c h. W a g n e r sind wieder abgereißt.

Klaviervirtuosen und // abgereißt. ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/43, 23. 10. 1853, S. 345b-346b

[-]

Richard Wagners „Tannhäuser“.

† B r e m e n, 18. October. Die Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ von R i c h a r d W a g n e r wurde gestern auf unserer Bühne zum ersten Male gegeben und wird in der nächsten Zeit eine Reihe von Wiederholungen erleben, da sie als Magnet für das Bremer Freimarktspublikum dienen soll. Wir werden unsere entfernteren Leser ersuchen müssen, sich eine wiederholte und ausführliche Besprechung dieses Werkes gefallen zu lassen und dürfen wohl voraussetzen, daß sie dieser Besprechung einige Theilnahme zuwenden werden. Giebt es doch augenblicklich kaum ein belletristisches Blatt, das nicht über den „Tannhäuser“ schon berichtet hätte oder berichten müßte. In diesem Winter werden so ziemlich alle Bühnen, die sich bisher fern hielten, diese Oper vorführen; zunächst die von Hamburg und Köln. Selten haben sich die Freunde eines Componisten rühmen können, so glückliche Propaganda für seine Werke gemacht zu haben, wie die Freunde Wagners es können. Es

ist ihnen vollständig gelungen, über die Schranken der Persönlichkeit und des einzelnen Werkes hinaus die musikalische Welt für eine Richtung zu interessiren, als deren Haupt ihnen Wagner gilt, und die er selbst als Musiker, Dichter und Kritiker die jetzt noch allein gültige, die Richtung der Zukunft nennt. Wir haben also – so [345b // 346a] weit das in unserem Blatt an der Stelle ist – nicht bloß die Oper „Tannhäuser“ als ein Werk für sich zu besprechen, sondern uns auch kritisch gegen die Schule, deren Evangelium man diese Oper nennen könnte, zu verhalten. Je größer die Emphase, je geringer die Bescheidenheit ist, mit der Wagner und seine Freunde auftreten, um so schärfer muß der ruhige Beobachter untersuchen, ob er es wirklich mit etwas Neuem, „Bahnbrechenden“ zu thun hat, und ob dies Neue wirklich gut ist und eine Zukunft hat.

Zwar steht der „Tannhäuser“ noch nicht auf der Höhe, deren sich Wagner jetzt rühmt. Der „Lohengrin“ spiegelt klarer seinen Standpunkt ab. Jene andere Oper ist schon 1845 gegeben und kam einige Jahre lang nicht über Dresden hinaus; jetzt ist sie neuerdings von der „Schule“ gewissermaßen als Vorbereitung zum Lohengrin benutzt worden, weil sie eher geeignet ist den Componisten populär zu machen und einen Boden für seine Werke zu gewinnen. Es ist Manches im „Tannhäuser“, was Wagner jetzt nicht mehr billigt; die Oper ist ihm zu melodiös im gewöhnlichen Sinn, obwohl sie das nach unserm Sinne keineswegs ist, auch schreibt der Componist keine Ouverturen mehr.

Der Oper wurde bei uns mit der größten Spannung entgegen gesehen. Wir berichten zunächst über den äußeren Erfolg, weil der in diesem Falle wichtig ist. Im Allgemeinen entsprach er durchaus den Erwartungen, mit denen man an das Werk herantrat. Die Scene im Venusberg, der Pilgergesang im Wartburgthal und das Finalesett des ersten Actes errangen reichen Beifall und erregten ein hohes Interesse, von welchem der größte Theil dem Finale zu Theil ward, und zwar nach unserer Ansicht durchaus mit Recht. Dem bedeutenden Erfolge des ersten Actes kam der des zweiten und dritten nicht ganz gleich. Die Arie der Elisabeth und ihr Duett mit Tannhäuser fanden nicht gleich den Weg zum Herzen der Zuhörer (doch war gerade hier die Ausführung sehr mangelhaft), und weiterhin entsprach dem großen und bedeutenden Eindruck des Marsches beim Beginn des Sängerkampfes der des letzteren nicht vollständig. Die steigende Leidenschaftlichkeit Tannhäusers und Elisabeths Bitte [346a // 346b] für ihn waren hier die Stellen, welche faßlich hervortreten, . . . Ganzes aber wurde diese großen Scene noch nicht recht klar. Der dritte Akt dringt leichter zum Herzen und Gemüth; Elisabeths Gebet, . . . Wolframs Lied und der erste elegische Theil von Tannhäusers Erzählung fanden denn auch den Weg dahin sofort, während der Umstand . . . sich doch wieder fühlbar machte, daß dieser dritte Akt nicht so . . . inhaltsvoll ist wie die zwei ersten, und daß die sogenannte Be . . . nung fehlt, da man den Gesang der jüngeren Pilger fortließ . . . des Sängers Entsöhnung verkünden.

Das ist in der Kürze ein Bericht über den äußeren Erfolg . . . Eindruck des Werkes. Es kann uns nicht in den Sinn kommen . . . nach der ersten Aufführung über den „Tannhäuser“ urtheilen zu . . . wollen, obwohl wir unendlich viel über das Werk gelesen haben . . . und daher nicht unvorbereitet waren. Wir berichten heute lediglich über . . . den ersten Eindruck der Tondichtung. Er ist unstreitig ein bedeutender; man sieht sich einem Werke gegenüber, dessen Schöpfer großer . . . Gedanken fähig ist und die Kraft hat sie würdig einzukleiden, . . . auch nicht immer die That dieser Kraft entspricht. Welche und . . . große Bedenken man auch gegen Manches haben mag, man unterdrückt sie vorläufig gern und giebt sich zunächst dem Componisten und dem Genuß seines Werkes hin. Die Stellen, wo man . . . zu rechten hat, werden sich später schon finden. Vorerst ist noch . . . Vieles da, was erst ergründet und verstanden sein will, ehe es überhaupt genossen werden kann. Wir werden daher in den nächsten Aufführungen das Werk wiederholt an uns vorübergehen lassen und . . . ihm dann erst mit unserem Urtheil gegenüber treten.

Auch zum Urtheil über die erste hiesige Aufführung werden . . . wir erst später ein Recht haben, doch freut es uns, schon heute . . . das Lob großer Sorgfalt geben zu können. Diese Sorgfalt, die . . . von der musikalischen Leitung wie von der Regie und den Darstellern an den Tag gelegt war, wurde vom Publikum in reichem Maße erkannt. In den späteren Aufführungen werden alle Zuhörer . . . sich gewöhnt haben, an das Maß der gegebenen Zustände sich zu . . . halten, ihre Wünsche befriedigt finden.

F.

ist den // größten [+ größte] ||

XXXX / XXXX

DAS GROSSE MUSIKFEST IN CARLSRUHE

am 3. und 5. Oktober.

Bereits haben verschiedene öffentliche Blätter über die an genannten Tagen in Karlsruhe stattgehabten zwei grossen Concerte ihre Berichte erstattet, in denen sich des Interessanten und in gewisser Beziehung Merkwürdigen, doch für den Musikkundigen nicht eben Unerwarteten, Mancherlei befindet; lassen Sie auch für Ihre Blätter durch einen Ohrenzeugen über dieses musikalische Ereigniss, dem von vielen Seiten mit so grosser Spannung entgegengesehen wurde, das Genauere berichten. Das schon längere Zeit vorher bekannt gemachte Programm der beiden Concerte liess keinen Zweifel mehr darüber zu, dass dieselben dazu benützt werden sollten, der neuesten Richtung der musikalischen Composition in einem Theile Deutschlands Wege zu bahnen, wo man sich nach dem Wenigen, was man bis jetzt davon gehört, noch keineswegs damit vertraut machen konnte. Ob dieser Zweck in erheblichem Grade erreicht wurde, ob das Interesse an den Vertretern jener Richtung, deren, wenn auch im Prinzip übereinstimmend, Jeder doch seinen eigenthümlichen Weg geht, und an den Erzeugnissen derselben bedeutend geweckt worden, wird sich bei Erwähnung des Erfolges der betreffenden einzelnen Musikstücke herausstellen. An äussern Mitteln zur Erzielung eines bedeutenden Effectes fehlte es keineswegs, da die Orchesterkräfte von Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe (vom erstern wurde nur das Streichquartett beigezogen) und die vollständigen Theater-Singchöre von den 3 genannten Städten vereinigt waren. Um so mehr war es daher zu bedauern, dass die Leitung dieser trefflichen Kräfte nicht einer sicherern und kundigeren Hand übertragen worden war, denn dass Hofkapellmeister Liszt der ihm zugekommenen Aufgabe als Dirigent nicht gewachsen war, stellte sich ausser allen Zweifel. Die häufigen Schwankungen im Tempo, der oft unpräcise Anfang der Musikstücke, unsichere Eintritte von Instrumenten oder Singstimmen waren allein nur durch das unbestimmte, öfters unrichtige, manchmal sogar ganz ausbleibende Taktiren veranlasst worden, und sein Verdienst ist es nicht, dass dennoch das Meiste ohne grössere Störungen vorüberging. Wir danken dies der Intelligenz der versammelten Kräfte überhaupt und der einzelnen unter ihnen befindlichen Coryphäen.

Das erste Concert begann mit R. Wagners Overtüre zum Tannhäuser, welche bei so grossartiger Besetzung einen wirklich grossen Eindruck machte, und zu den am besten executirten Stücken gehörte. Ihr folgte die bekannte Concert-Arie von Beethoven, die indessen, nach der die Empfindungen der Zuhörer so gewaltig aufregenden Overtüre, nicht am rechten Ort auftrat, wenn es nicht überhaupt gerathener gewesen wäre, sie in dieses Programm gar nicht aufzunehmen. Der Vortrag derselben von Seiten der Frau Howitz war ebenfalls nicht geeignet, der Arie eine bedeutendere Geltung zu verschaffen. – Hierauf hörten wir Hrn. Concertmeister Joachim in einem von ihm componirten Violin-Concert, das durch seinen Mangel an innerem Zusammenhang, durch die vielen ohne leitende Idee aneinandergereihten, barocken, vielleicht originell sein sollenden Theilchen weder als Composition einen vortheilhaften Eindruck zu machen, noch im Stande [169a // 169b] war, die Virtuosität des Herrn Joachim ins rechte Licht zu stellen. Ueberdies enthält diese Composition solche Schwierigkeiten für das Zusammenspiel des Orchesters, dass man ungeachtet der vorausgegangenen sorgfältigen Probe, öfters mit bangem Gefühle dem Verlauf des Stückes folgen musste. – Wahrhaft erleichtert, und, als hätte man die Erlaubniss bekommen, wieder frei zu athmen, fühlte man sich bei dem nun folgenden Finale aus Mendelssohn's unvollendete Oper: „Loreley.“ Endlich wieder eine geregelte Form, wie sie dem musikalischen Gefühl und Verstand angemessen ist, und die Aufführung von Seiten des Chors und Orchesters sicher und energisch. Frau Howitz sang die Partie der Leonore gut, doch hätten wir zuweilen grössere Energie in ihrem Vortrage gewünscht. Von allen, in beiden Concerten vorgekommenen Stücken hatte dieses Finale den glänzendsten Erfolg. Den zweiten Teil dieses Concerts eröffnete Schumann's Overtüre zu Byron's „Manfred.“ Nach einmaligem Hören möchte ich mir ein umfassendes Urtheil über dieselbe nicht erlauben, doch muss ich wenigstens bemerken, dass mir dieselbe an Ideen arm, eines leitenden Gedankens aber gänzlich ermangelnd erschien. Mit gesuchten Modulationen und Orchestereffecten lässt sich der gesunde, nach Gedanken verlangende Sinn des musikalischen Publikums nicht abspesen. Uebrigens wird, was ohne Zweifel von gewisser Seite als ein grosser Mangel an literarischer Bildung angesehen werden möchte, wohl der kleinere Theil der versammelt gewesen Zuhörer bei uns Byron's Manfred gelesen haben, somit steht es von selbst dahin, ob die Bedeutung der Overtüre gewürdigt werden konnte.

Es folgt nun: „Festgesang“ mit Worten aus Schillers Gedicht: „die Künstler“, componirt für Männerstimmen, (Solo und Chor) nebst Begleitung von Blasinstrumenten von Liszt. Liszt wollte sich in dieser Composition offenbar denjenigen beigesellen, die sich bestreben, auch das einzelne Wort, die

einzelne Phrase, auf eine, fast möchte ich sagen, plastische Weise auszudrücken, und darüber den Charakter des Ganzen vergessen. (Ich erinnere nur an die Stelle: „Sie sinkt mit euch“.) Man kann die Erfindungslosigkeit nicht nackter hinstellen, als dies in diesem Festgesang geschehen ist, und wohl im Bewusstsein derselben wollte der Componist eine Zuflucht zum Auffallenden, Fremdartigen nehmen, was aber, in andere Worte übertragen heisst: Alles, was dem Ohr und Gefühl zuwider ist, fand sich hier aufgehäuft, und die unbehagliche Stimmung des Publikums war keinen Augenblick zu verkennen. Dass eine solche Behandlung der Komposition den Sängern in Beziehung auf Treffen und Intoniren die widrigsten Schwierigkeiten auferlegte, konnte gar nicht fehlen; kamen sie ja selbst in den misslichen Fall, vom Publikum wegen vermeintlichen Falschsingens angeklagt zu werden. – Den Beschluss dieses Concerts machte Beethovens neunte Sinfonie mit Chor, die Soli hatten die Damen Howitz und Hauser, die Herrn Eberius und Oberhoffer übernommen. Sie wurde dem grössern Theil nach ziemlich befriedigend ausgeführt, wenn man bedenkt, dass das Orchester bei dem schwankenden, öfters ganz ausgesetzten Taktiren, in sich selbst den möglichsten Halt suchen musste. Auch die Singstimmen, Soli wie Chor, die dem Dirigenten zunächst standen, hatten sich, wie dies bei der Schwierigkeit mancher Eintritte zu wünschen gewesen [169b //170a] wäre, keines die Sicherheit befördernden Winkes hiezu von demselben zu erfreuen, so ist es also ihr Verdienst allein, immer richtig bei der Sache geblieben zu sein. Die starke Besetzung der Streichinstrumente, hätte in manchen Fällen, z. B. im Scherzo, eine vorausgegangene genauere Bezeichnung des nicht häufig genug geschehenen Eintrittes von Ripien-Blasinstrumenten verlangt, wodurch in mancher Stelle die Streichinstrumente zu sehr überwiegend waren. Wo jedoch das richtige Verhältnis beider Instrumentengattungen eintrat, war die Wirkung eine wahrhaft überwältigende. Leider kam im letzten Theil der Sinfonie, bei Eintritt des $\frac{6}{3}$ Taktes in B dur, wegen nicht erfolgten Niederschlags von Seiten des Dirigenten der Fall vor, dass dieses Tempo nochmals angefangen werden musste, da die wenigen Instrumente, die am Anfang desselben beschäftigt sind, und zu richtigem Eintreffen einzig und allein des bestimmten Niederschlags bedürfen, sich plötzlich von richtigem Taktiren verlassen sahen. – Gleichwohl war der Eindruck des Ganzen dieser Sinfonie, bei der auch die gut einstudirten Chöre ihre Kräfte vollkommen entwickelten, ein gewaltiger und das erste Concert endigte somit dennoch ziemlich befriedigend, indem man sich durch die erwähnten einzelnen Schwank- / ungen nicht beirren liess, dem Eindruck dieses grossartigen Werkes so wie des sonstigen Werthvollen, was in diesem Concert geboten wurde, sich mit voller Theilnahme hinzugeben. Am Schlusse der Sinfonie wurde Liszt unter Tusch von Trompeten und Pauken gerufen und ich möchte, ungeachtet der in diesem Concert stattgefundenen Mangelhaftigkeit seiner Direction doch nicht behaupten mit Unrecht, da ihm jedenfalls das Verdienst gebührt, die Aufführung so grosstiger Werke mit grossen Orchesterkräften hervorgerufen zu haben.

=====

DAS GROSSE MUSIKFEST IN CARLSRUHE

am 3. und 5. Oktober.

(Zweites Konzert.)

Noch mehr, als im ersten Concert, trat im zweiten die Tendenz hervor, durch Aufführung mehrerer Stücke aus Richard Wagner's Lohengrin, und andere Compositionen ähnlicher Richtung, die Musik früherer Perioden zurückzudrängen. Dass in diesem zweiten Concert dennoch Mozart und Seb. Bach vorkamen, mag wohl nur durch die Mitwirkung von Fr. Kathinka Heinefetter und Herrn Concertmeister Joachim veranlasst worden sein, und stand dem zu Grunde liegenden Plane fern. Die erste Nummer war die Overture zu „Struensee“ von Meyerbeer. Im Vergleich mit Schumann's Overture zu Manfred gewinnt die Meyerbeer'sche hauptsächlich dadurch, dass zwei, aus Hauptstellen der Tragödie hervorgegangene Motive das ganze Werk hindurch festgehalten sind, und so auch demjenigen Zuhörer, dem die Tragödie selbst nicht bekannt ist, feste Anhaltspunkte gewähren, also wenigstens einigermaßen das Verständniss für diese Composition öffnen. Eigentlich Neues, ausser der in der Einleitung befindlichen volksthümlichen Melodie, enthält diese Overture nicht. Dass die Instrumentation, wobei auch eine Harfe (gespielt von Mad. Pohl), ausgesucht und sehr effektiv ist, versteht sich bei Meyerbeer's genauer und umfassender Kenntniss der Orchestereffekte von selbst. Der höchst brillante Schluss der Overture riss wohl hauptsächlich das Publikum zu der so bedeutenden Beifallsspende hin. – Es folgte nun die B-dur-Arie des Sextus mit obligate Clarinette, aus Mozart's Titus, gesungen von Fr. Kathinka Heinefetter, die mit

derselben nicht nur ihre voll- und wohlklingende Stimme und ihre treffliche Gesangsbildung, sondern selbst auch die Composition zu vollkommenster Geltung brachte. Einige von Seiten der Sängerin, wie des Clarinettisten willkürlich angebrachte Verzierungen, die zur Verschönerung der betreffenden Stellen nicht eben beitragen, haben den sonst sehr schönen Eindruck des Ganzen etwas gestört. Leider reicht gegenwärtig selbst die Autorität der gediegensten Dirigenten einer Bravour-Sängerin gegenüber selten mehr hin, um solche Willkürlichkeit zu verhüten. – Die Chaconne für Violine allein, von Seb. Bach, welche hierauf Hr. Joachim vortrug, ist ein höchst merkwürdiges Musikstück, in dem, obwohl nur für ein der harmonischen Begleitung weniger fähiges Instrument componirt, die Grösse dieses Meisters sich ebensowohl offenbart, wie z. B. in der Passeccaille (C Moll) für die Orgel – aus wenigen, ein Thema bildenden Takten entwickelt sich ein Reichthum rhythmischer und melodischer Figuren, die das Interesse des Hörers mehr und mehr steigern, und dem Virtuosen volle Gelegenheit geben, seine technische Ausbildung, sowie seine Fähigkeit für geschmackvollen Vortrag im glänzendsten Licht erscheinen zu lassen. Nach diesen beiden Seiten hin befriedigte denn auch das Spiel des Herrn Joachim vollkommen, und brachte ihm allgemeinen und reich gespendeten Beifall. – Hierauf: „Fantasie über Motive aus „die Ruinen von Athen“ von Beethoven, für Klavier und Orchester von Franz Liszt, vorgetragen von Herrn von Bülow.“ Thema's aus diesen nicht sehr bedeutenden Compositionen Beethovens [173a // 173b] zu einer Klavierfantasie zu wählen, war ein missliches Unternehmen, doch erhielt der Spieler, der wohl das Möglichste that, um sich Geltung zu verschaffen, Beifall. Über sein Spiel möchte ich hier kein Urtheil abgeben, da die Composition dem Executanten nicht sehr günstig ist.

Der zweite Theil dieses Concerts sollte nach dem Programm aus H. Berlioz' dramatischer Sinfonie „Romeo und Julia“ den 2., 3. und 4. Theil bringen; davon wurde nur der 2. Theil aufgeführt, dessen Inhalt folgendermassen im Programm bezeichnet ist: „Romeo allein. – Seine Traurigkeit. – Concert und Ball. – Das grosse Fest bei Capulet.“ Was die zwei ersten Punkte betrifft, die die Musik darzustellen sich bemüht, so liegt demjenigen, dem ausser diesem zweiten Theil der Sinfonie nichts Weiteres davon bekannt ist, die Frage gewiss sehr nahe, ob die hier vorgebrachten melodischen Phrasen Anklänge von etwa im ersten Theil vorhandenen, muthmasslich die Scene zwischen Romeo und Julie die mahnenden Melodien, sein sollen? In der Ungewissheit hierüber lässt sich auch kaum der Werth jener Schilderung der Gefühle Romeo's richtig ermessen; ist diese ganz unabhängig von dem Inhalte des ersten Theils, so erscheint sie nach der Vorstellung, die wir uns von Shakespeare's Romeo machten, allzuentimental, und eines bestimmteren Charakters ermangeln; sind diess aber wirklich Anklänge an den ersten Theil, so ist kaum zu vermuthen, dass man dort eine richtige, der Shakespear'schen Dichtung entsprechende Schilderung der beiden Hauptcharaktere finden wird. – Während noch Romeo seine Klagen ausströmen lässt, deuten leise Tamburinschläge gleichsam aus der Ferne den Beginn des Ballfestes an, dessen Musik bald näher und näher heranrauscht, in Kurzem befinden wir uns mitten in demselben, dass sich zu einer wahrhaft Bacchant'schen Lust erhebt. Hier scheint sich Berlioz in seinem wahren Elemente zu befinden, nämlich in der Aneinanderreihung der baocksten Gedanken, getragen durch die wunderlichste Instrumentation. Doch mag diese Musik dem Zuhörer ein Bild von einem solchen, allerdings an Ausgelassenheit grenzenden Feste geben, und somit einen charakteristischen Werth haben. Die Ausführung dieses Musikstück von Seiten des Orchesters war sehr lobenswert. – Hierauf folgte die Arie der Fides aus dem 5. Akt von Meyerbeer's Prophet, gesungen von Fr. K. Heinefetter. Die Wahl dieser Arie, obwohl sie der Sängerin in Beziehung auf Character und Umfang ihrer Stimme, so wie auf Entwicklung ihrer Virtuosität lohnend erscheinen mochte, war weder an diesem Platze noch überhaupt für dieses Concert eine glückliche zu nennen, auch kann man ihr höchstens nur stellenweise die Eigenschaft einer für Concerte passenden Arie zuerkennen, da sie des Zusammenhangs mit der Handlung der Oper benöthigt ist. Leider zeigten sich in der Begleitung einiger Instrumente der Sängerin gegenüber Differenzen. Nach dieser Arie, zu der nur ein Theil der vorhandenen Orchesterkräfte verwendet worden war, sehen wir den Orchesterraum sich wieder vollständig füllen, die Männerchöre nehmen zu beiden Seiten des Dirigenten ihre Plätze ein, es gilt die Vorführung eines der Hauptbestandtheile von beiden Concerten – einiger Szenen aus R. Wagner's „Lohengrin.“ Dieselben wurden eingeleitet durch ein Orchestervorspiel, betitelt: „der Heilige Gral.“ Der Raum erlaubt uns nicht, die Schil- [173b // 174a] derung der Bedeutung desselben und zugleich des Inhalts dieses Vorspiels, wie sie im ausführlicheren Programm gegeben ist, mitzuthellen und wir müssen unsere Leser deshalb auf den Text zum Lohengrin verweisen.

Es ist unläugbar, dass der mit einiger Phantasie begabte Zuhörer in diesem Vorspiel das allmähliche Heranschweben und spätere Verschwinden einer überirdischen Erscheinung erkennen kann, und wenn überhaupt „Sphärenklänge“ dem menschlichen Geiste denkbar, und sogar durch materielle Mittel einigermassen darstellbar sind, so möchte es Wagner gelungen sein, sich dieser Möglichkeit in

nicht unbedeutendem Grade genähert zu haben; es vereinigen sich in dieser Musik die eigenthümlichsten Klänge, namentlich ist es die glückliche Benutzung der Flageolettöne der Violinen, wodurch vereint mit angehaltenen Noten höherer Blasinstrumente eine zauberhafte Wirkung hervorgebracht wird. Dem Zuhörer jedoch dadurch die Vorstellung von einem bestimmt gedachten Gegenstand beizubringen, dazu eignet sich auch diese musikalische Malerei keineswegs; ein Programm ist hiezu d o c h unerlässlich. Was nun dieses Musikstück noch im besondern betrifft, so ist es bei seinem Mangel einer bestimmteren Form offenbar zu lang, und ich glaube Viele auf meiner Seite zu haben, wenn ich behaupte, dass man so lange an diesen hin und her, – auf und ab schwebenden Klängen ein gleiches Interesse nicht festhalten kann. Von den nun folgenden zwei Nummern aus Lohengrin, „Männerscene und Brautzug,“ dann „Hochzeits-Musik und Brautlied,“ zeichnet sich die erste in der „Männerscene,“ wozu noch die von Herrn Hauser sehr gut vorgetragene Parthie des „Heerufers“ gehört, durch frische kräftige Haltung und im „Brautzug“ durch eine äusserst edle Zartheit ganz besonders aus. Durch die Wahl von Doppelchören wurde der Componist instandgesetzt, der ganzen Scene eine grosse Lebendigkeit zu verleihen, und selbst vielfache Wiederholungen kleiner melodischer Phrasen erhielten dadurch, dass die beiden Chöre darin abwechselten das Interesse des Zuhörers stets wach, obgleich diese Phrasen, was Erfindung betrifft, eben nicht neu zu nennen sind. Auch treffen wir hier auf die Eigenthümlichkeit, dass solche Phrasen grossentheils einer Mittelstimme, dem ersten Bass zugetheilt sind, während erster und zweiter Tenor darüberliegen und überdies der erste Tenor durch einigermaßen melodisches Fortschreiten sich ebenfalls geltend zu machen sucht. Es gehört jedenfalls das sorgfältigste Einstudiren dazu, wenn hier nicht die Wirkung der einen Stimme durch die der andern aufgehoben und solche Stellen unklar werden sollen. Ueberhaupt aber ist bei der „Männerscene“ wie bei dem „Brautzug“ die Wahrnehmung zu machen, dass das melodiose Element fast zu häufig entweder den Mittelstimmen, oder selbst dem Bass zugeteilt ist, letzteren Fall treffen wir hauptsächlich im „Brautzug“ und wenn, wie hier, auch wirklich ein schöner Effekt dadurch hervorgebracht wird, so möchte diese Behandlung des melodiosen Theils der Composition doch auf eine gewisse Armuth an solchen Motiven schliessen lassen, die sich nicht scheuen dürften, als Haupt- und Oberstimme hervortreten. Einen höchst belebenden Eindruck machte hierauf die „Hochzeitsmusik,“ die in der Oper die Einleitung zum 3. Akt bildet, und der sich das „Brautlied“ (für gemischten Chor) anschliesst In rein musikalischer Beziehung ist Letzteres der unbedeutendste Theil dessen was uns aus Lohengrin vorgeführt wurde, denn sowohl Melodie als Rhythmus sind von der gewöhnlichsten, verbrauchtesten Art; es war daher doppelt nothwendig für die Concertaufführung, auf dasselbe die Hochzeitsmusik als Nachsatz und Schluss des Ganzen noch einmal folgen zu lassen. Durch die Wahl dieser Musikstücke aus Lohengrin mag der Zweck des Programms, für die Opern-Compositionen R. Wagners bei einem möglichst grossen Kreis von Zuhörern Interesse zu erwecken, erreicht worden sein, was aber dadurch um so mehr erleichtert wurde, dass das möglichst Melodiöse nebst dem Massenhaften daraus geboten war; ganz anders, und bei weitem weniger günstig muss das Urtheil ausfallen bei Anhörung der ganzen Oper, in der das deklamatorische Element allzu sehr überwiegt, und an die Stelle der bis jetzt in der Operncomposition festgehaltenen Formen eine Formlosigkeit tritt, die einen klaren Eindruck von musikalischer Seite ganz ausschliesst.

Zum Schlusse dieses zweiten Concerts wurde die Ouverture zu Tannhäuser nochmals gegeben, und dadurch ein höchst effektvolles Ende des ganzen Musikfestes herbeigeführt. Die Ausführung sämtlicher Stücke dieses Concerts war, mit geringer Ausnahme, eine bei [174a // 174b] weitem gelungenere, als im ersten, was wohl seinen Grund theils darin hat, dass die verschiedenen Orchester und Chöre sich bereits mehr zusammen gewöhnt, und in die Eigenthümlichkeiten des Dirigenten sich besser gefunden hatten. Ungeachtet des durch einige Compositionen, sowie durch Unzulänglichkeit der Direktion mannigfach veranlassten Missbehagen kann nicht geläugnet werden, dass man sich noch längere Zeit an Manches in den beiden Concerten Gebotenen mit Vergnügen erinnern wird. Jedenfalls berechtigen sie zu dem Wunsche, so bedeutende Kräfte, wie sie hier vereinigt waren, in einer der drei Städte, welchen sie angehören, unter mancherlei anderen Umständen bald wieder versammelt zu treffen.

Karlsruhe // Karlsruhe // Probe, öfters // „Manfred.“ // Manfred // Gedicht: „die // Schillers // nakter // Taktiren, in // Streichinstrumente, hätte // Ripien-Blasinstrumenten ||

mehr, als // Sängerin, wie // ebensowohl // Passecaille // Thema's // wählen, war // muthmasslich // Julie // Melodien, // allzusentimental, // benöthigt // unläugbar, // allmähliche // hiezu // abwechselten das // grossentheils // anschliesst In // R. Wagners // gelungenere, als // zusammen gewöhnt, // Compositionen, sowie // geläugnet ||

Paris. . . .

Fr. Liszt und R. Wagner waren einige Tage hier. Die France musicale spricht von einem grossen dramatischen Werke des ersteren, welches für eines der Pariser Theater bestimmt sei, und noch im Laufe dieses Winters zur Aufführung kommen soll.

. . .

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/42, 27. 10. 1853, S. 335

[Dur und Moll]

☼ In S t e t t i n haben die vom Capellmeister K o ß m a l y geleiteten Winterconcerte ihren Anfang genommen, im ersten Concert hörte Stettin zum erstenmal etwas von Richard Wagner, die Tannhäuser-Ouverture eröffnete nämlich den Abend und wurde mit rauschendem Beifall aufgenommen. Ferner kamen zur Aufführung Sinfonie in E s d u r von Mozart, Clavierconcert in G von Beethoven und der altdeutsche Schlachtgesang von Rietz.

☼ In B r e m e n ist der „Tannhäuser“ in der verflossenen Woche in Scene gegangen und hat bereits drei höchst beifällig aufgenommene Vorstellungen erlebt.

.

☼ R i c h a r d W a g n e r hat Paris wieder verlassen, der Aufenthalt wurde ihm nur 48 Stunden gestattet.

.

☼ Die Pariser sollen Wagner's „Tannhäuser“ auch nächstens bekommen, es heißt: das Théâtre lyrique werde das Werk unter Liszt's Leitung einstudiren.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk // genommen, im // Wagner, die // E s d u r //

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/256, Donnerstag 27. 10. 1853, S. [Da]

[Korrespondenz]

D a r m s t a d t, 24. Oct.

Gestern Abend fand die erste Aufführung des Wagner'schen „Tannhäuser“ auf unserer Hofbühne statt. Es war Alles für eine würdige äußere Ausstattung der Oper aufgeboren worden und es dürfte in dieser Beziehung wohl keine andere Bühne mehr als die unserige bieten. Das Innere des Hörselberges (gemalt von Hrn. Schmedler), die Scenerie und Beleuchtung (von Hrn. Brandt), sowie die Ballet-Arrangements und Kostüme brachten wirklich eine zauberhafte Wirkung hervor; nicht minder effektiv war die Landschaft mit der Wartburg in verschiedener Beleuchtung. – Die Darstellung der Oper war, namentlich in Betracht der großen Schwierigkeiten, welche dieselbe für Orchester und Sänger bietet, eine sehr gelungene zu nennen. Das Orchester, unter der kräftigen Leitung unseres ausgezeichneten Dirigenten Hrn. Schindelmeisser, löste seine Aufgabe mit seltener Präzision. Die großartige Ouverture fand den rauschendsten Beifall. Fräul. Marx gab die Venus mit Feuer und dramatischem Ausdruck, die vielen Gesangsschwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindend; Fräul. Neukäufer als Elisabeth war gleichfalls recht tüchtig; nur hätten wir hier und da mehr dramatischen Ausdruck gewünscht. Hr. Pecz war ein guter Repräsentant des Tannhäuser und gab namentlich die großartige Schlußscene im letzten Akte, die Erzählung seiner Pilgerreise, sehr ergreifend. Die schöne Partie des Eschenbach wurde durch Hrn. Pasqué zur vollen Geltung gebracht; lebendiges Spiel, deutliche Aussprache und dramatischer Ausdruck erhoben seine Leistung zu einer künstlerischen. Hr. Carnor gab den Landgrafen mit Fleiß und Wärme. Auch die minder hervortretenden Parthien wurden durch die Herren Scharpf, Wachtel, Breiting und Klein anerkennenswerth gegeben. Sollen wir nun noch erwähnen, welchen Totaleindruck dieses so viel besprochene und bekrittelte Kunstwerk auf uns gemacht hat, so können wir nicht anders sagen, als daß er ein tiefer, der eines ächten Kunstwerkes war. Vieles ist von ergreifender Wahrheit und Schönheit. Eine gänzlich neue Richtung können wir übrigens darin nicht erkennen und erinnern wir nur an die Gluck'schen Opern, Webers Euryanthe, Spontini's Vestalin, die einen ähnlichen Weg eingeschlagen haben.

schöne Partie // Parthien // Webers // Spontini's //

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/256, Donnerstag 27. 10. 1853, S. [Db]

[Theater-Anzeige]

Samstag, 29. Oct. T a n n h ä u s e r und der Sängerkrieg auf Wartburg, große romantische Oper in 3 Akten von R. Wagner.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/130-132, 28. 10. 1853, S. 525b

[Theatralische Sternwarte]

* **Stralsund.** . . . Nächste neue Oper „T a n n h ä u s e r“.

XXXX / XXXX / XXXX

Die Grenzboten [Leipzig] XII/II-II./45, 28. 10. 1853, S. 229-231

[Wochenbericht]

Musik. – die rheinische Musikzeitung gibt von dem großen M u s i k f e s t z u K a r l s r u h e (2. und 5. October) einen ausführlichen Bericht, aus dem wir die große Bedeutung dieses Ereignisses für jene Gegenden ersehen; der Berichterstatter sagt nämlich: „seitdem ich das musikalische Leben in hiesiger Stadt mitlebe und sämmtliche Concerte besuche, d. h. seit 16 Jahren habe ich noch nicht alle Sinfonien Beethovens (die neunte gar nicht mitgerechnet), nur drei von Mozart und gar keine von Haydn gehört.“ Das ist ja schauderhaft! Wozu schreiben wir noch immer neue Musikstücke, wenn die alten großen zum Theil dem deutschen Volk noch ganz unbekannt sind! Fr. Liszt hat sich also kein geringes Verdienst erworben, daß er die musikalische Cultur diesen verwahrlosten Gegenden genähert hat, wenn auch die Auswahl seiner Stücke etwas zu stark dem Zukunftsgeschmack angehört. Es ist nämlich aufgeführt worden: die 9. Sinfonie und die Concert-Arie *Ah perfido!* von B e e t h o v e n; die Arie *Parto* aus Titus von M o z a r t; ein Violinsolo von S. B a c h (vorgetragen von J o a c h i m, der auch ein eignes Concert gespielt hat); das Finale aus Loreley von M e n d e l s s o h n; die Ouverture zu Struensee und die Balsprieester-Arie aus dem Propheten von M e y e r b e e r; die Manfred-Ouverture von S c h u m a n n; Theile aus der dramatischen Sinfonie „Romeo und [229 // 230] Julie“ von B e r l i o z; die Ouverture zum Tannhäuser (zweimal) und Orchestervorspiel, Brautzug und Hochzeitmusik aus Lohengrin von W a g n e r; endlich Festgesang aus Schillers Künstlern und Clavier-Phantasie über die „Ruinen von Athen“ von F. L i s z t. Ueber die beiden letzten, die uns nicht bekannt sind, sagt der Berichterstatter: „Liszts Festgesang war das einzige Stück, das deutliches Mißfallen erregte. Dissonanzen werden durch Dissonanzen aufgelöst, chromatische unklare Fortschreitungen, ohrzerreiende Vorhalte füllen das Ganze und lassen den Hörer nicht zur Ruhe kommen. Man konnte nie sagen, ob falsch gesungen wird, oder ob die Composition so gemeint sei.“ Und vom zweiten: „Von Durchführung eines Motivs, von Verbindung der verschiedenen Themas ist keine Rede; man findet nur lose Aneinanderkettung oft ganz heterogener Dinge.“ –

. . .

Ein neues Lehrbuch der Zukunftsmusiker ist erschienen: „die Melodie der Sprache“ von L o u i s K  o h l e r. (Leipzig, J. J. Weber). Es ist ziemlich komisch. –

. . . [230 // 231] . . .

Mit großem Vergnügen sahen wir in Leipzig die Aufführung des „Wasserträger“ (*Les deux journées*, 1800) von C h e r u b i n i, so vieles auch die Aufführung zu wünschen übrig ließ. Was uns bei dieser Oper zunächst so unendlich wohlthätig berührt, wie eine Oase in der Wüste, ist, daß man es mit *b e s t i m m t e n F o r m e n* zu thun hat: was man bei unserer Zukunftsmusik vollständig verlernt. Man kommt sich gradezu in eine neue Welt versetzt vor, in die wirkliche Welt der Kunst, aus dem Chaos von dampfenden Schmelzöfen, Hospitälern und Garküchen, das man heutzutage Poesie zu nennen versteht. – Wenn dieser wesentliche Vorzug sich auch in der ganzen Oper mehr oder minder geltend macht, so treten doch vorzugsweise einzelne classische Nummern hervor, namentlich die Ouverture und das erste Finale; in den übrigen, wenn man an die ungefähr gleichzeitigen nur durch ein Jahrzehnt getrennten Opern Mozarts denkt, stört eine gewisse Armuth der Erfindung. Der Text ist der Anlage nach gut, er könnte aber weit besser sein, wenn das roh Anekdotische vermieden wäre, das namentlich im letzten Act einen halb lächerlichen halb widerwärtigen, jedenfalls unzweckmäßigen Eindruck macht.

die rheinische // Jahren habe // hat); // Balspriester-Arie // Julie“ // Hochzeitmusik // Künstlern // „die // lächerlichen halb ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt – /257, Freitag 28. 10. 1853, S. 1027a-1028a

[–]

Opernberichte.

(Frankfurt.)*

Rückblick: Die Vestalin. Linda von Chamounix. Der Tann-/häuser.

. . .

* Wie schon die Chiffer X andeutet, von einem a n d e r n als dem bisherigen Berichterstatter.

D. Red.

[1027a /// 1028a] . . .

Als eine gelungene Vorstellung müssen wir heute endlich noch den „Tannhäuser“ bezeichnen. Neu waren in dieser Oper Fräulein Hoffmann als Venus, Herr Roberti als Wolfram von Eschenbach und Herr Auerbach als Walther von der Vogelweide. Es ist für ein gesundes Ohr wohlthuend, wenn man eine so schwierige und unsangbare Partie wie die der Venus von einer glockenreinen Stimme singen hört; – die reine Intonation ist aber gerade ein Hauptverdienst der Fräulein Hoffmann und gewiß doppelt hoch anzuerkennen in Richard Wagners Opern. Herr Roberti gab sich viel Mühe; das ließ sich nicht verkennen, und wenn man auch in dieser Vorstellung noch die notwendige Sicherheit und Freiheit im Gesang sowie im Spiel vermißte, so ist der Sänger wol einigermaßen dadurch entschuldigt, daß er unsers Wissens in dieser so schwierigen Partie zum erstenmal auftrat. Die kleine, aber herrliche Rolle des Walther brachte Herr Auerbach zu großer Geltung, und wir sind dem Darsteller dafür zu Dank verpflichtet. Die Leistungen des Herrn Caspari als Tannhäuser und der Frau Anschütz-Capitain als Elisabeth gehören zu deren besten. Wir haben in der Darstellung des Tannhäusers so viele geistig durchdachte Momente wahrgenommen, daß wir es nur bedauern müssen, wenn deren viele beim Publikum unbemerkt und ohne Anerkennung vorübergehen. Es ist hieran theilweise wol auch der Componist schuld, welcher den Gesang (Melos) des Tannhäusers der Situation und dem dramatischen Ausdruck unterordnete, was z. B. in der Partie des Wolfram weit weniger der Fall ist. Welche von beiden Richtungen die richtige sei, wird wol erst die Zukunft entscheiden; daß jedoch Charakterzeichnung und dramatischer Ausdruck auch in Verbindung mit Melodie und Form erreicht werden kann, dafür haben wir Belege genug von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und anderen; und selbst Richard Wagner hat hierin nach unserer Ansicht vorzugsweise in seinem Lohengrin Ausgezeichnetes geleistet. Es ist dies eine Streitfrage, auf die wir später zurückkommen werden. Heute sei nur noch einer jungen Sängerin, Fräulein Vogt, die verdiente Anerkennung ausgesprochen. Fräulein Vogt, welche die Partie des Hirtenknaben sang, besitzt eine angenehme Stimme, und zweifeln wir nicht, daß die Sängerin bei fleißigem Studium und Vorwärtsstreben auch in andern Partien sich Beifall erwerben wird. – Die Aufführung fand zum Besten des Pensionsfonds statt, was wol Veranlassung hätte sein können, ein zahlreicheres Publikum herbeizuziehen. X.

doppelt hoch // notwendige ||

XXXX

Frankfurter Konversationsblatt – /257, Freitag 28. 10. 1853, S. 1028b

[Frankfurter Stadttheater]

Samstag, den 29. October. T a n n h ä u s e r, oder: „d e r S ä n g e r k r i e g a u f W a r t b u r g“, große romantische Oper in drei Abtheilungen von Richard Wagner.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./18, 28. 10. 1853, S. 187a-190b [–] = Fortsetzungsbericht, s. – /15, 7. 10. 1853

XXXX / XXXX

Königsberg. Die musikalische Akademie feierte in diesen Tagen das Fest ihres zehnjährigen Bestehens. . . . Musikdirector Sobolewski giebt sechs Abonnementconcerte, in welchen bereits mehrere seiner Compositionen und Mendelssohns Antigone zur Aufführung kamen, letztere am Clavier. Unter andern größeren Werken wird auch „Lohengrin“ – ganz, und am Clavier – von Dilettanten aufgeführt werden; – Schade!

Indra“ wurde auch hier gegeben; im ersten Acte mit einigem Beifall, weil man wahrscheinlich auf Polka's verzichtet hatte (zufolge des übeln Rufes der Oper) – doch griff die Langeweile bald um sich, und Viele verließen nach dem zweiten Acte das Haus, oder – hörten heldenmüthig ihr Entréegeld ab. Daß am 15ten November Wagner's Tannhäuser mit gleich gutem Willen, doch mit besserem Erfolge in Scene gehe, ist der Wunsch Ihres

L. Köhler.

Aus **Elbing** wird uns geschrieben: am 27sten September ging in Elbing Tannhäuser durch die neu zusammengesetzte Gesellschaft des Hrn. Genée aus Danzig in Scene. Das Haus war überfüllt, denn auch vom Lande war Alles herbeigeströmt, um das geniale Werk, für dessen Verständniß Hr. Louis Köhler in der Königsberger Hartung'schen Zeitung hier eifrig gearbeitet hat, zu sehen und zu hören. Nächste Hr. Genée verdient Hr. Kapellmeister Denike großen Dank, denn man muß anerkennen, daß er bei den im Ganzen doch nur schwachen Kräften und Mitteln das Beste leistete, was zu leisten war. Das Orchester hatte 4 Violinen, 2 Violen, 1 Violoncello und 1 Contrabaß. Daraus können Sie ersehen, daß die Aufführung hinsichtlich des orchestralen Theils zu wünschen übrig lassen mußte. Einzelne schwierige Theile der Oper, z. B. der Schluß der Overtüre und das Finale des zweiten Actes wurden dessenungeachtet wirksam und würdig ausgeführt. Von dem Sängersonne ragte Fräulein Pauline Zschiesche (Elisabeth) über Alle empor. Für sehr große Räume wird ihre Stimme allerdings leider nicht ausreichen, da sie etwas dünn ist und einen ein wenig belegten Klang hat, daß Elbinger Theater jedoch füllte sie vollständig aus. Ihr edler und freudiger Gesang, sowie ihr einsichtsvolles Spiel wirkten dermaßen auf die übrigen Mitwirkenden, daß diese mit fortgerissen und so eine Gesamtleistung im zweiten Acte erwirkt wurde, wie sie nach dem Vorangegangenen kaum zu erwarten war. Das Werk wurde, ich finde keinen bezeichnenderen Ausdruck als andächtig angehört und mit immer steigendem Beifall aufgenommen. Man hat gemeint, bevor Wagner's Werke nicht durch Musteraufführungen im Volke eingebürgert seien, könnten Aufführungen derselben in kleinen Städten und durch kleine Gesellschaften nur schaden. Nach dem hier Erlebten widerspreche ich dieser Meinung auf das Entschiedenste. Ich fühle mich nicht im Besitz der Kraft zu beschreiben, wie man die Wirkung der großen Tondichtung auch bei denen wahrnahm, die nicht wußten, ob das eben Gehörte ein Dur- oder ein Mollklang sei, die aber unbefangen die reinen Melodien, die nicht nach Belieben hingewordenen Harmonien und Modulationen aufnahmen. Den Edelstein erkennt man auch in schlechter Einfassung: abgesehen davon, daß die mangelhafte Ausführung allerdings keinen vollen Genuß zuläßt, so wird sie bei den Gebildeten, die das Mangelhafte erkennen und es sich geistig vervollständigen, wohl die Sehnsucht nach einer bessern erwecken, nicht aber die Verdammniß des Werkes zu Folge haben; bei den Ungebildeten – nun, diese sind und bleiben urtheilslos, sie können das Gute auch bei guter Ausführung nicht erkennen, an ihrer Gunst ist aber auch Nichts gelegen. In Elbing machte der Tannhäuser bei mittlerer Ausführung entschieden Glück, am Schluß der Oper sah man die Gesichter von einer Freude überstrahlt, die nur ein reinen Genuß gewährt, und gar Mancher dankte wohl still in seinem Herzen dem Componisten für diesen Genuß.

Ueber die Einzelheiten der Aufführung sage ich Ihnen kurz, daß die Rolle der Venus von Fräulein Teibach mit frischer Stimme und ziemlich entsprechendem Spiel größtentheils genügend gegeben, das Hirtenlied von Fräulein Armbrecht ausdrucksvoll vorgetragen wurde, daß auch die Männer, besonders Hr. Bertram als Wolfram v. Eschinbach, manches Gute boten, die Rolle des Tannhäuser aber durch Hrn. Caggiani am wenigsten genügend vertreten war. Die Gesellschaft wiederholte die Oper in derselben Woche bei vollen Häusern zwei Mal und siedelte darauf am ersten October nach Danzig über.

Albert Schröder.

Abonnementconcerte // hat, daß // Ausdruck als // Kraft zu // mittler // Einzelheiten // Eschinbach, //

XXXX / XXXX

Neue und neueinstudierte Opern. . . .

. . . // . . .

R i c h a r d W a g n e r's „Tannhäuser“ wurde in Darmstadt zum erstenmale aufgeführt.

. . .

.

Literarische Notizen. Der Wohlbekannte hat das vierte Heft seiner „Fliegenden Blätter“ vom Stapel laufen lassen. Neben einer Art Anerkennung Wagner's enthält dasselbe eine Vertheidigung des Dialogs in der Oper. Es scheint, daß der blühende Unsinn von der Sense der Kritik wenig leidet – nach dem alten deutschen Sprüchworte: Unkraut verdirbt nicht.

. . .

Sprüchworte: ||

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/255, Freitag 28. 10. 1853, S. [Cc-Da]

[Vermischtes]

* **Wiesbaden**, 27. Oct. Dem Vernehmen nach hat Richard Wagner's Oper „T a n n h ä u s e r“ in Darmstadt bei der ersten Darstellung, die am verflossenen Sonntag stattgefunden hat, sehr gefallen. Herrn Hofkapellmeister Schindelmeisser wird besonderes Lob für // die tüchtige Leitung des Orchesters gespendet. Hr. Pecz der die Titelrolle sang, soll im letzten Akt besonders gefallen haben.

- . . .

Pecz der ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/44, 29. 10. 1853, S. 357b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Darmstadt.

XXXX / XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/86, 29. 10. 1853, S. 347b-348b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Danzig. . . . // . . . – Ueber das musikalische Ereigniß unserer Oper, die Aufführung des „T a n n h ä u s e r“ im nächsten Bericht.

Frankfurt a. M. Neu: „Linda von Chamounix“, Oper in 3 Akten von D o n i z e t t i. Es muß doch noch besser um das Frankfurter Theater stehen, als Viele unser Publikum glauben machen möchten; wie würden sonst Manche der früheren Mitglieder derselben, die entweder ein Engagement an anderen Bühnen gefunden oder nicht gefunden haben, sich nach hier, wie nach den Fleischtöpfen Egyptens, zurücksehnen und um dies Sehnen zu stillen, alle möglichen T r i e b - und a n d e r e F e d e r n in Bewegung setzen! Es muß auch noch bes- [348a // 348b] ser um die Frankfurter Oper stehen, als Manche, die gern die Kunst für sich allein pachten möchten, ausschreien. Denn wenn gerade hier in Frankfurt Opern wie der „Tannhäuser“, dessen Inscenensetzung andere Bühnen wegen der damit verbundenen Schwierigkeiten vermeiden, oder wie die „Indra“, die nur an wenigen Bühnen sich auf dem Repertoire hielt, auf den meisten gleich wieder von demselben verschwand, oder wie die bereits zum zweiten Male gegebene „Linda von Chamounix“, die nur auf einigen Bühnen Oesterreichs Beifall fand, mit einem bedeutenden nachhaltigen Erfolge gegeben werden, resp. ein solches in Aussicht stellen, so spricht dies doch gewiß dafür, daß unsere Bühne Mittel und Kräfte b e s i t z t, wie sie andere e n t b e h r e n, daß sie dieselben auf das Beste zu verwenden weiß, daß endlich obige Werke eine im Totale v o r t r e f f l i c h e A u f f ü h r u n g fanden. . . .

Danzig. . . [als 1. Textzeile nach links ausgerückt] // // Frankfurt a. M. . . [als 1. Textzeile nach links ausgerückt] [-] // Egyptens, |||

XXXX / XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/130, Sonnabend 29. 10. 1853, S. 520b

[Theater- und Musik-Feuilleton]

* – Zum Dienstag, den 8. November, ist die erste Aufführung von W a g n e r s „Tannhäuser“ angesetzt. Die Orchester-Proben zu dieser mit großer Pracht in Scene gehenden Oper beginnen heute, Sonnabend.

* – H e c t o r B e r l i o z wird heute hier eintreffen, aber zu sehr ungelegener Zeit, um im Stadttheater seine Symphonie ausführen zu lassen. Nach dem „Tannhäuser“ wird's auch noch Zeit sein.

ausführen ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/18, 29. 10. 1853, S. 139b-142b

[-]

Das karlsruher Musikfest am 3. bis 5. October.

Werthester Herr Professor!

Entschuldigen sie die Verspätung dieser Zeilen: ich habe mich erst von dem Schrecken erholen müssen. Erwarten Sie übrigens keinen eigentlichen Bericht über das k a r l s r u h e r M u s i k- u n d V o l k s f e s t, wenigstens keinen ausführlichen, da ich und mit mir, wie ich beiläufig bemerken will, viele Kunstsinnige und Kunstverständige unmittelbar nach dem e r s t e n C o n c e r t e die festlich geschmückte Residenz verliessen, um nicht der Gefahr oder Versuchung ausgesetzt zu sein, auch noch das z w e i t e hören zu müssen. Ich will Ihnen nur in der Kürze von einigen Vorkommnissen Mittheilung machen, die am ersten noch in eine Musik-Zeitung, wenn nicht zu solchen Dingen gehören, über welche, nach Göthe, „selbst die vertrautesten Freunde nicht reden sollten“. – Herr des Himmels und der Erde! Was war dies für ein Concert! Ich sass in meiner Loge wie auf dem Isolirschemel in einem physicalischen Cabinette; mir standen fortwährend die Haare zu Berge!

Die Entstehung des Festes kennen Sie wohl: Se. Königliche Hoheit der Prinz-Regent von Baden sprach gelegentlich eines Besuches am weimar'schen Hofe den Wunsch aus, Herrn Hof-Capellmeister L i s z t auch einmal in Karlsruhe zu sehen. Diese Einladung benutzt L i s z t als eine sehr erwünschte Gelegenheit, s e i n e n H e l d e n d e r Z u k u n f t u n d d e r e n W e r k e n auch in Süddeutschland Bahn zu brechen; er arrangirt als unumschränkter Bevollmächtigter ein Musikfest, mit welchem ein bei den Haaren herbeigezogenes Volksfest in Verbindung gebracht wurde, um die Hoffnung R. Wagner's auf die deutschen olympischen Spiele der Zukunft, wann einst die Staaten nicht mehr sein werden, vorläufig durch die Unterstützung und [139b // 140a] die Geldmittel einer fürstlichen Casse zu nähren. Sie werden mir erlassen, Ihnen das Eingreifen der Volksbelustigungen, als da sind: Wursthauen, Käseessen u. s. w., in die musicalischen Genüsse zu erläutern.

Man kam Liszt von hoher und höchster Seite mit der grössten Bereitwilligkeit entgegen; es standen durch die Gunst der Verhältnisse Mittel seltener Art zu Gebote, indem sofort zu s e i n e n Zwecken die Orchester und Opern-Chöre der drei Theater von K a r l s r u h e, M a n n h e i m u n d D a r m s t a d t combinirt und vorzügliche Solisten und Solistinnen gewonnen wurden. Hierauf entwirft L i s z t das Programm und überlässt dem Herrn Hof-Capellmeister S t r a u s s nicht etwa die Direction, nein! – die Besorgung der Musicalien an die betreffenden Orchester.

Lassen Sie mich zunächst einen flüchtigen Blick auf das Programm werfen. Da findet es sich (wie Ihnen durch die früheren Anzeigen schon bekannt sein wird), dass ausser der neunten Sinfonie von Beethoven kein e i n z i g e s g r ö s s e r e s W e r k, am allerwenigsten ein O r a t o r i u m, zur Aufführung gebracht wurde. Dersfallsige Wünsche und Vorschläge sollen mit Liszt umgangen worden sein. Und warum auch nicht? Gehört doch solches zu den Dingen des längst „überwundenen Standpunktes“. Ihr armen Rheinländer! die Ihr Euch bemüht, bei Euren historisch berühmt gewordenen Musikfesten Euren grössten Ruhm in grossartigen Aufführungen grosser Oratorien zu suchen und zu finden! Verlasst doch d i e s e n Standpunkt, diesen k l e i n l i c h e n, auf den die Zukunfts-Musik-Generation der Gegenwart mit Lächeln, wie auf „Träume und Spiele der Kindheit“, zurückblickt. Lernet von Weimar, auf welche Weise man so ausgezeichnete Kräfte, wie die oben genannte Verbindung darbot, i n I n t e r e s s e d e r K u n s t v e r w e n d e t. Man bot dem zahlreich versammelten und durch Antecedentien in seinen Erwartungen hoch gespannten Publicum lediglich F r a g m e n t e der weltbeglückenden Zukunfts-Musik W a g n e r's, B e r l i o z's, S c h u m a n n's u n d L i s z t's. Ja,

Fragmente! denn selbst die R o m e o - S i n f o n i e B e r l i o z's, die für das zweite Concert bestimmt war, kam a u s M a n g e l a n Z e i t z u E n s e m b l e - P r o b e n (obgleich die Orchester etc. fünf Tage beisammen waren und mehr denn drei Monate Zeit zu Vorproben verwendet werden konnten) nicht g a n z zur Aufführung. Statt deren wurde „a u f v i e l f a c h e s V e r l a n g e n“ die Tannhäuser-Ouverture wiederholt. Mit offenbarer Ostentation waren in dieses „F e s t p r o g r a m m“ Arien, Chöre etc. von M o z a r t, B e e t h o v e n, M e n d e l s s o h n gestreut. Man sah sich zu dieser Concession den Altgläubigen gegen- [140a // 140b] über noch zur Zeit aus verschiedenen Gründen genöthigt. Dies die Art und Weise, auf welche man in Süddeutschland den Sinn für das Evangelium d e r e i n z i g w a h r e n M u s i k zu erwecken gedachte!

Sie werden sagen: Warum wollen wir mit Liszt, wenn er nun einmal die Ueberzeugung hat, dass seine Freunde Berlioz und Wagner die grössten Musiker der Welt sind, darüber rechten, dass er mit beiden Händen zugreift, wo ihm eine Gelegenheit geboten wird, diese Ueberzeugung wo möglich auch dem deutschen Volke, dass an seinen alten Göttern hängt, beizubringen, ja, aufzudringen? Ist es nicht die Ansicht aller Enthusiasten, dass sie die Menschen zwingen müssten, ihr Glück zu erkennen? – Nun, dagegen liesse sich denn doch wohl Vieles sagen, wie gegen alle Experimente, welche einem Einzelnen zu Liebe mit Massen gemacht werden. Allein gesetzt, wir wollten es Liszt nicht verargen, durch Benützung einer musicalischen Revolution sich zum Protector des neuen Musikstaates aufzuwerfen, so darf doch gewiss auf der anderen Seite die Kritik, die Wächterin auf der Zinne des Schönen, das Recht und die Pflicht geltend machen, den Zweck jener Bestrebungen, den Kern derselben und die Treibhaus-Anstalten, die man errichtet, um ihn empor zu treiben, gehörig zu würdigen, einen Damm gegen die Bündler und Apostel einer f i e b e r h a f t k r a n k e n K u n s t r i c h t u n g zu bauen, die Ausartung der Musik bis zum Fratzenhaften nachzuweisen, die Anwendung von Coterie-Mitteln zu rügen und der Demoralisation der Kritik entgegenzutreten. Wir haben es bei einem solchen Kampfe nicht mit Liszt, dem genialen Pianisten, dem hochgebildeten Menschen, dem edeln und feurigen Charakter, zu thun, sondern mit Liszt, dem Apostel der Zukunfts-Musik, dem Dirigenten, dem Componisten in dem gleichen Genre.

Ja wohl, mit Liszt, dem Dirigenten. Nach dem karlsruher Feste ist nur Eine Stimme darüber, dass er nicht den Stab zu führen, am allerwenigsten grössere Massen zu leiten, geeignet ist. Nicht allein, dass er überhaupt nicht den Tact (im einfachsten Sinne des Wortes und in der einmal hergebrachten Weise, der sich bis jetzt die g r ö s s t e n M e i s t e r gefügt) schlägt – er bringt durch seine barocke Lebhaftigkeit das Orchester in stete und oft sehr gefährliche Schwankungen. Er thut nichts auf seinem Directions-Pulte, als den Directions-Stab abwechselnd in die rechte und linke Hand nehmen, zuweilen ganz niederlegen, dann abwechselnd mit der einen oder der anderen Hand, oder auch mit beiden zugleich, in der Luft Signale geben, nachdem er vorher die Mitwirkenden ersucht, „s i c h n i c h t [140b // 141a] a l l z u s t r e n g a n s e i n e n T a c t z u h a l t e n“ (Liszt's eigene Worte in einer der Proben). Ist es da ein Wunder, wenn k e i n e i n z i g e s S t ü c k ordentlich und eigentlich präcis ging? Sind da nicht die Mitwirkenden im höchsten Grade zu bedauern, sich der Gefahr ausgesetzt zu sehen, ihren guten Ruf als Künstler von Fach und tüchtige Orchesterglieder einzubüssen? Ist es da zu verwundern, wenn (die gänzliche Farblosigkeit in Beziehung auf Vortrag gar nicht zu erwähnen) Fehler vorkommen so grober Art, wie in dem Finale der neunten Sinfonie, wo L i s z t, in der gegründetsten Besorgniss v o r g ä n z l i c h e m U m s t u r z, das Zeichen z u m A u f h ö r e n geben musste, um den betreffenden Satz a u f s N e u e z u b e g i n n e n? Dabei liess er, gegen seine sonstige Gewohnheit, die drei ersten Sätze der neunten Sinfonie förmlich hinschleppen, wobei einzelne Stellen, wie z. B. die Forte-Stelle im zweiten Theile des ersten Satzes, so wie das ganze Scherzo ihre Wirkung verloren.

Wenn man gewahrte, wie das Orchester, der Chor und die Solosänger (Frau Howitz und Frau Hauser, Herr Eberius und Herr Oberhoffer) alle sich selbst überlassen waren, in sich selbst den einzigen Halt suchen mussten, irgendein eines Winkes bei den oft so schwierigen Eintrittten vergebens gewärtig waren – so muss man vor der Tüchtigkeit der versammelten Kräfte alle Achtung haben; denn ich wiederhole, dass das Tactiren nicht bloss schwankend und unsicher, ja, zuweilen geradezu unrichtig war, sondern dass es auch oft ganz und gar aufhörte. Trotz alledem wurde Liszt am Schlusse mit einem Tusch von Trompeten und Pauken begrüsst.

Erlassen sie mir, auf die Ausführung der einzelnen Nummern des Programms speciel einzugehen; es genüge Ihnen, zu wissen, dass A l l e s, A l l e s in diesem ersten Concerte s c h l e c h t ging. Ja, schlecht! Halten Sie diesen Ausdruck nicht für zu stark; ich gebrauche ihn, weil ich keinen Grund habe, d i e s e T h a t s a c h e z u b e s c h ö n i g e n. Schlecht war die Ausführung im Verhältniss zu dem Orte und den herrlichen Kräften; schlecht, weil es nicht genügt, bei solchen Gelegenheiten eine nur etwa l e i d l i c h e P r o d u c t i o n zu Stande zu bringen, sondern weil man mit allem Recht verlangen kann, bei deutschen M u s i k f e s t e n Ausgezeichnetes, ja, Ausserordentliches

zu hören. Letzteres war nun freilich in Karlsruhe der Fall, aber in welcher Weise! Mittelmässige Musik wird heut zu Tage allenthalben gemacht, dazu bedarf es keiner Manifestation, die, wie in Karlsruhe, nahezu an 30,000 Fl. kostet. Bei *Musikfesten* ist es nicht mit dem blossen Willen, oder der Tendenz, oder dem Enthusiasmus, oder dem berühmten [141a // 141b] Namen gethan: da handelt es sich um *Einsicht, klare Bewusstseins*, Würde und wirkliche Energie des Dirigenten.

Soll ich von dem Eindruck der Aufführungen auf das Publicum etwas sagen, so kann es nichts Anderes sein, als dass ausser der Lorelei von *Mendelssohn* eigentlich Alles kalt liess, *Wagner's* Tannhäuser- und *Schumann's* Manfred-Ouverture am allerwenigsten ausgenommen. Wer in der letzteren einen leitenden Gedanken zu entdecken vermag, *erit mihi magnus Apollo!*

Eines darf ich nicht unberührt lassen: das *Violin-Concert* des Herrn Concertmeisters *Joachim* aus Hannover. Dieser Künstler steht als *Virtuose* auf einer solchen Höhe, dass es unmöglich ist, über ihn und sein Spiel noch irgend etwas zu sagen, was nicht aller Orten, wo derselbe aufgetreten, schon gesagt oder, eigentlich besser, gefühlt worden wäre. Aber *Joachim* als *Componist*? Nein, mein lieber Herr Concertmeister! dies war kein Violin-Concert, bei dem es einem warm ums Herz werden konnte, *war*, so wie etwa bei dem von Ihnen so meisterhaft gespielten *D-Concert* *Beethoven's*; das war ein *Zukunftsmusikstück*. In Stücke mit demselben, wenn sie Ihren Vortheil wahren wollen! Verlassen sie als *Componist* die eingeschlagene Bahn und versuchen Sie Sich nicht weiter in einer solchen „*weltshmerzlichen*“ Richtung; denn: „*es ist nicht wahr*“, was Sie damit Ihrer Geige dem lieben Publicum vorsagen, „*nicht wahr ist's*“. Dies der Eindruck, den ein Nebelgewirr macht, in dem man selbst die himmlische Erscheinung und die *Vox angelica* Ihres Spiels nur umflort wahrnehmen kann. Sie spielten wie immer so vorzüglich, dass es zu bedauern war, Sie Sich *durch sich selbst* so sehr im Lichte stehen zu sehen. Wenn sie componiren wollen, so suchen Sie Ihre Empfindungen in eine Form zu bringen, die es dem Hörer möglich macht, jene mitzuempfinden, und das lernen Sie besser bei *Beethoven* (wenn es sein muss, gelernt zu werden), als bei *Wagner*, *Berlioz* und *Schumann*. Ich brauche Sie wohl nicht an die Wirkung Ihres Spiels des Concertes von *Beethoven* in *Düsseldorf* zu erinnern.

Zum Schlusse nur noch ein paar Worte von der Festhymne aus *Schiller's* „An die Künstler“, componirt von *Liszt*. – „Nicht zu glauben, ohne es gehört zu haben!“ Diese Hymne (die mittlere Nummer der zweiten Abtheilung des ersten Fest-Concertes) ist für *Männerchor* und Solo mit Orgel-*) und Blas-Instrumenten-Begleitung geschrieben.

*) Was die *Orgel-Begleitung* betrifft, so erscheint dieselbe fast nur als ein Anhaltspunkt für die Sänger bei obligaten Stellen.

Ja wohl, *geschrieben*; denn *componirt* kann man hier nicht sagen, höchstens *combinirt*: combinirt auf eine so entsetzliche Weise, dass einem Hören und Sehen dabei vergeht: das *Hören* an den qualvollen Accorden und Harmonieen – denn von einer Melodie, oder auch nur von Motiven, ist kaum eine Andeutung zu finden –, das *Sehen* an den verzweifelten Anstrengungen, welche die Sänger machen mussten, so etwas Niedagewesenes zu singen. Ich fühle mich keineswegs berechtigt, Herrn *Liszt* in der Theorie der Musik zu examiniren, aber fragen möchte ich ihn doch, ob er wohl bei dieser seiner Composition an den eigenthümlichen Charakter und die Behandlung der *durchgehenden*, der *Wesels-* und harmonischen *Nebentöne* gedacht hat; ob er sich Rechenschaft dabei gegeben über die *natürlichen Töne* der Horn- und Trompeten-Bögen. Derlei Fragen liessen sich noch viele aufwerfen; allein die Theorie der Kunstwerke der Zukunft würde sie für pedantisch und zopfartig erklären. So viel ist gewiss, dass das Aergste, was bisher in greller Aufeinanderfolge von Harmoniestellungen gewagt worden ist, nur ein schüchternes Tasten nach den grossen Räthseln war, welche unsere Zeit der Zukunft zur Lösung aufgibt. Vor dem Aufbau dieser Accorde stutzte auch der Laie und duckte sich vor ihrem stets drohenden Einsturz, während ein kalter Schauer dem Musiker über die Haut rieselte. Gar mancher Zuhörer, in dem *Mendelssohn's* „An die Künstler“ noch wiederklang, seufzte nach der *Judenmusik* (laut *R. Wagner*), als dem einzigen Rettungsmittel vor der Musik der Heiden und Türken. Sie haben, bester Herr Professor, neulich dem Herrn *L. Köhler* mit seiner Melodieknetung aus dem declamirten Worte so köstlich heimgeleuchtet: warum mussten Sie fern sein und nicht hören, wie *Liszt* das Gerippe des Wortes in Tönen drapirte? Der alleinige chromatische Posaunen-Niedergang auf die Worte: „*sie sinkt mit euch*“, würde Ihnen bewiesen haben, dass zwar nicht die „*Würde der Menschheit*“, aber wohl die Würde der Kunst in den Abgrund, d. h. zum Teufel geht, wenn so etwas Geltung erhält. Es war mir und vielen anderen Kunstgenossen zu Muthe, als hätte *Liszt* eine Ironie gegen *Schiller* beabsichtigt – denn ist es nicht schon auffallend, dass ein Text von dem veralteten *Schiller* und

nicht von einem Neuesten, z. B. von Hebbel gewählt worden war? Ein Freund von uns beiden parodierte die Worte des Mittelsatzes also:

Furchtbarer in des Neuen Hülle
Ersteht die Kunst in dem Gesange,
Und rächt sich mit der Zukunft Klänge
An des Verfolgers feigem Ohr.

Uebrigens trat nach dem Schlusse des noch obendrein ent- [142a // 142b] setzlich langen, formlosen Stückes eine *la utlose Stille* ein – *le silence des peuples est la leçon des rois!*

In Bezug auf das *zweite* Concert kann ich, wie schon bemerkt, nichts referiren; es soll besser gewesen sein. Das ist noch immer *sehr relativ*. Zwischen schlecht und gut wenigstens ist eine solche Kluft, die unter den vorhandenen Verhältnissen in Karlsruhe nicht binnen vierundzwanzig ausgefüllt werden konnte. Von Berlioz's Sinfonie „Romeo und Julie“ konnte nur der zweite Satz gegeben werden, weil in der sechsständigen Dinstags-Probe die anderen Sätze nicht mehr durchgenommen werden konnten.

Leben Sie wohl und nehmen Sie noch den karlsruher Volkswitz hin, mit welchem die Freunde uns entliessen: „Wir können nichts dafür,“ sagte sie, „wir sind *überlisset* worden“. Ihr H.

karlsruher Musikfest // benutzt // wann einst // Dessfallsige // Rheinländer! die // Euren // Fragmente! denn // dass an // karlsruher Feste // Orchesterglieder // irgendein eines // speciel // Concertmeister! dies // In Stücke mit demselben, // Sie Sich // gelernt zu werden // Harmonieen // wiederklang, // Julie“ // Dinstags-Probe // karlsruher Volkswitz // sagte sie, ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/300, 29. 10. 1853, S. 1529a

[–]

* **Darmstadt**, 29. Oct. Wir werden morgen im Gr. Hoftheater die *erste Wiederholung* des grandiosen Kunstwerkes haben, welches am vorigen Sonntage, den 23. d., zum erstenmale gegeben wurde: der großen dreiactigen romantischen Oper „*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*“ von Richard Wagner. So verschieden auch die Urtheile bei einem so eigenthümlichen neuen schwierigen Werke, welches kaum erst, nachdem man es mehrmals gehört, ganz erfaßt und verstanden werden kann, sein mögen, gewiß ist, daß es eben so geistreich als poetisch erscheint und bei öfterer Aufführung nur gewinnen kann. Der Dichter und Componist hat den Weg, welchen schon Gluck betrat, mit noch größerer Entschiedenheit eingeschlagen und die gewöhnlichen Formen der Opernmusik aufgegeben. Er stellt die Declamation und Darstellung in *erstem* Rang und begleitet diese im Charakter der Scene mit Musik. Das Ganze ist also im Geiste des Melodrama's und oft von ergreifender Wirkung. Wir heben hier nur den hoch poetischen Moment hervor, als im ersten Acte nach dem wüsten Treiben und Sinnentaumel des Hörselberges plötzlich die Scene sich ändert und die herrliche Gebirgsgegend der Wartburg in tiefster Ruhe vor uns liegt, ein Hirte sein heiteres Lied zur Schalmei singt und im Hintergrunde der fromme Gesang der Pilger erschallt. Der ganze 2. Act, der Sängerkrieg auf der Wartburg, ist gleichfalls von großer poetischer und dramatischer Wirkung. Nicht minder reich ist der dritte Act an solchen Scenen. Hier bietet überdies der Anblick der Wartburg, in reizender Abendbeleuchtung, dann im Sternlichte und Mondesglanze, bis endlich die dunkle Nacht eintritt und diese wieder der strahlenden Morgenröthe weicht, das Schönste was, so viel wir auch schon in der Beziehung Herrliches sahen, unsere Bühne darstellte. Es gereicht diese eben so schöne als *naturgetreue* Decoration, wie nicht minder der feenhafte glanzvolle Hörselberg im ersten Acte dem talentvollen Herrn Hoftheatermaler *Schweidler*, der hier abermals zeigte, daß er ein wahrer Künstler ist, desgleichen dem durch die treffliche Maschinerie und Beleuchtung mitwirkenden Hrn. Hoftheatermaschinenmeister *Brandt* zur großen Ehre, ebenso die neue Decoration des 2. Actes, die prächtige Sängerkampfhalle auf der Wartburg dem Hrn. Hoftheatermaler *Schmittspahn*. Nicht minder überraschen uns die ebenso geschmackvollen als glänzenden neuen Costüme, und die fürstliche Versammlung bei dem Sängerkampfe im 2. Acte gehört ebenfalls zu dem Prächtigen, was wir je hier sahen. Das Ballett im 1. Acte bekundet von neuem die geschmackvollen Arrangements des Hrn. Hofballettmeisters *Hoffmann*. Vor allem ist aber nicht genug anzuerkennen die vortreffliche präzise Ausführung der *so sehr schönen* Musik durch das Orchester unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters *Schindelmeyer*. Gleich die großartige geniale Overtüre erregte den lebhaftesten rauschendsten Beifall. Auch die dramatische Darstellung der Oper, die noch größere Schwierigkeiten in Ueberwindung des ganz ungewohnten, neuen Weges, bietet, bekundet überall das fleißigste und eifrigste Streben der mitwirkenden Sänger und Sängerinnen: der Hrn. *Carnor*, Landgraf von Thüringen, *Pecz*, Tannhäuser, *Pasqu*, Wolfram von Eschinbach, *Wacht*

e I, Walther von der Vogelweide, Scharpf, Biterolf, Breiting, Heinrich der Schreiber, Klein, Reimar von Zweter, der Damen Neukäufler, Prinzessin Elisabeth, Marx, Venus, Rotter, ein junger Hirte [etc.] Da, wie oben bemerkt, Declamation und dramatische Darstellung bei dieser Oper in erster Linie stehen, so kann die größte Deutlichkeit, Klarheit und Bestimmtheit nicht genug empfohlen werden, bei genialer, poetischer Auffassung der Rollen im Geiste des Wort- und Tondichters. – Wir sehen mit größtem Interesse der Wiederholung dieses großartigen Kunstwerkes entgegen, dessen Darstellung jedenfalls der Großherzoglichen Bühne zur Ehre und Zierde gereicht.

in ersten Rang // dunkle // das Schönste was, // Herrn Hoftheatermaler // Hr. Hoftheatermaschinenmeister // Hr. Hoftheatermaler // Hr. Hofballettmeisters // Herrn Hofcapellmeisters // Eschinbach, // [etc.] = etc-Sigel ||

XXXX

Darmstädter Zeitung -/300, 29. 10. 1853, S. 1529b

[–]

Großherzogliches Hoftheater.

Sonntag den 30. Oct. Abonnement suspendu. (Zum Erstenm. / wiederholt) **Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg.** Große romantische Oper in 3 Acten von Richard Wagner. / Mit Ballet, neuen Decorationen – „Venus“ Fräulein Marx.

Sonntag den 30. Oct. // [etc.] = etc-Sigel ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/43, Sonntag 30. 10. 1853, S. 339-341

[–]

Das Musikfest in Karlsruhe.

Das Concert ist vorüber. . . .

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/37, 31. 10. 1853, S. 293b-294a

[Nachrichten]

Paris. . . . // . . .
– Richard Wagner ist in Paris angekommen.
– . . .

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/44, 31. 10. 1853, S. 173a-174b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ II/43, 24. 10. 1853

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/44, 31. 10. 1853, S. 175b

[Nachrichten]

Wiesbaden. . . . – Flotows Indra scheint nach einmaliger Wiederholung auszuruhen, eben so Wagners Tannhäuser und Lohengrin, die mit dem Abgang des Kapellmeisters Schindelmeisser vom Repertoire verschwunden sind. – Der neue Kapellmeister Herr Hagen hat sich bis jetzt der allgemeinsten Anerkennung zu erfreuen.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/44, 31. 10. 1853, S. 176b

[Nachrichten]

Wien. . . . Die Gesellschaft der Musikfreunde hat ein vorläufiges Programm ihrer Winter-Concerte veröffentlicht, in welchem zum ersten Male die Namen Schumann und Wagner figuriren. Von jenem soll nach einem Bericht der Niederr. Mskztg. die 2. Sinfonie in B, von diesem die Tannhäuserouverture

aufgeführt werden. Frl. J. Wagner hat hier kein Glück gemacht. Ihre Unbeliebtheit ist so gross, dass die Wiener Msztg. sich nicht damit begnügt, sie in den eigentlichen Theaterkritiken herunterzusetzen und alles an ihr zu tadeln oder unschön zu finden, sondern jede Gelegenheit ergreift, ihr in kleinen Notizen und Lückenbüßern eins zu versetzen. Wo die Kritik so offenbar das Amt übernommen hat, einen missliebigen Namen zu verfolgen, kann von einer gerechten Würdigung natürlich keine Rede sein. Wie Frl. Wagner dazu kam, neben der Fides, Romeo und Leonore (in der Favoritin) als Gastrollen zu wählen, ist allerdings unerklärlich und sie hat es hauptsächlich diesem Missgriff zuzuschreiben, dass ihr Gastspiel nicht so glänzend ausgefallen ist, als sonst wohl der Fall gewesen sein würde.

November 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/192, 2. 11.1853, S. 1395b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Richard Wagner soll die Absicht haben, eine französische Operngesellschaft zu engagieren und mit derselben Frankreich zu bereisen, um auf diese Weise Propaganda zu machen für seine Opern.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/43, 3. 11. 1853, S. 341 [Dur und Moll]

☼ Bevor R. Wagner die Erlaubniß erhielt, mehrere Tage in Paris bleiben zu dürfen, mußte Meyerbeer auf der Polizei erklären, daß Wagner politisch nicht gefährlich sei und nur in musikalischen Absichten diese Stadt besuche.

[Die Nummern 43 und 44 wurden am selben Tag (3. November) ausgegeben] // ☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/44, 3. 11. 1853, S. 348 [Dur und Moll]

☼ In Königsberg . . . – Unser neuer Capellmeister Witt scheint ein guter, practischer Dirigent zu sein, die Probe höherer Fähigkeiten wird er erst mit dem Tannhäuser (am 15. Nov.) ablegen können. Seine Frau ist zweite „erste Sängerin“ mit netter Stimme, natürlicher Fühlweise. . . .

[Die Nummern 43 und 44 wurden am selben Tag (3. November) ausgegeben] // ☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/132, Do 3. 11. 1853, S. 527b [Theater- und Musik-Feuilleton]

– Die ganze vorige Woche brachte nur eine Opern-Aufführung, die des „Freischütz“, und auch diese Woche wird nicht ergiebiger sein, da alle Opernkräfte mit den Proben des „Tannhäuser“ vollauf beschäftigt sind. Täglich finden Chor-, Soli- und Orchester-Proben statt, und ist für nächste Woche die erste Aufführung vorläufig angesetzt, welche auch in Bezug auf Ausstattung Ungewöhnliches und Glänzendes bringen wird.

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/133-135, 4. 11. 1853, S. 533b [Theatralische Sternwarte]

* **Bremen.** Neu: „T a n n h ä u s e r“. Hr. H a g e n, Titelrolle; Hr. U e b e r h o r s t, Wolfram; Fr. E n g s t, Elisabeth; Fr. K r a l, Venus; Hr. B a c h m a n n, Walther. – . . .

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/133-135, 4. 11. 1853, S. 534a

[Theatralische Sternwarte]

* **Danzig.** H. Dir. Genée hat unter ziemlich günstigen Auspicien die Bühne eröffnet. In der Oper sind im Allgemeinen gute Kräfte, . . . Von Opern wurden bis jetzt in größtentheils untadelhafter Darstellung gegeben: „Freischütz“ (2 Mal), „Othello“, „Hugenotten“, „Romeo und Julie“, „Nachtwandlerin“, „Weiße Dame“ und „Tannhäuser“, letztere 3 Mal. Diese Oper bildet auch hier das momentane Tagesgespräch. Unter den Mitwirkenden machten sich vor Allen Fr. Z s c h i e c h e als Elisabeth und Hr. B e r t r a m als Wolfram vortheilhaft bemerkbar. Für Hr. C a g g i a t i, einen mit einer tüchtigen und umfangreichen Stimme begabten Sänger ist die Partie des Tannhäuser eine zu schwierige Aufgabe, obwohl er es an Fleiß und Ausdauer nicht fehlen ließ. Fr. T e t t e l b a c h, der die schwierige Aufgabe der Venus zu Theil ward, ist noch Anfängerin, doch wußte sie ihre hübsche Stimme geltend zu machen, wenn auch in der dramatischen Auffassung Manches zu wünschen übrig blieb. Von den übrigen Mitwirkenden zeichneten sich besonders noch Hr. E i c h b e r g e r als Landgraf und Hr. K a u f h o l d als Walther aus. Chöre und Orchester waren vortrefflich eingeübt und Hr. Direktor Genée hatte so viel für eine würdige und überraschende mise en scène gethan, wie noch niemals auf hiesiger Bühne erblickt worden. Ob die Bemühungen und Kosten der Direction durch anhaltend stark besuchte Wiederholungen entschädigt werden, wird die Zukunft lehren; bei aller Schönheit der Musik wird sie indessen h i e r nie in's größere Publikum dringen.

- . . .

Julie“, ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./19, 4. 11. 1853, S. 197a-203a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./19, 4. 11. 1853, S. 206a-207a

[Kleine Zeitung]

Darmstadt, den 25sten October 1853. Wagner's Tannhäuser hat seinen Einzug nun auch im Großherzoglichen Hoftheater gehalten. Die erste Aufführung desselben fand am 23sten dieses vor einem zahlreich besuchten Hause statt, und öftere Wiederholungen werden nunmehr folgen, da die Oper in musikalischer und scenischer Beziehung den Zuhörern so unendlich Vieles bot, was unmöglich zum ersten Mal vollkommen aufgefaßt, sondern erst durch öfteres Anhören und Ansehen sich gebührende Geltung verschaffen kann und wird. Erwarten Sie nicht, daß ich mich heute als musikalischer Beurtheiler über dieses Werk ergehen werde, denn, wenn auch die Akten der verschiedenen Parteien immer noch nicht geschlossen sind, so möchte es doch nachgerade schwer fallen, e i n e v o l l k o m m e n e u e Seite dem Streite abzugewinnen. Wagner's Werke sind bereits in ein Stadium getreten, wo Alles, was darüber zu sagen war, mit größtem Scharfsinne dargethan wurde. Wiederholungen aber sind unerquicklich, und sollte auch noch einmal ein persönliches Urtheil auftauchen, so ist dies doch nicht als absolut maßgebend zu betrachten, und wäre wohl sehr die Frage, ob es noch entscheidend in die Wagschale fallen würde. Geben wir uns daher, statt aller Discussionen, lieber dem lebendigen Eindrucke hin, den dieses höchst interessante Werk macht, und das läßt sich, auf welcher Seite man auch stehe, ob Gegner, ob Verehrer, nicht leugnen, daß dieser Eindruck ein eigenthümlicher, ein großartiger, ein würdevoller ist. Wagner hat auch in diesem Jahre wieder manches neue Terrain gewonnen. Das ist That- [206a // 206b] sache, und hierdurch wird wohl die Frage, ob seine Opern sich auch für die Zukunft bleibend halten werden, ihrer Lösung immer näher gebracht. Bald werden es nicht mehr die Kritiker von Fach allein sein, die ihr Für und Gegen zu sprechen haben, sondern des Volkes Stimme, diese große und entscheidende Richterin, wird bald die Sache in die Hand nehmen und ein gewichtiges Wort mit hinein reden. Doch, ich schweife ab und entferne mich von meinem Vorsatze, heute nur Berichterstatter sein zu wollen. Hören Sie also weiter! Die Besetzung war durch die besten Kräfte der Oper geschehen,

Solopartien, Chöre und Orchester auf das Sorgfältigste einstudirt, so daß von dieser Seite eine untadelhafte Repräsentation geboten ward. Die technischen Schwierigkeiten existirten nicht mehr für den Zuhörer, alle Töne, gesungene und gespielte, rollten in einem Gusse dahin. Wie aber die scenischen Rücksichten dieser Oper Hand in Hand mit den musikalischen Ausdrücken gehen müssen, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll, so war hier sicher das Vollendetste geleistet, was sich der Autor bei seinem Werke wohl gedacht haben mag, und ohne Zweifel würde Ihr Mitarbeiter Hoplit nicht wenig erfreut gewesen sein, wenn er seine in dem letzten Bericht über die Leipziger Aufführung im Vergleich mit der in Dresden gemachten Bemerkungen so sehr seinen Wünschen entsprechend gefunden hätte. Da waren die Pilger, die von der Wartburg herabwallen, in der Ferne durch Knaben und erst im Vordergrund durch den Chor dargestellt, da war der duftige Schein in der Grotte mit dem violetten Licht über den blauen Wellen, da waren die Caskaden in Silberströmen schäumend, umgeben von Amouretten, da waren die mannichfaltigsten Verschlingungen der tanzenden Mänaden, die malerischsten Gruppen der Liebespaare, kurz Alles athmete Lust und Liebe, in diesem von goldenen Korallenriffen strahlenden Reiche der Venus. Welch ein idyllisches Bild bot der junge Hirte mit seiner Schalmei auf einem Abhange sitzend, indessen man im Hintergrund die Wartburg naturgetreu erblickte, von der sich die grünen Höhen sanft herab, bis in den Vordergrund verlieren. Die Jäger bildeten eine reizende, wahrhaft malerische Staffage. Die Versammlung in der Halle des Landgrafen war die glänzendste, die man sehen konnte, und die Gruppierung derselben bei dem Sängerstreit eben so schön als wahr. Eine bezaubernde Wirkung bot noch die Decoration des letzten Actes, die allmählig von der Abenddämmerung zur Nacht übergehend, den Aufgang des Mondes und der Sterne der Natur in ihren leisesten Zügen abgelauscht hatte, hierauf das in einem Rosennebel gehüllte Bild der Venus mit ihren Nymphen so zauberisch und verführend wie möglich darstellte und endlich das blendende Licht der aufgehenden Sonne brachte, die leuchtend auf das Ganze strahlte.

Was Malerei, Maschinerie, Costüme und Scenirung zur würdigen und glanzvollen Vorführung dieses dramatischen Werkes thun konnten, ist in so reichem Maße geschehen, daß die Anerkennung des vollen Hauses sich in rauschendem Bei- [206b // 207a] fall aussprach, und daß, wenn es je dem Componisten vergönnt sein sollte, eine Aufführung seiner Schöpfung hier sehen zu können, er sich dem kunstbeschützenden Fürsten, der die Aufführung der Oper befahl, nur zum tiefsten Dank verpflichtet erachten würde.

L. S c h l ö s s e r.

Wagschale // von Fach // Liebe, in // allmählig ||

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/263, Freitag 4. 11. 1853, S. [Da-Db]

[-]

Frankfurter Theater.

. . . – Noch glauben wir des recht hübschen Vortrages des Hochzeitliedes „Der Mai“ durch Fräul. V o g t erwähnen zu müssen. Auch das Lied des Hirten im „Tannhäuser“ trägt Fräul. V o g t recht frisch und ansprechend vor.

. . . // . . .

Hochzeitliedes ||

XXXX

Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/262, Freitag 4. 11. 1853 [S. Db] [Von Kunstsachen]

** Hamburg. – Die Besetzung von Richard Wagner's "Tannhäuser" auf unserer Bühne ist folgende: Der Tannhäuser: Hr. Eppich; die Minnesänger: die HH. Becker, Kaps und Schütky; der Landgraf: Hr. Lindemann; Elisabeth: Dem. Garrigues und Venus: Mad. Maximilien. Decorationen und Costüme sind durchweg neu.

. . .

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/45, 5. 11. 1853, S. 366b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Elbing, Bremen.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/88, 5. 11. 1853, S. 357a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Darmstadt. Am 23. Oktbr. fand die erste Aufführung des Wagnerschen „Tannhäuser“ auf unserer Hofbühne statt. Es war Alles für eine würdige äußere Ausstattung der Oper aufgeboden worden und es dürfte in dieser Beziehung wohl keine andere Bühne mehr als die unserige bieten. Das Innere des Hörselberges (gemalt von Hrn. S c h w e d l e r), die Scenerie und Beleuchtung (von Hrn. B r a n d t), sowie die Ballet-Arrangements und Kostüme brachten wirklich eine zauberhafte Wirkung hervor; nicht minder effektiv war die Landschaft mit der Wartburg in verschiedener Beleuchtung. Die Darstellung der Oper war, namentlich in Betracht der großen Schwierigkeiten, welche dieselbe für Orchester wie Sänger bietet, eine sehr gelungene zu nennen. Das Orchester, unter der kräftigen Leitung unseres ausgezeichneten Dirigenten Hrn. S c h i n d e l m e i s s e r, löste seine Aufgabe mit seltener Präzision. Die großartige Ouvertüre fand den rauschendsten Beifall. Frl. M a r x gab die Venus mit Feuer und dramatischem Ausdruck, die vielen Gesangsschwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindend; Frl. N e u k ä u s l e r als Elisabeth war gleichfalls recht tüchtig: nur hätten wir hier und da mehr dramatischen Ausdruck gewünscht. Hr. P e c z war ein guter Repräsentant des Tannhäuser und gab namentlich die großartige Schlußscene im letzten Akte, die Erzählung seiner Pilgerreise, sehr ergreifend. Die schöne Partie des Eschenbach wurde durch Hrn. P a s q u é zur vollen Geltung gebracht; lebendiges Spiel, deutliche Aussprache und dramatischer Ausdruck erhoben seine Leistung zu einer künstlerischen. Hr. C a r n o t gab den Landgrafen mit Fleiß und Wärme. Auch die minder hervortretenden Partien wurden durch die Herren S c h a r p f f, W a c h t e l, B r e i t i n g und K l e i n anerkennenswerth gegeben. Sollen wie nun noch erwähnen, welchen Totaleindruck dieses so viel besprochene und bekritelte Kunstwerk auf uns gemacht hat, so können wir nicht anders sagen, als daß er ein tiefer, der eines echten Kunstwerkes war. Vieles ist von ergreifender Wahrheit und Schönheit. Eine gänzlich neue Richtung können wir übrigens darin nicht erkennen und erinnern wir nur an die Gluck'schen Opern, Weber's Euryanthe, Spontini's Vestalin, die einen ähnlichen Weg eingeschlagen haben.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // N e u k ä u s l e r [die Sängerin hieß Neukäufer] // Sollen wie nun // bekritelte //

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/193, 5. 11.1853, S. 1399b

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

B r e m e n. Wagner's Tannhäuser ist hier mit grossem Erfolge in Scene gegangen.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/193, 5. 11.1853, S. 1400a

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

P a r i s. Richard Wagner ist hier ausgewiesen worden: man gestattete ihm nur einen Aufenthalt von zwei Tagen, Liszt ist in Folge dessen wieder nach Weimar abgereist. – . . .

XXXX / XXXX / XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/19, 5. 11. 1853, S. 152a-152b

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Wiesbaden. Aus der gehofften Reorganisation der Oper ist leider nichts geworden. . . . –
Flotow's Indra scheint nach einmaliger Wiederholung auszuruhen, eben so Wagner's Tannhäuser und Lohengrin, die mit dem Abgang des Capellmeisters Schindelmeisser vom Repertoire verschwunden sind.
– . . . (Südd. M.-Z.)

.

Ueber das Musikfest in K a r l s r u h e tragen wir zur Vervollständigung des Historischen noch nach, dass die Aufführungen im z w e i t e n Concert gelungener, als im ersten waren. Es wurde gegeben M e y e r b e e r ' s O u v e r t u r e zum Trauerspiel S t r u e n s e e, deren glänzender Schluss namentlich das Publicum zum Beifall hinriss. Fräulein K a t h i n k a H e i n e f e t t e r sang die Arie des Sextus (*B-dur*) mit der obligaten Clarinette, J o a c h i m spielte J. S. B a c h ' s Ciaconna mit stürmischem Beifalle. Herr v. B ü l o w trug eine Composition seines Lehrers L i s z t vor: Phantasie über Motive aus Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen. Von B e r l i o z ' s Sinfonie Romeo und Julie wurde nur der zweite Theil („Romeo allein – seine Traurigkeit – Concert und Ball – das grosse Fest bei Capulet“) aufgeführt, und zwar sehr gut. Fräul. H e i n e f e t t e r sang die Arie der Fides aus dem letzten Acte des Propheten – eine ungeeignete Wahl für den Concert-Saal. Aus R. W a g n e r ' s Lohengrin das Vorspiel „der heilige Gra!“ – dann „Männer-Szene und Brautzug“ und „Hochzeits-Musik (die Instrumental-Einleitung zum dritten Act) und Brautlied“. Zum Schlusse Wiederholung der Tannhäuser-Ouverture. – Die verschiedenen Orchester und Chöre hatten sich mehr an einander und an die Eigenthümlichkeiten des Dirigenten gewöhnt, so dass dieser zweite Tag bessere Erinnerungen zurückliess, als der erste.

. //
(E i n g e s a n d t.)
An R. W.

Geistvol rüstiger Wühler in Tönen und Worten und Formen,
Du vollbringest gewiss Grosses mit Muth und mit – Liszt.
Doch übereile Dich nicht mit dem Tempo der Oper der Zu- / kunft!
Sei im V e r n i c h t e n d i s c r e t, und nur im S c h a f f e n sei / k ü h n!

gelungener, als // Julie // an einander ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/133, 5. 11. 1853, S. 532a

[Tageschronik]

- T a n n h ä u s e r a u f d e m H a m b u r g e r . . . = T h e a t e r. Die Kunde, welche bisher über . . . Einstudieren dieser Oper in das Publikum ge . . . , läßt uns dieselbe mit der größten Spannung erwarten. Der neue Capellmeister Herr L a c h n e r . . . der würdigen Vorführung des W a g n e r ' s c h e n . . . das volle Maaß seiner Kraft und seines . . . Mit solcher Schönheit der (durchgängig . . . Decorationen und der Costüme, wie im „Tannhäuser“, ist hieselbst noch nie eine Oper in Scene . . . Die Besetzung der Hauptpartien vom: Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg . . . ist folgende:

Tannhäuser [°]	Herr E p p i c h.
Elisabeth [°]	Fräul. G a r r i g u e s.
Venus [°]	Frau M a x i m i l i e n.
Der Landgraf [°]	Herr L i n d e m a n n.
	Herr B e c k e r.
Die Minnesänger [°]	[*] Herr K a p s.
	Herr S c h ü t k y.

. . . nach Vorführung des „Tannhäuser“ beginnen . . . zu einer neuen komischen Oper „Marco . . . Musik von A u b e r, Text nach S c r i b e von F r i e d r i c h.

Sängerkrieg auf der Wartburg // [° = Distanzpunkte] // [* = dreizeilige nach links zeigende Schweifklammer] ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/45, 6. 11. 1853, S. 363b

[Feuilleton]

- * B r e m e n, 4. November. Richard Wagners Oper „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg“ ist seit dem 17. Oktober fünf Mal auf unserer Bühne gegeben worden; das dritte und fünfte Mal bei übervollem Hause. Auf den 6. November ist die sechste Vorstellung angesetzt; in unserer nächsten Nummer werden wir die Oper näher besprechen. Die Aufnahme, welche sie bei den Wiederholungen fand, entsprach so ziemlich der vom ersten Abend. Man folgte der Oper mit großem Interesse, doch hatte sie keinen durchgreifenden und allgemeinen Erfolg. Dabei sind übrigens die vierte und fünfte Vorstellung nicht in Betracht zu ziehen, da sie vor einem gemischten Freimarktpublikum stattfanden, das mehr zum Sehen als zum Hören geneigt war, und dem die Wagnersche Musik zum größten Theil ganz fremdartig

und unverständlich klang. Die ersten drei Vorstellungen hatten dagegen ein vorwiegend musikalisches Publikum.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/45, 7. 11. 1853, S. 178b-179a

[Recensionen]

Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militairmusikcorps, unter besonderer. . . .

Von F e r d i n a n d G l e i c h Leipzig, C. F. Kahnt. IV und 84 im 8. ½ Thl.

Diese kleine Schrift wird von denen, die sich um die größeren Werke der Instrumentation (z. B. Marx Bd. IV, Gassner, bes. Berlioz) nicht kümmern und wie echte Naturalisten frischweg instrumentiren, mit Nutzen gelesen werden können. Sie ist freilich etwas flüchtig geschrieben, und die ästhetisirenden Bemerkungen, welche hie und da zwischengestreut sind, haben wenig Instructives, und geben dem Ganzen das Ansehen eines Journalartikels. Bei den Hinweisungen auf die Tonkünstler, welche einige Instrumente charakteristisch („herrlich“, „mit vielem Erfolge“ „mit Glück“ etc. sagt Herr Gleich lieber) verwendet haben, tritt dies deutlich genug hervor. So z. B. S. 20. über das Engl. Horn: „Erst in neuerer Zeit ist dieses schöne Instrument wieder in Aufnahme gekommen. Man findet es mit Glück bei Rossini (Arie der Amenaide im Tancred und Ouverture zu Tell), bei Meyerbeer, Halevy, Berlioz und Richard Wagner in herrlicher Verwendung. Beethoven und Weber haben sich seiner nie bedient, Gluck hat es dagegen in die Partitur einer seiner italienischen Opern aufgenommen, ohne jedoch wesentlichen Vortheil davon zu ziehen“. Was soll das heißen: „Mit Glück . . . in herrlicher Verwendung“?! Aber mehr noch fällt uns der letzte Passus auf. Denn er erinnert uns an Berlioz Worte (Grand traité d'instrument. p. 138): Gluck a employé cet instrument dans ses opéra Italiens Telemaco, et Orfeo, mais sans intention saillante et sans en tirer grand partie, il ne l'écrivit jamais dans ses partitions Françaises. Ni Mozart, ni Beethoven, ni Weber ne s'en sont servis; je n'en connais pas la raison = Gluck benutzte dieses Instrument in seinen italien. Opern Telemaco und Orfeo, jedoch ohne besondern Zweck und ohne grossen Vortheil davon zu ziehen, in seinen französischen Partituren schrieb er es nie. Auch Mozart, Beethoven und Weber haben sich seiner nie bedient“ etc. Eine solche Entlehnung erfordert doch die Angabe der Quelle. Aber wie nun? Berlioz sagt: Gluck // benutzte das Engl.horn in Tel. und in Orfeo, also in z w e i italien. Opern; Herr Gleich aber: „in e i n e r seiner italien. Opern“. Wollte er hierdurch und durch Verrückung der Satzglieder die Quelle vertuschen? oder hat er aus Flüchtigkeit zwei Opern zu einer gemacht? denn wüsste Herr Gleich es besser, als Berlioz, welcher alles mit eigenen Augen sah und in dergleichen Dingen unfehlbar ist, so würde er bestimmter gesprochen haben. Man wird dergleichen für unbedeutend halten, weil es ja eigentlich nicht hierher gehöre. Aber eben desshalb, weil es füglich hätte wegbleiben können, brauchte der Verfasser sich nicht mit einer Belesenheit zu spreizen, die er nicht besitzt, und brauchte nicht wieder ungewiss zu machen, was wir genauer wussten. Man hat ohnehin schon in der musikalischen Literatur der schiefen und unwahren Nachrichten die Menge, und gar von der „Musikstadt Leipzig“ (S. 70) aus will man diese noch vermehren!

hie und da // Erfolge“ „mit // S. 20. über // „Mit Glück . . . [3 Distanzpunkte] // aber: „in // vertuschen? oder // gemacht? denn // besser, als // desshalb ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/45, 7. 11. 1853, S. 180b

[Nachrichten]

Darmstadt. Am 24. October fand die erste Vorstellung des Tannhäuser statt. Herr Peez sang die Titelrolle. Die Ausstattung war glänzend und die ganze Aufführung eine sehr gelungene.

Peez //

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/89, 9. 11. 1853, S. 360a-360b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Danzig. Das bedeutungsvollste Ereigniß unserer bisherigen Theatersaison war die Aufführung des Wagner'schen Tongedichtes: „T a n n h ä u s e r“, das sich auch hier die allgemeinen Sympathieen im höchsten Maße erworben hat, wie das die unausgesetzten Wiederholungen zunächst darthun. Gereicht

es einer Theaterdirektion überhaupt schon zum Ruhme, ein Werk, dessen Eigenthümlichkeiten und Neuheit Schwierigkeiten ganz eigener Art für die Ausführung darbietet, auf das Repertoire zu bringen, geschieht es aber mit solcher Sorgfalt in den scenischen Arrangements, mit solchem **G l a n z** in der gesammten Ausstattung, – für die Verhältnisse einer Provinzialbühne ein vollkommen gerechtfertigtes Wort, – so muß die Anerkennung für den Direktor Hrn. **G e n é e** doppelt im Preise steigen. Sämmtliche Kostüme zu der Oper sind neu angefertigt, und zwar nach Zeichnungen, die zu dem Zwecke von Dresden herbeigeschafft wurden. Die dekorativen Ausschmückungen sind als durchweg anständig zu bezeichnen, namentlich macht die Venusgrotte und die Sängerhalle einen sehr günstigen Effekt, auch erscheint die Wartburg recht stattlich. Die scenische Schwierigkeit, im letzten Akte das plötzliche Erscheinen und Verschwinden der Venus zu bewirken, wurde auch möglichst glücklich überwunden, kurz, Hr. **G e n é e** hat mit der Bedeutung des Wagnerschen Werkes entsprechende Mittel in Einklang gebracht, wie sie hier bei der Scenirung einer neuen Oper bisher kaum entfaltet worden sind. Das hat sich wol Jeder der Anwesenden gestehen müssen und der ehrende Hervorruf des verdienten Direktors am Schluß der Oper gab davon einen vollwichtigen Beweis. Was bei Anhörung der Oper sich unabweisbar dem Gefühle aufdringt, ist der Adel der Tonsprache, die Reinheit, man könnte sagen: Naivität des Schaffens, und das Fernhalten der Musik von jedem unwahren, durch den dichterischen Gehalt der Charaktere und Situationen nicht bedingte Effekt. In dieser Beziehung hat Wagner sehr viel Verwandtes mit Gluck. Die Musik im Tannhäuser nähert sich in vielen Stellen, d. h. in der Behandlung des vokalen Parts, jener einfachen, dabei großartigen Plastik, durch welche die Heldengestalten in den Gluck'schen Opern gleichsam wie aus Stein gemeißelt erscheinen. Daneben finden sich die Grundzüge der Weberschen Romantik, namentlich jener tiefen, düstern Romantik, welche sich in der Musik der Euryanthe ausspricht. Nur spinnt Wagner Alles mehr in die Breite aus und die scharfen, konzentrirten Umrisse bei Weber nehmen bei jenem eine unbestimmte, formlose, unbegrenzt phantastische Gestalt an. Das Orchester liefert gewissermaßen eine Phantasie zu dem Drama und was den Gesangspartien an äußerem Glanz versagt ist, das übernehmen die Tonwerke des Orchesters im weitesten Umfange. Was die Aufführung des bedeutungsvollen Tonwerkes betrifft, so war Hrn. **C a g g i a t i** die Titelrolle zuertheilt, eine Aufgabe, welche der Komponist selbst für eine der höchsten der dramatisch-musikalischen Kunst erklärt hat. Daß hier, wo es auf die reine Deklamation ankommt, dem reich, ja glänzend begabten Künstler durch seine bisherigen Mängel in Bezug auf die deutsche Sprache noch große Schwierigkeiten erwachsen mussten, leuchtet ein; dabei war Herr **C a g g i a t i**, in Folge der anstrengenden Proben, bei der ersten Aufführung nicht ganz disponirt; dennoch erreichte er auch schon hier höchst Anerkennenswerthes und hat sich in den späteren Wiederholungen zu einer Emphase der Durchführung empor geschwungen, welche ganz im Geiste der Komposition war. Die edelste Gestalt des Gedichts, die Landgräfin Elisabeth, hatte in Frl. **Z s c h i e s c h e** die entsprechendste Vertreterin gefunden. Die Poesie der Rolle ist ihr vollkommen aufgegangen und so gab sie denn etwas Ganzes in schönster Abrundung. Ganz vortrefflich war auch Hr. **B e r t r a m** als Wolfram von Eschenbach, sein Gesang war milde und tiefinnerlich. Frl. **T e t t e l b a c h** führte den musikalischen Theil der Venus sehr gut aus, für die Darstellung fehlt es ihr noch an Routine. Für das ganze Ensemble, Orchester und Chöre mit eingeschlossen, den beiden Musik-Direktoren, den Herren **D e n e k e** und **S t o t z** alle Anerkennung. – . . . // . . .

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // auf das Repertoire zu bringen, geschieht es // namentlich macht // Heldengestalten // unbegrenzt // mussten, // Eschenbach, // tiefinnerlich. ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/38, 9. 11. 1853, S. 302a

[Nachrichten]

Danzig. Am 15. Octbr., zur Geburtstagsfeier Sr. Maj. des Königs neu: „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg.

- . . .

R. M. - Z.

auf der Wartburg. ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/38, 9. 11. 1853, S. 303a-303b

[Nachrichten]

Hamburg. Das Opernpersonal wird ausschliesslich von den Proben zum „Tannhäuser“ in Anspruch genommen, der hier in einer bisher unerreichten Pracht der Ausstattung noch vor Mitte November in Scene gehen soll. Die herrlichen Stimmen der Herren L i n d e m a n n , S c h ü t k y , E p p i c h und Frau M a x i m i l i e n, // die geistreiche Auffassung des Frh. G a r r i g u e s und die Sorgfalt, welche von der Regie wie von der Kapell-Direction auf das Werk gewendet wird, sichern demselben eine Aufführung, wie sie anderwärts kaum gleich gut und nirgends besser zu ermöglichen sein wird.

.

Darmstadt. Am 23. Octbr. fand die Aufführung des Wagner'schen „Tannhäuser“ auf unserer Hofbühne statt. Es war alles für eine würdige äusserer Ausstattung der Oper aufgeboten worden und es dürfte in dieser Beziehung wohl keine andere Bühne mehr als die unserige bieten. Das Orchester, unter der kräftigen Leitung unseres ausgezeichneten Dirigenten Hrn. S c h i n d e l m e i s s e r, löste seine Aufgabe mit seltener Präcision. Die grossartige Ouvertüre fand den rauschendsten Beifall. Frh. M a r x gab die Venus mit Feuer und dramatischem Ausdruck, die vielen Gesangsschwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindend. Vieles ist von ergreifender Wahrheit und Schönheit. Eine gänzlich neue Richtung können wir übrigens darin nicht erkennen und erinnern wir nur an die Gluck'schen Opern, Weber's Euryanthe, Spontini's Vestalin, die einen ähnlichen Weg eingeschlagen haben.

.

Paris. Richard W a g n e r hat uns wieder verlassen, der Aufenthalt wurde ihm nur 48 Stunden gestattet.

. . . // . . .

gewendet // Gesangsschwierigkeiten ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/45, 10. 11. 1853, S. 359 [Dur und Moll]

☼ Am 11. Nov. wird in Hamburg zum ersten Mal „Tannhäuser“ von Wagner zur Aufführung kommen.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/45, 10. 11. 1853, S. 360 [-]

Ankündigungen.

In meinem Verlage ist soeben erschienen:

. . . .

Krug, D, Der kleine Opernfreund. Sammlung von Potpourris im leichten Styl / für Pfte. No. 5. Tannhäuser von Rich. Wagner. 15 Ngr.

. . . .

H a m b u r g, I. Octbr. 1853.

Wilh. Jowien.

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/45, 10. 11. 1853, S. 186a [Correspondenzen]

Hamburg, den 28. Oktober 1853.

Geehrter Herr Redakteur!

Lange habe ich Ihnen nichts von Hamburg und über unsere musikalischen Zustände geschrieben, aber was ließ sich schreiben? Haben wir Fortschritte gemacht? Haben wir neue Werke zu Gehör bekommen? Weder das Eine, noch das Andere, nur Verluste für die Kunst haben wir zu beklagen, . . . // . .

Neue Werke haben wir lange nicht gehört; gegenwärtig studirt der neue Kapellmeister, Hr. Ignaz L a c h n e r, Wagner's Oper: „Der Tannhäuser“ ein. Die Mitwirkenden beklagen sich, daß die Musik voll

unnützer Schwierigkeiten und doch nicht sehr wirksam sei. Wir sagen gar nichts, obschon wir den Klavierauszug gründlich kennen und die Oper in Schwerin gehört haben. Die Engländer und Amerikaner haben für Talente der Wagner'schen Art nur ein Wort: Humbug! Hätte ich vor einigen Wochen geschrieben, Frln. Johanna Wagner ist nicht die große Sängerin und Künstlerin, für welche sie ausgeschrieen wird, so hätten sie gutmüthig und unparteiisch, wie sie sind, gesagt: „Aber das kann doch nicht sein, alle Zeitungen erheben ja die Wagner bis zum Himmel.“ – Mag man den Leuten also auch in Gottes Namen so lange sie es lesen wollen, vorschreiben: Wagner ist ein Genie! Die Wiener werden ja seine Opern hören und selbst urtheilen! . . . Nächstens mehr!

N.

Namen so ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/45, 10. 11. 1853, S. 187a-187b

[Notizen]

Wien. . . . // . . .

– Richard Wagner ist in Paris angekommen.

– . . .

XXXX / XXXX

Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten -/267, Donnerstag 10. 11. 1853, S. [Ce-Da]
[Von Kunstsachen]

* Hamburg. – Ueber die erste Aufführung des “Tannhäuser” in Darmstadt schreibt ein Ref. in der Neuen Zeitschrift für Musik Folgendes: “Die Oper bot in musikalischer und scenischer Beziehung den Zuhörern unendlich Vieles dar, was unmöglich zum ersten Mal vollkommen aufgefaßt, sondern erst durch öfteres Anhören und Ansehen sich gebührende Geltung verschaffen kann und wird. Wagner hat auch in diesem Jahre wieder manches neue Terrain gewonnen; das ist Thatsache, und hierdurch wird wohl die Frage, ob seine Opern sich auch für die Zukunft bleibend halten werden, ihrer Lösung immer näher gebracht. Die Besetzung war durch die besten Kräfte der Oper geschehen, Alles sorgfältig einstudirt, so daß von dieser Seite eine untadelhafte Repräsentation geboten ward. Die technischen Schwierigkeiten existirten nicht mehr für den Zuhörer, alle Töne, gesungene und gespielte, rollten in Einem Gusse dahin. Wie aber die scenischen Rücksichten dieser Oper Hand in Hand mit den musikalischen Ausdrücken gehen müssen, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll, so war hier sicher das Vollendetste geleistet, was sich der Autor bei seinem Werke wohl gedacht haben mag. Da waren die Pilger, die von der Wartburg herabwallen, in der Ferne durch Knaben und erst im Vordergrund durch den Chor dargestellt; da war der duftige Schein in der Grotte mit dem violetten Licht über den blauen Wellen, da waren die Cascaden, von Silberströmen schäumend, umgeben von Amouretten, da waren die mannichfaltigsten Verschlingungen der tanzenden Mänaden, die malerischsten Gruppen der Liebespaare, kurz Alles athmete Lust und Liebe in diesem, von goldenen Korallenriffen strahlenden Reiche der Venus. Welch ein idyllisches Bild bot der junge Hirte mit seiner Schalmey, auf einem Abhange sitzend, indessen man im Hintergrunde die Wartburg naturgetreu erblickte, von der sich die grünen Höhen sanft herab bis in den Vordergrund verlieren. Die Jäger bildeten eine reizende, wahrhaft malerische Staffage. Die Versammlung in der Halle des Landgrafen war die glänzendste, die man sehen konnte, und die Gruppierung derselben bei dem Sängerkrieg ebenso schön als wahr. Eine bezaubernde Wirkung bot noch die Decoration des letzten Actes, die, allmählich von der Abenddämmerung zur Nacht übergehend, den Aufgang des Mondes und der Sterne der Natur in ihren leisesten Zügen abgelascht hatte, hierauf das in einen Rosennebel gehüllte Bild der Venus mit ihren Nymphen so zauberisch und verführend wie möglich darstellte, // und endlich das blendende Licht der aufgehenden Sonne brachte, die leuchtend auf das ganze strahlte.“

* * Hamburg. – Am Freitag Abend (den 11 Nov.) wird die lange vorbereitete erste Aufführung von Richard Wagner's großer romantische Oper: “Der Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg” stattfinden. Die Oper ist mit bedeutendem Kostenaufwande, mit neuen Decorationen und Costümen prächtig in Scene gesetzt, und die ersten Gesangstalente, die HH. Eppich, Schütty, Kaps, Becker und die Damen Maximilien und Garrigues, sind in derselben beschäftigt. Auch das Orchester ist verstärkt. – Wie man auch immer über die von Richard Wagner eingeschlagene Richtung urtheilen möge, jedenfalls wird

es für alle Musikfreunde interessant seyn, das Werk eines genialen Mannes kennen zu lernen, über welches seit etwa 5 bis 6 Jahren in der deutschen Presse so viel rumort und geweissagt wurde, das von den geschäftigen Freunden als der Messias einer neuen Zukunftsmusik begrüßt und von den Gegnern als eine musikalische Verirrung bezeichnet wurde, und das jedenfalls als Wort und Tondichtung von ungewöhnlicher Bedeutung ist. Wir sind selten Zeuge eines so freudigen, Alles ergreifenden Enthusiasmus gewesen, wie die Tannhäuser-Ouverture unter Lißt's energischer Leitung bei dem Ballenstedter Musikfeste erregte.

[Der Artikel bezieht sich auf den Schröderschen Bericht vom 4. November, der aber, anders als durch die Anführungsstriche nahe gelegt, gekürzt und umgestellt wurde.] // Besetzung // Einem Gusse // 11 Nov. // Wort und Tondichtung ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/136-138, 11. 11. 1853, S. 548a-548b

[Theatralische Sternwarte]

* **Darmstadt.** Z. e. M.: „T a n n h ä u s e r“, O. Die Ausstattung ist so pracht- und geschmackvoll, daß sie all das Reiche und Schöne, was unsere Bühne in dieser Sphäre schon geboten, weit hinter sich läßt, doppelt verdienstlich, weil sie weder überflüssiger Prunk noch beliebige Zuthat, sondern Unentbehrliches, durch die Handlung Bedingtes, die nothwendige Illustration des Werkes ist. Das Innere des Hörselberges ist eine glänzende und effectvolle Decoration; die Wartburg und deren Umgebung – beide von Hrn. S c h w e d l e r – ein wahres Meisterstück durch treue und sinnige Auffassung; die Lichteffecte, welche an beiden hervorgebracht werden, namentlich an der transparent gemalten Wartburg durch Wechsel der Abend-, Mondnacht- und Morgenbeleuchtung, sind so schön und richtig, wie nur ein gelungenes Diorama sie darbieten kann, und in diesen Beleuchtungen wie in der Zusammenstellung der Decorationen und Maschinerien hat Hr. C. B r a n d t dem Zuschauer wahre Ueberraschungen geschaffen und neue Beweise seines eminenten Talentes abgelegt; die Säulenhalle auf der Wartburg des Hrn. Schnittpahn ist in Anordnung und Perspektive sehr glücklich. Das von Hrn. H o f f m a n n arrangierte Ballet der Bachantinnen im Venusberg, getanzt von den Damen O s t, H o f f m a n n und V o g e l und des Balletcorps, stellt sich als eine charakteristische Ausschmückung dar, wird gelungen ausgeführt und gewähren die nachfolgenden Gruppen der Ruhe einen reizenden Anblick. Die neuen Kostüme sind zeitgetreu, kleidsam und prachtvoll. Der Einzug der Gäste zum Sängerwettkampf ist eine Reihenfolge glänzender Erscheinungen, in der Präsentation wie später in der amphitheatralischen Gruppierung sehr gefällig. Und hier ist es wohl an der Stelle der großh. Hoftheater-Direction für die von ihr selbst mit unermüdlicher Sorgfalt, Bühnenkenntniß und mit Kunsteifer überwachte scenische Ausführung zu danken. Ein hervorragendes Tonwerk der Neuzeit, von der Kunstliebe eines mäcenatischen Fürsten zur Aufführung bestimmt, auf einer Bühne, die über so schöne Kräfte und Mittel gebietet wie die unsere, muß in scenischer Hinsicht würdevoll erscheinen, und wir freuen uns, wahrheitsgemäß berichten zu können, daß die artistische Leitung sich überall mit so viel Takt, Fleiß und Geschmack bewährt hat, daß in dieser Beziehung ein Ueberbieten durch andere Bühnen nicht denkbar ist. Die da so viel zu kritteln und zu nergeln wissen, mögen hingehen und schauen und vor dem ernsten Willen für das Schöne und dem glücklichen Vollbringen einer großen Aufgabe verstummen. Die Leistungen der Sänger zeigten Vorliebe // für die neue Tonschöpfung und größerentheils ein sehr tüchtiges Eingehen auf die Intentionen des Componisten. Fräul. M a r x bot in der schwierigen und unsangbaren Partie der Frau Venus (welche sonderbare musikalische Ausstattung des sinnlich verlockenden Prinzips auffallend ist) ihre Kunstkraft zum entsprechenden Gelingen auf. Frl. N e u k ä u f l e r bemühte sich der poetisch gehaltenen Elisabeth jenes von dem Tondichter gebotene dramatische Leben zu geben; doch ist in einem musikalischen Drama, das durch die innigste Verschmelzung von Wort und Ton seine Wirkung erzielen will, die deutliche Textaussprache unerlässlich, und müssen wir auf diese aufmerksam machen. Hr. P e c z war von der großen Aufgabe des Tannhäuser sichtbar inspirirt und strebte nach dramatischem Aufschwung; sein Vortrag vereinigte schönen Klang mit klarem Ausdrucke, und wenn die meisterhafte Erzählung im 3. Akte Spuren von Ermüdung zeigte, so werden diese Zeichen großer Anstrengung aus zahlreichen Proben, bei Wiederholungen gewiß verschwinden. Hrn. P a s q u é's Wolfram von Eschinbach war eine musterhafte, bestimmt ausgeprägte und wohl gelungenen Kunstleistung, die in hohem Grade befriedigte. Mit Hrn. C a r n o r (Landgraf) konnten wir uns nur wenig befreunden; das Organ dieses Sängers entbehrt des Metalls, der Ton geht vom Gaumen ab, und die dramatische Befähigung ist eine sehr geringe; doch müssen wir die Deutlichkeit seines Vortrags anerkennen. Die Nebenpartien des Walther von der Vogelweide, Biterolf, Heinrich der Schreiber und Reimar von Zweter waren durch die HH. W a c h t e l, S c h a r p f, B r e i t i n g und K l e i n ganz vorzüglich besetzt und erhielten die schönen großen Ensembles der ersten

Aktschlüsse durch die Mitwirkung dieser Gesangskräfte einen grandiosen Eindruck. Fr. R o t t e r (Hirtenknabe) sang ihr schmelzendes Solo mit Schalmey allerliebste. – Der Eindruck des Werkes, als eines aus ganz neuer Sphäre, schien uns ein verschiedenartiger: größtentheils wohl ein tiefer, seit den ersten Takten der herrlichen Ouverture spannender und zur stummen Aufmerksamkeit zwingender durch die Kundgebung eines grandiosen Talentes; andererseits ein noch unverständener, vielleicht durch die Pracht der Scene beirrt, vielleicht, weil nirgends aufkitzelnd, dem blasirten Zuhörer widerstrebend. Der Zeit ist es vorbehalten, diese Nüancen der öffentlichen Meinung in Harmonie zu bringen und dem Componisten seine Stellung anzuweisen; aber um gründlich zu urtheilen thut wohl bei einem solchen Werke vor Allem Eines Noth: aufmerksame, von Nebeneinflüssen unbeeirrte und lediglich vom Ernste der Kunst ausgehende Prüfung.

. . . Nachdem am 30. Oct. eine mit lebhaftem Beifall aufgenommene Wiederholung des „Tannhäuser“ stattgefunden, brachte am 1. Nov. das Birch-Pfeiffer'sche Schauspiel „Dorf und Stadt“ einen sehr interessanten ersten größeren theatralischen Versuch, welchen Fr. A n g e l i k a K r o n f e l d als Lorle machte. . . . (Muse.)

Reihfolge // Stelle der // kritteln // nergeln // größtentheils // sich der // Proben, bei // Eschinbach // größtentheils //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./20, 11. 11. 1853, S. 209a-211a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./20, 11. 11. 1853, S. 211a-214b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXIX./15, 7. 10. 1853

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./20, 11. 11. 1853, S. 216a-216b

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudierte Opern. . . . // . . .

In Breslau wurde nach dem Vorgange Berlins G r e t r y's „Richard Löwenherz“ neueinstudirt. „Aufgewärmt“ nennt es die dortige Kritik. Auch der „Tannhäuser“ ist wieder auf dem Repertoire des Breslauer Stadttheaters erschienen.

.

R i c h a r d W a g n e r's „Tannhäuser“ hat auch bei der so eben erfolgten ersten Aufführung in Bremen, wie zu erwarten war, einen glänzenden Succesß gehabt.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./20, 11. 11. 1853, S.216b

[Vermischtes]

R i c h a r d W a g n e r hat Paris nach einem Aufenthalt von 14 Tagen verlassen. Er hat seinen Freunden mehrere Soiréen gegeben, in denen er Bruchstücke neuester Werke zu Gehör gab. Hiernach berichtigen sich alle die unwahren Angaben in den deutschen Zeitungen.

XXXX

Didaskalia [Frankfurt] -/269, Freitag 11. 11. 1853, S. [Da]

[Korrespondenz]

D a r m s t a d t , 8. November.

Nachdem an zwei Sonntagen Wagners „Tannhäuser“ über die Bühne ging und gewiß bereits viele Freunde gefunden hat, wenn auch für den eigentlichen Gesang größere Concessionen von Seiten des Componisten hier und da zu wünschen bleiben, kam vorgestern die „Lucia von Lammermoor“ zur Aufführung. Daß wir uns veranlaßt finden, diese durch und durch Donizetti'sche Oper hier zu erwähnen,

geschieht nicht um ihrer selbst willen, sondern lediglich wegen der in jeder Beziehung ausgezeichneten Darstellung der Titelrolle durch Fräul. Marx. . . .

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/46, 12. 11. 1853, S. 373a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Richard W a g n e r ist nach 48stündigem Aufenthalt in Paris ausgewiesen worden. Im Théâtre lyrique beabsichtigt man jedoch den Tannhäuser zur Aufführung zu bringen.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/46, 12. 11. 1853, S. 373a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Darmstadt.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/46, 12. 11. 1853, S. 373b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Bühnen]

Der T a n n h ä u s e r von Wagner kommt in Hamburg mit folgender Besetzung zur Aufführung: Hr. Eppich – Tannhäuser; die HH. Becker, Kapps und Schütty – Minnesänger; Hr. Lindemann – Landgraf; Fr. Garrigues – Elisabeth; Fr. Maximilien – Venus.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/195, 12. 11. 1853, S. 1399a-1400a

[Kopfartikel]

Leipziger Briefe.

(Schluss.)

. . . // . . .

. . . // . . . – Die Parteen von R. W a g n e r's „L o h e n g r i n“ sind bereits verteilt und das Erscheinen dieses Werkes auf unserer Bühne steht im Laufe des nächsten Decembers b e v o r. Vor Wagner's Musikdramen werden wir noch als neu einstudirt A u b e r's reizende Oper „D i e B r a u t“ zu hören bekommen. – . . .

30.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/195, 12. 11. 1853, S. 1406a-1407b

[–]

Hannover 31. Oktober.

Seit meinem letzten Briefe ist hier zur Aufführung gekommen: Fidelio, Fra Diavolo, Indra, Gustav oder der Maskenball, Regimentstochter, die weisse Dame, Tony, Undine. Das lässt sich allenfalls ertragen. Jedoch trifft auch hier jenes alte Dictum zu: Das Neue ist nicht grade gut und das Gute ist – nach grade nicht mehr neu. Fidelio dient hier gleichsam als Lückenbüsser. Wie der Hirsch nach frischem Wasser, so sehnt sich unsere Seele nach der schon auf dem Repertoire stehen sollenden Oper: Tannhäuser von Wagner. Ueber die Aufführung jener Opern kann ich kurz sein. . . . [1406a /// 1407a]

Ueber T o n y von E. H. z. S., . . . muss ich Ihnen doch noch etwas schreiben. . . . [1407a // [1407b] . . . Warum aber beschränken sich solche begabte Dilettanten nicht auf grösseres oder kleineres Liederspiel. Der E. H. z. S. könnte darin, wenn er ein passendes Textbuch hätte, und ein solches zu erlangen, kann ihm bei seinen Mitteln nicht schwer fallen, – recht Vortreffliches liefern, während er z. B. in den grossen verbindenden Recitativen dieser Oper, die so ausdruckslos und nichtssagend sind, wie möglich, nur gezeigt hat, wie man es durchaus nicht machen soll. Das Textbuch der Oper von F r. v o n E l s h o l z hat einen unbestreitbaren Vorzug, nämlich den, dass es in den einzelnen Situationen zu

musikalischer Aeusserung vielfache Veranlassung bietet. Auch sind die Verse in hohem Grade sangbar. Allein der *Sinn* der einzelnen Phrasen, die Anordnung und *Symmetrie* des Ganzen!! „R. So dunkel ist die Nacht und ohne Sterne, B. dass selbst der schärfste Blick nicht dringt ins Ferne. R. Doch jetzt – mich dünkt ich höre Pferdetrab! B. Ein lockrer Stein nur rollt den Berg hinab. St. Was kann begegnet sein? Die Stunden eilen, und nicht natürlich scheint uns dies Verweilen! u. s. w.“ Doch kann sich der Dichter in dieser Beziehung mit Rich. Wagner trösten, der ja auch – wenn gleich unter dem Mantel der beabsichtigten Mittelalterlichkeit, – die allerschönsten Knittelverse nicht verschmählt, wenn es der Musik so paßt. Wir wollen auch darauf nicht so grossen Werth legen . . .

nach grade // sind, wie ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/195, 12. 11. 1853, S. 1408a [Tages- und Unterhaltungsblatt]

Darmstadt. Wagner's Tannhäuser hat sehr gefallen. Frä. Walseck (eine Cölnerin) ist hier engagiert worden; ihr Gesang ist wohlthuend und correct; diese jungen Sängerin wird sich gewiss noch eine tüchtigen Stellung in der Kunstwelt erringen. – . . .

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/136, 12. 11. 1853, S. 544b-544c

[Theater- und Musik-Feuilleton]

Telegraphische Depesche. (Stadttheater.) Wir kommen so eben – 9 Uhr – aus dem *weiten Act* des „Tannhäuser“ von *Richard Wagner*. Großartiger Styl der Musik, schwungvoll, *genial*, aber sie will *verstanden* sein und wird, je häufiger gehört, um so mehr auch zur Bewunderung anregen. Der Eindruck des 2ten Actes war in jeder Beziehung *imposant*, der Beifall, namentlich für Fräul. *Garrigues*, die Herren *Schütky* und *Lindemann*, denen sich Herr *Eppich* nach besten Kräften anschloß, ein stürmischer. Alle wurden gerufen. Die Ausstattung des „Tannhäuser“ übertrifft noch unsere *Erwartungen*. Sie ist eines Hoftheaters *ersten Ranges* würdig und wird zu einem dauernden Glück der neuen Oper wesentlich beitragen. Das Haus ist überfüllt in allen Räumen.

XXXX

Weimarische Zeitung -/90, 12. 11. 1853, S. 872b-873b

[-]

Theater.

Vom 26. October an Wiederholung von *Romeo und Julie*, *Mathilde von Benedix*, in dieser Saison zum erstenmale, eine Reprise von *Pfefferrösel*. Am Sonntag den 30., der *fliegende Holländer* von Wagner. Lange schon hatten // wir nach einem so genußreichen Opernabend verlangt, und wenn wir auch den *fliegenden Holländer* nicht so hoch wie *Tannhäuser* und *Lohengrin* stellen, so sind wir doch so vollkommen von dem *Genie Wagners* durchdrungen, daß wir keinen Augenblick anstehen, jedem seiner Werke als *poetisch* gedacht und ausgeführt zu huldigen. Der Raum und die Tendenz dieser Zeitung gestattet uns nicht, *detaillirte kritische Abhandlungen* zu liefern, wir können uns nur auf *Referate* einlassen, deren Hauptzweck sein muß, den *Totaleindruck* der Darstellungen zu verfolgen, den *Werth* derselben nach ihrem *künstlerischen Moment* zu beurtheilen. Je nachdem das Einzelne störend oder gelungen in das Ganze eingreift, je nachdem heben wir es hervor. Die *Sonntagsaufführung* des *fliegenden Holländers* war *brillant*, sie imponirte; hätten wir *Dr. Liszt* auch nicht den *Kapellmeisterstab* schwingen sehen, wir hätten seine *Gegenwart* herausgehört. Es war *Seele* in das Orchester gekommen, *Phantasie*, *Schwungkraft*, ein Hauch von dem *belebenden Funken* seines *Genies*. Wir wünschen aufrichtig, Herr *Dr. Liszt* möge dem *zwitterhaften Zustande* unserer Oper ein Ende machen und sein *Genie* zum *Besten* eines Instituts verwerthen, in welchem er die *neue musikalische Richtung*, welche Wagner eingeschlagen, in's *Leben* rufen konnte, zum *Besten* seines *virtuosen Ruhms*, zur *Ehre* des *hochbegabten Componisten* selbst. Es ist die *schönste Zierde* eines *Kunstinstituts*, das unter dem *benedictiner Protectorat* seines Fürsten steht, wenn Das, was man uns vorführt, von *würdigem Ernst* zeigt; ja, was noch mehr, das *gebildete Publicum* eines *solchen bevorzugten Kunstinstituts*

t s darf mit Recht verlangen, daß man ihm nicht nur aus Gnade einen erhöhten Kunstgenuß verschafft, sondern, daß derselbe aus dem Resultat eines ernstesten Strebens nothwendig hervorgehen muß. Wenden wir also mit Vertrauen unsere Blicke auf Dr. Lißt, den wir zum Messias unserer Oper berufen glauben.
 . . . // . . .

Julie, // 30., // gestattet // Liszt // Lißt // zeigt; // sondern, daß // Lißt, ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/46, 14. 11. 1853, S. 181a-181b

[Leitartikel]

AN DAS MUSIKALISCHE SÜDDEUTSCHLAND.

Die Tage des Carlsruher Musikfestes sind vorüber. Der Nachhall desselben tönt durch ganz Deutschland, und jede Stimme, die ein Wort des Tadels oder ein Wort des Lobes laut werden lässt, trägt denselben weiter.

Hält man diese Wirkung für unbedeutend? Glaubt man durch eine, wenn auch noch so gerechte Kritik der Aufführungen den Eindruck derselben im Allgemeinen zu zerstören?

Wir glauben: Nein!

Es galt den Veranstaltern dieses Festes, die Augen von ganz Deutschland auf sich zu lenken; es galt, zu zeigen, dass die Vertreter der Richtung, die daselbst domirte, Kräfte genug besitzen, um das Grösste zu erstreben und zu erreichen, es galt, dieser Richtung einen neuen Standpunkt zu erringen und sie, die bisher nur hier und da fast versuchsweise auftreten konnte, als eine neue, den übrigen gleichberechtigte Schule hinzustellen.

Wenn uns nicht Alles täuscht, ist dies trotz der grössten Mängel im Einzelnen, gelungen, und, sollen wir die Wahrheit sagen, wir freuen uns darüber!

Nicht, dass wir zu den Anhängern jener Richtung gehörten, nicht, dass wir glaubten, sie sei das neue Evangelium, welches die musikalische Welt erlösen werde. Nein!

Was uns auf das Carlsruher Musikfest mit Freude blicken lässt, ist die Hoffnung, dass endlich wieder einmal Leben in unsere musikalischen Zustände kommen, ist die Hoffnung, dass das von Liszt und seinen Freunden gegebene Beispiel nicht verloren gehen werde.

Bewegung ist Leben, Fortschritt; Stillstand – Tod, Rückschritt. Wie in der Natur, so in der Kunst. Wie steht es in letzterer bei uns?

Wir meinen, der Eifer, die Thätigkeit, die Unermüdlichkeit, mit welcher die Veranstalter der Ballenstädter, Züricher und Carlsruher Musikfeste vorgehen, dieses rastlose Bestreben, ihren Werken einen festen Boden zu gewinnen, die Zähigkeit, mit welcher jeder, auch der kleinste Erfolg festgehalten und zu dem Keim eines neuen, grösseren gemacht wird, die Gewandtheit, mit welcher immer neue Anhänger gewonnen werden, müssen jeden Unbefangenen mit einer gewissen Achtung, unsere Freunde aber mit einiger Beschämung erfüllen.

Wo ist unter ihnen ein *L i s z t*, der keine Mühe, keine Anstrengung, keine Opfer scheut, um dem, was er für das Rechte hält, Bahn zu brechen?

Wo ist unter ihnen ein *W a g n e r*, der, verstossen aus seinem Vaterlande, geächtet von politischen Gegnern, verhöhnt von seinen Kunstgenossen, nicht ermattet, sondern unbeirrt durch die bittersten Kränkungen und Anfeindungen, ruhig seinen Weg fortsetzt und auf den Sieg seines künstlerischen Ideals baut?

Wo ist unter ihnen die Einheit, das Zusammenwirken, wo der Sinn auf das Grosse, Allgemeine, der jene beseelt?

Wir fürchten, wer danach suchen wollte, würde vergebens suchen! Und doch ist es eine alte Wahrheit, dass indifferentes Gehenlassen, Beschränkung auf die nächste Umgebung, blosser Abwehr des zu nahe kommenden Fremden nicht die rechten Mittel sind, ein Princip zu // befestigen, und wenn es noch so begründet wäre. Doch gilt auch in der Kunst der Satz, dass eine einige, geschlossene, energische, wenn auch noch so kleine Partei, mehr Aussicht auf Sieg hat, als eine grosse, zersplitterte, schläfrige!

Es ist in vielen Berichten über das Carlsruher Musikfest der Wunsch ausgesprochen worden: das nächste Jahr möchte Zeuge einer ähnlichen Vereinigung so grosser Kräfte sein.

Und warum nicht? Fehlt es an Kräften?

Süddeutschland besitzt in den Kapellen von München, Stuttgart, Carlsruhe, Mannheim, Frankfurt und Wiesbaden Orchesterkräfte, die n i r g e n d s bei solcher Nähe in solcher Trefflichkeit vorhanden sind.

Fehlt es an einem Dirigenten?

Es genügt, die Namen Franz Lachner und Lindpaintner zu nennen. Fehlt es an einem geeigneten Ort?

Von München bis an den Rhein würde jede Stadt stolz darauf sein, ein süddeutsches Musikfest in seinen Mauern feiern zu sehen.

Fehlt es an Mitteln?

Könnte R. Wagner deutsche Orchestermitglieder nach der Schweiz kommen lassen, um dort mit ihnen seine Werke aufzuführen, dann werden wohl auch die Musikfreunde von Süddeutschland im Stande sein, sie in Deutschland selbst zu versammeln. Und giebt es ein Defizit, nun so haben wir noch so viel Vertrauen zu ihnen, dass sie der Kunst eben so gern ein Opfer bringen, als R. Wagner.

Wohlan, so versuche man denn, ob das musikalische Süddeutschland nicht im Stande ist, den Handschuh aufzunehmen, den ihm kühne Gegner hingeworfen haben. Man versuche, ob es nicht möglich ist, die vorhandenen herrlichen Kräfte zu einigen und ihnen die Begeisterung einzuhauchen, die zu einem so grossen Werke erforderlich ist. Man versuche, ob nicht in Süddeutschland derselbe Eifer für das als wahr Erkannte lebt, wie in Liszt und Wagner, ob es nicht zu gleicher Anstrengung für ein Kunstideal begeistert werden kann. Gelingt es, und wir hoffen es von ganzem Herzen, dann wollen wir das Carlsruher Musikfest segnen, denn d a n n h a t e s w a h r h a f t G r o s s e s g e w i r k t.

Züricher // bringen, als ||

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] - /318, Montag 14. 11. 1853, S. 5073b-5074a

[Deutschland]

H a n s e s t ä d t e. * **Hamburg**, 9 Nov. . . . // . . . Die laufende Woche ist für uns eine höchst musikalische. Zweimal gibt der Berliner Domchor, der wieder einmal hier eingesprochen ist, große Concerte in der Petrikirche, nachdem er am vergangenen Sonnabend im Apollosaal gesungen hat, und sodann wird nächsten Freitag im Stadttheater „Der Tannhäuser“ von Richard Wagner aufgeführt. Die Direction hat keine Kosten gespart um diese Oper, von der eine gewisse Partei behauptet daß sie eine völlige Umgestaltung in der Musik hervorbringen werde, mit größtem Glanz in Scene zu setzen. Der Andrang zur ersten Aufführung von Seite des Publicums ist sehr groß, so daß in geschäftlicher Beziehungen die Unternehmer zufrieden seyn werden; ob man ein gleiches in musikalischer Hinsicht wird sagen können, wollen wir abwarten. Interessant bleibt Wagners Oper jedenfalls, selbst dann wenn der musikalische Styl in dem sie geschrieben ist, mehr ins Bizarre als ins Geniale hinüberspielen sollte.

[Asterisk gefüllt halbeilig oberhalb bündig] // 9 Nov. // gespart um // behauptet daß // von Seite // dann wenn // Styl in ||

XXXX

Hamburger Nachrichten -/270, Montag 14. 11. 1853, S. [Aa-Af]

[Leitartikel][unterm Strich]

„Tannhäuser“

am Freitag Abend zum ersten Male auf der hamburgener / Bühne.

Niemand, der Richard Wagner's „Tannhäuser“ beiwohnte, wird darüber im Unklaren von dem Werke geschieden sein, daß er es mit der Schöpfung eines eben so reich begabten als vornehmen Geistes zu thun hatte. Zu den Opern Meyerbeer's, die neuerdings die Scene beherrschen, bilden die Erzeugnisse Wagner's freilich den schroffsten Gegensatz. Nicht etwa weil die letzteren mit den hergebrachten Ausdrucksformen des musikalischen Drama's brechen. In diesem Widerspiel stehen sie auch zu den Werken eines Gluck, Mozart und selbst Beethoven's. Sondern was die wesentliche Verschiedenheit Wagner's und Meyerbeer's begründet, das ist der durchaus verschiedene Sinn, in welchem Beide arbeiten. Meyerbeer schmeichelt dem Publicum bis zu einem Grade, daß er ihm sein besseres Bewußtsein zum Opfer bringt, daß er den eigensinnigen Launen desselben im Voraus entgegenkommt, daß er die neue Mode des Geschmacks noch vor deren Geburt erräth und ihr brillante

Befriedigungen vorbereitet noch ehe sich auch nur das Bedürfniß dafür erklärt hat. Er hat sein Genie zum Diener des Augenblicks und der Menge herabgedemüthigt, er hat seinen Beruf zur Kunst – und wahrlich keinen geringen Beruf – durch eine Speculation entweiht, welche der theatralischen Technik eine bewundernswerthe Anwendung abgewann, nur Schade, daß der dramatische Inhalt dabei unheilbaren Schaden litt.

Richard Wagner ist in allem Diesen das grade Gegentheil [Aa // Ab] Meyerbeer's. Er befiehlt, wo jener bittet, er behandelt Stoff und Form als Herrscher, die Stimmen der Sänger und des Orchesters, die Richtungen des Tages und die Forderungen der Masse – er gebietet ihnen mit einer Aufrichtigkeit des Absolutismus, daß er selbst den Schein einer Concession verschmäht. Nichts erkennt er über sich an als das künstlerische Ideal nach dem er trachtet. Und mit der unbedingten Hingebung, mit der er selber diesem Ideal nachjagt, soll ihm das Publicum folgen; bleibt es zurück, nun, so hat er für die Zukunft geschaffen oder sein Leben einem schönen Wahne geopfert. Selbst aber wenn es ein Wahn wäre, so sind es doch nur die edelsten unseres Menschengeschlechts, die an der Verwirklichung eines Ideales zu Grunde gehen.

Aber räumen nicht selbst Musiker von der ältesten, strengsten Schule ein, daß sie in „Tannhäuser“ die Bekanntschaft mit einem Werke von erstaunlicher Gedankentiefe und von glänzender Poesie gemacht? Geben sie nicht sogar zu, daß sie die Gestalt des Ganzen in überraschender Klarheit ausgebildet finden, trotz der Neuheit der Form? Und doch ist „Tannhäuser“ unter den Wagner'schen Opern neuen Stils nur ein Vorläufer. In „Lohengrin“ erst erlangt der Flug des Dichters und Tonsetzers seine harmonische Bewegung und volle Höhe. Die nächste Zeit wird uns auch diesen „Lohengrin“ auf die Bühne bringen, nachdem sich „Tannhäuser“ einmal Bahn gebrochen und sein Erscheinen wird die letzten Bedenken erledigen, die „Tannhäuser“ etwa noch übrig lassen könnte.

Denn allerdings verlangt schon die Dichtung Wagners eine so geweihte Sammlung der Gedanken, wie sie das heutige Publikum dem Theater nicht mehr zuzubringen pflegt und am wenigsten der Oper, wo wir längst daran gewöhnt sind, auf jede geistige Mitthätigkeit zu verzichten [Ab // Ac] und uns mit einem angenehmen Rausche unserer halbträumenden Sinne zu begnügen. Das Leichteste hat daher dort von jeher den besten Empfang erfahren, wenn es nur ohne Mühe zu verstehen und von einschmeichelndem Ohrenkitzel war. Was schwerer ins Gewicht fällt, was eine großartige Innerlichkeit enthüllt, was sich an unsere feierlichen Gefühle wendet, anstatt an die leichtsinnig rasch beweglichen, das hat immer in der Oper einen besonders schweren Stand gehabt, auch wenn es die hergebrachte Form noch so ängstlich einhielt. Wir brauchen nach einem schlagenden Beweis dafür nicht lange zu suchen. Beethovens „Fidelio,“ wenn er neu wäre und sein Urheber Richard Wagner hieße, würde auch heute noch eine mühsam zu vertheidigende Position sein.

Die Ouvertüre von dem für Tannhäuser verstärktem Orchester, meisterhaft ausgeführt, war am Freitag Abend noch nicht verklungen, als das glänzend besetzte Haus des Stadttheaters mit seinem ersten Beifall einfiel. Die Scene zeigte sodann das Innere des Hörselberges, die tanzenden Nymphen, und aus dem Hintergrunde erscholl der Gesang der Sirenen. Ritter Tannhäuser erwacht zu Füßen der Venus und verkündet ihr seine Sehnsucht nach dem Lichte der Sonne, nach dem Dufte des Frühlings und dem Liede der Nachtigall. Herr Eppich, der den Tannhäuser gab, entwickelte in diesen ersten Sätzen und im folgenden Hymnus der Liebe die beste Kraft und Schönheit seiner Stimme. Aber obschon dieser Hymnus für ihn um die Steigerungen gekürzt war, in denen er sich zweimal wiederholen soll, so fehlte seinem Organ dennoch die Ausdauer, so daß er bereits im Finale des ersten Actes nicht mehr durchdrang. Die Venus der Frau Maximilien dagegen ist eine Paradedepartie der Sängerin, in welche sie das köstliche Metall [Ac // Ad] ihres Tones und die Sicherheit ihres Einsatzes in jeder Note zu jubelnder Anerkenntniß erhob.

Die folgende Scene versetzt uns in das Thal, über dem die Wartburg thront. Tannhäuser aus der Venusgrotte entlassen trifft mit dem Landgrafen und dessen Rittern zusammen, nachdem zuerst die Schalmei des Hirten (Fräul. Uëtz) und sodann der Chor der Pilger sein Schuldbewußtsein und zugleich seine Sehnsucht nach Sühne geweckt haben. Der Fürst und die Gesangesgenossen erkennen ihn. Sie vergessen der Zwietracht in der er von ihnen gegangen, ihren Fragen über seine geheimnißvolle Abwesenheit weicht Tannhäuser aus:

Ich wanderte in weiter, weiter Ferne,
Da wo ich nimmer Rast und Ruhe fand“,

er will auch ihrer Einladung zur Einkehr auf der Wartburg ausweichen. Da wird der Name „Elisabeth“ zu dem Zauber, der den Widerstrebenden bannt. Er folgt auf das Landgrafenschloß.

Fräulein Garrigues ist als Prinzessin Elisabeth an eine Aufgabe gestellt, die dem musikalischen Vortrage und dem Spiele gleiche Schwierigkeiten bietet. Alle anderen Hauptfiguren der Oper sind breiter

angelegt, körperlicher gestaltet als diese ätherische Jungfrau, dem Himmel geistig schon angehörig, längst ehe sie noch von der Erde emporgenommen wurde. Die zarte und doch gewaltige Liebe, die sie zu Tannhäuser hegt, wird nicht bloß von der fürstlichen Hoheit des Standes in jeder unmittelbaren Aeußerung beschränkt, sondern sie ist auch in eine so holde mädchenhafte Scham gehüllt, daß ihr selbst dem gewährenden Oheim gegenüber, zwar nicht der Muth der Aufrichtigkeit, wohl aber das Wort des Zugeständnisses gebricht:

„Blick' mir in's Auge! Sprechen kann ich nicht.“ [Ad // Ae]

Diese Mischung von scheuer Würde und glücklichem Drange, von herzlichem Anschluß und edler Zurückhaltung findet in Fräul. Garrigues in Haltung, Geberde und Accent die reizendste Vertreterin und von den entscheidenden Momenten an, wo sich Elisabeth zwischen die gezückten Schwerter und Tannhäuser zu werfen hat, ist ihr Gesang und ihrer plastischen Bewegung von hochtragischer Mächtigkeit. Der zweite Act, in welchen Elisabeth wesentlich eingreift, und der im Sängerkampfe den eigentlichen Angelpunkt der Handlung entfaltet, ist überhaupt der prächtigste Theil der Oper. Das Zusammenwirken einer glänzenden Scenerie und Gruppierung, mit einem Verein so seltener Kräfte, wie wir sie in den Herren Lindemann (Landgraf), Schütky (Wolfram) und Kaps (Walter von der Vogelweide) in die Schranken zu führen haben, – den Bieterolf des Hrn. Becker nicht zu vergessen und die guten Dienste, welche die Hren. Jansen und Erkel dem Ensemble leisten, – ließ eben diesen zweiten Act an: Freitage zu hinreißender Geltung kommen, obschon Hr. Eppich seine Mittel nicht mehr in freiem Gebrauch hatte. Hr. Lindemann sang und repräsentirte den Landgrafen in imposanter Weise, und Hrn. Schütky haben wir für seine ganze Durchführung des Wolfram bewunderndes Lob zu sagen.

Der dritte Akt geht in der Handlung weniger straff zusammen und da der Tannhäuser des Herrn Eppich ein Bixdeglied war, das von Nummer zu Nummer schwächer ward, so blieb die Wirkung des Schlusses hinter dem Eindruck zurück, den die vorhergehenden Theile der Oper ausgeübt hatten. Das Publicum anerkannte indeß den Werth des Werkes und der Darstellung, indem es den Hervorruf Aller wiederholte, der bereits Ende des zweiten Actes erfolgt war. Ist die krankhafte Indisposition über- [Ae // Af] wunden, die wir als die Ursache von der mißlichen Leistung des Herrn Eppich nennen hörten, so wird auch der dritte Act mit seiner Rückkehr an den Hörselberg und mit seiner trefflichen Verwendung des Pilgerchors aus zu seinem Rechte gelangen.*)

Wir benutzen die Gelegenheit mit Freuden, unserm neuen Kapellmeister Herrn Ignaz Lachner die hohe Achtung auszusprechen, die er sich in seiner kurzen Wirksamkeit bereits bei allen Musikkundigen erworben hat. Für seine eigne Tüchtigkeit und für die des unter seiner Leitung stehenden Orchesters legt die Tannhäuseraufführung ein beredtes Zeugniß ab. Die Ausstattung der Oper ist in Decorationen und Trachten von der reichsten Eleganz. Die Regie des Herrn Rottmayer aber hat sich nicht damit begnügt, die Züge zu üben und Gruppen zu stellen, sie hat auch für innerliches Leben und theilnehmende Handlung der Gruppen gesorgt. So werden z. B. die Vorgänge des Empfangs in der offenen Halle der Wartburg in der geschmeidigsten Abrundung gezeigt, und so sind wir auf's Angenehmste von dem jugendlich muntern Benehmen der Edelknaben bei dem Ausloosen der Sängernamen überrascht worden.

Rob. Heller.

*) Diese Hoffnung hat bereits in der gestrigen (zweiten) Vorstellung des „Tannhäuser“ ihre glänzende Bestätigung gefunden. Herr E p p i c h war weit besser bei Kräften als am Freitag und der Beifall des wiederum gänzlich ausverkauften Hauses von Anfang bis zum Ende gleich enthusiastisch.

hamburger // etwa weil // vorbereitet noch // Schade // Ideal nach // Publicum // in „Tannhäuser“ // In „Lohengrin“ // gebrochen und // Denn // verstärktem // ersten Actes // Tannhäuser aus // entlassen trifft // Uêtz) // Zwietracht in // Ich // fand“, // s teuer [2./3. Buchstabe weg- und angebrochen] // Geberde // Bieterolf // Hren. // an: Freitage // Der dritte Akt // Bixdeglied // Publicum anerkannte indeß // des zweiten Actes // Ausloosen ||

XXXX / XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/137, Dienstag 15. 11. 1853, S. 548b-548c; ~ XXIX/138, Donnerstag 17. 11. 1853, S. 552b-552c [Theater- und Musik-Feuilleton]

- Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg, große romantische Oper in 3 Acten, von Richard Wagner. Mit dieser Oper hat Wagner zuerst entschieden die Bahn verlassen, die er bis dahin verfolgte, wo ihm die große französische Oper als Vorbild diente. C o l a R i e n z i – hier bekanntlich unter persönlicher Leitung des Componisten gegeben – bildet den Abschluß jener Periode seines Schaffens, und mit Tannhäuser wurde die neuere Richtung eingeschlagen, die in der späteren Oper: „Lohengrin“ erst ihren völligen Ausdruck gefunden hat. Diese neuere Richtung – die

sogenannte Zukunftsmusik – hat in letzten Jahren viel rumort, und Freund und Feind haben redlich beigetragen, – um die Begriffe zu verwirren! – Nach meiner unmaßgeblichen Meinung hat Wagner sich dasselbe Ziel mit der deutschen Oper gesetzt, wie einst Gluck mit der französischen Oper.*) Wagner will aber kein pedantischer Nachahmer Gluck's sein, der seine Aufgabe durch edle Einfachheit so wunderbar und genial löste, sondern er bedient sich auch aller jetzt gebräuchlichen Kunstmittel in umfassendster Weise. Wagner will keinen Unterschied machen zwischen declamirten und gesungenen Phrasen, sondern seine Declamation soll zugleich Gesang und sein Gesang, Declamation sein. Das eigentliche, für sich bestehende Recitativ, so wie das freie italienische Recitativ, dessen Vortrag dem Sänger anheimgestellt ist, wird verworfen. In dem Streben, die dramatische Handlung und aufhaltsam zu entwickeln, ist derselbe jetzt auch dahin gekommen, die ursprüngliche Form der verschiedenen Musikstücke zu verwerfen. Der „Tannhäuser“ ist übrigens nur der Vorbote dieser neueren Richtung, denn hier ist noch der Form, wenn auch noch nicht in herkömmlicher Weise, Rechnung getragen. – So eben läuft ein Schreiben vom Vetter ein mit der Klage, daß er durch Ueberfluß an Raum man gel sich zu der Bitte genöthigt sehe, meine Beurtheilung doch in gedrängtester Kürze zu geben. Niemals kam mir solches ungelegener wie dieses Mal, da ich eine ausführliche Würdigung der Partitura intendirte. Doch Tu l'as voulu! und muß ich mich denn wohl zum Lappidarstyl bequemen. – Das Textbuch giebt so vollständigen und musterhaften Aufschluß über die Handlung, daß keine weiteren Erörterungen nothwendig sind. Bei aller Werthschätzung der poetischen Erfindung desselben, kann ich aber doch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Hauptheld „Tannhäuser“ durchaus nicht so hingestellt ist, daß er wirkliches Interesse erregen kann. Es ist weder motivirt, wodurch er den Verlockungen der Venus verfallen ist, noch weshalb er sich der aufopfernden Liebe Elisabeth's würdig macht. – Jetzt schnell zur Partitura. Die Ouvertura, aus den Hauptmomenten der Oper geistreich und effectreich zusammengestellt, ist von mir schon im vorigen Winter bei einer Concert=Aufführung ausführlich besprochen, wenn ich nicht irre in Nr. 140. – Erster Act. Erste Scene: Der Venusberg. (Ich bitte die gütige Frau Leserin, das Textbuch zur Hand zu nehmen) In einem Allegro molto, C-majore, C-Tact wird die bacchantische Lust mit kühnen Farben gezeichnet. Ob getreu – darüber nix Gewisses, aber interessant und originell in der Erfindung, wie in der Instrumentation. Die Syrenen singen im Chor vierstimmig (2 Sopran und zwei Alt) und traugt der Componist ihnen sehr tüchtige Gesangsstudien zu. Daß Syrenen nur stets rein singen können, läßt sich freilich erwarten und daher auch wohl fordern! Wie die Lust auf's Höchste sich steigert, wird das Tempo Presto $\frac{6}{8}$ Tact. Die Scene schließt aber wiederum in C-Tact und in E-majore ab. Zweite Scene, zwischen Venus und Tannhäuser. Sehr lang ausgesponnen. Das Lied Tannhäuser's zum Lobe der Venus schön erfunden und echt deutsch. Die drei Strophen desselben werden stets in einer andern Tonart wiederholt, nämlich: erste Strophe in Des, zweite in D und dritte in Es-dur. Tempo allegro, C-Tact (Eine Strophe ist bei der Aufführung gestrichen) – Es entspinnt sich nach und nach ein Zwiegesang, in den der Chor der Syrenen eingewebt ist. – Mit dieser Scene endet vorläufig das allegorische Bild – denn nur so darf das Ganze aufgefaßt werden – von dem Venusberg und Tannhäuser's Verführung. – Dritte Scene. Ein Hirtenknabe singt ein Lied (Sopran) von der Sage der Frau Holda. Es ist ohne Begleitung und steht in G-majore. Nach Beendigung des Liedes bläst er auf der Schalmei. In Ermangelung des vorgeschriebenen englischen Horns, wird es hier von der Clarinette ersetzt. Ein vierstimmiger Männer-Chor, alla capella, der Wallfahrer, ertönt in der Ferne, kommt näher und zieht wieder fort. Vortrefflich gemacht, obgleich in der Ausführung schwer, wegen der Intonation, und von bester Wirkung die ganze Scene, vereint mit dem Gesange des Tannhäuser's und des Hirtenknabens Schalmei. – Vierte

*) Gluck selbst äußerte darüber: Meine Absicht ist, die Oper von allen Mißbräuchen zu reinigen, welche durch die unkluge Eitelkeit der Sänger und die große Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt, die Oper entstellen und aus diesem großartigen und schönsten das lächerlichste Schauspiel machen. Ich wünsche die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken: der Poesie zum Ausdruck der Worte und der Situation zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten [etc.]

// Scene. Zwölf Waldhörner auf der Bühne (6 in F, 2 in C und 4 in Es) verkünden die Nähe des Landgrafen mit seinem Jagdgefolge. – Die Zahl ist hier reducirt worden, gleich wie später die 12

Trompeten auf der Bühne auf ein Viertheil. Immer noch besser als eine völlige Annullirung! Diese vierte Scene bildet das Finale. Die hervorragendsten Momente desselben sind: Wolfram's Solo Andante, C-Tact, in H-minore beginnend und in D-majore schließend. Sodann das S e p t e t t, sowohl der Satz in B-majore wie später in D-majore.

=====

- Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg, große romantische Oper in 3 Acten, von Richard Wagner. (Beschluß.) Zweiter Act. Erste Scene. Allegro in C-majore, C-Tact. Eine Arie der Elisabeth, deren langes Vorspiel aus derselben entnommen ist und als Entréeact dient. Die Arie ist interessant, aber weniger dankbar, d. h. im gewöhnlichen Sinne. Das folgende große D u e t t zwischen Elisabeth und Tannhäuser in As-majore, Allegro C-Tact muß aber auch in dieser Beziehung den Sängern genügen. Das Allegretto in Es-majore (d. h. als Haupttonart, denn es modulirt gar stark) hat ebenfalls interessante Momente. Das Duett ist die zweite Scene. Die dritte Scene zwischen Elisabeth und den Landgrafen ist kurz, aber sie bringt schönen declamatorischen Gesang des Landgrafen. Die vierte Scene ist das zweite Finale, den eigentlichen S ä n g e r k r i e g enthaltend. Die ganze Anlage ist großartig und imposant. Ein durch edle Melodie sich einschmeichelnder Marsch in H-majore beginnt einfach vom Orchester beim Eintritt des Grafen, Sänger [etc.] in die Halle, nach und nach tritt Gesang dazu, zuerst vierstimmiger Männerchor, sodann vierstimmiger Frauenchor und zuletzt der Gesamtchor. Schön erfunden, k l a r und von schlagender Wirkung. Die Anrede des Landgrafen und Anordnung des Wettgesangs musikalisch, einfach und schön. Die Wettgesänge eigenthümlich und edel. Zuerst Wolfram, Moderato, Es-majore, C-Tact, mit obligater Harfe. Nach kurzem Chorsatz sodann Tannhäuser, Meno Allegro, F-majore, C-Tact, kürzer und leidenschaftlicher wie Wolfram's Gesang, ebenfalls mit obligater Harfenbegleitung. Jetzt folgt Walther von der Vogelweide, B-majore, Moderato, C-Tact, darnach wiederum Tannhäuser, Es-majore, in höherer Leidenschaft, sodann Biterolf, D-majore, Allegro, C-Tact, von Tannhäuser (B-minore) und dem Chor unterbrochen. Wolfram ergreift von Neuem die Harfe und singt eine begeisterte Weise in Es-majore, die Tannhäuser mit dem Liede zum Lobe der Venus, in E-majore (aus dem ersten Acte) bekämpft, was allgemeines Entsetzen erregt. Großer Ensemblesatz, worin die Partie der Elisabeth ungemein effectuirt. Das Adagio, H-majore, C-Tact ist vortrefflich. Leider muß ich die vielen Schönheiten dieses Finale f ü r j e t z t unbesprochen lassen. Erwähnt sei aber noch der ergreifende Eintritt des Pilger-Chors, von Sopran und Alt, in G-majore, in der Entfernung. – Der dritte und letzte Act besteht nur aus drei Hauptscenen. Die Instrumental-Einleitung malt die Pilgerfahrt des Tannhäuser nach Rom. Ein glücklicher Gedanke, dieselbe dem Instrumentalen allein anzuvertrauen und sehr anziehend ausgeführt. Die erste Scene bringt E l i s a b e t h, W o l f r a m und die Z u r ü c k k u n f t d e r ä l t e r e n P i l g e r. Auffallend ist es, daß der Componist die zurückkehrenden Pilger d e n s e l b e n G e s a n g anstimmen läßt, den sie bei ihrer Hinreise sangen. S c h u l d b e l a d e n verließen sie die Heimath, e n t s ü n d i g t und hoch beglückt begrüßen sie die Heimath wieder. Die Gefühle sind also durchaus verschieden. Der Pilgergesang steht hier in Es-majore. Das Gebet von Elisabeth, in Es-majore, Lento, ist ungemein tief empfunden. Die zweite Scene ist ein Lied Wolfram's, in G-majore, Moderato, $\frac{6}{8}$ Tact, ebenfalls ergreifend schön. Die dritte Scene ist das Schlußfinale. Tannhäuser's Zurückkunft und Erzählung ist ein Bissel lang ausgesponnen, wenn auch musikalisch wunderschöne Momente enthaltend. Der Zauber der Venushöhle wird noch einmal sichtbar, verschwindet aber schnell wieder und der Schluß der Oper tritt durch den Chor der Pilger ein, die der Leiche Elisabeth's folgen, indem sie die Erlösung Tannhäuser's durch das Gebet der sterbenden Elisabeth verkünden. Der Chor ist hier bedeutend gekürzt, nämlich der Anfang, der mit $\frac{6}{4}$ und $\frac{9}{4}$ Tact alternirt. Der Schluß selbst ist im $\frac{3}{4}$ Tact, Maestoso, Es-majore. – Mit Vorstehendem muß ich denn für dieses Mal meine Bemerkung über dieses großartige, in vielen Theilen g e n i a l erfundene und durchweg von ernstem und höherem Kunststreben zeugenden Werke schließen, um noch einigen Raum zu gewinnen über die Ausführung und Ausstattung derselben im Dammthorhäusel am 11. d. –

In Rücksicht auf die großen und vielen Schwierigkeiten der Oper verdient die Ausführung g e r e c h t e A n e r k e n n u n g. Fleiß und Sorgfalt ist von a l l e n S e i t e n zu rühmen. Fräul. G a r r i g u e s – Elisabeth – gab ihren Part trefflich in Gesang und Spiel. Mad. M a x i m i l i e n sang den Part der Venus correct. Herr E p p i c h in der Titelrolle hatte die schwierigste Aufgabe und ließ freilich öfter zu wünschen übrig wenngleich sein Streben nicht verkannt werden darf. Ausgezeichnet schön sang Herr S c h ü t t k y den Part des Wolfram. Die Herren L i n d e m a n n – Landgraf –, K a p s – Walther –, B e c k e r – Biterolf – und Fräulein U e t z – Hirtenknabe – thaten redlich das Ihrige. Der Chor, der ebenfalls eine

schwierige Aufgabe hat, hielt sich äußerst brav, und das Orchester – im Saitenquartett verstärkt – war überraschend gut. Die Leitung des Herrn Capellmeisters L a c h n e r glaube ich am Besten nach Gebühr zu würdigen, wenn ich sage, daß d e r C o m p o n i s t i h m d a f ü r z u // g r o ß e m D a n k v e r p f l i c h t e t ist. Mit sicherem Verständniß und sorgsamer Fürsorge ward der Dirigentenstab geführt. – Die Ausstattung der Oper ist, wie schon bemerkt worden, brillant, namentlich im zweiten Act und auch in Bezug auf die Costüme höchst geschmackvoll. – Ausführlicheres s. G. w. nach weiteren Vorstellungen, wo ich dann auch vielleicht Gelegenheit, d. h. Raum finde, über das Werk selbst noch Manches nachzutragen. W.

redlich beigetragen // gesetzt, wie // G e s a n g, D e c l a m a t i o n // Partitura // ungelegener wie // Lappidarstyl // desselben, kann // Partitura. // Die Ouvertura, // in Nr. 140. // nehmen) In // C-Tact wird // nix // e n g l i s c h e n H o r n s, // alla // *) Gluck [Anmerkungstext als Ganzes eingerückt, Asterisk für sich stehend ausgerückt] ||

und den Landgrafen // Grafen, Sänger // [etc.] = etc.-Sigel // leidenschaftlicher wie // darnach // meine Bemerkung // zeugenden // übrig wengleich // das Ihrige. // [s. G. w. = so Gott will] ||

XXXX

Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/270, Dienstag 15. 11. 1853, S. [Dd] [Von Kunstsachen]

**** Hamburg.** – (Die Sage vom Tannhäuser.) Von den bisherigen vorzüglichsten Bearbeitungen der Tannhäuser-Sage erinnern wir unter Anderem an die von Vulpius nach Kornmann in Reichardt's Roman, und die treffliche Auffassung von L. Tieck in seinen romantischen Dichtungen (Jena, 1799), Bd. 1., P. 432-492. In Form einer Ballade bearbeitete den Gegenstand Ad. Bube in seinen deutschen Sagen (4te Aufl., Jena 1842), in seinem Bänkelsänger-Tone H. Heine in seinen neuen Gedichten (Hamburg 1844, P. 111-128), am besten aber Fr. v. Sallet (in seinem Leben und Wirken, nebst Mittheilungen aus dem literarischen Nachlasse desselben. Breslau 1844, P. 361 ff.) in seiner Ballade: Der Tannhäuser. Der zweite Act der dramatischen Bearbeitung von R. Wagner erschien, wenn wir nicht irren, zuerst anonym in der Novellen-Zeitung 1815, Bd. 2, P. 35 ff.)

XXXX

Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/270, Dienstag 15. 11. 1853, S. [Dd-De] [Stadt-Theater]

Die viel besprochene und von ihren Beurtheilern mit beträchtlich von einander abweichenden Meinungen und Ansichten kritisch beleuchtete Oper "Tannhäuser", von R. Wagner, ist am Freitag, den 11 Nov., auf dem Stadt-Theater in Scene gegangen und hat auch hier auf die in reichster Zahl versammelten Zuhörer einen sehr verschiedenartigen Eindruck hervorgebracht. Während der eine Theil derselben über die großartig kühne Construction des Ganzen und über die Genialität der üppig auftauchenden Gedanken und Ideen in Entzücken geräth, fühlt sich der andere, dem ebenfalls ein musikalisch gebildetes Ohr nicht abzusprechen // ist, durch das Barocke, Gesuchte und Unklare mancher Stellen unangenehm berührt, ja wohl gar von den, namentlich in den Solo Gesängen vorhandenen einzelnen Dehnungen so vollständig gelangweilt, daß er, ohne den Schluß der Oper abzuwarten, sich unbefriedigt aus dem Gedränge von dannen begiebt. Wie aber auch das Dafürhalten der Unbefangenen in dem Ausspruch übereinstimmen möge, daß dieses Tonwerk mehr den Verstand beschäftigt, als das Gemüth anregend ergreift; nicht in Abrede läßt sich stellen, daß die Musik in ihren inneren technischen Verwickelungen und mitunter höchst seltsamen Combinationen, nur erst nach mehrmaligem Anhören für Begründung eines bestimmteren Urtheils hinreichend aufgefaßt und begriffen werden kann. Dahingegen zeigt sich, die Handlung anbelangend, bereits offenkundig genug, daß ihr Inhalt dürrig, ohne hervorragendes Interesse, und für die Mehrzahl der Zuschauer noch überdies fast durchgängig unverständlich ist. Für die angemessene Ausstattung der von Hrn. Rottmayer mit Einsicht und Geschmack in Scene gesetzten Oper ist nach Kräften Sorge getragen worden. Die Ansichten der Venusgrotte im Hörselberg, des Thales vor der Wartburg und der Sängerhalle auf der Wartburg gewähren einen nicht minder imposanten als gefälligen Anblick. Die Rolle des Tannhäuser war von Hrn. Eppich mit ersichtlichem Fleiß und Eifer gegeben. Leider wirkte eine immer merklicher zunehmende Heiserkeit auf seinen Vortrag benachtheiligend ein, der sich indessen bei der Wiederholung am Sonntage sehr gebessert hatte. Die Partie der Elisabeth wurde von Dem. Garrigues, wie die der Venus von Mad. Maximilien, untadelhaft gesungen. In ihrem Spiele ließ

Letztere jedoch nur wenig von dem verführerisch üppigen Wesen erkennen, durch welche die von ihr darzustellende Göttin sich hauptsächlich zu charakterisiren hat. Die drei übrigen bedeutenderen Rollen: der Landgraf Hermann, Walter von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach fanden an den HH. Lindemann, Kaps und Schütky – welcher letztere namentlich durch seine mit edler Mäßigung vorgetragene Wettgesangs-Strophe in der Sängerkirche sich den einstimmigsten Beifall erwarb – zu voller Genüge der Aufgabe gewachsene Darsteller. Ein ganz besonders hervorragendes Verdienst hat der treffliche Musikdirector Lachner um die Einübung dieser höchst schwierigen Musik sich erworben. Deutlich war seine mehr und mehr sich praktisch bewährende musikalische Gediegenheit in dem ausgezeichneten Zusammenwirken des Orchesters, wie in der Präcision der Chöre, zu erkennen, während die muthmaßlich durch schwere materielle Kämpfe errungene geistige Ruhe und Sicherheit, mit welcher er das Ganze leitete, nur um so angenehmer auf das Auge des Beobachters einwirkte.

11 Nov., // Solo Gesängen // beschäftigt, als // Orchesters, wie ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/91, 16. 11. 1853, S. 368a-368b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Hamburg. Bei überfülltem Hause fand am 11. Novbr. im Stadttheater die erste Aufführung des „T a n n h ä u s e r“ unter großem Beifall statt. Die Ausstattung war eine glänzende, würdig eines Hoftheaters ersten Ranges. Hr. Ober-Regisseur R o t t m a y e r hat die mise en scene mit bewundernswürdiger Sachkenntniß geleitet. Von den Darstellern fanden den meisten Beifall: Fr. G a r r i g u e s als Elisabeth, Hr. S c h ü t t k y als Eschenbach. Auch Hr. E p p i c h // (Tannhäuser), Hr. L i n d e m a n n (Landgraf) und Frau M a x i m i l i e n (Venus) waren recht verdienstlich. – . . .

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // M a x i m i l i e n ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/46, 17. 11. 1853, S. 189a-191a

[–]

Musikalische Charakteristiken

V.

Moderne Kustbestrebungen.

. . . // . . .

Wie sehr jede höhere ästhetische Anforderung vor diesem Drange zurückweicht, entnehmen wir vorzugsweise daraus, daß in neuester Zeit bei den musikalischen Fortschrittmännern die letzten Werke Beethovens, namentlich die neunte Symphonie und die Quartetten dieser Periode, für das Höchste gelten. Man sieht hier deutlich, daß es immer nur die Gedanken- und Gefühlsrichtung ist, welche die Verehrer Beethoven's in seinen Werken verfolgen, daß sie hier von dem eigentlich musikalischen Werthe, von der melodischen und harmonischen Schönheit ganz absehen, ja daß ihnen die ihrer und der Zeitstimmung entsprechenden Richtungen und Anregungen in seinen Werken, wenn auch der bereits gehörlose und geistig verworrene Tondichter sie nicht mehr rythmisch und harmonisch zu gestalten vermochte, mehr gelten, als alle musikalischen Wunder seiner lichten, glanzvollen Kunstperiode. Freilich wirkt bei Vielen auch eine absichtliche Selbsttäuschung mit, sie biethen alle Kräfte auf, um in die endlos ausgesponnenen und nie zu einer Ruhe gelangenden Phrasen der meisten dieser Werke, die sich in allen erdenklichen disharmonischen Wendungen abquälen, wundervolle neue Offenbarungen der Gemüthswelt hieninzulegen, und beglückwünschen sich, unter die Eingeweihten zu gehören, die solche Musik vollkommen verstehen und genießen. Was soll man aber von Bestrebungen sagen, die wie jene Richard W a g n e r's und seines Adjutanten L i s z t die ganze bisherige Oper mit ihren riesenhaften Erfolgen, mit ihrer bereits geschichtlichen Macht und Größe, // über den Haufen werfen, und in bändereichen theoretischen Auseinandersetzungen eine Oper der Zukunft vorbereiten wollen, welche künftige Genie's, ganz gegen die bisherige Ordnung der Dinge, wornach das Genie sich die Bahn selbst brach, die Form

selbst schuf, nach den Anleitungen unserer modernen Theoretiker auszuführen hätten, während die praktischen Versuche Wagner's selbst sich noch nirgends eine wahre Geltung zu verschaffen wußten.

Was soll man zu Behauptungen sagen, wie jene des bekannten Staatsmannes und Schriftstellers J. v. R a d o w i t z in der Berliner Musikzeitung „Berliner Musik-Zeitung Echo“ unter der Aufschrift „Die Leidenschaften in der Musik,“ daß die Hochzeit des Figaro von M o z a r t eine wahrhaft „l i e d e r l i c h e M u s i k“ sei. . . .

Lassen wir diese Verirrungen einer einseitigen Kunst-Auffassung bei Seite, und sehen wir uns um, welche Erscheinungen im Gebiete der Musik neben den oben bemerkten Bestrebungen, die ohnedies keinen Eingang bei dem Publikum finden, sich in der neuesten Zeit des Verfalls dieser Kunst Bahn in die Oeffentlichkeit gebrochen und die Gunst des musikalischen Publikums errungen haben.

M e y e r b e e r und A u b e r, . . . nebst V e r d i . . . sind sichere Gewährsmänner des Epigonthums der Musik

. . .

H-I.

Quartetten // rythmisch // biethen // wornach ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/46, 17. 11. 1853, S. 191b-192b

[Correspondenzen]

Leipziger Briefe.

I.

. . . // . . .

Auch ein vielgenanntes Werk der allerjüngsten Periode steht uns in nächster Nähe bevor, es ist der Lohengrin" des Zukunfdichters, in Vieler Augen ein Muster – das Volk hört mit Lust jenen kühnen Neuerer und hat den Tannhäuser wacker auf dem Repertoire erhalten, der sonach wenigstens 30 Aufführungen erlebte, und wer's so weit erst gebracht, der steht auf der Leiter zur höchsten Macht. –

. . . // . . .

V. B.

Zukunfdichters // Vieler ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/138, Donnerstag 17. 11. 1853, S. 552b-552c [Theater- und Musik-Feuilleton] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXIX/137, 15. 11. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./21, 18. 11. 1853, S. 217a-221a

[Leitartikel]

Symphonie und Ouvertüre

im besonderen Hinblick auf Beethoven's/Tonwerke und Wagner's Programme.

Nach Theodor Uhlig

von

Julius Rühlmann. *)

Wenn R. Wagner, um das Wesen der Beethoven'schen Tonwerke zum allgemeinen Gefühlverständnis zu bringen, vom poetisch-musikalischen Gehalte den Ausgangspunkt nimmt, wie seine Programme zur 3ten und 9ten Symphonie, so wie zur Coriolanouvertüre, nicht minder seine desfallsigen Bemerkungen in seinen Schriften beweisen, von der Form dieser Werke, den technisch und specifisch musikalischen Theile

*) Anmerkung der Redaction. Obiges Fragment ist die letzte der für die Zeitschrift bestimmten Mittheilungen Th. Uhlig's, deren wir schon in dem Nekrolog (Nr. 4 des vorigen Bandes) gedachten. Theils aus diesem Grunde, theils weil darin eine neue Betrachtungsweise versucht wird, die wir früher einmal andeuteten, ohne daß bis jetzt dem eine weitere Folge gegeben worden wäre: die Einheit des Technischen und Geistigen, nehmen wir dasselbe auf, obschon es wie gesagt, nur Fragment ist, und die Aufgabe nur erst angebahnt, nicht gelöst ist.

[217a // 217b] aber Umgang nimmt, so soll im Nachfolgenden diese Form den ausschließlichen Gegenstand der Betrachtung bilden und zwar insbesondere der Gegensatz zwischen Symphonie und Ouvertüre in's Auge gefaßt, hierbei aber Gelegenheit genommen werden, von der Form auf das Wesen zurück zu schließen, d. h. in dem Ausgangspunkte Wagner's anzulangen und so die Wahrheit seiner Nachdichtungen zu erproben.

Als Symphonie und Ouvertüre noch gleichbedeutend waren, – als die Symphonien nämlich zur Ouvertüre eines größeren Tonwerkes (Cantate, Oratorium, Oper) diente, erschien sie als eine Folge von drei zusammenhängenden Sätzen, deren dritter im Wesentlichen Wiederholung des ersten, deren zweiter aber Gegensatz zum ersten war und als solcher sonach in jener Wiederholung dem Hauptsatze wieder weichen mußte. Man vergegenwärtige hierbei sich Mozart's Ouvertüre zur Entführung aus dem Serai, als die neueste und die bekannteste Form der erwähnten Art. In ihr findet man eine der wichtigsten Urformen für die Musik, wie für alle maßvollen Erscheinungen in Zeit und Raum, nämlich die Grundform des Rondos: Vordersatz, Zwischen- (oder Mittel-) Satz und Nachsatz (Da Capo des Vordersatzes) oder – Hauptthema, Gegen- (oder Seiten- oder Neben-) Thema und (Wiederkehr des) Hauptthema. –

Das charakteristische dieser Urform für Sym- [217b // 218a] phonie und Ouvertüre aber ist eine (gegebene oder gesetzte) Vielheit, welche zur Einheit zurückstrebt. Als nun diese Form in zwei Richtungen auslief, als nämlich Symphonie und Ouvertüre sich von einander trennten, um jede für sich allein zu eigener Selbstständigkeit sich zu entwickeln, da verschwand zwar jenes Charakteristische der beiden gemeinschaftlichen Urform nicht aus ihnen, wohl aber modificirte es sich auf eine sehr verschiedene Weise. Und diese Umwandlungen der Urform werden jetzt zunächst in Betracht zu ziehen sein.

In der Symphonie gedieh der Zwischensatz der Urform bis zum denkbar höchsten Grade der Selbstständigkeit, indem er von seiner früheren Umgebung sich gänzlich losriß, einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Vorhergehenden (Vordersatz) und Nachfolgenden (Nachsatz) geradezu aufgab, in besonderer Ton- und Tactart nur um so mehr auf eigene Füße sich stellte und diese nunmehr völlig selbstständige Stellung innerhalb eines größeren musikalischen Ganzen bloß noch durch die nächste Verwandtschaft seiner (Neben-) Tonart mit der Tonart dieses Ganzen (Haupttonart) rechtfertigte. Der einmal zerrissene Zusammenhang des früher unmittelbar Verbundenen wurde Veranlassung, daß nun auch der letzte Satz (Nachsatz) vom ersten (Vordersatz) sich völlig emancipirte und ebenfalls seine jetzt vollkommen selbstständige Stellung nur noch durch die Gleichheit seiner Tonart mit der des ersten Satzes, also durch Beanspruchung der Haupttonart behauptete.

Mit einer solchen Selbstständigkeitserklärung von drei Tonsätzen, die unter sich wesentlich verschieden im Charakter waren und jeden unmittelbaren Zusammenhang mit einander gänzlich aufgegeben hatten, bloß noch in einer sehr losen, mittelbaren, fast nur äußerlichen (wie uns jetzt scheint) Verbindung durch Tonartenverwandtschaft standen, war zugleich die Möglichkeit an die Hand gegeben, die Zahl der Zwischensätze, d. h. die Tonsätze zwischen erstem und letztem Satze zu vermehren: und so erscheint denn auch die moderne Symphonie schon von Haydn an viersätzig, in neuester Zeit sogar fünfsätzig bei Schumann.

Keiner aber unserer drei großen Tonmeister – Haydn, Mozart, Beethoven – haben in ihren Symphonien die Viersätzigkeit, im strengen Sinne genommen, überschritten – jeder Satz nämlich als selbstständig durchgeführtes Musikstück gedacht – denn da wo Beethoven davon abweicht, liegen die Gründe in andern Ursachen; immer lassen sich Beethoven's Symphonien auf: ersten Allegrosatz, Adagio oder Andante, Scherzo und Finale zurückführen, so vielerlei sie auch oftmals in sich vereinigen. Nur in den Werken für eines oder wenige Instrumente wendet Beethoven in [218a // 218b] wohlüberlegter Aufeinanderfolge und Abwechslung fast sämmtliche Einzelformen an, die überhaupt der Benutzung innerhalb des größern, aus lauter ausgeführten und durchgearbeiteten Einzelsätzen nothwendig bestehenden Tonwerks nicht widerstreben, wie dies z. B. von der modernen Form des Liedes ohne Worte, oder des Notturmo mit alleinherrschender Melodie und ausschließlich homophoner Haltung allerdings gesagt werden muß. In dem Trio für Streichinstrumente Op. 3, in den Serenaden Op. 8 und 25, im Septett, in den großen B-Dur-, Cis-Moll-, A-Moll- und F-Dur-Quartetten von Beethoven finden wir gültige Musterbilder dafür.

Die in der Symphonie überkommene Viersätzigkeit führte aber erst Beethoven zu einem Verwachsen zur Einheit in sich und diese Einheit des Tonsatzes in sich erreichte Beethoven auf die vollkommenste Weise, noch ehe er versuchte auch dem Ganzen der Symphonie eine wirkliche Einheit zu geben. Mozart begnügte sich grundsätzlich, die überkommene Haydn'sche Symphonieform, als musikalisches Ganze, wie in ihren einzelnen Sätzen von allen Schlacken der Regellosigkeit zu reinigen und so gereinigt als Musterbild musikalischer Formschönheit für alle Zeiten aufzustellen, dagegen suchte Beethoven natürlich zunächst in n e r h a l b der überkommenen Mozart'schen Symphonieform als Ganzem, einen mehr objectiven Inhalt in dieser Form auszusprechen, nachdem er allerdings die Form im Einzelnen, nämlich die Gestalt der verschiedenen Tonsätze, zum Theil wesentlich modificirt hatte.

Am klarsten ist diese principielle Modification der Mozart'schen Form durch Beethoven in fast allen ersten Sätzen seiner Symphonien zu erkennen: in ihnen erscheint ein Schlußtheil neu geschaffen, der Durchführungstheil völlig umgewandelt, das Gegen-, Seiten- oder Nebenthema (d. i. der sogenannte zweite Hauptgedanke) auf seine Stelle im ersten Haupttheile und eine Wiederkehr im zweiten beschränkt, dagegen wird der ganze weitere Verlauf des Tonsatzes von einem Hauptthema abhängig gemacht, das die erste Hälfte des ersten Haupttheiles, sowie den ganzen Durchführungstheil und nicht minder den ganzen Schlußtheil allein in Anspruch nimmt. Durchführung und Schluß erscheinen sonach von allerhöchster Bedeutung und als Theile, in denen jetzt der Schwerpunkt des ganzen Tonsatzes liegt, während in der alten Form dieser Schwerpunkt in zwei nebeneinander auftretenden Themen (erster und zweiter Hauptgedanke) ruhte, die ihr Nebeneinander bis an das Ende des Tonsatzes behaupteten und ein Insichverwachsen desselben zu wirklich organischer Einheit unmöglich machten.

Wir treffen also bei Beethoven die Symphonie als eine Vielheit von Tonsätzen, den Symphonie s a t z [218b // 219a] aber als höchste Einheit an: musikalisch wie poetisch, formell wie inhaltlich; denn welches eine auch das andere bedingen möge, immer entspricht der musikalisch einheitliche Tonsatz dem einheitlichen Charakter oder der Hauptstimmung, der und die nach jedem (bedingten) Gegensatz auf Neue sich hervordrängt und schließlich siegreich dominirt. Diese Regel erleidet allerdings auch ihre Ausnahmen, da wo Beethoven von seinen dichterischen Gegenständen bestimmt wird, innerhalb des einzelnen Tonsatzes zu specialisiren; aber diese Ausnahmen sind auch wieder formell nachweisbar.

Mit Händen zu greifen sind die Ausnahmen da, wo Beethoven mehrere ganze Tonsätze unmittelbar zu einem größern Ganzen verbindet, das eben kein musikalisches Ganze ist und sein soll, sondern in solcher Erscheinung die dahinterverborgene dichterische Idee bestimmter ausspricht und aussprechen soll (3ter und 4ter Satz der 5ten Symphonie, Scherzo, Gewitter und Finale der 6ten) sowie da wo er innerhalb des Grundsatzes Tempo, Tact- und Tonart, damit aber auffallend auch den Charakter wechselt (einige Scherzi, z. B. die der 5ten, 6ten und 9ten Symphonie; namentlich aber: 3ter Satz der 9ten und 4ter Satz der 3ten Symphonie). Um die Versuche dieses Componisten zur Verknüpfung der vielen Einzelheiten eines Symphoniewerkes zu einer höhern Einheit kümmern wir uns hier nicht, sondern folgen jetzt dem Entwicklungsgange, den die Ouvertüre nahm, als sie von der Urform aus zu eigener Selbstständigkeit zu gelangen strebte.

Als die O u v e r t ü r e in ihrer Urform noch die bestimmt ausgeprägte Dreisätzigkeit enthielt, wie wir diese in der erwähnten Ouvertüre zur Entführung von Mozart vor uns haben, wo der Vorder- und Mittelsatz sich durch Tact- und Tonart scheiden, erschien sie als eine Verknüpfung dreier, durch inneren Verband zusammengehöriger Tonsätze, die genau die Form des einfachen Rondos in sich schließen.

Schon in der Ouvertüre zu Idomeo hatte Mozart nach dem Muster Gluck's die Dreisätzigkeit vermieden und an die Stelle des Mittelsatzes eine einfache Melodie aus dem Hauptsatze über den festgehaltenen Grundton der Dominante als Ueberleitungssatz zum Hauptsatze (Wiederholung des Hauptsatzes) gestellt, der weder durch Tact- noch Tonart sich von den vorhergehenden unterscheidet, somit nur als Zwischensatz erscheint und die Zweisätzigkeit anbahnt. In der Figaro-Ouvertüre schrumpft der Mittel- oder Zwischensatz der Urform bis zu einem Grade von Abhängigkeit vom Hauptsatze zusammen, daß er nicht nur die selbstständige Ton- und Tactart aufgibt, sondern auch in räumlicher Beziehung auf das denkbar nied- [219a // 219b] rigste Maß herabgeht, so daß nur noch ein einfacher und ganz kurzer flüchtiger Zurückgang aus der Neben- zur Haupttonart übrig bleibt, dadurch aber der Zwischensatz bloß als eine kurze Zwischenperiode auftritt, die in harmonischer, rhythmischer und melodischer Hinsicht aller Selbstständigkeit entbehrt und die Ouvertüre somit als ein Musikstück aus zwei Sätzen bestehend vor uns erscheinen läßt, was von fast allen modernen Ouvertüren nachgewiesen werden kann, selbst in der Don Juan-Ouvertüre tritt nach Abschluß des ersten Haupttheiles an die Stelle des Zwischensatzes ein Ausführungssatz, – dem zweiten Hauptgedanken entnommen, – der nachmals auf der Dominante abschließt und durch einen einfachen Sextengang zum Wiederholungssatze hinführt, folglich auch unselbstständig ist. Weshalb auch diese Ouvertüre nur als zweisätzig erscheint.

Wie in vielen anderen lehnte auch in der Ouvertürenform Beethoven sich an Mozart an, trug in sie aber auch hier seine besondere Eigenthümlichkeit der kürzeren Motive mit hinüber und modificirte die ganze Form dahin, daß die Ausführungssätze entweder verhältnißmäßig kurz sind – wie in der Egmont-Ouvertüre – oder in anderen Fällen an ihrer Stelle ein neues selbstständiges Motiv in vollständiger Entwicklung eintritt und damit durch modulatorische Wendungen die Zurückführung zum Hauptsatze bewirkt wird – wie es die Coriolan-Ouvertüre nachweist – hiermit also eine ganz neue Construction der Ouvertüre hingestellt wird, die nur durch die Zweisätzlichkeit und die gebräuchliche Wiederholung mit der Mozartschen Form übereinstimmend, doch auch hiervon dadurch wieder abweicht, daß bei Beethoven der Hauptsatz bei der Wiederholung nicht immer im Haupttone eintritt und erst in einer darauf folgenden Wendung die vollständige tongetreue Wiederholung aufgenommen wird.

Blos in der Ouvertüre zum König Stephan hat Beethoven eine Art Dreisätzlichkeit beibehalten, nach Art der ältesten Form, sonst finden wir nur im strengsten Sinn die Zweisätzlichkeit vertreten; demnach zerfallen auch bei ihm, wie schon bei Mozart die Ouvertüren in drei Klassen gesondert: Mozart *E n t f ü h r u n g*, *Z a u b e r f l ö t e*, Beethoven zum *K ö n i g S t e p h a n* – in alter Form, also dreisätzlich; hingegen: *Idomeneo*, *Don Juan*, Titus bereits als modern dramatische Ouvertüren, wie bei Beethoven es alle übrigen, außer der obengenannten, sind. Selbst auch die Ouvertüre zum König Stephan geht auf die Schilderung mannichfaltiger Vorgänge in einem Rahmen hinaus. Nur Mozart's *Figaro* Ouvertüre steht ohne Seitenstück bei Beethoven, es ist ein Musikstück von einheitlicher Stimmung, allgemeine Vorrede zur Oper.

Mit der Leonoren Ouvertüre geht Beethoven über [219b // 220a] alles Vorherige weit hinaus, er bringt nach der Trompetenfanfare und dem sich daranschließenden Gesange der Blasinstrumente – was als Zwischensatz zu betrachten ist – allerdings den gebräuchlichen Wiederholungssatz, derselbe ist aber so wesentlich verändert, daß er bei dieser Wiederholung in zartester Färbung und als Gegensatz des im Anfange des Allegro's erscheinenden kräftigen Charakters auftritt, erst nach einer Steigerung von 26 Tacten aber der frühere Charakter (C-Dur Fortissimo) wieder erscheint. Der Hauptgedanke selbst wird jedoch nur in seinen wesentlichen Theilen wiederholt, nicht aber in der hergebrachten tongetreuen Weise, was erst beim zweiten Hauptgedanken der Fall ist, der bei seiner Wiederkehr genau im Haupttone übertragen erscheint; nach seiner vollständigen Wiederholung erweitert sich dieser Gedanke und führt zu einen bis zum höchsten Jubel sich steigernden Schlußsatz.

Diese wesentliche Abweichung – die Wiederholung des ersten Hauptgedankens in der entgegengesetzten zartesten Färbung, sowie die Art der Erweiterung des zweiten Hauptgedankens in der letztgenannten Ouvertüre, dann in der Coriolan Ouvertüre der Eintritt der Wiederholung in einer andern Tonart deuten bestimmt auf ein Object hin, das sich der Tonmeister vorgesetzt und für dessen Vorhandensein, an solcher Stelle ein ganz besonderer Grund aufzusuchen ist.

Dieser Grund findet seine natürlichste Erklärung darin, daß Beethoven aus den musikalischen Elementen eine vollständige *d r a m a t i s c h e* Handlung oder wenigstens ein plastisches Object aus den Hauptereignissen des der Ouvertüre folgenden Drama's oder der Oper zum Grunde legte und erst nach den Bedingungen des Stoffes die ganze Form der Ouvertüre bestimmte, weshalb bei Beethoven's Ouvertüren keine stereotype geistlose Form, ein ganz gleicher Zuschnitt zu finden ist, sondern sie im Wesentlichem von einander abweichen. Fast immer lag ein bestimmter Zweck vor, der Beethoven veranlaßte hier oder da zu modificiren, da nur wenige seiner Ouvertüren als bloßes Musikstück für den Concertsaal dastehen, vielmehr immer zu einem dazugehörigen dichterischen Stoffe bestimmt erscheinen, weshalb fast alle seine Ouvertüren *d r a m a t i s c h e n* Inhaltes sind, wohingegen seine Symphonien, da sie den Ausdruck einheitlicher Stimmung in sich tragen, nur Lyrik entfalten, selbst wenn die verschiedenen Sätze der Symphonie, in der Anordnung sowohl als auch im Ausdrücke sich bis zur dramatischen Schilderung steigern, – *der e i n z e l n e S y m p h o n i e s a t z i s t i m m e r l y r i s c h*, bei ihm ist nur *e i n e* Grundstimmung vorhanden, in der modernen Ouvertüre aber verschiedene, entgegengesetzte Stimmungen. [220a // 220b]

In der Form unterscheidet sich, wie es nun wohl klar vorliegt, Symphonie und Ouvertüre dadurch, daß in der Symphonie die gesonderte Drei-, Vier- oder Mehrsätzlichkeit scharf in's Auge fällt, in der modernen, dramatischen Ouvertüre nur die Zweisätzlichkeit vertreten ist, selbst da wo die Zwischenglieder sich vermehren. Ferner fällt in der Ouvertüre der Durch- oder Ausführungssatz entweder ganz aus oder er nimmt einen verhältnißmäßig sehr kleinen Raum ein, ebenso enthalten die Themen des Hauptsatzes die bedeutsamsten Momente, nicht wie bei der Symphonie der sogenannte Durchführungstheil. Es ist in der Ouvertüre mehr das geist- und kunstvolle Nebeneinander verschiedener Stimmungen in einem großen Satze dargestellt, während in der Symphonie das Ineinanderverweben der Themen zu einer Stimmung

statt hat, wodurch jeder einzelne Tonsatz der Symphonie eine einige Grundstimmung allein festhält, welche, ob auch im Verlaufe desselben abirrend, dennoch immer wieder zur Herrschaft gelangt.

Nach der Prüfung der Form, nach der Prüfung der mehr geistigen Verschiedenheit, nach genauer Vergleichung des gefundenen Unterschiedes zwischen Symphonie und Ouvertüre, mehr aber noch bei Betrachtung des musikalischen Inhaltes der Beethoven'schen Tonwerke, wird man zu der Ueberzeugung gelangen, daß Beethoven mit seinen Tonsätzen etwas mehr als ein nur gewöhnliches Tonbild geben wollte. In fast allen größern Tonsätzen Beethoven's finden wir ein Ausströmen seines Innersten, für welches er die sinnreichsten und vollendetsten Formen zu finden weiß. So kann man sich bei seinen Ouvertüren des Gedankens nicht erwehren, daß er mit den einzelnen Abschnitten derselben durch Hinstellung verschiedener Gedanken und Motive gewisse plastische Formen oder dramatische Scenen habe bezeichnen wollen, welche, wie nicht schwer zu errathen ist, mit der Handlung und dem Charakter des Nachfolgenden im engsten Zusammenhange stehen.

Wagner, auf wen nun zurück zu kommen ist, hat denn auch in solcher Weise eine poetische Deutung der Coriolan Ouvertüre unternommen und man muß gestehen, daß ihm die Nachdichtung vollkommen gelungen.

Schwerer, wenn nicht hier und da fast unmöglich ist es, den verschiedenen Symphonien und deren Sätzen die richtige Auffassung von der poetische musikalischen Seite abzugewinnen und ihr richtiges Verständniß von Seiten der Ausführenden wie Hörenden zu ermöglichen; indeß auch hier gebührt Wagner'n das Verdienst durch seine Eingangs erwähnten Programme einem wesentlichen Mangel in der Geschichte der Symphonie abgeholfen zu haben. Das muß aber [220b // 221a] als Endergebniß hingestellt werden, daß, bei der in Vergleich mit andern Künsten vorwiegenden Allgemeinheit der musikalischen Sprache, eine erschöpfende Erklärung des innersten Wesens der Beethoven'schen Tonschöpfungen nur durch gleichzeitiges Entwickeln und Erkennen des Inhaltes und der Form, des Inhaltes aus der Form und der Form aus dem Inhalte erreicht werden kann.

Gefühlverständnisse // es wie // Serail // des) Hauptthema. – // giltige // versuchte auch // mit einander // da wo // dahinterverborgene // da wo // Einzelheiten // Verband // nachmals // Figaro Ouvertüre // Leonoren Ouvertüre // daranschließenden // zu einen bis // Vorhandensein, an // Wesentlichem // veranlaßte hier // selbst da wo // einige Grundstimmung // von der poetische musikalischen // Verdienst durch //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./21, 18. 11. 1853, S. 221a-223b

[–]

Ein Schwager.

Familienskizze aus der neuesten Musikgeschichte

g e t r ä u m t

von einem

„notorischen Anhänger Richard Wagner's“.

Ich kam aus dem Theater. Man hatte Mozart's „Titus“ gegeben, ein aus guter, aber begeisterungsloser Musik und gewöhnlichem Theaterplunder, d. h. fahlen Versen und glänzenden Decorationen und Costümen zusammengesetztes Schauspiel, in welchem Männerdarstellerinnen dem Titel zum Ehren mit Titusköpfen erscheinen. Durch den Aufwand von hohlem Prunk hinter den Lampen und eine schreiende Blechverstärkung vor den Lampen war mir die traurige Oede, der ansteckend frostige Athem dieser über sich selbst langweilenden Hoftheateroper *par excellence* noch empfindlicher geworden. Der Bettler, der mit dem geschmacklos bestickten Königsmantel Bettler blieb und seine traurige Bettlerexistenz durch den Purpur erst recht grell beleuchtet werden ließ, hatte mich, der ich gerade zur Sentimentalität nicht geneigt war, ganz entsetzlich gelangweilt und abgespannt. Die Betrachtungen, die ich auf dem Heimwege anstellte, trugen die Spuren dieser Eindrücke, und ich dispensire mich von deren Mittheilung. Der Umstand, daß ich unter der Fortsetzung derselben, daheim angelangt, bald in einen soliden Schlummer verfiel, wird meine Discretion rechtfertigen. Zudem will ich ja auch nur einen Traum

erzählen, und daher alle Wirklichkeit bei Seite lassen, die nicht gleich den obigen Zeilen, wie aus dem Folgenden zu ersehen ist, mit meinem Traume in unmittelbarem Zusammenhange stehen.

Es heißt, die Träume v o r Mitternacht beschäftigen sich mit der Vergangenheit, denen n a c h Mitternacht diene die Zukunft zum Gegenstande. So mag und wird es also ungefähr um die Geisterstunde gewesen sein, an dem Grenzpfahle beider Traumgebiete, als meine pro- und retrospectiven Visionen wirt in [221a // 221b] ein ander zu schmelzen begannen, und ich plötzlich den unausstehlich langweiligen S e x t u s aus dem „Titus“ auf mich zuschreiten sah. Bei jedem Schritte, den er that (ich glaubte deren zwölf zu zählen), metamorphosirte sich die ganze Erscheinung. Bald nahm dieselbe die Züge eines alten Universitätsprofessors, bei dem ich einst Collegia gehört, bald die meiner Waschfrau, die ich am nächsten Morgen erwartete, an; – ich wähle aus den verschiedenartigen Proteiden nur diese zwei sich berührenden Extreme aus, um die Wirrniß meiner Visionen anzudeuten und die Ueberraschung des Endresultates hervorzuheben, das mir plötzlich in der Gestalt eines sehr anständig und modern gekleideten Mannes in besten Jahren geboten wurde, dessen Gesichtsausdruck neben dem unverkennbaren Zeichen einer gewissen Geistesbeschränktheit und dem etwas verborgener liegenden Zuge einer – gewissen Unredlichkeit, doch auch Geistvolles, Gescheutes und Gentlemanlikes enthielt. Als er plötzlich neben mich getreten war und mir freundlich grüßend auf die Schulter klopfte, glaubte ich einen alten Bekannten in ihm erkannt zu haben. Doch mußte ich mich in dieser Vermuthung getäuscht haben, denn auf meine Frage, mit wem ich die Ehre hätte, erwiederte er mir merkwürdig genug:

„Ich bin S e x t u s. Sie sehen mir unbeschäftigt aus. Wollen Sie mich ein Stück Wegs begleiten?“

„Wohin denken Sie sich zu begeben?“ fragte ich.

S e x t u s. „Ich muß auf den Bahnhof gehen. Ich erwarte mit dem nächsten Zuge meinen Schwager A n n i u s von Weimar zurück, wohin er, um einer Aufführung von Wagner's „Lohengrin“ beizuwohnen, verreist ist. Plaudern wir ein wenig en route.“

Ich folgte ihm fast willenlos und in einer Erwartung, wie Hamlet dem Geiste seines Vaters.

Er faßte meinen Arm, als seien wir ganz intime Freunde, und begann, nachdem wir eine Weile schweigend neben ein ander her gegangen waren, das Gespräch mit der Frage: „Sie kennen ja die Wagnerschen Schriften. Kennen Sie aber auch seine Opern?“ – Als ich, ohne mein Verwundern über diese curiose Fragstellung zu äußern, dies bejaht, fuhr er fort: – „ich – bin, meinem Fache nach, eigentlich Jurist“ –

„Nun so bleibe bei Deinem schweinsledernen Corpus juris!“ dachte ich im Stillen.

S e x t u s. „– Jurist und Aesthetiker, und in der Musik nur Dilettant, schmeichle mir aber, es hierin durch den Umgang mit meinem Schwager A n n i u s, den Sie ja als Componisten kennen und, wie mir bekannt, hochschätzen, bis zu einer ziemlichen Höhe“ – [221b // 222a]

„Des Dilettantismus gebracht zu haben,“ ergänzte ich höflich.

„Nun“, knüpfte er wieder an, „sehen Sie, als Aesthetiker lasse ich der Wagner'schen Theorie in ihrem Principe und ihren Consequenzen – versteht sich mit gewissen Reserven – alle Gerechtigkeit widerfahren; er ist ein g r o ß e r Schriftsteller.“

I ch: Seien Sie versichert, lieber Hr. Sextus, daß ich Ihnen, falls Sie einmal, man kann nicht wissen, in einem öffentlichen Concerte z. B. ein Flötensolo vortragen sollten, diesen schönen Zug ihrer Unparteilichkeit mit meinem lebhaftesten Beifall vergelten werde.

S e x t u s: In seiner Theorie hat Wagner, wie gesagt, ganz Recht. Auch in seinen Opern, die i c h allerdings nie gehört habe und nur aus dem Clavierauszuge kenne, zeigt er ein sehr hervorragendes dichterisch-musikalisches Talent. Sein G r u n d f e h l e r aber eben ist, daß er Opern componirt, daß er für das musikalische Drama ein anachronistisches Interesse wieder zu erwecken sucht. – Wenn gleich Jurist, darf ich es mir doch auszusprechen getrauen: unsere Zeit hat keinen Beruf

I ch: Zur G e s e t z g e b u n g. Das hat bereits Savigny etwas früher sich auszusprechen getraut.

S e x t u s: Zur O p e r n c o m p o s i t i o n, sage ich. Das musikalische Drama hat sich ausgelebt. Mit der dramatischen Musik ist's zu Ende. Die Lyrik allein hat sich reine Form en bewahrt. Hier findet die moderne Kunst noch jungfräulichen Boden. Schubert ist gerade in seinen besten Sachen so maßvoll zu Werke g e g a n g e n, daß die Nachfolger noch Raum genug finden. Ich weiß recht wohl: non omnia possumus omnes. Und es ist im Grunde ganz vernünftig von Wagner, daß er keine Lieder componirt, sondern Opern. Es zeugt von Selbsterkenntniß, von der Erkenntniß der Schranken, welche die geringere Natur seines Talentes ihm gesetzt hat. Es mangelt ihm eben die melodische Erfindung, der höhere lyrische Schwung. Mit v e r m i n d e r t e n S e p t i m e n a c c o r d e n lockt man noch kein Lied vom

Ofen; dazu gehört mehr, dazu sind *D o m i n a n t a c c o r d e* nöthig, deren Gebrauch Wagner nicht versteht, zu deren Gebrauch ihm die nöthige musikalische Potenz fehlt.

Ich: Sie versteinern mich, lieber Hr. Sextus. Ich habe für mein Theil Wagner's Partituren auf das Gründlichste studirt, in- und auswendig gelernt und muß gestehen, daß mich aus dem Munde eines so gescheuten Mannes diese ebenso unwahre als absurde Behauptung. . . .

S e x t u s: Lassen Sie mich gefälligst *a u s* reden und richten Sie dann nach Belieben. Ich finde es [222a // 222b] also, wie gesagt, sehr natürlich, daß Wagner dramatische Musik macht, weil er unermüdet ist, lyrische zu machen. Das ist ganz gut. Aber – diese immer impertinenter einreißende Ueberschätzung des Wagner'schen *G e n r e's*, die jetzt sogar in einen epidemischen und unerhört hitzigen Enthusiasmus auszuarten droht, muß mich Juristen für das wahre Heil der Kunst, für den guten Musikgeschmack der Gegenwart, begreiflich in Sorgen versetzen. Denn – mit der Oper ist es aus. Die *L y r i k* dagegen. . . .

Ich. Es scheint mir noch nicht recht ersichtlich, wohin sie eigentlich kommen wollen. Irre ich nicht, so haben Sie den letzten Gedanken schon einmal ausgesprochen. . . .

S e x t u s. Wohin ich will? (mit vertraulicher Miene) das sollen Sie gleich erfahren. Sehen Sie, da ist mein Schwager *A n n i u s*, der ist ein *L y r i k e*! Nun, bevor der Teufel mit dem Richard Wagner da losging, da beschäftigte sich die progressistische Musikwelt ungemein viel mit Annius. Alle *g e b i l d e t e n* Musiker schienen es zu begreifen, daß der *L y r i k* mit ihren reiner bewahrten Formen die Zukunft gehören müsse. Da kommt der Wagner mit seinem „Tannengrün und Lohnhäuser“ (er lächelte schalkhaft bei diesem homunculirten Calembourg) und (fuhr er ärgerlich fort) von der Lyrik und *A n n i u s*, dem Lyriker, ist gar nicht mehr die Rede. Und, was nun noch das Allerschlimmste ist, mein Schwager Annius hat sich selbst von dem allgemeinen Strome fortreißen lassen, sich auch in diese Opern vergafft, auch ein solches *faible* für Wagner gefaßt, daß er sogar seine begeisterte Anerkennung in öffentlichen Blättern für ihn ausgesprochen hat. So sich selbst zu vergessen, so gar nicht an sich selbst zu denken, sich alles natürlichen, reinmenschlichen Egoismus zu entschlagen, es ist – um – – – um den *j u n g f r ä u l i c h e n B o d e n d e r L y r i k* z u v e r l a s s e n.

Ich. Es erfreut mich ungemein, meine Verehrung für ihren Schwager *A n n i u s* durch den Umstand einer solchen Begeisterungsfähigkeit für die Wagner'schen Tondichtungen vermehrt zu sehen; sie documentirt ihn als einen *ä c h t e n* Künstler mit Herz und Seele!

S e x t u s. Das ist eben *I h r e* Ansicht. Ich lasse es auch geschehen von seiner Seite. Aber, wo sich ein Mensch so selbst vergißt, da ist es eben die Pflicht, seiner nächsten Nebenmenschen, seiner Verwandten z. B., über ihn zu wachen, für ihn einzutreten. Ich, als sein Schwager kann dem Dinge nicht länger zusehen, kann und darf nicht zugeben, daß jetzt nicht mehr von *i h m* so wie früher die Rede ist, sondern nur von *T i t u s*, ich wollte sagen, Richard Wagner. *M i r, a l s S c h w a g e r*, das werden sie be- [222b // 223a] greifen, wenn Sie kein Proudhonist sind, kann es nicht gleichgültig sein, daß jetzt *A n n i u s* nicht mehr der Hauptkerl sein soll, sondern ein Anderer und zwar ein – Operncomponist. Die *L y r i k* geht v o r d e m *D r a m a*, die Lyrik. . . .

Ich. Ja, ja, jungfräulicher Boden, reine Formen, Schubert, Nachfolge – – verstehe, verstehe.

S e x t u s. Mit einem Worte, so kann es nicht bleiben. Es muß *a n d e r s* werden, – wie es früher war. *T i t u s* ist zwar erster Tenor und *A n n i u s* nur dritter Sopran, aber Annius pflegt das Feld der Lyrik und die Lyrik. . . .

Ich. Um Gottes willen, seien Sie barmherzig!

S e x t u s (fein lächelnd). Sie glauben, ich wolle auf Titus attentaten, ihn etwa *h i n r i c h t e n*? Nein, ich werde ihn nicht *w ü r g e n*, nur *w ü r d i g e n*. Beruhigen Sie sich. Aber er soll es doch bekommen!

Ich. Was wollen Sie damit sagen? Sie werden doch nicht ein solcher Hall –

S e x t u s. Ich werde – ihn *w ü r d i g e n*. Nehmen Sie Sich in acht, es könnte Ihnen leicht passiren, daß Sie als „notorischer Anhänger“ auch einmal gewürdigt würden!

Ich. Es über rieselt mich kalt.

S e x t u s (in immer dyonisischere Begeisterung gerathend). Ja ich werde Annius *S c h w a g e r* sein, mich bewähren als Schwager in des Wortes verwegenster Deutung!

Ich. Wie heißt? würde hier wahrscheinlich ein berühmter Operncomponist der Gegenwart einschalten müssen, wenn er gegenwärtig wäre.

S e x t u s. Fort mit – Zwickauer, dessen Beseitigung als Musiktyrann ich seiner Zeit mit sehr viel Befriedigung und Wohlbehagen zugesehen habe. Aergerlich wars freilich, daß man die Polemik so unpolitisch angriff, so ungeschickt, so unlogisch. Warum hat man sich am „Propheten“ gerieben? wie einfältig! „Prophet“ – gilt nichts. An den funfzig Romanzen und Liedern mußte man ihn meiner

Ueberzeugung nach zu ruiniren suchen. An der Lyrik hat er sich den Hals gebrochen, hat er Schiffbruch gelitten. Ja, die Lyrik, das ist der Prüfstein. Die jungfräuliche Lyrik. . . .

Ich. Um auf unseren Hammel zurückzukommen. Was wollten Sie mit dem Schwager?

S e x t u s (sich aufs Neue montirend). Schwager? ja, richtig, Schwager, aber „durch ein edler Band als die Natur es schmiedet.“ Wenn ich den Titus entthront, wenn ich Wagner gewürdigt, dann werde ich zeigen, daß ich auch was Positives bei mir trage, nicht bloß mich mit dem Negiren abgebe! Ich werde meinen Schwager proclamiren, beweisen, daß ihm allein die Ehre gebührt, ich werde den Annius [223a // 223b] ausposaunen, austrompeten, ausposthornen, ich werde der P o s t i l l o n, der S c h w a g e r seines Ruhmes sein!

Ich. D a s hat er nicht verdient!

Doch kaum hatte ich noch dies letzte Wort gesprochen, als Sextus aus einer Seitentasche seines Paletos eine unförmliche blecherne Kindertrompete hervorgeholt hatte und mit furchtbarem Jubel hineinschmetternd um mich herum galoppte. Zu gleicher Zeit wurde der Bahnzug signalisirt. Die Locomotivenpfeife gesellte sich gellend, wie ichs nie gehört, zu dem Posthorne des „Sextus“ – es war ein grausenerregendes, ohrenzerreißendes, herzerreißendes Concert! Schleunigst ergriff ich die Flucht.

Wild fuhr ich aus dem Schlummer empor. Das Läuten an meiner Thüre hatte mich erweckt. Der Briefträger brachte mir die neue Nummer „der Neuen Zeitschrift für Musik.“ Das Kreuzband, welches ziemlich lose seinen Inhalt umgürtete, brachte mir einen Paragraphen der seligen deutschen Grundrechte in Erinnerung. Dazu das ironische Lächeln, welches die Lippen des Staatsbeamten umspielte. Schon lange war er mir des Tonkünstelns verdächtig gewesen. Ich las, verstand nun dieses Lächeln und lächelte gleichfalls.

P e l t a s t.

fahlen // erzählen, // Gescheutes // erwiderte er // neben ein ander her gegangen // Fragstellung // Unparteilichkeit // . . . [= 4 Distanzpunkte] // Ich: // Behauptung. . . // . . . [= 5 Distanzpunkte] // . . . [= 3 Distanzpunkte] // ä c h t e n // Aber, wo // Pflicht, seiner // Ich, als // Lyrik. . . // Lyrik. . . // Sie Sich // dyonisischere // Ja ich // heißt? würde // gerieben? wie // funfzig // Lyrik. . . // Schwager? ja, // bloß // Ich // erweckt. ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./21, 18. 11. 1853, S. 226b-227a

[Vermischtes]

Ein B r e s l a u e r Blatt berichtete vor einiger Zeit: Nach Monate langer Ruhe ist gestern wieder der „T a n n - / . . . zum Benefiz für Herrn E r l aufgeführt worden. . . / Die Popularität, die sie sich hierorts errungen, ist ein unbe- / streitbarer Triumph! Hätte Wagner gegen alle Regeln der / . . . über die Wagner'sche Composition . . . wieder so besucht war, wie wir es in diesem Jahre seit Ro- / gers Gastspiel nicht gesehen?

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./21, 18. 11. 1853, S. 227b [-] = Korrekturbericht, s. ~ XXXVIII./19, 6. 5. 1853

XXXX

Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten -/274, Freitag 18. 11. 1853 [S. Ac-Af] [Kleine Mittheilungen]

Die Anziehungskraft des **Tannhäuser** hat sich durch drei rasch aufeinander folgende Vorstellungen in gleicher Stärke behauptet. Auch für die vorgestrige Aufführung wieder waren alle Plätze so früh vergriffen, daß späteren Anmeldungen kein Genüge geleistet werden konnte. Der Reiz des Werkes aber geht nicht bloß aus der Neugierde hervor, die viel besprochene Oper kennen zu lernen, die eine neue Bahn des musikalischen Drama's bezeichnen soll: eigenthümlich ist vielmehr die Erscheinung, daß ein mehrmaliges Anhören des Tannhäuser auch Diejenigen für dessen Schönheit enthusiastisch einnimmt, die anfangs Miene machten, sich befremdet abzuwenden. Einen wesentlichen Vortheil gewährt

es dem Eindruck der Oper, daß Herr Eppich in der Durchführung der Titelpartie von Abend zu Abend Fortschritte zeigt. Wüßte er die Rolle auch durch ein interessantes Spiel, über seine bisherige Leistung darin, hinauzuheben, so würde uns an der hiesigen Darstellung wenig zu wünschen übrig bleiben. Herr Schütky bringt den Wolfram von Eschinbach, Herr Lindemann den Landgrafen, Fräul. Garrigues die Elisabeth zur mächtigsten Wirkung und die Herren Kaps, Becker u. s. w. schließen sich den Genannten trefflich an; auch Fräul. Uetz hat nach und nach für den Vortrag ihres kleinen und schwierigen Frühlingsliedes die nöthige Sicherheit gefunden, so daß sie vorgestern den Applaus dafür erntete, welchen die charakteristische Anmuth der Composition im höchsten Grade verdient. Und während sich, wie bemerkt, der Besuch der Oper auf der ursprünglichen Höhe erhält, steigt der Beifall mit dem wachsenden Verständniß des Werkes.

... // ...

blos // Eschinbach ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/47, 19. 11. 1853, S. 381b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Hamburg.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/92, 19. 11. 1853, S. 373a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Darmstadt. Nachdem an zwei Sonntagen Wagner's „Tannhäuser“ über die Bühne ging und gewiß bereits viele Freunde gefunden hat, wenn auch für den eigentlichen Gesang größere Konzessionen von Seiten des Komponisten hier und da zu wünschen bleiben, gelangte die „Lucia von Lammermoor“ zur Aufführung.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] //

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/92, 19. 11. 1853, S. 374a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Königsberg. 14. November. . . . Am 18. d. M. soll zum ersten Mal Wagner's „T a n n h ä u s e r“ gegeben werden. Ich wohnte gestern einer großen Probe dieser Oper bei und obwol von Vorurtheilen gegen Wagner eingenommen, die ich durch Louis Köhler's Wagnerschen Götzendienst eingesogen, wurde ich von einzelnen Schönheiten dieses Werkes doch mächtig ergriffen. Über acht Tage berichte ich Ihnen über dessen Aufführung.

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/39, 19. 11. 1853, S. 308b

[Nachrichten]

Danzig. Von Opern wurden bis jetzt in grösstentheils untadelhafter Darstellung gegeben: „Freischütz“ (2 Mal), „Othello“, „Hugenotten“, „Romeo und Julie“, „Nachtwandlerin“, „Weisse Dame“ und Tannhäuser“, letztere 3 Mal. Diese Oper bildet auch hier das momentane Tagesgespräch. Unter den Mitwirkenden machten sich vor Allen Frl. Z s c h i e s c h e als Elisabeth und Hr. W o l f r a m als Bertram vortheilhaft bemerkbar.

Bremen. Neu: „Tannhäuser“.

Leipzig. Oper im Monat October: . . . – „Tannhäuser“, von Wagner. – . . . Zusammen 9 Opern in 11 Vorstellungen.

– . . . // . . .

Tannhäuser“, ||

XXXX / XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/21, 19. 11. 1853, S. 161a-163b; ~ I/22, 26. 11. 1853, S. 169a-171b; I/23, 3. 12. 1853, S. 177a-178b [Leitartikel]

Zur Physiologie des musicalischen Drama's.

I.

Das Neue übt bei der Prosa des Alltagslebens fast immer eine zweifache Gewalt aus; bei dem Einen erregt es das Gefühl der B e wunderung, bei den Anderen die Stimmung der V e r wunderung: jenen packt es, diesen frappirt es, jenen begeistert es, diesen stört es.

In u n s e r e r Welt, im musicalischen Leben, hat lange nichts so stark die Gemüther aufgeregt, als Wagner's Versuche einer Revolution gegen die bestehende Oper. Während sein Anhang sie als ein Wunderwerk verherrlicht, suchen die Vertreter der historischen Opernbühne sie als lampengefährlich zu bekämpfen. Beide Theile können gleich stark irren. Denn wenn man h i n t e r den Tisch des Taschenspielers tritt, verliert sich das Wunder seiner Hände, während manche weitplanige Staats-Umwälzung zuletzt in eine blosse unschädliche Emeute ausläuft.

Die genauere Prüfung der Wagner'schen „Absicht“ wird wesentlich e r l e i c h t e r t, wenn man seine Auslassungen als Kritiker mit seinen dichterischen Producten vergleicht; e r s c h w e r t durch die Unklarheit jener Ideen, wie durch die sich widersprechenden Commentare seiner Bekenner, die ihn eben deshalb oft halb, oft falsch verstehen.

Wenn Wagner kein anderer Ruhm gebührt, so verdient er doch jedenfalls den, ein fleissiger Empiriker, ein unermüdlicher Experimentator zu sein. Ist das Bekenntniss, als Opern-Componist früher selbst „geirrt“ zu haben, auch das einzige, welches sein starkes Selbstgefühl ihm gestattet, so ist es doch wichtig für die Beurtheilung seiner ferneren Versuche. Wäre er, wie man in s e i n e m Heerlager vermeint, wirklich ein Lessing im Drama mit Noten, so würde er seiner Theorie mehr Gewicht beilegen müssen und seine Dichtungen nur als Modelle betrachten. So aber erscheint ihm wahrscheinlich die Behauptung, dass seine „drei Opern-Texte“ lediglich als ein Beispielbuch seiner Theorie von „Oper und Drama“ zu betrachten seien, jedenfalls als Ausfluss „ästhetischer Willkür“, „unkünstlerischen Instinctes“. [161a // 161b]

Wir beginnen jedoch trotz dem unsere Betrachtung mit dieser Behauptung. Wagner ist entschieden Dichter, Wortdichter; diese Eigenschaft hat ihm noch Niemand, selbst unter seinen Gegnern Keiner, bestritten. Der blosse Ruhm, ein fertiger Dichter zu sein, erscheint ihm aber als ein nichtssagender, da das W o r t ein unvollkommener Laut zum Ausdruck des Gefühls, alles V e r s t a n d e s w e r k im Bereiche der Kunst aber nichtig und verwerflich ist. So wird es ihm möglich, die gesammte Poesie als eine Kunst-Art zu läugnen und die seither gepriesensten Blüthen derselben als nur papierne Erscheinungen zu bezeichnen. Mit dem Worte „Literat“ bezeichnet er jeden, dem die seltene Fähigkeit, zugleich dichten u n d componiren zu können, abgeht; blosse „Literaten“ waren Schiller, Göthe, selbst Shakespeare. Nur das dramatische Dreigestirn der Altgriechen steht über dem Literatenthume der jüngeren Jahrhunderte, weil ihm der glückliche Umstand zu Theil geworden, in einer musicalisch klingenden Sprache geschrieben und – in den Chören – rhythmische Musik besessen zu haben, der die Fehler der „unvollkommenen“ Musik der Neuzeit, gesetzmässige Harmonie und Melodie, abgingen.

In der Oper nun tadelt Wagner insbesondere zwei Richtungen. Er verwirft eben so die lyrische Oper, die Oper, welche als Trägerin breit gesponnener Empfindungen erscheint, als die historische, welche nach ihm n u r Situationen von charakteristischem Gepräge bringt. Jene, die italiänische, hat der absoluten, der rein sinnlichen Musik die Bahn gebrochen, hat den Sänger zur Hauptperson, die Gesangs-Melodie zum Endziel gemacht; diese, die französisch-deutsche, hat die bizarre Tonmalerei, die hohle Massen-Musik, den Effect, „eine Wirkung ohne Ursache“, hervorgerufen. Wäre ein Genre von Beiden zulässig, so wäre es noch die eine Unterart jener Melodie-Oper, wie sie Mozart und Weber nicht ohne Glück angebaut. Was nun Wagner's eigene Opern anlangt, so hat er beide jetzt von ihm verpönte Genre's einst selbsteigen angebaut. Er hat, von Bellini's Triumphen in Paris angezogen, zuerst eine [161b // 162a] lyrische Oper mit italiänischer Sangmässigkeit, mit vorherrschender Melodie geschrieben, „Das Liebes-Verbot“. Als diese Oper liegen blieb, horchte der unermüdete Experimentator der grossen Oper aufmerksam zu und schrieb, nach Spontini's und Meyerbeer's Vorgang – Männer, die er jetzt „Pedanten und Gauner“ schmählt –, ein Effectstück *in optima forma*, den „Rienzi“. Diese Oper verhalf ihm zu einer äusserlich glänzenderen Stellung, diese Oper erweckte ihm die ersten Freunde und Lobpreiser, diese Oper, d. h. die d r e s d e n e r Aufführung, berauschte sogar einen guten Theil der Tages-Kritiker.

Wer den „Rienzi“ aber aufmerksam und unbefangen sah und hörte, der kam bald zu dem Urtheile, dass Wagner hiermit, wenn auch nicht den Gipfel dieser Kunstgattung, so doch deren letzten, äussersten Gränzstein erreicht hatte. Ueber denselben vermochte er nicht hinauszugehen, so wenig, als Spontini über die Olympia, Auber über die Stumme u. s. w. Beim ersten Schritte, den er weiter gewagt, wäre ihm der Athem und seinen Verehrern die Begeisterung unfehlbar ausgegangen. Denn diese Oper war erfüllt mit dem Effect aller Effecte, der Summe der dramatischen Massenhaftigkeit, der Quintessenz aller n e g a t i v e n Eigenschaften der pariser Grossen Oper. Wunderlich paarten sich in dieser Musik hohler Pathos und Trivialität, Melismen und Disharmonieen, Trockenheit der Declamation und masslose Wucht der Begleitung. Und doch ist der Text ein poetischer, der Vers – einige hinkende Jamben abgerechnet – fließend, die Diction schwunghaft und das gewählte Sujet, dessen E r f i n d u n g freilich Bulwer zur Ehre gereicht, von grosser Wirkung und sehr dramatisch und geschickt bearbeitet. Wäre die historische Poesie nach Wagner nicht eine künstlerische Todsünde, so würde er dem Rienzi-Text unter allen der späteren Werke von ihm den Vorzug einräumen müssen. Denn hier vereinigt sich durchweg dramatische Handlung mit dem Toben der Leidenschaften, scharfe Charakteristik mit Wahrheit, mit Natürlichkeit der Situation; hier ist Steigerung, Stoffbeherrschung, geschmackvolle Behandlung eben so in den Worten anzutreffen, als in der Musik zu vermissen.

Allein Wagner's kritische Feder vernichtet jetzt mit zwei Zügen, was damals seine dichterische geschaffen, – ob aus innerer Ueberzeugung, ob um seinen späteren Versuchen Eingang zu verschaffen, lassen wir dahingestellt. Er cassirt alle Oper, die gewesen, bis zu und mit seinem Rienzi, er läugnet, dass vor seinen späteren Versuchen das, was er echt dramatisches Gefüge nennt, irgendwo in einem Opern-Texte zu finden sei. „Der Irrthum in der Oper“, [162a // 162b] behauptet er, „bestand darin, dass ein M i t t e l des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks, das Drama, zum M i t t e l gemacht wurde.“

Dieser Satz soll das Fundament für die beginnende Oper-Reform abgeben, mit ihm steht oder fällt daher die Kritik Wagner's gegen die alte und für die neue Oper. Er muss deshalb vor Allem scharf beleuchtet werden.

Die Aufgabe des Menschen als e m p f i n d e n d e n Wesens ist die Erkenntniss und Darstellung des Schönen. Dieses Streben heisst man die Kunst, sein Ziel ist das Kunstwerk. Die Kunst ist, wie das Schöne, für alle Menschen da; den Künstler macht der stärkere Grad von Phantasie zum Dichter, Maler u. s. w., der Laie, dem die Gabe der Erfindung abgeht, muss sich begnügen, seine schwächere, schlummernde Phantasie von dem Künstler erwecken zu lassen. Jener s c h a f f t das Schöne, dieser e r k e n n t es; in den G e n u s s theilen sich Beide.

Der Künstler wählt je nach seinen natürlichen Anlagen zum Ausdruck seiner Idee vom Schönen, zur Darstellung des Inhalts des Kunstwerkes, eine der vorhandenen Darstellungsformen. Natürlich sind diese nicht der Z w e c k, sondern nur die M i t t e l. Sind es Farben, so heisst der Künstler Maler, sind es Worte, Dichter, sind es Töne, Musiker. Neben diesen Hauptmitteln des künstlerischen Schaffens gibt es aber wieder verschiedene Nebenmittel oder besser U n t e r a r t e n der Darstellungsform, welche sich zu den Hauptmitteln verhalten, wie die Zweige eines Baumes zu den Aesten. Wählt der Dichter den einfachen Vers, so ist das Kunstwerk ein Gedicht, wählt er Prosa und erzählende Darstellungsweise, ein Roman, wählt er den blossen Dialog, D r a m a. Der Musiker dagegen, will er n u r Tondichter sein, belebt das Orchester oder ein einzelnes Instrument und schafft so Sinfonieen, Ouverturen, Sonaten; wählt er dagegen die menschliche Stimme zum Ausdrucksmittel seiner Idee, so ist er an den Wortdichter verwiesen. Das Werk wird demnach, wenn er von letzterem ein Gedicht entlehnt, d e r F o r m n a c h ein Lied, wenn darstellende Prosa (oder Verse), Cantate oder Oratorium, wenn dramatischen Dialog, O p e r.

Wagner hat also ganz Recht, wenn er die Musik ein Mittel des Ausdrucks oder, wie wir sagen wollen, eine Darstellungsform des Kunstwerkes nennt; denn was kann man künstlerisch Anderes ausdrücken, als die Idee vom Schönen? Eben so wird er die Poesie ein M i t t e l des Ausdrucks nennen müssen. Wie aber kann denn behauptet werden, eine Unterart dieses Mittels, ein Zweig der Dichtkunst, d a s D r a m a, sei der Z w e c k d e s A u s d r u c k s selbst? [162b // 163a] Ist Form und Wesen gleichbedeutend? Ist die Darstellungsweise zugleich der Gegenstand, der Inhalt der Darstellung?

Die Art und Weise, wie der Reformator der Oper den „Irrthum“ in der Oper darthun wollte, war also selbst eine grundfalsche; er beging so zu sagen einen Irrthum im Irrthume. Dies erhellt auch noch aus Wagner's eigenen Worten, indem er an einer Stelle vom Roman des Mittelalters sagt, „er habe so wenig zerstreut, dass man zur unmittelbaren D a r s t e l l u n g an die Sinne, zum D r a m a, übergehen musste“, während er an einer dritten Stelle sogar behauptet, „der Weg des Dichters gehe aus der

Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur Verwirklichung des Gedankens in der Sinnlichkeit.

Der Irrthum in der Oper-Setzweise bestand vielmehr, nach unserer Meinung, darin, dass gewöhnlich das eine der Mittel zum Zwecke gemacht wurde, wobei man natürlich die Aufgabe, die harmonische Darstellung der Idee des Schönen, den nur durch innige Verbindung beider Mittel erreichbaren Zweck, aus den Augen verlor und so nicht zum einheitlichen Kunstwerke gelangte. Vorzugsweise ist mit vorherrschender Musik gefehlt worden, so in der italiänischen Oper, der so genannten ernsten, wie der lyrischen, die man beide richtiger als Concert-Opern bezeichnen könnte. Aber auch mit vorherrschendem Texte ist schon – und zwar lange vor Wagner – gesündigt worden; man denke nur an Cherubini's einheitlose Compositionen und an Halévy's Pikantereeen!

Die Ursache von jener Richtung ist theils in dem sinnlichen Charakter der Italiäner, theils in der blinden Nachahmungssucht ihrer Nachbarvölker, theils endlich und hauptsächlich bei den allerdings unbefähigten Dichterlingen der meisten Opern-Texte zu suchen. Diese poetische Impotenz hat auf das Schicksal einer Menge von Opern den nachtheiligsten Einfluss ausgeübt, indem sie deren Untergang, das schnelle Vergessen einer an sich oft trefflichen Musik herbeiführte, weil sie die Wirksamkeit der letzteren gänzlich lähmte. Erklärlich aber ist sie sehr wohl aus dem Umstande, dass sich über der Geschmacks-Richtung ihrer Zeit erhabene, geniale, mit tieferer Phantasie begabte Dichter natürlich nie zum Verfertigen eines Opern-Textes hergaben, indem sie es vorgezogen, selbstständige, frei geschaffene Kunstwerk zu liefern, und es verschmähten, mit einem anderen Künstler gemeinsam, oder richtiger mehr oder weniger abhängig von ihm, zu schaffen, zumal sie voraus wussten, dass dieser die etwaigen Palmen ihrer beiderseitigen Arbeit ganz allein brechen würde. So waren es, wie Wagner richtig bemerkt, gewöhnlich in Sold und Lohn [163a // 163b] genommene Literaten, welche trockene Knochengerüste zu dramatischer Musik aufbauten. Unterzogen sich dennoch zuweilen einzelne bedeutendere Dichter dieser undankbaren Mühe, so verstanden sie entweder zu wenig von der Musik, wie Göthe, oder setzten sich, um des lieben Verdienstes willen, allen Vor- und Nachtheile eines Compagnie-Geschäftes aus, wie Scribe.

Dennoch aber ist es merkwürdig, wie viele unbedeutende, mangelhafte Texte zu herrlichen Gebilden der Tonkunst Anlass gegeben haben, im Bereiche des Liedes, wie der Oper! War nur der Vorwurf irgendwie musicalisch ausführbar, der Componist selbst Poet, so arbeitete er die gebrechlichen Worte gewisser Maassen um, verdeckte ihre Schwächen durch die Reize der Musik und verklärte auf das anmuthigste ihren Inhalt. Man denke an Mozart's Don Juan und Zauberflöte, an Marschner's Vampyr, an Meyerbeer's Robert. So verwandelt sich der farblose, gestaltlose Schleim der Muschel oft in die glänzende, köstliche Perle.

=====

Zur Physiologie des musicalischen Drama's.

II.

Wenden wir uns jetzt zur besonderen Betrachtung der einzelnen veröffentlichten Dramen Wagner'.

Der „Fliegende Holländer“ ist jedenfalls die frischeste, unwillkürlichste Conception seiner Phantasie; die Anlage ist frei von jeder Berechnung, die Schilderung beruht auf eigener Anschauung, auf individuellen Eindrücken und Empfindungen. Aber eben desshalb ist das Werk so subjectiv gehalten, dass es auf den Titel eines dramatischen keinen Anspruch machen kann; es geht ihm, abgesehen von dem Ungeheuerlichen der Musik, alle und jede Bühnenwirkung ab.

Die Fehler der früheren Romantiker vereinigt es sämmtlich in sich und bietet nur sehr wenige Vorzüge dieses Genre's dar. Der Zuhörer wird von vorn herein in eine todtenhafte Erstarrung versetzt, die theils durch das Stocken der Handlung, theils durch die Gräulichkeit des Sujets, theils durch das Wilde der Scenerie, theils endlich und hauptsächlich durch das Disharmonische und Schwerfällige der Orchestermusik hervorgerufen wird. Drei vereinzelte Lichtpunkte – der Spinnchor, die Bass-Arie des zweiten und das Duettino des dritten Actes – lassen die Nacht rings umher nur um so finsterner erscheinen.

Der Held und Mittelpunkt dieses Tongemäldes ist eine eben so bizarre Erscheinung, wie Bertram, aber zugleich eine sehr langweilige, während jener doch pikant ist. Der weibliche Charakter ist eben so unnatürlich und verzerrt, die Aufopferungslust des Mädchens durch nichts motivirt, sie selbst eine zweite Somnambule. Die schreiend starken Accente in den Gesang-Partieen entschädigen nicht für die

gezwungene, meist unmelodische Führung der Stimmen, welche noch obendrein vom Orchester todt gehetzt werden. Die Naturschilderung, die Matrosen-Chöre mögen wahr sein, mögen eine gleich betäubende Kraft besitzen, als wirklicher Seesturm und Theerjacken-Gesang, aber – s c h ö n sind sie nicht. Uebrigens geräth Wagner hier, wie [169a // 169b] so oft, in grellen Widerspruch mit seiner Lehre, in dem er ja in seiner Operntheorie die vage T o n m a l e r e i, „die Ausgedrücktes, nicht Ausdruck enthalte“, gänzlich verwirft. Wo endlich im „Holländer“ das „rein-menschliche Element“ enthalten sein soll, ist nicht zu ergründen. Unerklärlich ist und bleibt es daher, wie Wagner d i e s e n Operntext in sein Beispielbuch mit aufnehmen, ihn als das Model eines musicalischen Drama's aufstellen konnte.

Man wird vielleicht einwenden, es sei der „Holländer“ der Entwicklungsknoten für die beiden folgenden Dramen gewesen. Aber welche Aehnlichkeit, wenigstens welche ähnliche V o r z ü g e sind darin, gegenüber denen der letzteren, aufzufinden? Wir wüssten keine.

Wohl aber begegnen wir im „T a n n h ä u s e r“ derselben Wildheit der Leidenschaft, derselben Armuth an Handlung, derselben Sprödigkeit in der Führung der Stimmen, theilweise derselben Bizarrerie der Charaktere. Eine ausführliche Darstellung und Beurtheilung dieser Oper ist indessen kürzlich in diesen Blättern auf so gründliche und scharfsinnige Weise erfolgt, dass wir uns derselben gänzlich enthalten können. Nur auf zwei Punkte wollen wir, zur weiteren Beurtheilung der angeblichen Reformation der Oper, näher eingehen.

Wagner hat, unwissentlich, eine Selbstkritik seines „Tannhäuser“ geschrieben, wie sie kein p a r t e i l o s e r Kunstrichter besser hätte schreiben können. Er sagt von einer gewissen Oper Folgendes: „Der Text ward mit Haut und Haar in den Melodien verbrannt, letztere aber machte der Componist meist im Voraus fertig, brach sie, um dem Texte keinen zu erkennbaren Zwang anzuthun, in Stücke und fügte die einzelnen Theile, je nach dem declamatorischen Erfordernisse der Textesworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen.“ Nur hat zwar der Verfasser jener Leit-Artikel über den „Tannhäuser“ schon mit Recht auf die grosse Aehnlichkeit hingewiesen, welche diese Oper theilweise mit Weber's „Euryanthe“ hat. Wir behaupten aber, die ganze Erfindung des zweiten Actes, ja, sogar die ganze Anwendung und Behandlung seines Inhalts, ist aus einer sehr ge- [169b // 170a] schickten und dankbaren Nachahmung der gleichen Situationen in jener Oper entstanden. Aber wir läugnen, dass Wagner's Definition von der E u r y a n t h e n - M u s i k, denn diese ist in den oben angeführten Worten gemeint, die richtige sei, und finden, dass sie weit besser auf seine eigene Musik passt. Wenn er übrigens ferner die Chezy'sche Dichtung zu Weber's Oper als einen der unglücklichsten Operntexte bezeichnet, so prallt dieser Schuss mit entschiedener Schnellkraft auf den Schützen zurück. Denn die unbefangene Kritik hat dem gleichfalls ganz undramatischen, weil lyrischen Texte zum „Tannhäuser“ noch keine besondere Anerkennung zu Theil werden lassen, mag auch der Form, der Sprache und den Versen volle Anerkennung zu Theil werden. Die E r f o l g e der Oper beim Publicum sind durch die ä u s s e r e n Umstände zu sehr bedingt, als dass man daraus auf ihre Dauer schliessen könnte. In Dresden liess die Oper – das aristokratisch-katholische Publicum ausgenommen – kalt, wie Wagner selbst gesteht; in Weimar herrscht das Local-Interesse und Liszt's Autorität vor; an anderen Orten dürften theils die Sympathieen für das unverdient harte Schicksal des Künstlers, theils die literarischen Lärmtrompeten seiner Freunde besonders schwer in die Wagschale fallen.

Die Lyrik greift, namentlich im dritten Acte, so breit und ausschliesslich Platz, dass dadurch, trotz aller instrumentalen Würze, der Hörer höchlich gelangweilt und zum Vergessen des vorher Gehörten veranlasst wird. Nur der, welcher sich, „rein-menschlichen Gedanken“ fern, mit Treugläubigkeit zur römisch-katholischen Kirche bekennt, oder es liebt, in mittelalterlicher Mystik zu schwelgen, kann von dieser fast ununterbrochenen Kette von Gebetsängeln und Reueliedern in eine erquickliche Stimmung versetzt werden. Ueberhaupt versteht es Wagner sehr, durch oft peinlich zähe Fortführung langsamer Zeitmaasse seine Hörer müde und mürbe zu machen. Was soll man aber zum I n h a l t e dieses schleppenden dritten Actes, zu diesem Siege des Wunderglaubens sagen? Wagner ist, wie gesagt, der Mann des Widerspruchs. In seiner Theorie eifert er gegen die mittelalterliche Romantik und setzt den christlichen Mythos, dem alt-griechischen gegenüber, auf ein Minimum poetischen Werthes herab. „Nur der Grieche kam durch Vergleichung der äusseren Erscheinungen mit dem Menschen zum Menschen selbst, der im christlichen Mythos sich selbst fremd geworden war, indem dessen Inhalt das Sterben, die Sehnsucht nach dem verklärenden Tode ist.“ „Im griechischen Drama war wachsende Bewegung bis zur Katastrophe“ – d. i. Steigerung –, im [170a // 170b] christlichen musste mit dem Sturme des Lebens begonnen werden, um die Bewegung zum schwärmerischen Ersterben abzuschwächen.“ Nun wahrlich, im „Tannhäuser“ wird in diesem Genre gewiss das Möglichste geleistet!

Und hier kommen wir zu Besprechung dessen, was den inhaltlichen Kern des Drama's der Zukunft bilden soll, zu Wagner's Losungswort vom „Reinmenschlichen“.

Nach ihm ist der Mensch im Staate untergegangen. „Das Individuum in Kampfe mit dem Staate“ – d. i. den staatlichen Einrichtungen, Gesetz und Sitte – „kann vom Dichter nur als ein Gedachtes, gestalt- und farblos Unvorhandenes (?) dargestellt werden.“ Aus dieser mehr als dunklen Definition, einer negativen, kann man natürlich bloss schliessen, dass Wagner den Menschen nur dann als Object poetischer, insbesondere dramatischer Auffassung zulassen will, wenn wir ihn aller Cultur entkleidet, allen gegebenen Verhältnissen entrückt, also im puren, nackten Naturzustande vor uns haben. Die Haupt-Momente dieses paradiesischen Lebens sollen für den Dichter, der mit der Vergangenheit gebrochen, sein: „Jugend und Alter, Wachsthum und Reife, Eifer und Ruhe, Thätigkeit und Beschaulichkeit, Unwillkür und Bewusstsein.“ Demnach dürften eigentlich künftig nur wilde Völkerstämme auf der Bühne geduldet werden. Denn die Sphäre anderer Personen muss doch irgend einer Zeit der Culturgeschichte angehören. Uebrigens kann der Philosoph sich wohl mit der Abstraction des „Reinmenschlichen“ befassen, aber der dichterischen Phantasie wird dieses eben so unmöglich sein, als der thierischen Lunge des Einathmen der reinen Lebensluft, des unvermischten Sauerstoffes. Sie müsste sehr bald im Reinmenschlichen ersticken!

Zu jenem Trugschlusse gelangt Wagner aber theils auf Grund seiner politischen Ansicht, nach welcher er, selbstgeständlich, k e i n e r Partei angehören will, theils seiner psychologischen Auffassungsweise, in welcher er Materialist und fest von der sinnlichen Einheit des menschlichen Wesens überzeugt ist. Dennoch eifert er so gewaltig gegen die „Verstandes-Dichter und -Componisten“; dennoch will er n u r vom G e f ü h l e des Dichters auf das G e f ü h l des Hörers gewirkt wissen und findet das Unnatürliche des Drama's, des Romans, der Oper vor der seinen darin, dass deren „Inhalt, der sich abwechselnd an den Verstand und das Gefühl zu wenden habe, ein z w e i spaltiger, uneiniger – und daher künstlerisch unzulässiger – „sei“. Damit erkennt er aber eben wieder den Dualismus der menschlichen Natur an! [170b // 171a]

Diesem in Nebel und Dunst verschwimmenden Begriffe des „Reinmenschlichen“ suchen wir nun aber in Wagner's dramatischen Modellen vergebens nach. Die ganze dürftige Handlung des „Holländers“ ist auf den eigenthümlichen Umgebungen der Personen basirt; der „Tannhäuser“ ist historischen Ursprungs: die beiden auf dem gegebenen Hintergrunde sich darin bekämpfenden Elemente sind der symbolische Geisterspuk und der positive Christenglaube. Nun gut: so sollen diese beiden Dichtungen wohl nur Durchgangspunkte zur wahren dramatisch-musicalischen Poesie, und diese endlich selbst im „Lohengrin“ anzutreffen sein? Wir werden aber finden, dass auch hier die Scene in einem von Wagner so unpoetisch gehaltenen „S t a t e“, nämlich im Lehns-Staate, spielt, während die des „Holländers“ einem Handels-Staate, die des „Tannhäuser“ aber einem kirchlichen angehört.

Die Bekanntschaft des „Lohengrin“ haben wir nur mit dem Auge gemacht, zum Gehör ist er uns noch nicht gekommen. Dennoch müssen wir bekennen, dass uns dieses Werk nach sorgfältiger Prüfung eine ungleich höhere und beachtenswerthere Stellung einzunehmen scheint, als Wagner's frühere Dichtungen. Man findet hier ein echt dramatisches Gebilde, von zart poetischem Hauche durchweht und von einer fast ganz befriedigenden Wirkung. Die Charaktere sind sicher gezeichnet, die Gegensätze treffend hervorgehoben, die äusseren Umgebungen treu und lebhaft geschildert. Die Sprache ist edel und sehr gewährt, ohne maniert zu sein. An Breiten leidet das Werk nur wenig. Sein Hauptfehler aber ist die schon oft gerügte Entwicklung, welche den Hörer frostig ergreift und zuletzt gegen den Helden gänzlich abkühlt. Auf die musicalische Seite des Dramas gehen wir hier nicht ein, deren Besprechung einer kompetenteren Feder überlassend.

Das W u n d e r bildet auch die Basis des „Lohengrin“. Das Wunder aber ist es, welches nach Wagner's Ansicht die Opern-Reform herbeiführen soll. „N u r durch das Wunder kann der Dichter die allverständlichste Einheit im Drama herstellen, indem dasselbe nicht, wie das Wunder des christlichen Dogma's, die Natur der Dinge aufhebt, sondern sie dem Gefühle (?) begreiflich macht.“ Mehr erfährt man nicht. Wohl aber wird man an dieser kurzen und dunklen Deutung wieder irre, wenn man die frühere Behauptung Wagner's damit vergleicht, nach welcher „der Mythos die Dinge erfasst, wie sie dem Auge erscheinen, n i c h t, w i e s i e w i r k l i c h s i n d“. Diese Auffassung der Dinge nach dem Scheine soll sie also auf das verständlichste begreiflich machen! [171a // 171b]

In den drei Opern-Dichtungen, welche inhaltlich nur das Eine mit einander gemein haben, dass die Sage in ihnen die Hauptpartie bildet, soll nun nach Wagner eine neue specifische Poesie liegen, welche er für die des allein wahren und echten Drama's hält. Die Fabel des Holländers wird aber mit derselben symbolischen Andeutung gebraucht, wie die des ewigen Juden, und die des Tannhäusers im Höselsberge verräth die gleiche dichterische Absicht, welcher wir schon lange vorher in der von Armida und Rinaldo begegnet sind. Die symbolische Andeutung eines menschlische-wahren Verhältnisses ist nun im „Lohengrin“ in dem Gral-Geheimnisse zu finden, welches den Helden umhüllt. Das Recht des

liebenden Mannes, vom Weibe seiner Wahl unbedingte Hingebung verlangen zu können, spricht sich in der Festhaltung dieses Geheimnisses, Else gegenüber, aus. Es ist recht spannend erfunden, aber der rein-menschliche Charakter des Helden leidet darunter noch weit mehr, als im Tannhäuser, so dass Lohengrin am Schlusse der Oper bei seinem Scheiden weder Zuneigung noch Bewunderung im Hörer zurücklassen kann.

=====

Zur Physiologie des musicalischen Drama's.

III.

Betrachten wir noch die *Wirkbarkeit* der Opern-Dramen Wagner's im Allgemeinen. Man könnte beim Studiren seiner Theorieen leicht auf den Gedanken geführt werden, er befinde sich *den* Aesthetikern gegenüber, welche die Oper überhaupt eine Missgeburt der Phantasie, einen unnatürlichen Zweig der Kunst heissen, in einer günstigeren Stellung. Auch ist es Thatsache, dass bei minder und nicht musicalischen Leuten die Anhörung seiner Opern, mit dem Textbuche in der Hand, einen ungleich grösseren Beifall hervorruft, als bei musicalisch Gebildeten, den „pedantischen Freunden absoluter Musik“. Ist aber deshalb anzunehmen, dass Wagner die Illusion ganz abgeschafft oder ganz unmerklich gemacht, dass er die ergreifende Wahrheit des eigentlichen Drama's in das höher potenzierte musicalische völlig übertragen habe? Gewiss nicht. Die Sinnes-Täuschung, welche bei Anwendung der Musik auf das Drama stets obwaltet, stets obwalten muss, ist und bleibt dieselbe, wenn sie auch weniger fühlbar, weniger handgreiflich geworden. Der Prosaiker -- so mögen wir jene grundsätzlichen Lügner der Opern *Kunst* nennen -- wird sich zwar freuen, dass die breitgehaltene Melodie mit ihren Wiederholungen nicht mehr zu verspüren ist, dass er es nur noch mit dem Recitativ zu thun hat, und dass er den Laut und Accent des Wortes und der Phrase ziemlich kenntlich und unverbrämt hört. Aber der Hörer, welcher musicalisch zu fühlen und zu denken gewohnt ist, wird mit unbefriedigtem Verlangen nach diesem Mosaik der Töne hin horchen und für die mangelnde Verbindung derselben, die fehlende Abrundung der Perioden, wenig Trost und Entschädigung in der schweren Harmonieenfolge und der schwierigen Instrumental-Begleitung finden, dort die gesetzmässige Ordnung, hier die Durchsichtigkeit und das Ebenmaass vermissend. Wagner's Sang-Melodieen gleichen Gemälden, in welchen der Maler die Linien der Zeichnung, [177a // 177b] die ihm besonders gelungen, hat stehen lassen, als er an die Farbengebung ging. Da stehen sie nun, die schroffen, kantigen Umrisse, lüthbar und handgreiflich, aber der weiche, duftige, zugegebene *sinliche* Farbenton wird nun, überall von jenen Linien durchschnitten, matt und wirkungslos. Aber der *Zeichner* hat gesiegt; er, der Hauptkünstler -- der Maler darf ihm ja stets nur in zweiter Linie folgen -- blickt überall aus dem Werke hervor, und die Spuren des allmächtigen Bleistiftes, des gestaltenden, bleiben unverwischt und gehen nicht unter in der bunten Kleckserei des Malers. Und die Illusion? Ja, die wäre glücklich vernichtet, und der Musikfeind zufriedengestellt, wie in einem prosaischen Drama oder einem nüchternen Romane, wenn *etwas* nicht wäre. Dieses Etwas aber ist *in* den Werken das symbolische Wunder, der unentbehrliche Mythos, *an* denselben: das übermüthig tobende und sich spreizende Orchester. Da sehnt sich der Nichtkenner der Reize absoluter Musik, von der neuen, immer noch allzu musicalischen Erscheinung sich abwendend, wohl wieder nach dem trockenen Recitativ der alten Italiäner zurück. Die Consequenz aber hätte den Experimentator nicht auf diesen halben Gesang, diese vervielfachte Begleitung, sondern -- auf das Melodrama zurückführen sollen. Denn nur dort ist der Musiker auf das Minimum seiner Kraftäusserung beschränkt, nur dort hört die Sinnestäuschung, wenigstens die jenseits der Lampen, ganz auf, dort hat das Orchester ausschliesslich „Ahnungen“, Andeutungen und dergl. auszusprechen. Und überdies wäre es ganz natürlich und gerecht, wenn dem üppigsten Reichthume der gottlosen Oper die dürrste Armuth strafend folgte.

Hinsichtlich der *Schöpfung* des zukünftigen Musik-Drama's hat endlich Wagner eine doppelte Ansicht. Die Reform oder „Revolution“, wie er lieber will, kann und soll nur von Einem ausgehen, *ihm* selber. „Nur er, der Einsame, vermag in seinem Drange die Bitterkeit dieses Geständnisses in sich zu einem berausenden Genusse umzuwandeln, der ihn mit trunkenem Muthe zu dem Unternehmen treibt, *das Unmögliche zu ermöglichen*. [17b // 178a] Denn er allein ist von zwei Gewalten gedrängt, denen er nicht widerstehen kann, und von denen er sich zum Selbstopfer treiben lässt.“ Es soll also eine Revolution des Absolutismus sein, den ein kühner Prätendent gegenüber den legitimen Grössen ausführt, ein Staatsstreich *comme il faut!* *Dann* erst darf die Theilung der Gewalt erfolgen. „In Liebe

müssen sich künftig beide Operschöpfer begegnen; der Dichter muss älter und zeugend sein, der Mann, der Musiker jünger und empfangend, die Frau, welche, jenen vollkommen verstehend, gebiert. Jede Selbstbeschränkung des Dichters oder Musikers“ – wie kann man u n b e s c h r ä n k t verstehen und empfangen?! – „würde den Tod des Drama's herbeiführen.“

Die Stellung Wagner's ist demnach jedenfalls eine höchst gefährliche, wie die jedes Prätendenten; denn er übernimmt die volle und ausschliessliche Verantwortung. Er muss nicht nur selbst das Neue, das „Unmögliche“ schaffen, sondern er muss auch b e i d e Seiten desselben in g l e i c h e r Vollkommenheit liefern. Ist eine der beiden ihm inwohnenden Kräfte die schwächere, so wird das Werk zu einem verunglückten Versuche herabsinken. Nun g l a u b t er zwar, gleich stark als Dichter wie Musiker zu sein; wie aber, wenn er sich irrt, wenn d i e Recht behalten, welche ihm als Dichter Phantasie und Genialität, als Componist aber nur Kenntnisse und Talent zusprechen? Stets war, wie in den Artikeln über „Tannhäuser“ hier sehr wahr bemerkt wurde, das Genie nur in E i n e m gross.

Ziehen wir beispielsweise nochmals die Malerei in Vergleich. Welcher der alten berühmten Meister war als Zeichner u n d Maler g l e i c h vollendet? War Raphael's Pinsel so mächtig, als der Correggio's? War Correggio's Griffel so unerreichbar, als der Raphael's? Waren in den Werken Rembrandt's und Van Dyk's die Formen und Farben, die Züge und die Schattirung gleich vortrefflich?

Dass es aber bei einer natürlich gegebenen Theilung der Kräfte für eine Kunstschöpfung das Rathsamste ist, wenn sich z w e i Künstler vereinigen, um das ganze grosse Kunstwerk hervorzubringen, welchem ungetheilte Beifall, allseitige Bewunderung zu Theil werden soll, das beweisen auf das deutlichste, obwohl es nach der Erfahrung selbstverständlich ist, jene unübertroffenen Gemälde niederländischer Meister, in welchen der eine die Landschaft, der andere die sie belebenden Figuren malte.

E i n Wort von jenem Manne, der die beiden Eigenschaften des Theoretikers und Künstlers auf seltene, wunderbare Art w i r k l i c h in sich vereinigte, hätten Wagner [178a // 178b] und seine Anhänger doch im Gedächtniss behalten sollen; es heisst:

„Gau, Freund, ist alle Theorie,
Doch grün des Lebens goldner Baum.“

A. H.

trotz dem // läugnen // eben so // unermüdete // d r e s d e n e r // Gränzstein // pariser // Disharmonieen, // alle Oper, // läugnet, // hohler Pathos // Oper-Reform // e m p f i n d e n d e n Wesens // Sinfonieen, // ausdrücken, als // Oper-Setzweise // so genannten // Texte // einheitlose // Pikanterieen! // voraus wussten, // gewisser Maassen // anmuthigste //

Titel eines dramatischen // todenhafte // Lichtpunkte // Gesang-Parteien // todt // Model // welche ähnliche // Reformation // Melodieen // läugnen, // irgend einer // sein, als Sympathieen // Wagschale // Gebetsängen // Mythos, dem // selbstgeständig, // abkältet. // gebraucht, wie // Else // mehr, als //

Theorieen // das höher potenzierte musicalische // Sinnes-Täuschung, // Lügner // hin horchen // Harmonieenfolge // Sang-Melodieen // lühbar // Mythos // Sinnestäuschung //

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/46, Sonntag 20. 11. 1853, S. 368

[Kunst-Nachrichten]

W e i m a r. Unsere Oper ist reorganisirt; daß L i s z t wieder anwesend, zeigte die Aufführung des „fliegenden Holländers“ und des „Freischütz.“ . . .

XXXX

Mittelrheinische Zeitung -/275, Sonntag 20. 11. 1853, S. [Bb]

[-]

* **Wiesbaden**, 19. Novbr. Die Richard Wagnerschen Opern „T a n n h ä u s e r“ und „L o h e n g r i n“, die hier eine so außerordentliche Aufnahme gefunden haben, aber seit Abgang des lyrischen Tenors, Herrn Stritt, nicht aufgeführt werden konnten, werden mit dem Eintritt des neu engagirten lyrischen Tenors, Hr. R ö h r, wieder gegeben und dadurch einem allgemeinen Wunsch des Publikums entgegen gekommen.

- . . .

[Asterisk gefüllt halbeilig oberhalb bündig] // entgegen gekommen. //

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/47, 21. 11. 1853, S. 187b-188a

[Correspondenzen]

A U S P A R I S .

(Schluss.)

... // ...

... Liszt, der mit Richard Wagner hier eintraf, ist nur kurze Zeit hier verblieben, fast fortwährend unsichtbar gewesen und zum Leidwesen der Freunde und Verehrer die seiner nicht ansichtig wurden, wieder nach Weimar zurückgereist. Wagner ist noch hier. . . .

Verehrer die ||

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] - /325, Montag 21. 11. 1853, S. 5187b

[Deutschland]

K. S a c h s e n. **Leipzig**, 17 Nov. . . . Unsere Oper hat unter thätiger Leitung des Regisseurs Behr von älteren Werken Cherubini's „Wasserträger“ und Dittersdorfs „Doctor und Apotheker“ in Scene gesetzt; von neuern Schöpfungen studirt sie jetzt den Wagner'schen „Lohengrin“ ein. Leipzig ist damit die zweite deutsche Bühne welche dieß Werk vorführt. Die Litteratur, welche der Ueberfluthung mit musikalischen Interessen nicht hold sein darf, kann doch nicht umhin diesem Musikdrama ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, da dasselbe bei seinem musikalisch wahrscheinlich sehr zweifelhaften Werth das Verdienst hat dem Jahrzehn von heute einen alt vaterländischen Mythenstoff zuzuführen, der auch die Masse dazu bestimmen dürfte dem tiefen Reiz und der männlichen Hochkraft unserer Nibelungen Antheil zu schenken. Wir machen zur Förderung dieses Interesses auf die (hier bei Brockhaus) in Urtext und Uebersetzung von Wilhelm v. Ploennies erschienene **K u d r u n**, der mittelhochdeutschen Odyssee, aufmerksam. Die dem werthvollen Buch beigegeben Abhandlung über den Kudrun-Vers und seine Abweichungen vom Nibelungenmaße ist von Max Rieger. . . .

[Ī = Halbkreis über senkrechtem Strich konkav, nicht konvex; Zeichen nicht fett] // 17 Nov. // Dittersdorfs // Bühne welche dieß // Litteratur, // umhin diesem // hat dem Jahrzehn // dürfte dem ||

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] - /326, Dienstag 22. 11. 1853, S. 5204a-5204b

[Deutschland]

H a n s e s t ä d t e. * **Hamburg**, 16 Nov. . . .

Richard Wagners „Tannhäuser“ ist nun bereits zweimal bei vollem Hause im Stadttheater gegeben worden. Die äußere Ausstattung, die Costüme sämmtlicher Mitwirkenden sind von höchstem Glanz und ungemein geschmackvoll. Spricht Frau Fama wahr, so soll die Direction dafür an 20.000 Mark Cour. verausgabt haben! Ob die Oper so lange vorhalten wird um diese Summe nebst entsprechendem Gewinn zu decken, wird die nächste Zukunft lehren. Das sehr schwer in Scene zu setzende Tonwerk ward im allgemeinen trefflich aufgeführt. Unserm neuen Capellmeister, Hrn. Ignaz Lach- // ner gebührt dafür das größte Lob. Dieser tüchtigen Einübung des verstärkten Orchesters und der Gesangskräfte hat das Tonwerk selbst die sehr beifällige Aufnahme zu danken die es fand. Man geht aber entschieden zu weit wenn man behaupten will, das Publicum habe die unbedingt interessante Musik enthusiastisch aufgenommen. Dieß dürfte, ohne dem musikalischen Sinne und der musikalischen Bildung des Publicums so wie dem begabten Componisten zu nahe zu treten, gar zu viel verlangt seyn. Für Musiker von Fach kann die Wagner'sche Musik ein wichtiges Studium werden, sie können daraus mancherlei lernen, eine Musik für das Volk ist der „Tannhäuser“ nicht und kann es nicht seyn, weil diese Art Musik das Herz zu wenig bewegt. Dieß bemerkten wir nicht etwa um Wagner einen Vorwurf daraus zu machen, sondern der Wahrheit zu liebe. Es ist möglich daß in dieser Musik die Elemente einer ganz ueu sich gestaltenden Oper gegeben sind, bevor es aber dahin kommen wird daß man dieß allgemein gelten läßt werden sicherlich noch einige Jahrzehnte vergehen. Wir selbst schwärmen nicht für den Tannhäuser und können denn

auch, da es uns nicht gegeben ist gegen unsere Ueberzeugung zu sprechen, das unerhört Herrliche was andere darin entdeckt haben zur Zeit noch nicht darin finden.

[Asterisk gefüllt halbzeilig oberhalb bündig] // 16 Nov. // wird um // danken die // weit wenn // etwa um // zu liebe. // möglich daß // ueu // sind, // wird daß // läßt werden // ist gegen // Herrliche was // haben zur //

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/93, 23. 11. 1853, S. 376b-378b (Z:377a)

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Frankfurt a. M. . . . // – Aller Anstrengungen der Direktion ungeachtet, kann sich den „Tannhäuser“ nur ein getheiltes Feld erobern und „Indra“ ist die entschiedene Siegerin in Bezug auf das gewonnene Terrain in der Masse, was auch bei der letzten Aufführung des „Tannhäuser“ wieder zu bemerken war. Was Frau **A n s c h ü t z**, **Frl. H o f f m a n n**, **Hr. C a s p a r i** sowie **Hr. D e t t m e r** in dieser schwierigen Komposition Ausgezeichnetes leisten, ist schon besprochen und gewürdigt worden; auch **Hr. R o b e r t i** (Wolfram von Eschenbach) ist besonders hervorzuheben, obgleich derselbe, wie es uns schien, nicht frei über seine schönen Mittel verfügen konnte, wie dies im „Fidelio“ als Pizarro der Fall war, wo **Hr. R o b e r t i** wahrhaft überraschend wirkte. Derselbe ist nicht nur im Besitze einer kräftigen und klangvollen, den Hörer sehr wohlthuend ansprechenden Baritonstimme von edlem Ausdruck, sondern singt auch mit vieler Wärme und Innigkeit, sowie er den tüchtig geschulten Sänger durch einen abgerundeten und wohl nüancirten Vortrag bekundet. **Hr. A u e r b a c h** (Walther von der Vogelweide) führte seine kleine Partie sehr schön aus. **Hr. A.** hat seinen hiesigen Kontrakt unter vortheilhaften Bedingungen verlängert erhalten. – // . . .

1. Druckzeile links ausgerückt // den „Tannhäuser“ //

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/198, 23. 11.1853, S. 1419a

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

H a m b u r g. Wagner's Tannhäuser ist bereits viermal bei ausserordentlich gefülltem Hause und mit grossem Beifall gegeben worden.

.
C a r l s r u h e. Das neue Hoftheater trug Anfangs seinem Baumeister wenig Ehre ein; des Tadels war kein Ende. Nun, nachdem viele Fremde das Theater besuchten und den herrlichen Bau in jeder Beziehung bewunderten, sind die Schreier bekehrt. – Zur Aufführung kommen in kurzer Zeit **Casilda** vom Herzog von Coburg und **Tannhäuser** von Wagner.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/198, 23. 11.1853, S. 1420a

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Es hat sich herausgestellt, daß **Richard Wagner** von der Pariser Polizei keinerlei Anfechtungen hatte, sondern acht Tage in der französischen Hauptstadt zubrachte und seine dortigen Freunde mit seinen neuesten Kompositionen bekannt machte.

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/47, 24. 11. 1853, S. 376

[Dur und Moll]

☼ **Am 13. Nov.** fand in **D a r m s t a d t** bei aufgehobenem Abonnement die dritte Aufführung von **Richard Wagners „Tannhäuser“** statt. Mit jeder Vorstellung erweiterte sich der Kreis der Verehrer dieses ausgezeichneten Tonwerkes. Die Besetzung war folgende: **Venus**, Fräulein **Pauline Marx**; **Elisabeth**, in der heutigen Vorstellung **Fräulein Bertha Walseck**, in den beiden vorhergehenden **Fräulein Neukäuffer**; **Landgraf**, **Herr Carnor**; **Wolfram von Eschenbach**, **Herr Pasque**; **Tannhäuser**, **Herr Pecz**. Sichtlich war der Eifer, welcher alle Mitwirkende beseelte, um das Werk auf eine des genialen Componisten würdige Weise darzustellen, nur schade, daß der Träger der Hauptrolle als dramatischer Sänger nicht bedeutend genug ist, um diese schwierige Parthie zur vollen Geltung bringen zu können. Seit **Hrn. Schindelmeissers** Eintritt

als Hofcapellmeisters nimmt die Oper einen lebhafteren Aufschwung; auch das vorgenannte Werk hatte derselbe mit Fleiß und Sorgfalt einstudirt und mit gewohnter Umsicht geleitet. Die glänzende Ausstattung des Tannhäuser durch neue Decorationen und Costüme gereicht der thätigen Direction zu aller Ehre. – Neu einstudirt wird gegenwärtig „Euryanthe“ von Weber.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] // Pasque; // Mitwirkende // Schade, ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/141, Donnerstag 24. 11. 1853, S. 562a

[–]

Aus dem Reiche des Geistes. . . . – R i c h a r d W a g n e r ' s Musik-Gedicht „Tannhäuser“ behauptet sich, trotz aller vorausgegangenen Urtheile, die den Hamburger musikalischen Geschmack dafür nicht befähigt hielten, auch in Hamburg, füllt Herzen und Casse. – . . .

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/ 142-144, 25. 11. 1853, S. 569b-570b (Z:570a)

[Correspondenz]

Königsberg, den 17. November.

. . . [569b // 570a] . . . – . . . Gegenwärtig warten Aller Augen u. Ohren auf Wagner's „Tannhäuser.“ Morgen geht die Oper nach vielen unsäglichen Mühen und Kosten in Scene und zwar mit folgender Besetzung: Landgraf von Thüringen: Hr. Fricke, Tannhäuser: Hr. Bardt, Wolfram von Eschinbach: Hr. Weiß, Walter von der Vogelweide: Hr. Stolzenberg, Biterolf: Hr. Schlüter, Heinrich der Schreiber: Hr. Witt, Reimar von Zweter: Hr. Rafalski, Elisabeth: Frau Schütz-Witt. Venus: Frl. Haller. Ein junger Hirt: Frl. Eppe. Ueber den Erfolg der Oper erhalten Sie umgehend Bericht. . . // . . . –

Eschinbach: // Schütz-Witt. ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./22, 25. 11. 1853, S. 229a-230b; ~ /23, 2. 12. 1853, S. 240a-243b; ~ /24, 9. 12. 1853, S. 252a-255a; ~ / 25, 16. 12. 1853, S. 265a-266b; ~ /26, 12. 1853, S. 276b-279b [Leitartikel; –]

Die Opposition in Süddeutschland.

I.

Es ist nicht zu verkennen, daß wir G e s a m m t deutsche vor Allem an einem localen und nationalen Dualismus laboriren, dessen scharfe Ausgeprägtheit uns in zwei Kategorien von S o n d e r deutschen zerfallen läßt. Gleich dem politischen, literären u. s. w. bildet auch das musikalische Deutschland zwei Hälften, deren greller Contrast in den tiefeingewurzelten, wie es scheint, untilgbaren Unterschieden von Anschauungs-, Denk und Fühlweisen ihrer Bewohner eine Sprödigkeit besitzt, welche allen bisherigen Kitt- und Leimbestrebungen, die von den Quacksalbern „der deutschen Einheit“ versucht worden sind, hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt hat. Trösten wir uns, wenn wir des Trostes darüber bedürfen, bei diesem fait accomplit: daß N o r d - und S ü d d e u t s c h l a n d nun einmal so wenig zusammenzukommen vermögen, wie Süd- und Nordpol, – . . . [229a /// 230a] . . . Wir glauben sehr stark an die Perfectibilität der musikalischen Zustände in Süddeutschland, wir glauben so sehr daran, daß wir die schwäbische, in jedem Sinne „schwäbische“ O p p o s i t i o n , welche sich plötzlich gegen die große musikalische Bewegung im Norden erhoben hat, als ein Lebenszeichen, eine Lebensregung quand même, nach langem starren, blöden Winterschlaf begrüßen. . . Wir werden diese Opposition, ihre Träger und deren Beweggründe und Absichten näher beleuchten. Es handelt sich dabei zunächst um einen flüchtigen Blick auf die beiden musikalischen Hauptstädte der Schwaben, M ü n c h e n und S t u t t g a r t . Hier ist der Herd der Opposition zu suchen, . . . Die neue mu- [230a // 230b] sikalische Bewegung würde vor W i e n nicht jene unaufhebbare Grenzsperr vorfinden, welche M ü n c h e n und seine musikalische „D e p e n d e n z“, denn das ist es, S t u t t g a r t , derselben entgegenstellen, um, wie mein Freund Hoplit, kürzlich sagte, „ihre Bangigkeit vor Propaganda-Popanz und Ansteckung patriotisch

zu beschwichtigen. . . . Vielleicht haben wir aber auch ihre „ausschlagende“ Opposition, die sich jetzt so mannichfaltig manifestirt, als den ersten Schritt zur Besserung, als die erste ungeschickte Lebensregung eines seiner Trägheit endlich müden lebensfähigen Körpers zu begrüßen. Die Zukunft wirds lehren.

P e l t a s t.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die Opposition in Süddeutschland.

II.

Werfen wir zuvörderst einen Blick auf München. Wir finden dort die vortrefflichsten Kräfte brach liegend; eine Hof-Kapelle, die mit Ausnahme der Dresdener nicht ihres Gleichen aufzuweisen hat und gegen die sich die Wiener und Berliner verstecken müssen. Dieses glanzvolle Orchester wird lediglich dazu benutzt, alle Winter die bekannten Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven (mit Ausnahme der 9ten) abzuspielen . . . [240a // 240b] . . . und zuweilen die Theatervorstellungen einiger klassischer Opern (Mozart, Méhul, Cherubini) zu begleiten. Schumann und Gade – Berlioz und Wagner existiren nicht für München, wahrscheinlich, weil der musikalische Chef des Kunstinstitutes findet, daß sie nur zu sehr existiren nämlich i h m (dativus incommodi). Dieser musikalische Chef heißt, wie bekannt, L a c h n e r und war bis vor Kurzem in zwei Exemplaren vorhanden und „thätig“. Jetzt hat sich, man weiß nicht warum, das par nobile fratrum getrennt. I g n a z Lachner, der Jodlercomponist, büßt für seine etwaigen Sünden früherer Tage heute in der Hölle Hamburg, wo er wahrscheinlich gegenwärtig mit seinem Tactirstock an der Partitur des „Tannhäuser“ seinen Zorn über dieses Müssen ausläßt. F r a n z Lachner ist in München geblieben, wo er Generalmusikdirector genannt wird und S p o n t i n i, wenn der noch lebte, durch diese Gleichheit des Titels vielleicht ärgern würde. . . .

Es war im Herbste des vergangenen Jahres als F r a n z Lachner auf den Einfall gerieth, den Neuromantikern einen Gnadenbrocken vorzuwerfen, und in einem der ersten Odeonconcerte dem Münchner Publikum die O u v e r t ü r e z u m T a n n h ä u s e r vorzuführen. Noch vor der Ausführung dieses Vorhabens [240b // 241a] ließ man dasselbe sehr ostentiv weit und breit vorher verkünden, unter dem heuchlerisch stolzen Vorgeben, hierdurch der von den „Zukunftsmusikern“ ungerechter Weise gemachten Vorwürfe, als wolle man grundsätzlich in starrem, stationären Festhalten am Alten, jede künstlerische Erscheinung der Gegenwart ignoriren und von sich abwehren, durch ein eclatantes Dementi in einem einzelnen Falle einmal zu entkräften. Im Gegentheil, man fühle sich sehr geneigt, das Neue mit offenen Armen bei sich zu empfangen und einzuführen; nur müsse gestattet sein, es wenigstens vor dem zu prüfen und durch das Publikum prüfen zu lassen, das man zum Schiedsrichter ernenne, sich bei der öffentlichen Aufführung dafür oder dawider zu erklären.

Schreiber dieser Zeilen kann versichern, daß schon diese Präambulien ihm damals ein unheimliches Grausen erregten. . . . E s e r g i n g d e r T a n n h ä u s e r o u v e r t ü r e b e i i h r e r A u f f ü h r u n g i m O d e o n c o n c e r t a u c h i n d e r T h a t s o, w i e e s v o r a u s z u s e h e n w a r. S i e w u r d e a u s g e z i c h t. Für diesen Scandal gibt es aber nur eine einzige mögliche Erklärung. Eine Reihenfolge von Beispielen hat gezeigt, wie dieses Werk selbst unter ziemlich schwachen Orchesterkräften, bei nur einigem guten Willen und Verständnisse des Dirigenten seine Siegesgewalt selbst an den verknöchertsten Philistern bewähren konnte, die Mittel, welche die Münchner Kapelle darbot, mußten in Qualität und Quantität der Instrumentalisten als vollendet, als unübertreffbar wenn nicht unerreichbar erscheinen. Ein einziger, aber vielleicht der wesentlichste, Factor noch dazu, ein Dirigent, voll mittheilsamer Wärme und Begeisterung – und Niemand konnte an dem Triumphe zweifeln. Die beispiellos absolutistische Autorität, welcher Generalmusikdirector Lachner als Musiker und Dirigent beim Münchner Publikum ausübt, waren ganz geeignet, auch die Widerstrebendsten zur Ruhe zu bringen, wenn nicht zur Wandlung ihrer grundlosen Antipathie in begründete Sympathie. – D i e T a n n h ä u s e r o u v e r t ü r e w u r d e a b e r a u s g e z i c h t. Wer anders war also hier dieses Scandals anzuklagen, wer dafür verantwortlich und zur Rechenschaft zu ziehen, als der musikalische Chef? Seine Abneigung gegen, seine feindlichen Urtheils- [241a // 241b] äusserungen über „die Neuromantiker“ sind auch außerhalb München bekanntgeworden. W i e w ä r e v o n i h m e i n h e r z v o l l e s, k ü n s t l e r i s c h e s V e r s t ä n d n i s s d e s b e s a g t e n W e r k e s z u e r w a r t e n g e w e s e n, w i e v o n i h m d i e E r f ü l l u n g d e r i h m o b l i e g e n d e n P f l i c h t, s i c h z u G u n s t e n d e s s e l b e n a l l s e i n e s E i n f l u s s e s b e i d e r K a p e l l e u n d d e m P u b l i k u m g e w i s s e n h a f t z u b e d i e n e n? H ä t t e H r. L a c h n e r i n w i r k l i c h e h r l i c h e r A b s i c h t, o h n e R ü c k g e d a n k e n, d i e T a n n h ä u s e r o u v e r t ü r e u n t e r s e i n e r L e i t u n g d e m P u b l i k u m d a r b i e t e n w o l l e n, s o h ä t t e e r d a s W e r k a u c h

wirklich mit seinem persönlichen Gewichte vertreten, er hätte sich durch das Fiasko oder vielmehr durch die Ungezogenheit und Rohheit des Publikums – als solidarisch mit dem von ihm dirigirten und *bona fide* dirigirten Werke – schwer in seinem Künstlerbewußtsein verletzt fühlen und für diese Beleidigung nach einer Revanche streben müssen. Eine derartige Velleität von *Point d'honneur* überkam aber Hr. Lachner nicht; er war sehr befriedigt über den (vielleicht vermutheten) Ausgang der Sache. Aus Schonung wollen wir die vorige Parantese undetaillirt lassen. So hatte denn also das Publikum gesprochen, sein Verwerfungsurtheil, ohne daß eine Appellation möglich, orakelt und die „Zukunftsmusik“ die „neue romantische Schule“ war für München ein für alle Mal abgethan. Hr. Lachner (unter dessen Leitung auch ein *Schumann'sches* Instrumentalwerk das Schicksal der Tannhäuserouvertüre theilte) schien seelenvergnügt, mit so leichter Mühe sein officielles Gewissen beschwichtigt zu haben und des drückenden Alpes der „neuen Musik“ ledig zu sein. Mit der Gemüthlichkeit heimischen Phlegma's erwiderte er Jedem, der ihm von *Schumann, Berlioz, Wagner* und de schandvolle Nichtbeachtung ihrer Werke in München zu reden anfang: „Wir habern's ja probirt. Es geht halt nicht. Man findet hier kein Gefallen daran. Unsere Münchner lieben halt nur die gute klassische Musik.“

Ein Ausspruch, dem allerdings eine partielle negative Wahrheit innewohnt, wenn man bedenkt, wie oft die Münchner trotz aller Ueberschätzung *ihres* Lachner die Ungenießbarkeit seiner Compositionen factisch ausgesprochen haben.

Wir haben die tragische *Schuld* sehr weitläufig erzählt, können uns aber bei der *Buß* um so kürzer fassen.

Diesem selben Franz Lachner, der im Herbst 1852 Wagner's Tannhäuserouvertüre unter seiner Leitung in München durchfallen ließ, wurde im Frühjahr des laufenden Jahres die ehrende Erlaubniß gegeben, seine neue Symphonie im Leipziger Gewandhaus dirigiren zu dürfen. Lachner kam, dirigirte und – brachte sein Werk dem Meister auch keine Ehre – [241b // 242a] so rettete doch der Meister sein Werk durch seine Anwesenheit vor allzuschnöder Aufnahme seitens einer entrüsteten Zuhörerschaft. Das Leipziger Publikum erinnert sich jenes denkwürdigen Abendes gewiß eben so sehr, als Lachner diesen düstren Schatten seines Ruhmes zu vergessen gesucht haben wird. Die gesammte Kritik sprach sich mit einstimmiger Schonungslosigkeit aus über die Münchner Schnaderhüpferl-Symphonie, so genannt von dem Trio im Scherzo, wo drei Flöten einen allerdings, wenn man will, „klassischen“ Jodler beginnen. *Denkwürdig* aber war der Abend nicht sowohl durch das Fiasko einer Symphonie – als durch den Triumph ohne Gleichen, den die „Romantik“ in der Person „Richard Wagner's“ (Einleitung und dritte Scene des ersten Actes vom Lohengrin) zum ersten Male auf einem Boden feierte, wo die „Classicität“ jedenfalls in glanzvollerer und frischerer Blüthe von jeher gestanden hatte, als die in dem Münchner Treibhause aufgezogene sich rühmen konnte. Franz Lachner's tragische Sühne mußte sich noch erhöhen, als er bei *seinem* Falle und dem gleichzeitigen Triumph *Wagners* in Leipzig sich erinnern konnte, daß ebendasselbst früher gleichfalls – doch wir wollen kein Bourbonengedächtniß an den Tag legen.

Man wird uns vielleicht ungerechter Härte zeihen, daß wir alle unsere Empörung über die künstlerische Verknöcherung München's in den Vorwürfen concentriren, welche wir einem einzigen schuldigen Haupte entgegenschleudern. Wir geben aber nur dies Eine zu bedenken: Generalmusikdirector *Franz* Lachner ist eben musikalischer Autokrat von Süddeutschland, seine Macht und seine Autorität sind auf eine Weise befestigt, daß er unendlich viel Vortreffliches mit den gegebenen Mitteln zu leisten vermöchte, wenn er nur wollte. *Er will* aber eben nicht; warum, ist unschwer zu errathen. Er will den vorhandenen, stationären Zustand aufrecht erhalten und setzt allem Neuen eine chinesische Widerstandszähigkeit entgegen. Ist es da zu verwundern, wenn bei einem ohnedies durch seinen sinnlichen Materialismus unsinnlicher Kunst abholden Volke die musikalische Versumpfung eine unsondirbare Tiefe erreicht hat? Von *Berlioz* und *Wagner* zu schweigen – aber selbst *Schumann* und *Gade* sind kaum dem Namen nach bei den Meisten gekannt – in den Musikalienhandlungen sucht man vergebens nach ihren Werken.

... [242a // 242b] ...

... In der kürzlich in München stattgefundenen Aufführung der Beethoven'schen *Missa solennis* ... erblicken wir eine erste positive Frucht jener „süddeutschen Opposition“ die wir, allem Pessimismus feind, bereits in der Einleitung als ein erfreuliches Lebenszeichen *quand même* der erstarrten Körper schwäbischen Musiktreibens signalisiren zu können glaubten, und zwar eine recht genießbare Frucht. Daß es aber hauptsächlich die „Opposition“ gegen die Zukunftsmusiker ist, welche sie erzeugt hat, erhellt aus dem naiven Referate der „Augsburger Allgemeinen“, auf das wir hiermit verweisen. *Liszt* führt bei seinen Musikfesten stets die *9te Symphonie* von Beethoven auf; (deren Ignorirung man sich denn doch vielleicht in München gelegentlich schämt) man verwirft die neunte Symphonie und giebt ihr einen Gegenpabst in der Messe, zu deren Aufführung *Liszt* allerdings noch keine Gelegenheit hatte. Wie

kindlich, zwei sich so verwandte und ebenbürtige Kunstwerke tendenziös einander entgegenzustellen! Immerhin. Wenn die „süddeutsche Opposition“ in diesem, [242b // 243a] unserem Sinne weiterhin thätig sein wird, so werden wir uns bald nicht mehr gegnerisch zu einander verhalten. Wir zweifeln aber daran. Dieses Fortschreiten wäre Selbstvernichtung, die will man nicht und es würde eben ein Wieder-Aufleben der dortigen Kunstzustände im Sinne der neuen Zeit, oder der „Zukunft“ oder der „Neuromantik“, wie unsere Gegner sagen, nur durch diese Selbstvernichtung ermöglicht werden können. Franz Lachner wird sich nicht zum Sardanapal montiren; die endliche Entfernung des musikalischen Chefs von seinem Posten ist aber die hauptsächliche *conditio sine qua non*, wenn dieser Posten für uns kein verlornen bleiben soll. Zum zweiten Kapellmeister, um die erledigte Stelle Lgnatz Lachner's zu besetzen, wird man, dessen sind wir sicher, nur einen geborenen Krüppel oder Einen, der sich freiwillig Hände und Füße binden läßt, erwählen.

Für den Augenblick können wir also nur hoffnungslos von München scheiden, trotz der neulichen Aufführung von Beethoven's *Missa solennis* und gehen weiter, uns einmal im Mikrokosmos, in Stuttgart umzuschauen.

P e l t a s t.

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die Opposition in Süddeutschland.

III.

. . . sagen wir es ohne schonende Umschweife frei heraus, es herrscht in den Stuttgarter Musikzuständen dieselbe Erbärmlichkeit als in den München's, wenigstens eine so analoge, daß Stuttgart hierin als eine Copie, als ein *Filialsumpf* von München sich bezeichnen ließe.

Von dem, was in diesem Sumpfe vor sich geht, oder, da eben nichts vor sich geht, von dem, was dort stagnirt, . . . [252a // 252b] . . . Auch hier sind es eben die *officiellen Kunstinstitute*, die wir ins Auge zu fassen und durch welche wir den Specialcharakter des dortigen Musiktreibens repräsentirt anzunehmen haben. . . .

Das Hoftheater in Stuttgart ist bezüglich seines Gesangspersonals im Grunde genommen nicht schlechter und besser als irgend ein anderes; mit dem Münchner mag es ziemlich parallel stehen. Was jedoch die Verwendung der Opernkräfte anlangt, so läßt die Verwaltung dieselben nur dem schlechten Zwecke der neueren und neusten italienischen und französischen Oper dienen. Eine wirklich classische Oper ist schon eine Seltenheit. Neben dem bei allen Bühnen gäng und gäben unvermeidlichen *Moderepertoire* giebt man zuweilen mit schlechter Besetzung und in abschreckend langweiliger Weise eine jener gediegenen und den Ausgabe-Etat nicht erhöhenden älteren Oper, . . . so z. B. Méhul's Joseph, Cherubini's Wasserträger, Cimarosa's Heimliche Ehe. Die Wiederaufnahme des letztgenannten Werkes in Stuttgart, . . . hatte ihren Grund in der Eitelkeit des Hofkapellmeisters Lindpaintner, der seinem durch künstlerische Altersschwäche und Impotenz gehemmten Ehrgeize in der Wichtigthuerei Nahrung zu bieten versuchte, mit welcher er dieser Partitur ein Bündel der ordinärsten Recitative eigener Feder anheftete. Der wirkliche Lorbeer, den sich Wagner durch seine meisterhafte, ebenso geniale, wie pietätvolle Restauration der Gluck'schen „Iphigenia in Aulis“ erworben, wird diesen Mißgriff mittelbar verschuldet haben; doch wer möchte der Sonne einen Vorwurf daraus machen, daß sie auch Krokodileier ausbrütet? . . .

Wir glauben eben erwähnt zu haben, daß der erste Hofcapellmeister in Stuttgart Lindpaintner heißt. In neuerer Zeit hat man ihn mit einem Collegen erfreut, mit dem Liedercomponisten Kücken, den er wie einen Bruder lieben soll. Hr. Kücken ist noch zu kurze Zeit angestellt und hat bis jetzt wohl kaum die Zeit finden können, einen persönlichen Einfluß auf das Institut, an dessen Spitze er mitberufen wurde, in der [252b // 253a] Weise zur Geltung zu bringen, daß sein Wirken daselbst uns schon zum Gegenstande der Censur anheimfallen könnte. . . . Durch seinen wenn auch flüchtigen Besuch des Karlsruher Musikfestes hat er bewiesen, daß es ihm nicht an Interesse mangelt, wo es sich zu orientiren, d. h. sich im musikalischen Orient umzusehen gilt. Das ist verdammt wenig, aber immerhin etwas, zumal seinem Collegen gegenüber. Nun wir werden weiter sehen.

Hr. v. Lindpaintner dagegen ist seit einer langen Reihe von Jahren in der Stuttgarter Musikwirthschaft der einzig verantwortliche Wirth, und wir dürfen deshalb rücksichtslos gegen ihn einschreiten. . . . [253a // 254a] . . . die Hauptschuld der traurigen Vernachlässigung desselben dem Chef

der Kapelle und seinem schlechten Dirigiren zuzuschreiben. L i n d p a i n t n e r, obwohl zu derselben Schule, der der „Tact=Stockmeister“ ex professo oder besser ex profosso gehörig, steht selbst als Dirigent weit unter einem Franz Lachner in München!

. . . [254a /// 255a] . . .

(Fortsetzung folgt.)

=====

Die Opposition in Süddeutschland.

III.

(Fortsetzung.)

. . . [265a /// 266a] . . . Kaum wird es nöthig sein, noch hinzuzufügen, daß Hr. Lindpaintner allem Neuen, Großen und Schönen in der Kunst fanatischen Haß geschworen hat. Er verabscheut aufs Gründlichste die Namen Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, natürlich ohne ihre Werke zu kennen und [266a // 266b] zu verstehen, und spricht diesen Abscheu unverholen und ungemildert durch jene Heuchelei, die doch immer eine der Tugend vom Laster dargebrachte indirekte Huldigung ist, aus. Was in seiner Macht steht, Alles wird er aufbieten, um die Aufführung jedes Werkes von einem „Romantiker“ oder „Zukunftsmusiker“ zu hintertreiben; kein Mittel scheuen, die „öffentliche Meinung“ gegen die Heroen der musikalischen Neuzeit aufzuhetzen. . . . Lindpaintner ist der Haupthemmschuh für jeden höheren künstlerischen Aufschwung in der musikalischen Öffentlichkeit Stuttgarts. Die endliche Entfernung seiner Person ist die e r s t e Bedingung für eine Aenderung zum Guten. . . .

Unsere nächste und letzte Aufgabe wird nun sein, die a c t i v f e i n d s e l i g e O p p o s i t i o n in der schwäbischen Presse zu examiniren. Die künstlerische Versunkenheit in den bestehenden Verhältnissen, die wir geschildert, indem wir namentlich den Sitz des Uebels signalisiert, ist, wenn auch sehr bezeichnenswerth als O p p o s i t i o n, doch mehr p a s s i v f e i n d s e l i g e n Charakters.

P e l t a s t.

(Schluß folgt.)

=====

Die Opposition in Süddeutschland.

(Schluß.)

IV.

. . . Es bleibt uns, . . . nachdem wir die l e b e n d i g e Opposition in Süddeutschland abgethan, noch übrig die p a p i e r n e Opposition in Augenschein zu nehmen, die Presse.

. . . ; In Stuttgart dürfen wir unsere Ansprüche bei weitem nicht so hoch erheben. Die kritische Presse steht da noch im ersten Kindheitsalter. Einen namhaften Kritiker gibt es da nicht. . . . [276b // 277a]

. . .

. . . Wir werden uns damit begnügen, eines der bemerkenswerthesten Actenstücke theilweise an das Licht zu ziehen und auch nur deshalb, weil diese Frucht der schwäbischen Opposition, obwohl von einem literarisch a n o n y m g e b o r n e n Autor herrührend, an einem der bekanntesten und sich des bedeutsamsten localen Einfluß erfreuenden Blatte vorfindet. Das „C e n t r a l o r g a n d e r d e u t s c h e n B ü h n e n“, officieller Theil von Baron v. G a l l, Theaterintendant, dramaturgischer Theil von Dr. Edmund Zoller redigirt (Stuttgart, bei Hallberger) ist zwar unseres Wissens in Norddeutschland kaum anderswo, als etwa bei den resp. Theatercorporationen gelesen, genießt jedoch in Süddeutschland überhaupt eine zahlreichere Verbreitung und gilt am Orte des Erscheinens recht eigentlich als officieller Moniteur des Hoftheaters.

Besagtes Organ des deutschen Bühnen-Centrum's hat schon zu verschiedenen Malen seine Leser benachrichtigt, wie aufsässig es dem Doppeldichter gesinnt sei, der es wagte, den famosen Musikmaschinisten . . . der Hoftheaterintendanten, in seinem privilegirten Gewerbe zu stören und durch seine bloße Erscheinung schon den Anfang zu jener Säuberung des Kunsttempels zu machen, deren Ende nicht mehr so sehr lange zu erwarten sein wird. Die früheren Gefühlsäußerungen der Mitarbeiter an

dieser Zeitschrift waren bisher nicht geeignet, eine Beachtung, noch weniger eine Polemik [277a // 277b] in Anspruch zu nehmen. Niemand hatte sich bisher zu der Mühe entschwächt, sich aus einer gründlichen Kenntnißnahme einen Begriff von den Gegenständen ihrer Invektiven zu bilden. Die allgemeine Tannhäuser-epidemie, welche auf einmal sämtliche deutsche Theater ergriffen, hat nun plötzlich Quantität und Qualität ihres Oppositionseifers vervielfältigt. Um des Himmelswillen nur den eignen Theaterherd vor der Ansteckung bewahren, – war das Losungswort. Die von allen Seiten her gleich thätige Agitation gegen die mögliche Aufführung einer *W a g n e r*'schen Oper auf der Stuttgarter, oder einer der benachbarten Hofbühnen, packte natürlich auch die disponible Presse als Präservativ-Mittel gegen die gefürchtete Grenzüberschreitung der Propaganda. Ein während der Monate Juli und August dieses Jahres durch mehrere Nummern des erwähnten Blattes sich hindurchwindender größerer Aufsatz „*E p i s t e l a n d i e T a n n - u n d T o l l h ä u s l e r*“ von *Fr. H a m m a* ist die aus gefrorenem Oppositionswasser zusammengeballte Vertheidigungslawine, welche man uns vom schwäbischen Gebirge her auf die Köpfe zu rollen versucht. Dieses relativ beachtenswerthe Produkt der süddeutschen Oppositionspresse, zugleich charakteristisch für das neueste Stadium resp. Delirium derselben, soll in dem genannten *Hrn. Hamma* einen ebenso harm- als namenlosen Gesanglehrer Stuttgarts zum Verfasser haben. Wir bezeichneten es als das beachtenswerthe und zwar darum, weil wir uns von seiner Wirkung auf die schwäbischen Leser genugsam überzeugt haben, deren Hirne es mit den unsinnigsten und verkehrtesten Vorstellungen von den „Kunstwerken der Zukunft“ erfüllt und das erwachende Heranreifen eines energischen Verlangens nach endlicher Vorführung dieser musikalischen Dramen von dem Vorstande des officiellen Institutes im Keime erstickt hat. Eine Polemik dagegen ist aus den einleuchtendsten, in dem Folgenden sich von selbst ergebenden Motiven vollkommen überflüssig und nicht einmal ausführbar. Nur die *Donquixote*-Natur eines deutschen Professors wäre im Stande, mit wirklichem Ernste und *bona fide* eine Akademie von *Kretin's* belehren zu wollen, wie sehr sie Unrecht hätten, *Kretin's* zu sein und ihnen die Bahn vorzuschreiben, auf welcher sie zur Vermenschlichung gelangen könnten. Wir müssen uns damit begnügen, unseren „Freund“, denn unser *G e g n e r* ist er wahrlich nicht, sich selbst schildern zu lassen. Somit geben wir auf das Geradewohl seinem Aufsätze entnommene Auszüge in Bruchstücken. Die dramatische Dichtung des „Tannhäuser“ wird den Lesern des Centralorganes folgendermaßen erzählt: [277b // 278a]

„Tannhäuser kann die rosige Beleuchtung des Hörselberges nicht mehr ertragen und die Küsse der *F r a u V e n u s* – ihr Mann ist wahrscheinlich unterdessen auf der Leipziger Messe – sind ihm zuwider, er hat das Lumpenleben satt und möchte weiter ziehen.“

„Frau Venus ist darob sehr betrübt und kann nicht begreifen, daß der Geliebte *par tout* fort will, da er doch so gut unterhalten ist; sie muntert ihn auf „mit *a n g s t e r f ü l l t e m* Herzen“ (mit welchem Instrumente wird wohl dieß ausgedrückt?) seinem bisherigen *G l ü c k e* treu zu bleiben. Tannhäuser findet zwar[,] daß es bei Frau Venus, wo er Kost und Logis gratis hat, ganz angenehm zu leben ist, allein er möchte auch wieder einmal zu den Menschenkindern, um so mehr, weil er Frau Venus doch nicht heirathen kann.“

„Ein Hirtenknabe wird <nun> von dem Dichter an den Haaren auf die Bühne gezogen, er singt und bläst aus Langeweile, weil er sonst nichts zu thun hat. Pilger treten auf – sie wallfahren nach Rom um sich Absolution zu holen. < . . . > Zu bemerken ist noch, daß der ungezogene Hirtenjunge die Frechheit hat[,] den Pilgern in ihren Gesang nicht gerade zu pfeifen, aber zu blasen, und daß man keine Ochsen *a u f* der Bühne sieht, welche <Rich.> *W a g n e r* *h i n t e r* die Coulissen placirt. [–] Tannhäuser, welcher ein sehr weiches Herz hat, auch musikalischer <zu sein> scheint als der Hirtenbub, wird durch den Gesang der Pilger so gerührt wie ein Brei – er weint.“

„Elisabeth tritt auf und singt in der reich geschmückten Sängerkirche, woraus man gleich hört[,] daß sie *v e r l i e b t e r* Natur aber dennoch *f r o m m* ist.“

„Nun singen Beide *z u s a m m e n*, aber natürlich kein Duett sondern einen *Z w i e* gesang. (Die Tannhäuserischen zählen wie es scheint so: *i e n s*, *z w i e*, *d r i e*). Darauf kommt ein Sängerkonzert – wie es da zugeht[,] weiß Jedermann; nachdem die Vorbereitungen in *U m -*, *Ab -*, *A u f -*, *Her -* und *H i n z ü g e n* vorbei sind, ist *W e t t s i n g e n*, wobei es, wie man gleich Anfangs merken kann, auf Spektakel abgesehen ist. Am Schlusse desselben ist Tannhäuser so takt- und charakterlos[,] in Gegenwart seiner kaum angesungenen Elisabeth, die genossenen Freuden des Hörselberges zu preisen und damit zu prahlen[,] daß er einige Zeit Gast bei *I h r o* diabolischen Hoheit gewesen ist.

„Nachdem sich der Herr von Tannhausen <also> gründlich blamirt hat, wird es ihm fast übel – er legt [278a // 278b] sich auf den Boden und schämt sich? o! nein! Er dek<c>lamirt bald wieder ganz wie gewöhnlich, will aber doch wieder Buße thun.“

„Als Intermezzo läßt uns Hr. <Herr> Wagner auch noch einen Abendstern sehen, welches eigentlich unnöthig ist, da die Prophetensonne noch am Himmel steht, mit welchem Himmelskörper ich für meinen Theil auf lange genug gehabt hätte.“

„Die heilige Elisabeth muß nun sterben, damit man auch noch einen Trauerzug zu sehen bekommt.“

„Interessanter würde es sein, wenn nach dem Trauerzug[e.] oder auch zur größeren Spannung v o r demselben H e r r Venus käme, um den Tannhäuser aus Eifersucht zum Zweikampf zu fordern!“

„Der Schluß des Ganzen ist übrigens dennoch pikant. Tannhäuser sinkt an der Leiche seiner Geliebten Nr<o>. 2, welche aus Gram über seine Liederlichkeit gestorben ist, nieder und hat die Ehre, welche wohl vor und nach ihm Keinem widerfahren ist, derselben nachzurufen: Heilige Elisabeth! bitt' für mich! [–] Erlauben Sie[,] Herr Wagner, Sie haben von einer Heiligen kuriose Begriffe – so gi[e]bt<'>s noch viele unglückliche fromme Liebhaberinnen, wenn die alle heilig gesprochen würden, da kämen zuletzt auf jeden Tag drei Dutzend, und wir Beide hätten auch noch Hoffnung in den Kalender zu kommen.“

Diese Proben von dem „Verständniß“ und der „Würdigung“, die Wagner's D i c h t u n g e n im Schwabenlande widerfährt. Es sind nicht die stärksten, doch charakteristisch genug, um uns Norddeutschen einen bleichen, aber hinreichenden Begriff von der Empfindlichkeit für Poesie zu geben, die gegenwärtig im Vaterlande der Schiller, Uhland, Schwab, Pfitzer, Kerner, u. s. w. zu finden ist. Wir würden übrigens, bei einer einzelnen Erscheinung von „Würdiger“ nicht so lange verweilen, wenn dieselbe nicht generelle Bedeutung hätte.

Ganz die nämliche Auffassungs- und Darstellungsweise herrscht jedoch in allen übrigen Expectationen der schwäbischen Presse, zu denen sich diese „den Neuromantikern“ und „Zukunftsmusikern“ gegenüber gedrängt fühlt. Wir haben uns persönlich davon überzeugt und können versichern, daß die Bruch- [278b // 279a] stücke, die wie hier mitgetheilt haben, im Verhältniß zu anderen Producten der „süddeutschen Opposition“ sich durch scharfsinnigen und geistvollen Gedankengang, sowie durch Correctheit und Eleganz der Schreibweise vortheilhaft auszeichnen. Dieser Umstand, der unsere in der Einleitung ausgesprochene, in ihrer Rücksichtslosigkeit manchem Leser vielleicht zu schroff erschienene Behauptung (von der traurigen Verwahrlosetheit allgemein künstlerischer Bildung in Schwaben) leider nur in allzuohem Grade rechtfertigt, ist es namentlich, der uns Veranlassung bietet, dem Auge des Lesers ein so detaillirtes A u t o d a g u e r r e o t y p der Intelligenz eines „süddeutschen Opponenten“ vorzuführen, das wir weiter dadurch vervollständigen wollen, daß wir auch einige Proben seiner specifisch m u s i k a l i s c h e n Kritik (Tannhäuser) vorlegen, wo der Autor sich, als zur Zunft gehörig, noch urtheilsfähiger, noch ungenirter bewegen zu können glaubt. Wie man sehen wird, hält sich die musikalische mit der vorangegangenen dramaturgischen Kritik auf gleicher Höhe der Anschauung, in gleichem Adel der Empfindung und des Ausdrucks.

„Man mag übrigens die Sache beurtheilen wie man will, so wird man zugeben müssen, daß der Stoff des Drama[']s aus der Vergangenheit genommen ist. Es wäre daher wünschenswerth gewesen, wenn auch die Musik schon um „des inner[e]n innigen Zusammenhangs willen<s>“ das Gepräge der Vergangenheit an sich trüge, man hätte dann an ihr etwas Positives, Haltbares, d. h. Verständliches, so aber ist [A]<a>lles nebelgrau und verworren wie die Zukunft.“

„Die nach Rom wallfahrenden Pilger singen <sogar> einen puritanischen Choral, was ein Verstoß, ein [Anachronismus] <Anachorismus> ist, der selbst einem Wenzel->Müller nicht verziehen werden dürfte.“

„Eine auffallende widernatürliche Ungeschicklichkeit ist es jedenfalls, daß der Dek<c>orationshirtenknabe gerade die Z w i s c h e n s p i e l e des Chorals bläst.“

„Die Venusbergmelodie, welche hübsche Motive zu einem C<K>avalleriemarsch enthält, ist weder ü b e r- noch u n t e r i r d i s c h[.]<;> eine Galoppade von Lab<p>izki spricht mehr sinnliche Leidenschaft, ungestüme Begehrlichkeit und frivole Lust aus als diese Kaffeemühlen- und Theekannen-Musik.“

[279a // 279b] „Kurz<,> von den beiden sich begegnenden Prinz<c>ipien der sinnlichen und der keuschen reinen Liebe, ist in der Musik zum Tannhäuser nichts zu finden.“

„Wagner verlangt vom Orchester sehr [V]<r.>vieles, vom Darsteller ebenfalls, – den Gesang aber, den seine Frauen brauchen, können sie in der Nähsschule lernen.“

Hierbei möge es sein Bewenden haben. Es gibt eine Grenze, wo das Scurrile aufhört, ergötzlich zu sein; wir fürchten in dem Mitgetheilten diese Grenze, die des ästhetischen Ekels, bereits überschritten zu haben und brechen daher ab. Die Mittheilung dieser rhapsodischen Fragmente selbst aber schien uns nothwendig, und wird die Absicht, unsere schroffen und schonungslosem Aussprüche über das Oppositionswesen Süddeutschlands zu rechtfertigen, erschöpfender zum Ziele führen, als es jedes Nachwort hinterdrein zu thun vermöchte.

Nun hatten wir allerdings neben dem, gewissermaßen culturgeschichtlichen, Zwecke, noch einen zweiten, ziemlich wesentlichen Nebenzweck im Auge, den wir heute nur andeuten können, obgleich er sehr einfach ist. Es handelt sich darum, eine Anzahl Namen die wir noch nicht ganz beisammen haben, dem Gericht der Oeffentlichkeit zu übergeben. Der unsterbliche Verfasser der vielerwähnten Artikel (. . .) rühmt sich im Stuttgarter Centralorgan sehr laut der zahlreichen Anerkennungs- und Danksagungsschreiben, welche ihm von Seiten der namhaftesten deutschen Intendanten und Kapellmeister für die durch seine Artikel „gegen“ W a g n e r und seiner Apostel Freunde erworbenen Verdienste zu Theil geworden sind. Wir werden, wenn wir nichts Besseres einmal zu thun haben, sobald unser Katalog fertig ist, die Namen dieser edlen Herren veröffentlichen, da dieselben durch ihre beifallklatschende Freude an solchen unwürdigen Angriffen hinlänglich gezeigt, daß sie keine Rücksicht verdienen. Oder hätten wir gar mit einigen der vornehmlichsten Persönlichkeiten bereits hier den Anfang gemacht?

. . .

P e l t a s t.

[] = Korrektur Bülow's; < > = Auslassung Bülow's; im 7. Zitatblock übernimmt Bülow weder die Mittenzentrierung noch die Sperrungen des Originals, auf die Sperrungen des Originals verzichtet er auch im letzten Zitatblock ||

literären // „ausschlagende“ Opposition ||

Dresdener // L a c h n e r und // Jahres als // F r a n z Lachner // Siegesgewalt // konnte, die // unübertreffbar wenn // Autorität, welcher // außerhalb München // Rückgedanken, // Parathese // „Zukunftsmusik“ die // allzuschnöder // Abendes // vom Lohengrin // Missa solennis // Opposition“ die // Gegenpapst // I g n a t z ||

gäng und gäben ||

unverholen ||

sämtliche deutsche // Theaterheerd // gefornem // F r a u Venus // zwar[,] // <nun> // Rom um // < . . . > // hat[,] // <Rich.> // <zu sein> // hört[,] // zugeht[,] // Anfangs // charakterlos[,] // prahlen[,] // Tannhausen <also> // dek<c>lamirt // <Herr> Wagner // Trauerzug[e.] // Nr<o> // Sief[,] // gi[e]bt<s> // Verwahrlotheit // Drama[']s // inner[e]n // willen<s>“ // [A]<a>lles // <sogar> //

[Anachronismus] <Anachorismus> // Wenzel<->Müller // Dek<c>orationshirtenknabe // C<K>avalleriemarsch // u n t e r i d i s
ch[.]<-> // Lab<p>izki // Kurz<-> // Prinz<c>ipien der // [V]<r.>vieles, // Namen die // vornehmlichsten ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./22, 25. 11. 1853, S. 230b-232b

[-]

An die Redaction

der Neuen Zeitschrift für Musik *)

von

Joachim Raff.

Ihr Blatt bringt unterm 4ten November (Bd. 39, Nr. 19) einen achten Artikel „zur Würdigung Richard Wagner's“ als Fortsetzung. – Es ist in Sachen Wagner's schon ziemlich viel hin und her geschrieben worden, und der Grund davon, daß man noch einige Wagnerliteratur erhalten wird, liegt eben einfach darin, daß man sie braucht. Gegen jene „Würdigung“, die ihres Gegenstandes oft sehr unwürdig ist, zu polemisieren, kann nicht meine Sache sein. Als Aesthe-

*) Anmerkung der Redaction. Wir bedauern, daß Erörterungen, welche Anfangs rein sachlicher Art waren, bei ihrem Ausgang Veranlassung zu mehr persönlichen Streitigkeiten gegeben haben. Doch fällt die Schuld auf den Hrn. Verf. der Artikel „Zur Würdigung Wagner's“ zurück, der, wie wir schon erklärten, die Grenzlinie nicht eingehalten hat. Es versteht sich von selbst und bedarf keiner Bemerkung, daß dieselbe Freiheit der Meinungsäußerung, welche wir dem Gegner zugestanden, auch den Vertretern unserer Partei zu gewähren ist. [230b // 231a]

tiker und Kritiker betrachte ich Wagner als eine sehr bedeutende Erscheinung, als Producent habe ich ihn, wie Alles was ich vorgefunden, für Material genommen, und verdanke ihm in dieser Hinsicht Manches. Ich habe in diesen Blättern (Bd. 38, Nr. 7) unterm 11ten Febr. dieses Jahres bereits auf Differenzpunkte zwischen Wagner und mir aufmerksam gemacht. Dieselben sind sehr wesentlicher Art. Indeß kann mir nicht conveniren sie in polemischer Form geltend zu machen. Wenn ich in aufrichtiger Bewunderung für Wagner gegen jeden Angriff, der auf ihn ab Seite von Leuten gemacht wird, denen man schlechte Einsicht oder noch schlechteren Willen ansieht, einzuschreiten für meine Schuldigkeit halte, so ist hinwieder das, was ich gegen Wagner habe, rein positiver Natur. Ich lege die Resultate meiner Speculation über die Totalerscheinung Wagner's in einer besonderen Druckschrift, die ich in circa sechs Wochen werde in Presse geben können, dar, und werde mich a dato ihres Erscheinens in allen Fällen, wo es sich um irgendein Moment der productiven oder speculativen Thätigkeit Wagner's handelt, auf diese Resultate zu beziehen haben. Da bei dieser Gelegenheit die wesentlichsten Einwände, die gegen Wagner gemacht worden sind, erörtert werden, so kann ich mich einstweilen zu einer partiellen Beleuchtung solcher nicht wohl veranlaßt finden, und werde daher auch die Würdigungsartikel, die Sie aufgenommen haben, nicht in Behandlung nehmen, soweit sie sich mit Wagner beschäftigen. Der eingangs erwähnte Artikel VIII indessen berührt außer mehreren anderen Personen und Sachen, welche mit der „Würdigung Richard Wagner's“ nicht eben in engstem Zusammenhange stehen, auch meine Wenigkeit in der Eigenschaft eines Liedercomponisten.

Nachdem dargethan ist, daß B a c h in Monotonie verkommen, – daß die letzten Werke B e e t h o v e n's (die IX. Symphonie mit eingeschlossen) als Ergießungen eines unglücklichen, durch und durch verstimmtten Geistes, Mittheilungen eines kranken Mannes zu betrachten seien, deren Unzulänglichkeit constatirt sei, – nachdem M o z a r t und M e n d e l s s o h n belobt sind, weil sie nicht mehr gewollt als gekonnt haben, – wird behauptet, daß in Ansehung des Styles die Sprachverwirrung aufs Höchste gestiegen sei. Die Lyrik allein habe sich reinere Formen bewahrt, da sei kein Beethoven zu überbieten gewesen, die moderne Kunst habe noch jungfräulichen Boden gefunden. Schubert habe noch Raum für Nachfolger gelassen und diese Nachfolger seien Schumann und Robert Franz. Schumann sei indessen „verkommen, manierirt im traurigsten Sinne des Wortes,“ so bliebe denn also als die einzige Persönlichkeit, bei welcher Reinheit der Form zu finden wäre, Hr. R o b e r t F r a n z in Halle [231a // 231b] übrig. Ohne mich im mindesten auf die Berichtigung dieser Darstellung einzulassen, erlaube ich mir

doch zu bemerken, daß ich bei aller Anerkennung des Talentes von Robert Franz ihm eine Stellung als Stylisten in dem Umfange als sie ihm dort vindicirt wird, durchaus absprechen muß. Hr. Franz hat Lieder geschrieben, Lieder die ich selbst zum größeren Theile sehr schätze, obgleich ich das allerletzte Heft davon langweilig finde, aber auch in diesen Liedern ist der Styl noch nicht vollendet. Wenn von Styl die Rede ist, so handelt es sich um vollständige und tadellose Beherrschung des Kunstmaterialies. Hr. Franz hat sich bis jetzt diese nicht angeeignet. Er hat daher bei der ausschließlichen Gesangscomposition und vorzugsweise der Lyrik stehen bleiben müssen. Aber auch hier lassen sich ihm wesentliche Mängel nachweisen. Wäre Hr. Franz indessen auch als Lyriker so vollendet als er es, wie gesagt, nicht ist, so müßte dennoch die Beschränkung der Gattung, welcher er sich ausschließlich zugewandt hat, es schon mit sich bringen, daß er als Stylist ohne wesentlichen Einfluß bleibe, da sich der Styl am meisten da auszubilden hat, wo das Kunstmaterial in größerem Umfange zur Verwendung kömmt, bei der dramatischen und symphonischen Gattung.

Indessen hat man es mit einer Reclame für Hr. Robert Franz zu thun, und zwar gegen solche, welche sich unterstanden haben in letzter Zeit Lieder zu schreiben, in welchen nicht die sehr gerühmte „Feinheit“ und maßvolle Haltung von Franz erkannt werden will, aber der „diametrale Gegensatz“ davon, der „Wagner'sche“ Ausdruck, „welcher der Leidenschaft in ihrer ganzen Naturwüchsigkeit die gesteigertste, rückhaltsloseste Sprache zu geben sucht.“ Hans v. Bülow und meine Wenigkeit werden des Verbrechens überwiesen, uns eines solchen Ausdruckes in Liedern bedient zu haben, und werden dieserhalb als „notorische Anhänger Wagner's“ in einem Sinne verurtheilt, der eine gehässige Absicht verräth. Was mich anlangt, so erkläre ich dem Verfasser der Reclame für Robert Franz und dieser Verurtheilung, daß ich allerdings Einiges von Wagnern profitirt habe, viel mehr als ich in Halle aufzutreiben wüßte, aber nicht viel mehr als ich z. B. Beethoven, Schumann, Mendelssohn und andern verdanke. Ueberhaupt habe ich ziemlich früher componirt als ich Wagner'sche Musik kannte und namentlich von den zwanzig Liedern, die ich im letzten Jahre habe drucken lassen, sind mit Ausnahme von 6 alle zu einer Zeit gesetzt worden, wo ich Wagnern noch sehr wenig kannte, d. h. vor dem Sommer 1849. Ich kann hierfür alle Beweise beibringen, die nur immer zu verlangen sind. Von dieser Thatsache aus muß ich meinen Ankläger in die [231b // 232a] Schranken der Wahrheit zurückweisen. Weiterhin ist es lächerlich, meinen Styl bloß nach dessen Erscheinung im Liede zu beurtheilen. Man bringt bei dieser Gattung ein winziges Kunstmaterial in Anwendung, und ein Schluß von diesem auf den Gesamtstyl eines Componisten zu ziehen ist unmöglich. Wer wollte z. B. von „auf Flügeln des Gesanges“ auf den „Elias“ schließen? Wenn der Verurtheiler weiterhin mir Willkührlichkeit und Gewaltsamkeit gegen die musikalische Grammatik vorwirft, so habe ich ihm zu sagen, daß ich für jede Note, die ich zur Zeit schreibe, einstehen kann, und mir die historische Rechtfertigung meines Styles allerwegen bei der Hand ist. Er verdächtigt mein Verfahren beim Kunstschaffen. Wer mich näher kennt, weiß, daß ich seit sechs Jahren mit der größten, ausdauernden Anstrengung an meiner künstlerischen Perfection arbeite, und daß ich unausgesetzt bemüht bin, mich auf jene Höhe der Vollkommenheit zu bringen, welche wir an den Großmeistern der Kunst bewundern, – er weiß, daß bei mir die lauterste Reinheit der künstlerischen Absicht herrscht, und wird mir auch so viel Inhalt in Kopf und Herz zutrauen, als zur Berechtigung auf den Namen eines wahren Künstlers nöthig ist. Was nun die Lieder anlangt, die ich veröffentlicht habe, so bin ich weit entfernt an ihre stylistische Vollkommenheit zu glauben. Ich habe gesungen wie mir um's Herz war, und es ist ganz in der Ordnung, daß nicht alle Menschen gleich fühlen und denken. Hr. Franz ist Nordländer, ich bin Südländer und trage meinem heißeren Blute in der Musik gerne Rechnung. So wird Hr. Franz nie eine Phrase schreiben, wie die, womit ich die Geibel'sche Gondoliera beginne. Aber obgleich und weil er es nicht thut, thue ich es eben. Ich muß in sehr vielen Fällen so verfahren. Ich habe z. B. für den Gesang viel rücksichtsvoller geschrieben als er und schreibe auch einen besseren Claviersatz. Ebenso habe ich ein Claviertrio in G-Moll und eine Concertouvertüre zu meinem „König Alfred“ geschrieben, weil und obgleich Hr. Franz weder das eine noch das andere hätte liefern können. Dazu kann man sich auch den Styl in Halle nicht erholen. –

Es ist mir höchst peinlich in einer Weise sprechen zu müssen, welche man unbescheiden und arrogant nennen wird. Allein hier reimt sich Arroganz auf Franz, und ich bin es mir und meinen Freunden schuldig, eine Anklage, zu der die Veranlassung bei den Haaren herbeigezogen wurde, offen und rückhaltslos gegenüber zu treten. Läßt sich ein Künstler Invectiven von der Art wie sie Ankläger mir bietet, ein Mal gefallen, so hat er solche jeden Augenblick wieder zu gewärtigen. *Και τὸ τοὺς ἐχθροὺς τιμωρεῖσθαι μᾶλλον, καὶ μὴ [232a // 232b] καταλλάττεσθαι τὸ, τε γὰρ ἀνταποδιδόναι δίκαιον· τὸ δὲ δίκαιον καλὸν· καὶ ἀνδρείου τὸ μὴ ἡτῶσθαι*, sagt Aristoteles. Hr. Robert Franz lasse sich's von einem Freund oder Verwandten übersetzen und eine neue Verurtheilung anfertigen. Ich erwarte sie und werde ihr begeben.

Weimar am 6ten November 1853.

J o a c h i m R a f f.

Alles was // conveniren sie // ab Seite // in Presse // Umfange als // Lieder die // bleibe, // kömmt, // haben in // Wagnern // mehr als // Wagnern // entfernt an // gesungen wie // nicht erholen. – // peinlich in // rückhaltslos // sie Ankläger // Weimar am //

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./22, 25. 11. 1853, S. 235b-236a

[Tagesgeschichte]

Neue und neueinstudirte Opern. . . //

„Tannhäuser“ ist zum ersten Male in H a m b u r g mit größtem Beifall gegeben worden. Wenn einige Journale die Oper auf dem Théâtre lyrique in Paris in Vorbereitung sein lassen, so ist das ein Irrthum.

Théâtre //

XXXX

Intelligenz-Blatt der freien Stadt Frankfurt -/279, 3. Beilage, Freitag 25. 11. 1853, S. 4

[Kunst, Literatur- und Theater-Notizen]

Vor einem überfüllten Hause ging Richard W a g n e r 's „T a n n h ä u s e r“ am 12. dies. zum ersten Male über die Bühne des H a m b u r g e r Stadttheaters. Die reiche Scenerie war geschmackvoll angeordnet, die Ausstattung prächtig und die musikalische Ausführung des schwierigen Werkes verdiente Bewunderung. Nach dem zweiten Akte sowohl, wie zum Schluß nach dem dritten, wurden sämmtliche Darsteller gerufen. Es wurde bereits viermal stets bei vollem Hause wiederholt.

. //

Z.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/94, 26. 11. 1853, S. 383b-384a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Königsberg. 23. Novbr. Heute Abend hatte Richard W a g n e r 's „T a n n h ä u s e r“ die dritte Vorstellung erlebt und trotz erhöhter Preise sind alle drei Vorstellungen in gleicher Weise überfüllt gewesen, so daß wir in der That aus den letzten zehn Jahren uns keiner Oper zu erinnern wüßten, die eine ähnliche Aufnahme gefunden hätte. Das Stuttgarter Central-Organ stellte ja vor einiger Zeit eine Abnahme der Theilnahme für Wagners Werk in Aussicht, während gerade sich alle Theater beeifern, dasselbe aufzuführen und die Theilnahme des Publikums im Wachsen ist. Die Direktion hat den Tannhäuser vortrefflich und wahrhaft nobel ausgestattet, Regisseur und Kapellmeister haben mehr als ihre Schuldigkeit gethan und jeder der Mitwirkenden hat ein so sichtliches Bestreben das möglichst Beste zu leisten an den Tag gelegt, daß der Totaleindruck ein äußerst befriedigender war und wir noch einer Reihe der genußreichsten Abende entgegensehen. Ihr Referent war noch vor wenigen Wochen, zum Theil durch Schuld der blinden Verehrer Wagner's, mit ungemeinen Vorurtheilen gegen diesen erfüllt, aber alle diese Vorurtheile sind gründlich beseitigt und wir stehen nicht an zu behaupten, daß eine Bühne, welche Wagner unbeachtet läßt, dem Publikum einen der reichsten und edelsten Genüsse entzieht. Hr. B a h r d t setzte an die Ausführung des Tannhäuser ein gutes Stück Lebenskraft, wir hätten nur mitunter ein wenig mehr Seele im Ton und eine etwas edlere Haltung gewünscht, sonst aber war Feuer und Leben in dem Sänger und wo derselbe seine Stimme nicht gerade forzierte (daß er solches bei h o h e n Tönen thut, tadeln wir nicht), da hatte er treffliche Momente. Leider hat Wagner gerade dieser Partie fast Uebermenschliches zugemuthet und wir verkennen also keineswegs, daß Hr. B. // eine Riesenaufgabe zu lösen hatte. Fr. H a l l e r als Venus – wahrhaft genial, und so, wie nur eine wirkliche K ü n s t l e r i n sein kann. Frau S c h ü t z - W i t t als Elisabeth verdient ebenfalls lobende Anerkennung, wenn sie gleich in einzelnen Momente matt war und mit ihrer sonst so schönen Stimme in den tieferen Chorden nicht recht durchdrang. Hr. W e i ß (Wolfram von Eschenbach) war, mit Ausnahme des bei ihm zur Unart gewordenen Tremulirens, welches aber in der zweiten und dritten Vorstellung sich nicht mehr so bemerkbar machte, ganz vorzüglich und ist diese Partie jedenfalls die beste gewesen, die er bisher in Königsberg gesungen hat. Wenn Hr. W e i ß recht studiren wollte, könnte er recht bedeutend werden! – Hr. F r i c k e als Landgraf brachte seine schönen Stimmittel zur besten Geltung, war durchaus sicher, was bei ihm als einem Anfänger nicht immer der Fall ist und wirkte redlich und erfolgreich mit zum

Gelingen des Ganzen. Auch die Herren *Stolzberg, Witt und Schlüter* sind mit Anerkennung zu nennen – in Summa: es sind dies die gelungensten Darstellungen gewesen, die wir in langer Zeit auf unserer Bühne gehabt. Das Orchester war durch Dilettanten resp. Musiker von Fach namhaft verstärkt und legte Ehre ein. – . .

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // Bestreben das // Sängern und // forzierte // gerage // einzelnen Momente // Tremulirens, ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/22, 26. 11. 1853, S. 169a-171b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ I/21, 19. 11. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/22, 26. 11. 1853, S. 175b

[-]

Aus Darmstadt.

Es darf den Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung nicht unbekannt bleiben, wie es *R. Wagner's Tannhäuser* in drei Vorstellungen auf unserer Hofbühne ergangen. Neue Malereien, neue Maschinen und neue Costume, deren Kosten auf nicht weniger denn 12,000 Gulden angegeben waren, – kein Wunder, dass die Neugierde des Publicums aufs Höchste gespannt worden. In der ersten Vorstellung am Sonntag, den 23. Oct., gab es also der Verblüfften viele, der Befriedigten nur wenige; applaudirt wurde wacker, das jedoch zumeist den Sängern und dem in die Augen Fallenden geglolten; allgemeine Zufriedenheit aber, als der Vorhang zum letzten Male niedergegangen und man sich nach beinahe vierstündiger Anspannung gegenseitig gute Nacht wünschen konnte. – Die zweite Vorstellung, Sonntag den 30. Oct., wiederum bei erhöhten Eintrittspreisen, ging schon ohne alle erhöhten Gemüthsbewegungen vorüber; der grossherzogliche Hof war auch wieder anwesend, das Haus besetzt, die Für und Gegen vereinigten sich aber am Ende in dem Urtheile: „Das ist keine Musik für uns.“ – In der dritten Vorstellung, Sonntag den 13. Nov., blieben alle Räume mehr als zur Hälfte leer, und das Thermometer hielt sich standhaft auf Null. Vom Hofe war nichts zu sehen.

Dies der wahrheitsgetreue Hergang, den Hr. Musik-Director *L. Schösser* in einer Nachschrift zu seinem emphatischen Berichte nach der ersten Vorstellung in der *N. Zeitschrift für Musik* vom 4. Nov. sicherlich bestätigen dürfte. Vernehmet aber, ihr musicalischen Völker des Niederrheines, *Schlösser's* Prophezeiung am angezogenen Orte: „Bald werden es nicht mehr die Kritiker vom Fach allein sein, die ihr Für und Gegen zu sprechen haben, sondern des Volkes Stimme, die grosse und entscheidende Richterin, wird bald die Sache in die Hand nehmen und ein gewaltiges Wort mit hinein reden.“

Wir erlauben uns, Herrn *Schlösser* ergebenst zu fragen, ob es uns Böötiern wohl auch gestattet sein werde, in diesem Völker-Chorus etwa eine Ripien-Stimme, wäre es auch nur eine Brumm- oder Murr-Stimme mit ausführen zu dürfen. Ei, ei, dass doch gewisse Herren nicht ablassen können, den *Aeolus* stets mit vollen Backen zu unterstützen, nun um so nachdrücklicher und angestrongter, als mit der *alten* Frau *Musica* kein Aufsehen, keine Renommisterei so leichten Kaufs mehr zu machen möglich wird, zumal von Darmstadt aus. Wie sehr bedauern wir daher die zwei eifrigen und begeisterten Propheten des neuen musicalischen Messias allhier! Möge es ihnen, wenn nicht jenseits, doch in der *N. Zeitschrift für Musik*, vergolten werden!

Sonntag den // Ripien-Stimme, ||

XXXX / XXXX / XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/22, 26. 11. 1853, S. 176a-176b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Köln, 25. Nov. Heute kommt *Richard Wagner's Tannhäuser* zum ersten Male hier zur Aufführung. Die Oper ist mit grossem Aufwand von Seiten der Direction in Scene gesetzt.

.

Hamburg. Der „*Tannhäuser*“ füllt hier das Theater; schwerlich dürfte er aber auch irgendwo schon mit so prachtvoller Ausstattung gegeben worden sein, als hier. Decorationen, Ballet, Aufzüge von Hunderten von Comparsen u. s. w., machen daraus eine Meyerbeer'sche Spectakel-Oper in deutschem

Gewande. Die hiesige, übrigens sehr gute Aufführung ist eine wahre Ironie auf Wagner's Theorie von der Einfachheit des lyrischen Dramas, wie denn freilich der Tannhäuser selbst die theoretischen Lehren seines Schöpfers alle Augenblicke Lügen straft – und zwar zu dessen eigenem Vortheil.

. //

R i c h a r d W a g n e r, der mit Liszt nach P a r i s gereis't war, erhielt dort nur 48 Stunden Aufenthalts-Erlaubnis. Hat die grosse Oper oder das Kaiserthum den Mann der Zukunft, der mit den Rittern Tannhäuser und Lohengrin anrückte, gefürchtet?

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] - /330, Sonnabend 26. 11. 1853, S. 5268b-5269a

[Deutschland]

H a n s e s t ä d t e. * **Hamburg**, 22 Nov. . . . // . . .

Der „Tannhäuser“ wird morgen bereits zum fünftenmal gegeben, und da die Aufführung des schwierigen Tonwerks entschieden zu den guten gehört, so füllt die Oper stets aufs neue das Haus, und die Direction macht, was ihr zu wünschen ist, gute Geschäfte.

[Asterisk gefüllt halbeilig oberhalb bündig] // 22 Nov. ||

XXXX / XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/47, Sonntag 27. 11. 1853, S. 373

[Kunst-Nachrichten]

D a r m s t a d t. Wagner's „Tannhäuser“ ging über die Bühne u. hat bereits Freunde erworben, wenn auch für den eigentlichen Gesang größere Konzessionen von Seiten des Comp. zu wünschen bleiben. . . .

.

H a m b u r g. Wir hatten Gelegenheit, der ersten Aufführung des Tannhäuser von Richard W a g n e r beizuwohnen. Die Anhänger der Wagner'schen Richtung bestehen auf der Behauptung, daß man über diese Werke nur dann richtig urtheilen könne, wenn man sie gehört und gesehen habe. Der diesmalige Eindruck war für den Ref. nicht günstiger, als der des Clavierauszuges. Viele einzelne Schönheiten in der Declamation und Instrumentation, zuweilen auch in der Modulation, lassen sich nicht verkennen: Auf der andern Seite ist aber in allen rein musikalischen Beziehungen, wenigstens im Vergleich mit den Tondichtern, denen sich W. an die Seite stellt, eine gewisse Armuth, und die überwiegend declamatorische Behandlung des Gesanges wirkt durchaus ermüdend. Das rhythmische Element ist in Wagner's Musik zu einförmig behandelt; er verdankt dies dem falschen Grundsatz, daß die Melodie aus dem Wort hervorwachsen müsse. Außerdem sind im Tannhäuser (mehr, als im Lohengrin) musikalische Gemeinplätze, die ein das Ideale erstrebender Componist verschmähen sollte. Nichtsdestoweniger wäre es vielleicht wünschenswerth, wenn Wagner's Opern auch auf der Berliner Bühne zur Aufführung kommen möchten; denn für den Musiker ist es interessant, sie in möglichst guter Darstellung kennen zu lernen, für das Publikum aber bieten sie innerlich Anregendes, wenn auch eine strengere Kritik den Ansprüchen Wagner's entgegentreten muß. Unter den Mitgliedern der Hamburger Oper ragten namentlich Frau M a x i m i l i a n durch die Schönheit der Stimme hervor. G. E. (Sp. Z.)

günstiger, als // M a x i m i l i a n ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/47, Sonntag 27. 11. 1853, S. 376

[–]

Bemerkenswerthe Neuigkeiten der Musik-Literatur.

. . .

Wagner. Lohengrin, Clavierauszug zu 4 Händen. Leipzig 7 Thlr.

. . .

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/328, Sonntag 27. 11. 1853, S. 1339b

[Bulletin von heute Morgen][Deutschland]

Hamburg. Richard Wagners „Tannhäuser“ ward in Hamburg bereits zum fünften Mal gegeben, und da die Aufführung des schwierigen Tonwerks entschieden zu den guten gehörte, so füllt die Oper stets aufs neue das Haus.

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VIII/40, 28. 11. 1853, S. 318a-318b

[Nachrichten]

Königsberg. Die Oper brachte den „Fidelio“, eine wahrhaft geniale Leistung des Frl. H a l l e r, ferner „Jakob und seine Söhne“, „Maurer und Schlosser“, die dritte Wiederholung der „Indra“ und den „Freischütz“. Am 18. d M. soll zum ersten Mal Wagner's „Tannhäuser“ gegeben werden. Ich wohnte gestern einer grossen Probe dieser Oper bei und obwohl von Vorurtheilen gegen Wagner eingenommen, die ich durch Louis Köhler's Wagner'schen Götzendienst eingesogen, wurde ich von einzelnen Schönheiten dieses Werkes doch mächtig ergriffen. Über acht Tage berichte ich Ihnen über dessen Aufführung.

Darmstadt. Nachdem an zwei Sonntagen Wagner's „Tannhäuser“ über die Bühne ging und gewiss bereits viele Freunde gefunden hat, wenn auch für den eigentlichen Gesang grössere Concessionen von Seiten des Componisten hier und da zu wünschen bleiben, gelangte die „Lucia von Lammermor“ zur Aufführung. . . .

Frankfurt a. M. . . . – Alle Anstrengungen der Direction ungeachtet, kann sich der „Tannhäuser“ nur ein getheiltes Feld erobern und „Indra“ ist die entschiedene Siegerin in Bezug auf das gewonnene Terrain in der Masse, was auch bei der letzten Aufführung des „Tannhäuser“ wieder zu bemerken war. Was Frau Anschütz, Fräul. Hoffmann, Herr Caspari sowie Herr Detmer in dieser schwierigen Composition Ausgezeichnetes leisten, ist schon besprochen und gewürdigt worden; auch Herr Roberti (Wolfram von Eschenbach) ist besonders hervorzuheben, obgleich derselbe, wie es uns schien, nicht frei über seine schönen Mittel verfügen konnte, wie dies im „Fidelio“ als Pizarro der Fall war, wo Herr Roberti wahrhaft überraschend wirkte. Derselbe ist nicht nur im Besitze einer kräftigen und klangvollen, den Hörer sehr wohlthuend ansprechenden Baritonstimme von edlem Ausdruck, sondern singt auch mit vieler Wärme und Innigkeit, sowie er den tüchtig geschulten Sänger durch einen abgerundeten und wohl nüancirten Vortrag bekundet. Hr. Auerbach (Walther von der Vogelweide) führte seine kleine Parthie sehr schön aus. Herr A. hat einen hiesigen Kontrakt unter vortheilhaften Bedingungen verlängert erhalten. D. Th.-Z.

bei und ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/48, 28. 11. 1853, S. 191a-191b

[Correspondenzen]

AUS HAMBURG.

Ende October.

Es geschehen bedeutsame Zeichen am Kunsthimmel unsrer Stadt. Wagners „Tannhäuser“ soll innerhalb 8 bis 14 Tagen auf dem Stadttheater in Scene gehen. Die Anstrengung der dafür nöthigen Proben ist so gross, dass auch in diesem Monat die Oper eine seit lange ungewöhnliche Verminderung ihrer Leistungen gezeigt hat. Kam dazu, dass die spanische Tänzerin Donna Camara ihre sinnverwirrenden üppigen Darstellungen gegeben hat, so erklärte sich eine in mancher Hinsicht erquickliche Ruhe deutlich genug. Aber nicht allein dass das „Werk der Zukunft“ vorbereitet wird konnte mich oben veranlassen von Zeichen der Zeit zu reden, sondern ein eigenthümlicher Umstand hat diesen Ausdruck hervorgerufen. Durch die Erscheinung mehrerer trefflicher Schauspieler haben sich einige gegen frühere gewaltig hervorstehende Dramenaufführungen ermöglicht, die wie mir scheint einen tiefen und förmlich zündenden Eindruck gemacht haben. Das Publikum, dem seit langer Zeit jede Freude am ersten Schauspiel abhanden gekommen war (und überall fällt die Kunst durch die Künstler) hat mit der

lebhaftesten Wärme den lang vermissten „Wallenstein's Tod“ und ähnliche Dramen gesehen. Dadurch ist bei vielen Geniessenden eine Reihe von Gedanken angeregt, welche der tyrannischen Art in der die Oper mit ihrem unwürdigsten Reize lange // jede andere Kunstgattung verdrängte und verdunkelte, sicher viele Gegner erwecken wird. Schon öfter habe ich auch unserm Publikum eine Stimmung nachgerühmt welche mehr oder weniger bewusst der Erkenntniss sich zuneigt, dass wir auf dem Wendepunkt einer grossen Zeit stehen. Das Gefallen am ernstesten Schauspiel zeugt lebhaft dafür. Sicher wird in eben dem Masse in welchem die *A u s s t a t t u n g s o p e r* im Werthe sinkt, die edlere Bühnenmusik bereitwilligere und dankbarere Zuhörer finden. Welch hohen Stand, welche unzweifelhaft allgemeine Anerkennung würde der Genius finden dem die Muse verstattete als Prophet einer neuen Epoche in der Kunst aufzutreten! Wird R. Wagner sich dieses hohen Ehrenkranzes bemächtigen können? Seine Oper die in wenigen Tagen vor uns erscheinen soll, wird ein interessantes Urtheil erzeugen weil durch das Geschrei seiner unverständigen Verehrer ein lebhafter Kampf schon seit lange entzündet ist. Uebrigens erwähne ich noch, dass Wagner schon vor 8 Jahren hier seinen Rienz selbst in Scene setzte, so dass viele seiner Haupteigenthümlichkeiten uns nicht mehr unbekannt sind – Von der Pracht, von der künstlerischen Anordnung und Ausstattung mit der ein so viel besprochenes Werk in Berlin, Dresden, München, u. s. w. in Scene gesetzt wird, kann hier bei uns gar nicht die Rede sein. Das Orchester enthält nicht die Hälfte der Geiger welche neben *s o l c h e r* Verwendung der Blasinstrumente erforderlich sind, Der Proben können nur wenige gemacht werden und für die Regie würde wohl ein anderer Kopf wünschenswerth sein als der des Herrn Rottmayer, welchem zu wenig Poesie zu Gebote steht. Ich brauche kaum zu erwähnen mit welcher Spannung der ersten Aufführung entgegen gesehen wird.

Herr Lachner, der neue Capellmeister hat, obgleich die wenigen bis jetzt gegebenen Opern der Veranlassung nicht so viel als früher boten, doch Gelegenheit gehabt sich auf das Würdigste einzuführen. Mit Vergnügen sieht man die früher so störenden Telegraphenbewegungen des Directors verschwunden. Die ernsteste Ruhe und saubere Feinheit der Direction lässt Gottlob die Sache, d. h. die Musik und nicht die Person des Leitenden in den Vordergrund treten. Seine Untergebenen rühmen mit herzlicher Achtung den mühevollen Ernst, von dem seine Proben erfüllt sind. Zudem weiss er seiner Stellung als Dirigent nicht allein nach *u n t e n* hin die nachdrücklichste Geltung zu verschaffen. Die Stellung der Instrumente im Orchester hat eine wesentliche Umgestaltung erfahren. Sämmtliche Bogeninstrumente sind auf der einen Seite und sämmtliche Bläser ihnen gegenüber placirt, eine Anordnung die sich vortrefflich erweist, nur dass das Ensemble der Geigen doppelt so stark besetzt sein müsste. Für Tannhäuser wird eine solche Verstärkung eintreten. Wenn doch die verehrliche Direction sich überzeugen wollte, dass eine dauernde Vergrösserung der Orchestermittel ihr eignes pecuniäres Interesse fördern würde. – . . .

. . .

seit lange // allein dass // wird konnte // veranlassen von // Künstler) hat // Art in // nachgerühmt welche // Masse in // finden dem // verstattete als // Oper die // erzeugen weil // seit lange // sind – Von // Geiger welche // sind, Der // sein als // erwähnen mit // gehabt sich // Untergebenen // Anordnung die // erweist // eignes ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/48, 28. 11. 1853, S. 192a

[Correspondenzen]

AUS DER SCHWEIZ.

Anfang November.

Seit dem Wagner'schen Musikfeste in Zürich, hatte ich Ihrem geschätzten Blatte nichts zu berichten; denn das eidgenössische Gesangfest . . . kam heuer nicht zu Stande, weil sich kein Dirigent dazu finden wollte. . . .

. . .

Zürich, hatte ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/48, 28. 11. 1853, S. 192b

[Nachrichten]

Zürich. R. Wagners Aufenthalt in Paris mit Liszt wird von seinen hiesigen Freunden als keineswegs mit der Absicht verbunden bezeichnet, dort die Annahme und Aufführung einer seiner Opern zu erstreben; (die Signale nennen bereits Oper und Bühne, nämlich Tannhäuser und Theatre lyrique.) Wir glauben dies um so mehr, als Wagner, der Verfasser von „Opera und Drama“ ja öffentlich über die französische Oper, deren Koryphäen: Auber, Halevy und Meyerbeer und die Werthlosigkeit der französischen Sprache in musikalischer Hinsicht den Stab gebrochen hat.

Theatre // „Opera ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/143, Dienstag 29. 11. 1853, S. 570a

[–]

Aus dem Reiche des Geistes. . . . – R. W a g n e r's „Tannhäuser“ wird im Théâtre lyrique vorbereitet. Wir zweifeln sehr, daß die moussirenden Champagnerleute diesen schweren Rheinwein goutiren werden.

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/143, Dienstag 29. 11. 1853, S.572b

[Theater- und Musik-Feuilleton]

- O p e r. So ist denn Wagner's „T a n n h ä u s e r“ innerhalb 16 Tagen 6 Mal – 4 Mal mit aufgehobenem Abonnement – und bei vollem Hause gegeben. Gewiß ein redendes Zeugniß, daß die ernste, großartige Musik einen bedeutenden Eindruck auf die Hörer übt. Wagner's Musik gefällt, ohne daß sie dem herrschenden Modegeschmack huldigt oder durch italienische Cabaletten und französische Couplets, die man sogleich nachsingen oder wenigstens n a c h s u m m e n kann, das Dilettantenohr ergötzen. Auch giebt die Oper keine Gelegenheit, diesen oder jenen Sänger, diese oder jene Sängerin nach Herzens- oder Parteilust zu feiern, und dennoch ist das Damnthorhäusel gefüllt bei den Vorstellungen des „Tannhäuser“, wobei man noch von allen Seiten sich eingesteht, daß in der Ausführung der Titelrolle und auch in manchen anderen Dingen noch Wesentliches zu wünschen bleibt. Da nun auch harmonische und contrapunctische Kunststücke, die in dieser Musik anzutreffen sein sollen, (!) solchen Erfolg beim großen Publikum nicht haben können, so muß doch wohl in dieser Musik selbst – die man auch sogar m e l o d i e n l o s zu schelten beliebt hat – etwas liegen, daß den Laien anzieht und begeistert und dieses Etwas möchte vor Allem in der d r a m a t i s c h e n W a h r h e i t und L e b e n d i g k e i t derselben zu suchen sein. – Freilich ist die Form derselben*) in vieler Beziehung n e u und u n g e w ö h n l i c h, aber diese ist keine w i l l k ü r l i c h e, sondern entspringt aus dem Stoffe und der Tendenz des Ganzen und ist keineswegs das Product des berechnenden, klügelnden Verstandes. Wollte Wagner letzteren bei seinen Schöpfungen vorwalten lassen, er könnte wahrlich bei seinem Talent und Wissen sehr leicht die große Menge blenden und enthusiastiren, wobei er freilich seine Ansichten über die Kunst bei Seite setzen müßte. Wagner ist aber ein zu begeisterter Künstler für sein hohes Ideal, als daß ihm solches möglich wäre. Die Gesamt-Ausführung hat in den stattgefundenen Wiederholungen an Sicherheit und Rundung gewonnen. Einige Kürzungen, z. B. im ersten Acte mit Tannhäusers Lied, im dritten Acte in der ersten großen Scene des Tannhäusers u. m. a. sind durch die hiesigen Verhältnisse motivirt und insofern zu rechtfertigen, Auch daß die Hörner und Trompeten auf der Bühne im ersten und zweiten Acte jetzt gestrichen sind, ist durch Umstände geboten. Wenigstens ist dadurch das „F e h l e n d o r t o b e n“ unmöglich geworden! – Herr E p p i c h hat einige Male die Titelrolle äußerst brav und weit, weit besser wie bei der ersten Aufführung gesungen und wird hoffentlich sich immer mehr in den Geist seiner Aufgabe hineinleben, wie es den andern Sängern nachzurühmen ist. W.

übt. // daß den // rechtfertigen, Auch // besser wie ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/200, 30. 11. 1853, S. 1427a-1427b

[–]

Hamburg, den 20. November.

...//...

Einen grösseren Gegensatz gegen diese alte Kirchenmusik, als das Werk bildet, von dem ich Ihnen jetzt zu sprechen habe, wenn ich in meinem Bericht chronologisch verfahren will, mag es auf dem ganzen Gebiet der Musik wohl nicht leicht geben: ich rede nämlich von Richard Wagner's Tannhäuser, der hier am 11. d. M. zum ersten Mal zur Aufführung kam, und heute Abend zum vierten Mal bei aufgehobenem Abonnement gegeben wird. Davon das nächste Mal! 24.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/200, 30. 11. 1853, S. 1427b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

C ö l n. Wagners Tannhäuser kam am 25. und 28. November bei gedrängt vollem Hause zur Aufführung. Herr Director Roeder hat alles aufgeboten, um diese Oper würdig in Scene zu setzen, ja wir dürfen kühn behaupten, dass keiner seiner Vorgänger ihn in dieser Beziehung jemals übertroffen. – Ueber die Leistungen der Sänger und Sängerinnen wollen wir unser Urtheil erst nach der fünften oder sechsten Vorstellung äussern, in dem es unbillig sein würde, schon jetzt ein abgerundetes Ganze zu verlangen. Das Publikum ist von der Wagner'schen Musik so überrascht, dass man behaupten darf, Tannhäuser bildet den Gegenstand des Tagesgesprächs; jedenfalls wird der Theater-Director noch viele brillante Einnahmen durch diese Oper haben.

Ganze ||

XXXX

Eidgenössische Zeitung IX/328, Mittwoch 30. 11. 1853, S. 1351a [Bulletin von heute Morgen][Schweizerische Eidgenossenschaft]

Zürich. Gestern wurden die Konzerte der Musikgesellschaft eröffnet. Herr Alexander Müller hat wiederum die Leitung derselben übernommen. Auch Herr Richard Wagner, der nun überall Gefeierte, hat sich erbiten lassen, einige Symphonieen zu dirigiren. Den Anfang machte gestern die fünfte C-moll-Symphonie von Beethoven. Das gewaltige Seelengemälde, welches unter der bekannten Leitung des Meisters von dem zum Theil neuen Orchester mit großer Energie vorgeführt wurde, machte auch zum dritten Mal einen tiefen Eindruck auf das Publikum.

...

Symphonien ||

Dezember 1853

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/48, 1.12.1853, S. 385-387

[Leitartikel]

Reiseskizzen

von Butterbrodt.

IX.

Leipzig.

Als Mann des Augenblicks, der noch dazu auf Aussichten im Allgemeinen sehr wenig, auf Theateraussichten aber rein gar nichts giebt, beschloß ich, vor der Hand die Tannhäuser-Zukunft ihrem Schicksale zu überlassen, und mich in jene Stadt zu begeben, wo die Leipziger Lerchen eine Wahrheit

sind, wo Leo keine Mythe ist, und wo es wohl noch J a h r m ä r k t e giebt, aber ach! wo die Bücher als längst abgeschlossen betrachtet werden müssen. Ich ging nach Halle, in's Land der Professoren und Studenten, und aß Lerchen, viel Lerchen. Die Lerche ist ja das Natürliche in Halle, seine Professoren, seine Philosophen können zur Noth auch an andern Orten vegetiren, man braucht nur nach England zu gehen, um sich davon zu überzeugen, aber die Lerche! die ist so innig verwachsen mit dem Hallischen Boden, daß man sie vielleicht eben deshalb die L e i p z i g e r Lerche genannt hat. Freilich soll es eine Lerche geben, welche anderswo viel besser fortkommt, als sie es jemals in Halle vermochte; aber diese Lerche war eigentlich keine Lerche, sondern ein Piepvogel, der jetzt ein Schreivogel geworden sein soll, und den man wohl nur deshalb mit einer Lerche verwechselt hat, weil auch er zum weiblichen Geschlecht gehört. –

Also in diesem gelehrten Halle versuchte sich J o h a n n a W a g n e r zum ersten Male als Sängerin! Hier wurde die Hallesche Menschheit zum ersten Male gewahr, daß das Schauspielerkind eine Stimme hatte! So sagte mir der damalige Director. Zu jener Zeit mußten natürlich die Jahrbücher verschwinden. Die Philosophie ging in's Leben über, und das Leben in's Drama, und das Drama in Johanna Wagner! Und alles das zu 20 Thaler monatlicher Gage. Es war eine schöne Zeit, eine Zeit der Billig- [385 // 386] keit, und die Hallenser lieben bekanntlich Alles, was billig ist. Aber leider hatten schon damals die königlichen Theaterintendanzen das Reisen erfunden, ja sogar die sächsische reiste, um Einkäufe zu machen. Und so kam es denn, daß eines schönen Morgens eine beträchtliche Anzahl Lerchen vom Markte verschwunden waren, unter welchen sich zufällig auch Johanna Wagner befand. Eine rührende Geschichte! Sie wurde mir unter Thränen erzählt. Auch ich w e i n t e dabei, und wollte noch mehr w e i n e n, als mir folgende telegraphische Depesche überreicht wurde:

Leipzig, den 10. Oktober.

„Heute Abend findet der „Tannhäuser“ statt!“ –

Also dahin ist es mit der Telegraphie schon gekommen, dachte ich bei mir selbst, daß sie meinen Freunden, den Theaterzettelträgern, ins Handwerk pfuschen muß! Schreckliche Zeit! Arme Zettelträger!

Ich flog natürlich nach Leipzig, man fliegt immer, wenn man die Eisenbahn von Halle nach Leipzig benutzt. Endlich saß ich, und zwar im Theater. Das Haus war gefüllt, ob aber mit Leipzigern, wage ich nicht zu behaupten. Mindestens schienen meine Nachbarinnen zur Rechten der Aussprache nach Italienerinnen zu sein. Auch hinter mir vernahm ich Töne, die an Schweden erinnern konnten. Was ich aber zur Linken vernahm, hatte zu sehr Berlinische Farbe, als daß es von einem Andern, als einem Berliner herrühren konnte. Die Unterhaltung war im besten Gange, als die Ouvertüre begann. Alles schwieg und war voll Erwartung. Nur ein einziger, behäbiger, alter Herr in der Ecke, der schwieg nicht, trotzdem, daß er schlief. Und nach der Ouverture kam der erste Act, und nach dem ersten Acte kam der zweite, und nach dem zweiten der dritte, und dann war die Geschichte aus, und Jeder ging nach Haus. Dieses letztere schien mir derjenige Eindruck zu sein, der am sichtbarsten wurde. Was mich selbst betrifft, so war ich während des ganzen Abends in der fürchterlichen Lage, bald an's Kunstwerk der Zukunft, bald an Oper und Drama, bald an jene Mittheilungen zu denken, die eigentlich nur für die „Freunde“ bestimmt sind, die ich aber trotzdem gelesen habe. Es ist ein wahres Unglück, eine Oper von Wagner zu hören, nachdem man seine Schriften gelesen hat. Man weiß dann nicht mehr recht, was man für Spaß, was für Ernst nehmen soll. Am besten thut man, wenn man sich einzig und allein an seine Opern hält, und die Schriften für reinen Spaß nimmt. Was seine Opern, was speziell „Tannhäuser“ anbetrifft, so ist der allerdings sehr ernst, wenn auch nicht in seiner Hauptfigur, die, wenn sie den Helden des Stücks vorstellen soll, durch und durch komisch genannt werden muß. Charakteristisch war in dieser Hinsicht die Bemerkung meines Berliners, der am Schlusse der Oper von dem Tannhäuser meinte: „das ist ein echter Berliner Held!“ Ob der Mann mit diesem Ausspruche einen Calembourg machen wollte, weiß ich nicht, so viel steht jedoch fest, daß, wenn das moderne Bewußtsein dasjenige ist, keins zu haben, so ist es im Tannhäuser glänzend vertreten, und man kann dem Verfasser wahrlich nicht zum Vorwurf machen, daß seine Auffassung zu mittelalterlich sei. Mindestens hört die Romantik dabei auf, man müßte denn einen Menschen, der nie einen eigenen Willen hat, sondern sich diesen stets durch die Verhältnisse, Umstände und durch den Zufall aufdrängen läßt, als einen romantischen bezeichnen. Daß bei einem solchen Mittelpunkte einer Oper von einem Drama keine Rede sein kann, versteht sich von selbst, Wagner scheint überhaupt nur in seinen Büchern Dramen zu schreiben, mindestens ist „Tannhäuser“ kein Drama, so wenig „Lohengrin“ eins ist. Die Sagen beider sind scenisch bearbeitet, hie und da ein Bühneneffekt, und zwar manchmal ein wirklich rein menschlicher, das ist Alles! Man hat gesagt, die Textbücher dieser dramatisirten Sagen enthielten weniger Unsinn, als Textbücher sonst aufzuweisen pflegen. Mein Gott, wenn sie nur mehr Sinn enthielten, und zwar jenen Sinn, den die Gegenwart ein Recht hat, zu verlangen; es mag sein, daß der darin [386 // 387] behandelte Hokuspokus einer vergangenen Zeit sehr sinnig ist;

aber dieser Sinn ist moderner Bildung, moderner Anschauung gegenüber Unsinn. Sie sehen, wir sind mit diesem „Tannhäuser“ so ziemlich auf dem alten Flecke, mindestens ist das Neue daran sehr alt. Aber es gefällt! höre ich ausrufen, und gewiß mit großem Rechte, füge ich hinzu. Was beweist jedoch dies? Daß liebes Publikum immer dasselbe ist, und daß man ihm heute einen Text, für den es von vornherein keine Sympathie, kein Verständniß, ja gegen den es Antipathie haben muß, mit guter Musik eben so leicht mundgerecht machen kann, als man es zum Beispiel mit der „Zauberflöte“ verstanden hat. Gewiß ist die Musik zum „Tannhäuser“ eine solche, wie nur ein Genius, der alle Kunstmittel der Gegenwart zu benutzen versteht, sie schreiben kann, gewiß kommen in dieser Oper Stellen vor, welche aus jenem Quelle geflossen sind, dem bis jetzt alles Große und Schöne entsprungen ist, solche Stellen, von denen man charakteristisch sagt, sie packen; ob aber liebes Publikum im Großen und Allgemeinen davon gepackt wird, ob die bis jetzt bewiesene Theilnahme desselben einem Verständniß, und infolgedessen einer wirklich empfundenen Bewunderung entspringt, das ist eine Frage, die wohl erst dann ihre völlige Lösung finden kann, wenn die Leiter dieser „Bewegung“ sich veranlaßt fühlen werden, deren Geschichte zu schreiben. – Die Musik zum „Tannhäuser“ nach einmaligem Hören schön zu finden, setzt ein Vertrautsein mit den musikalischen Errungenschaften des Jahrhunderts voraus, welches das größere Publikum nicht hat, und nicht haben kann, und daher mag es auch wohl kommen, daß mir wissenschaftlich gebildete Leute, ja, poetische Naturen, die aber so bemitleidenswerth waren, keine Musiker zu sein, offen gestanden, sie hätten sich während der Vorstellung – gelangweilt. Der Text konnte sie nicht interessiren, und die Musik verstanden sie nicht. Es mag sein, daß liebes Publikum in Deutschland eine höhere Stufe einnimmt; meine Kenntniß desselben und die Beobachtungen, die ich im Verlaufe der Vorstellungen macht die ich im Verlaufe der Vorstellung machen konnte, gestatten mir nicht, daran zu glauben. Daß aber liebes Publikum in's Theater geht, wenn Wagnersche Opern gegeben werden, ist vor der Hand schon genug, und wenn diejenigen, welche dies zu Stande bringen konnten, in ihrer Energie nicht nachlassen, sondern immer fort und fort bewegen, so wird das gute dieser „Bewegung“ tausenfältige Frucht tragen, vorausgesetzt, daß sie die nöthigen Ruhepunkte nicht vernachlässigen. Ich für meine Person setzte diese letzteren nicht außer Augen, und daher, lieber Freund, werden Sie es ganz in der Ordnung finden, wenn sie meinen ferneren geringen Antheil an dieser „Bewegung“ erst von W e i m a r aus bekommen werden.

Butterbrodt.

vor der Hand // ach! wo // viel Lerchen // Lerche! die // Berlinische // Andern, als // voll Erwartung. // hält, und // hie und da // gefällt!
höre // Daß liebes // charakteristisch sagt, // nicht hat, und ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/48, 1. 12. 1853, S. 390-391

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g. Oper im Monat November: . . . – 6. u. 22. Nov. Tannhäuser, von R. Wagner. – . . .
– Zusammen 4 Opern in 8 Vorstellungen.

☼ . . . // . . .

☼ Man schreibt uns aus E r f u r t: Es zeigt gewiß von einem regen musikalischen Leben in einer Provinzialstadt, wenn das Publikum Concerte besuchen kann, wie das am 22. November d. J. vom Soller'schen Musikverein gegebene, dessen Programm folgendes war: Doppel-Symphonie von Spohr. – Arie aus Figaro: „Und Susanne kommt nicht [etc.] – Concertstück für Piano mit Orchester von Weber. – Overture zu Tannhäuser von Wagner. – „Auf Flügeln des Gesanges,“ und „der Frühling kommt mit Brausen,“ Lieder von Mendelssohn. Fantasie für Pianoforte von Thalberg über Straniera. Den Beschluß bildete der Marsch aus dem Tannhäuser. Die Orchesterwerke wurden unter Leitung des Musikdirector Golde recht wacker executirt, und wir machen an eine Aufführung von Wagner's Tonwerken ziemliche Ansprüche, da wir durch das benachbarte Weimar Gelegenheit haben, Vergleiche anzustellen. – Einen herrlichen Genuß gewährte uns der hier als einjähriger Freiwilliger stehende Musikdirector F i e d l e r aus Iserlohn durch Wahl und Vortrag des Weberschen Concerts, in welchem derselbe Kraft, Energie und Sicherheit, mit tiefem Verständniß und inniger Empfindung gepaart, entwickelte. – . . .

☼ In K ö n i g s b e r g ist Wagners Tannhäuser am 18. Nov. zum ersten Male gegeben. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war eine sehr günstige, die Ausführung eine theilweise wohlgelungene, doch auch noch sehr unvollkommene; der Eifer aller Mitwirkenden wird das Werk immer besser zur Darstellung bringen. Die Ausstattung war reich, alle Anordnungen ziemlich gut, das Orchester unter Leitung des eifrigen und tüchtigen Capellmeisters Herrn Witt, verstärkt. Das Haus war total gefüllt,

und die bereits erfolgten zwei Wiederholungen waren ebenso besucht. Den Tannhäuser sang Herr Bahrdt, Venus Fräulein Haller, Elisabeth Frau Schütz-Witt, Wolfram Herr E. Weiß, den Landgrafen Herr Fricke, den Hirten Fräulein Epple. Hervorruf und Beifall, höchstgespanntes Interesse, tiefster Eindruck gaben sich kund. Wagner steht nun für unsere Stadt und Provinzen glänzend da, auch seine Gegner feiern seinen Genius, und preisen die Schönheiten seines Werks.

☼ Am 25. Nov. wurde in C ö l n zum ersten Mal der „Tannhäuser“ von R. Wagner aufgeführt. In H a m b u r g hat die Oper bereits fünf zahlreich besuchte Vorstellungen erlebt.

☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk // Es zeigt // [etc.] = etc.-Sigel // „der Frühling // Mendelssohn. Fantasie // Witt, // Provinzen // Genius, und ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/48, 1. 12. 1853, S. 200b-201a

[Correspondenzen]

Hamburg den 14. November 1853.

Geehrter Herr Redakteur!

Sie würden es mir vielleicht nicht verzeihen, wenn ich Ihnen nichts über die nach langen Vorbereitungen endlich stattgefundenen Aufführung des sogenannten musikalischen Drama's „der Tannhäuser“ von Richard W a g n e r schreibe; ich beeile mich daher, Ihnen mitzutheilen, daß am 11. November bei vollem Hause die Oper in Scene ging.

Die Meinungen über den Componisten waren von Seiten des Publikums sehr verschieden. Ein Theil desselben erwartete, den Zeitungsartikeln nach, etwas Außerordentliches, Niedagewesenes, Bezauberndes; ein anderer Theil vermuthete etwas Verrücktes, Corruptes; einige gründliche Musiker im Parquet und Parterre lächelten geringschätzig, während ein kleiner Theil bereit stand, um jeden Preis zu applaudiren. Dem Componisten fehlt es an den Hauptsachen, an den nöthigen Kenntnissen und am Stile, den reinen Satz kann Hr. W a g n e r noch lernen, denn er ist nicht älter als vierzig Jahre; aber um Stil zu haben, dazu gehört musikalisches T a l e n t, und das hat Hr. Wagner nur in geringem Maße. Hr. W a g n e r hat Talent zur D i c h t k u n s t, wenn auch nicht in sehr hohem Grade; das Buch zum „Tannhäuser“, von ihm selbst // gedichtet, ist bei weitem besser als die Musik, die Verse sind fast immer gut, oft sehr schwungvoll und musikalisch, aber der geschmacklose, trübselige Schluß der Oper schadet dem Buche, das außerdem viel angenehmer und wirksamer sein würde.

Wenden wir uns jetzt specieller zur Musik, so müssen wir mit der Ouverture beginnen, die wohl die längste ist, welche jemals geschrieben wurde. Sie ist melodienleer, gesucht und zusammengestoppelt, der Pilgergesang, der an sich nicht schön ist, kommt darin bis zur Ermüdung vor und das ganze Tonstück ist ohne alle Symetrie, Gedankenklarheit und Gestaltungskraft; – kurz ein Monstrum.

Was nun die ganze Oper betrifft, so ist die thematische Arbeit so, daß sie ein gründlicher Musiker nicht der Kritik werth finden kann. Hr. W a g n e r hat wohl gethan, anzukündigen, daß er die alten Formen verachtet, womit er einigen Ignoranten Sand in die Augen gestreut hat, es ist ihm aber da ergangen, wie dem Fuchse mit den Trauben; denn die Wahrheit ist: daß Hr. W a g n e r die alten Formen (besonders was die Arie betrifft) unüberwindliche Schwierigkeiten bieten, und da er die Macht der Einfachheit weder auszuüben, noch zu würdigen weiß, so versucht er es mit harten, schwülstigen Harmoniefolgen und widerwärtigen Modulationen. In technischer Hinsicht enthält diese Oper schwerlich zwanzig Takte, die, wir wollen nicht sagen, ein s t r e n g e r T h e o r e t i k e r, sondern nur ein mit den Hauptprinzipien der Kunst Vertrauter, gut heißen könnte. Hr. W a g n e r, der die Manier hat, sich in Broschüren und seinen Briefen über seine Opern selbst ungeheuer zu loben und für originell auszugeben, hat es dennoch nicht unter seiner Würde gehalten, ganze Figuren und ganze Stellen der Instrumentations-Effekte von W e b e r, M e y e r b e e r und B e r l i o z zu entlehnen; auch hat er im Finale des ersten Aktes den neueren italienischen Opernstyl sich zu Nutze gemacht. Trotz seiner Barockheit und häufigen Anwendung aller Orchestermittel bleibt die wahre Wirkung aus, weil die Urkraft des Gedankens fehlt. Im 2. Akte ist der lange, ausgedehnte Marsch nur deßhalb von einiger Wirkung, weil der Componist seinen gewöhnlichen Kunstgriff angewendet hat, den Zuhörer erst zu ermüden und endlich mit einem lärmenden, extravaganten Schluß den Beifall einigermaßen zu erzwingen. Ohne die Hülfe, welche die Massen leisten, bleibt auch d i e s e r Marsch an sich selbst ein ziemlich mattes Musikstück.

Die einzige Nummer, die von etwas wahrer Empfindung zeugt, und die einigen u n g e m a c h t e n Beifall erhielt, ist das Harfenlied des Wolfram von Eschinbach, wozu der vortreffliche Vortrag des Herrn S c h ü t k y erfreulich beitrug.

Mit Ausnahme des Recitatives im zweiten Akte, das von Herrn L i n d e m a n n, welcher den

Landgrafen gab, vortrefflich deklamirt wurde, blieb sämmlische Musik der Parthien der Venus, des Landgrafen, des Tannhäusers, der Elisabeth, des Ofterdingen und des Eschinbach gänzlich ohne Erfolg, wie überhaupt das Werk im Allgemeinen das Publikum offenbar langweilte. Der erste Akt ging vorüber, ohne daß eine Hand sich regte; im zweiten erhielt die neue Dekoration Beifall und zwei Musiknummern wurden mäßig applaudirt, so wie am Schlusse des zweiten und dritten Aktes ein Hervorruf der Hauptdarsteller zu Wege gebracht wurde.

Was die Aufführung selbst betraf, so ist für keine Oper so viel gethan worden, als für den Tannhäuser; unser etwas schwaches Orchester ward mit sechs Saiteninstrumenten verstärkt, auch war die Banda anf dem Theater, die sonst fast immer fehlt. Alle Dekorationen und Costüme waren prachtvoll und ganz neu, und da seit dem Profeten keine Oper neu und brillant ausgestattet worden ist, so wird es für mehrere Vorstellungen an Schaulustigen nicht fehlen, und die Kritiker, welche das Werk pomphaft angekündigt haben, werden, um sich nicht zu widersprechen, das lahme Erzeugniß einer krankhaften Muse wohl noch zu loben versuchen. Wir wollen der Direktion wünschen, daß sie die Ausstattungskosten wieder erhält, und bald eine interessante und gesunde Opernmusik zur Aufführung bringt. V.

Symetrie, // nicht unter // Hülf, // Eschinbach, // worden, // Banda anf // Profeten ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/48, 1. 12. 1853, S. 204a

[Notizen]

Weimar. Unsere Oper ist reorganisirt; daß L i s z t wieder anwesend, zeigte die Aufführung des „fliegenden Holländers“ und des „Freischütz.“ . . .

XXXX

Neue Zürcher Zeitung XXXIII/335, Donnerstag 1. 12. 1853, S. 1474a-1474b

[Bülletin von heute Morgen]

o Z ü r i c h, 30. Nov. Die Reihe unserer Abonnementskonzerte ward gestern durch das erste in glänzender Weise eröffnet. Der 1ste Theil, unter Leitung Hrn. A. M ü l l e r ' s, begann mit Mendelssohn's Overture zur „Fingalshöhle“, welches herrliche Tongemälde jedoch unbegreiflicher Weise kalt ließ. Der erste Violinist des Theaters, Hr. Groten, trug zwei Sätze eines Konzertes von Vieuxtemps sehr sauber und geschmackvoll, und Hr. Müller ein brillantes Konzert von Weber für Pianoforte mit bekannter Kunstfertigkeit vor. Hr. Pichon sang eine Marschnersche Arie und Fräulein Rordorf zwei recht hübsche Lieder, wovon eines von Hrn. Nater. – Den 2ten Theil füllte Beethoven's C-moll // Symphonie unter Hrn. W a g n e r ' s Leitung. Der ausgezeichnete Dirigent führte uns dieses Werk höchster Begeisterung, das allerdings in die erste Reihe Beethoven'scher Tondichtungen gehört, mit gleicher Begeisterung und in vollkommener Weise vor. Es geschah dieß jedoch schon zum dritten Male und bliebe daher nur zu wünschen, daß uns der Genuß gewährt würde, auch die unter Wagner noch nicht aufgeführten drei Symphonien Beethovens von demselben zu hören. Auf die neunte müssen wir natürlich wohl verzichten. Das beträchtlich verstärkte Orchester that – mit Ausnahme eines unzeitigen Einsatzes einiger Bläser im Endsatz – seine Schuldigkeit.

[o = zeilenhoher Kreis mit Punkt in der Mitte] // C-moll [//] Symphonie ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/145-147, 2. 12. 1853, S. 580b-581a

[Correspondenz]

Darmstadt, Mitte November.

. . . Die Oper hat für den, mit vollem Gehalte pensionirten, verdienstvollen Hof-Kapellmeister M a n g o l d, in der Person des Hrn. S c h i n d e l m e i ß e r, einen tüchtigen neuen Dirigenten erhalten, über dessen vorzügliche Befähigung nur eine Stimme im Publikum herrscht, die Vortrefflichkeit unseres Orchesters, das viele ausgezeichnete Künstler in seiner Mitte zählt, ist längst allgemein anerkannt; ebenso fehlt es nicht an tüchtigen Gesangskäften. . . . besitzen wir ein sehr tüchtiges und ausreichendes Personal, das namentlich im Ensemble nicht leicht überboten werden dürfte. Rechnet man hierzu einen starkbesetzten und gut geschulten Chor, ein sehr Tüchtiges leistendes Ballet, unter der Leitung unseres

geschickten Hofballetmeisters, Hrn. H o f m a n n . . . sowie, daß auf Costume, Decorationen und Scenerie eine ungewöhnliche Sorgfalt verwendet und nichts gespart wird, so ist wohl nicht zu viel gesagt, daß die hiesige Oper gegenwärtig einen sehr bedeutenden Rang einnimmt. Dabei entwickelt Hr. Hofkapellmeister S c h i n d e l m e i ß e r eine seltene Thätigkeit und bietet ein Repertoire, das gewiß sehr befriedigend ist. Zum ersten Male kam Wagners „Tannhäuser“ in dieser Saison zur Aufführung und zwar in // solch effectvoller äußerer Ausstattung und abgerundeter Darstellung, daß dieses schwierige Kunstwerk nicht leicht großartiger und wirksamer auf einer anderen Bühne gegeben werden dürfte. Die Hauptparthien, Venus (Frl. M a r x), Elisabeth (Frl. N e u k ä u f l e r), Tannhäuser (Hr. P e c z) und Eschinbach (Hr. P a s q u é), waren sehr gut vertreten, namentlich zeichnete sich Hr. P a s q u é durch warmen, dramatischen Vortrag aus; – von großartiger Wirkung war das Finale des ersten Actes und der Sängerkampf im zweiten Akt. Das Innere des Hörselbergs machte einen feenartigen Eindruck und eben so effectvoll und im Einklang mit der Handlung, war die verschiedene Beleuchtung der herrlichen Wartburgdecoration (gemalt von Hrn. Schwedler), wobei wir die Geschicklichkeit unseres Maschinisten Hrn. Brandt rühmend anerkennen müssen. Außer dem Tannhäuser kamen zur Darstellung: Prophet, Robert, Faust, Freischütz, Martha, Stumme von Portici, Hernani, Favoritin, weiße Dame, Nachtwandlerin, Lucia von Lammermoor, Johann von Paris und Regimentstochter; – Titus, Zauberflöte, Schweizerfamilie und Euryanthe werden demnächst gegeben und für Flotow's Indra und Wagner's Lohengrin sind bereits die Proben im Gange. –

. . .

herrscht, // starkbesetzten // Eschinbach // Handlung, war ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/145-147, 2. 12. 1853, S. 581b-582a

[Correspondenz]

Wiesbaden, im November.

. . . // . . . doch auch mit Mißständen, z. B. dem zeitweiligen Mangel eines lyrischen Tenors und dem einer eigentlichen Coloratursängerin zu kämpfen, weshalb manche Opern nicht entsprechend besetzt, andere gar nicht gegeben werden können. Die sehr vermißten Wagner'schen Opern Lohengrin und Tannhäuser, welche hier eine so außerordentliche Aufnahme gefunden haben, werden deßhalb erst mit dem Eintritt des neu engagirten lyrischen Tenors Hrn. R ö h r wieder gegeben werden können. Das Engagement zweier dramatischen Sängerinnen, wie Frl. S t o r k und Frl. K ö h l e r entspricht den Interessen des Theaters nicht; zwar ist Letztere auch Coloratursängerin, aber sie kann nicht so verdienstlich in diesem Fache wirken, während Frl. S t o r k zwar durch ihre weiche Stimme und zarten Vortrag sehr anspricht, ohne jedoch ein reichhaltiges Repertoire vertreten zu können; diese beiden Fächer, einzeln achtungswerth, ergänzen sich nicht, sie collidiren, zum Nachtheil des Repertoires und der einzelnen Vorstellungen. . . . (Did.)

dramatischen // Repertoire // Repertoires ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/145-147, 2. 12. 1853, S. 586a-586b

[Theatralische Sternwarte]

* **Eine Prophezeiung für 1954.** T h e o d o r D r o b i s c h versetzt sich in No. 49. „der Zeitung für die elegante Welt“ in das Jahr 1954 und berichtet hiervon in seiner humoristischen Weise in einer schnell improvisirten Theaterzeitung folgendes: . . .

. . . // . . .

„A l s B e i l a g e zur nächsten Nummer unserer Theaterzeitung erscheinen in Bild und Biographien folgende Dichter und Componisten meist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:“
 „Göthe der Große. Schiller der Erhabene. Mozart der Gewaltige. Kotzebue der Witzige. Rossini der Melodiöse. Müllner der Streitbare. Raupach der Hohenstaufe. Deinhardstein der Sachs. Weber der Freischütz. Iffland der Jäger. Cherubini der Wasserträger. Marschner der Templer. Lortzing der Czaar. Meyerbeer der Prophet. Spontini der Vestale. Laube der Karlsschüler. Berlioz der Stampfmüller. Bellini der Nachtwandler. Wagner der Tannhäuser. Flotow der Kammerherr. Putlitz der Einactige. Apel der Nähkäthe.“

Sachs // Vestale // der Nähkäthe.“ ||

XXXX / XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik (XXXIX./23, 2. 12. 1853, S. 237a-240a); ~ /24, 9. 12. 1853, S. 249a-252a; ~ /25, 16. 12. 1853, S. 261a-265a; ~ /26, 23. 12. 1853, S. 273a-276a [Leitartikel]

Hector Berlioz.

II.

... /// ...

Das Anklammern an bestimmte Formen, bloß um dem Herkommen oder den Regeln einer abstrakten Aesthetik zu genügen – ist so widersinnig, daß sich ein selbstschöpferisches Genie nie mal diesem Zwange gefügt hat und fügen wird, trotzdem daß die Aesthetik auch niemals versäumen wird, in pedantischer Weise dem Künstler vorzuschreiben, Was und Wie er schaffen solle, – und, wenn er sich daran, wie billig nicht kehrt, ihn zuerst in Bann und Acht zu erklären, aber schließlich seinem Geisterfluge nachzuhinken, um die Früchte der neuen Eroberung endlich begierig ein- [250a // 250b] zusammen! So geschah es mit Händel, so mit Gluck, so mit Mozart, so mit Beethoven, so geschieht es jetzt mit Berlioz und Wagner, und wird zu allen Zeiten so geschehen. Mit Beethoven ist bekanntlich die Aesthetik heutigen Tages noch nicht fertig, obgleich schon ein Menschenalter seitdem verflossen ist. Die Aesthetik und Kunstkritik würgt, wie eine Riesenschlange, die ihr Opfer gern auf einmal verschlingen möchte, noch immer an den Thaten dieses Genius, und ergeht sich in den seltsamsten Versuchen und Verzerrungen, um diesen Titanen zu verdauen. Da das aber so schnell nicht gehen will, tröstet sie sich vor der Hand mit der „Geistesverwirrung“ oder „Taubheit“ des ewigen Meisters, und mäkelte wieder am Formellen herum, – während die schaffenden Künstler, die Meister der Idee, unmittelbar an Beethoven anknüpfen und schon längst vorwärts eilten, sich neue Formen gestaltend, neue Bahnen brechend.

... [250b // 251a] ...

So giebt es kaum etwas Lächerlicheres, als die Klage über Mangel an Productivität in unserer Zeit. Seit Weber's, Schubert's und Beethoven's Tode entwickelten sich Talente wie Marschner, Meyerbeer und Mendelssohn, entstanden Genie's wie Chopin, Liszt, Schumann, Berlioz, Wagner fast gleichzeitig, dicht neben einander! Aber die Kritik und das Publikum erkennen sie nur in sofern an, als sie auf dem Bestehenden fußen, wollen sie aber nicht als produktive Genie's gelten lassen, sofern sie nicht classisch sind, d. h. sofern sie nicht so geschrieben, gedacht und empfunden haben, als die Geister vor ihnen, die aber auch nicht so schrieben und fühlten, als wiederum ihre Vorgänger und Vorbilder, weil sie sonst nicht das geworden wären, was sie eben geworden sind, – bahnbrechende Genie's! – Die abstrakte Aesthetik besitzt nur den einen Januskopf, der der Vergangenheit zugewendet ist. Der schaffende Künstler blickt nach der Zukunft. Beide kehren ihre Rückseite dem Publikum zu, welches immer rathlos zwischen Sonst und Jetzt umherirrt, und immer die „goldnen Tage der Vergangenheit“ „die guten alten Zeiten“ zurückersehnt die nie existirten, sondern stets nur in der Phantasie lebten. – –

... [251a /// 252a] ...

Hoplit.

=====

Hector Berlioz.

III.

...

Man kann den Ausgangspunkt der Berlioz'schen Kunst nicht kürzer und treffender bezeichnen, als mit Paganini's Worten: „Berlioz beginnt da, wo seine Vorgänger aufhörten.“ – Natürlich konnte er nicht Alle zugleich erfassen, und nicht alle Richtungen erweitern – er fühlte sich nur zu einem, zu Beethoven sympathisch hingezogen, und führte diesen nach der Richtung weiter, welche Beethoven in der [261a // 261b] letzten Periode, in seinen Sonaten und Quartetten, in seiner Missa solennis und 9ten Symphonie

eingeschlagen hatte. Ueber die Stellung, die Berechtigung und den Gehalt dieser ganzen Periode, und namentlich über die Bedeutung der 9ten Symphonie muß man sich erst vollkommen klar sein, bevor man an Berlioz beurtheilend heran tritt. Denn Beethovens 9te Symphonie ist es gerade, die der Berlioz'schen Richtung hauptsächlich zur Basis dient. Und dies nicht nur in ideeller, sondern eben so sehr in formeller Hinsicht. Hier finden wir gerade den Indifferenz-Punkt, von welchem aus die beiden großen Geister Berlioz und Wagner vorwärts schritten, die sich nur vereinigten, um sich zu scheiden, und zwar nach den zwei Richtungen zu scheiden, welche nach Beethoven's Vorgang für den schaffenden, strebenden Künstler die einzig möglichen waren.

Nach Beethoven's Ende hielt die große Partei der weniger begabten Musiker rathlos inne, und machte erfolglose Versuche, auf eigenen Füßen zu stehen, – bis Mendelssohn einen glücklichen Griff in die Vergangenheit that, der für die Periode seines Auftretens eine wahre Wohlthat war, und deshalb auch so rasche und lebhaftes Sympathien sich erwarb. Wagner und Berlioz konnten durch diese Gegenbewegung sich aber nicht aufhalten lassen, denn es war gerade [261b /// 262a] ihre Mission, die Erbschaft Beethoven's in vollem Umfange anzutreten, und das mit eiserner Festigkeit und siegender Kraft festzuhalten, was Beethoven sein ganzes Leben hindurch anstrebte: Die Befreiung der Instrumentalmusik vom formellen Zwange.

Nun zerbrecht mir das Gebäude,
Seine Absicht hat's erfüllt – –

ist (nach Brendel's treffendem Ausspruch in seiner „Geschichte der Musik“) das wahre Motto der 9ten Symphonie. Das Gebäude ward zerbrochen, denn die reine Instrumentalmusik hatte ihre Bestimmung erfüllt – sie hatte Alles gesagt, was sie sagen konnte, und darum mußte eine fernere Erweiterung der Idee die Form zersprengen. Eine einseitige intensive Ausbildung der instrumentalen Idee war nicht mehr möglich – deshalb mußte ein Weitergehen auch nothwendig eine extensive, oder richtiger extensive Wirkung haben. Das Wort trat hinzu, gab einen neuen Gehalt und bedingte somit die neue Form.

In diesen Gährungs-Proceß griff Berlioz unmittelbar ein, während Wagner, erst einige Decennien später sich zu entfalten begann. Letzterer sah die Entwicklung als beendet an, und begann einen ganz neuen Organismus zu gestalten, der nur die Voraussetzungen mit der vorangehenden Periode gemein hatte. Berlioz dagegen wirkte gestaltungskräftig in der Entwicklungsperiode selbst, und brachte, nach unserer Meinung, die Instrumentalperiode erst zu jenem definitiven Abschluß, den Wagner schon mit Beethoven's 9ter Symphonie als vorhanden ansah.

Wagner sprach bekanntlich den Satz aus, daß mit Beethoven's 9ter die letzte Symphonie geschrieben, und sogleich die Laufbahn der Instrumentalmusik geschlossen sei. Berlioz erkannte schon viel früher die Berechtigung des ersten Theiles jener These, ohne den zweiten Theil zugeben zu können, da Berlioz' hier gerade eine ebenso originelle als energische Thätigkeit zu entfalten vorbehalten war.

Die letzte Instrumental-Symphonie alten Styles war allerdings geschrieben, denn alle späteren Instrumental-Symphonien sind in der Tiefe der Idee und in der Großartigkeit der Ausführung nicht über Beethoven hinausgekommen. Dies ist eine Thatsache, die man getrost anerkennen kann, ohne dabei Genie's wie Schubert und Schumann, nahe treten zu müssen. Denn man kann innerhalb gewisser Grenzen noch immer Schönes und Erhabenes produciren, ohne Neues und Größeres zu leisten – weil diese Grenzen stets nur eine gewisse, bedingte Gestaltung und Bewegung zulassen. Insofern hätte auch die abstrakte Aesthetik – wenn sie überhaupt [262a /// 262b] schon so weit wäre, in musikalischen Fragen Autorität sein zu können, was wir aber entschieden verneinen müssen, weil es überhaupt noch gar keine musikalische Aesthetik giebt, – ganz Recht, wenn sie die Beethoven'sche 9te Symphonie „ästhetisch unberechtigt“ nennt, weil diese eben keine Symphonie des alten Styles mehr ist, noch sein will – sondern eine neue Kunstform, die als Abschluß einer vergangenen, und als Beginn einer neuen Periode nicht mehr mit dem alten Maßstab gemessen werden darf.

Konnte aber auf die 9te Symphonie unmittelbar das Wagner'sche musikalische Drama folgen? Hier wäre ein Sprung gewesen, und die Kunst übergeht in ihrer Entwicklung niemals ein Mittelglied, sondern muß organisch vorwärts schreiten, wenn sie berechtigt sein soll. Berlioz ward das Mittelglied zwischen Beethoven und Wagner, indem er die Instrumentalsymphonie fast unmerklich, und in einer überraschenden Stetigkeit, zur Bühne hinüberführte. Diese Thatsache ist um so merkwürdiger, als Wagner die Berlioz'sche Kunst nur sehr bedingt anerkennt, und andererseits Berlioz die Wagner'schen Intentionen sicher nicht in allen ihren Consequenzen zugeben kann. Dennoch sind Beide ergänzende Elemente derselben Einwicklung, so daß man mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten darf: daß Wagner nicht das geworden wäre, was ist, wenn Berlioz ihm nicht vorangegangenen wäre. Berlioz als Gegensatz von Wagner zu betrachten, würde eine vollkommene Urkenntniß ihrer beiderseitigen

musikalischen Bedeutung beweisen. Wagner hat nicht allein Berlioz die Kunst der Instrumentation und die Anwendung vieler Klangeffekte (theilweise) zu verdanken – er steht mit ihm auch nach Seiten der Behandlung der poetischen Idee in der Instrumentalmusik in inniger Verwandtschaft.

Noch wichtiger als diese Sympathien aber – die man immer noch als mehr zufällige oder äußerliche bezeichnen könnte – ist, daß Berlioz der Schöpfer der *V o c a l - S y m p h o n i e* war. So müssen wir seine Kunstrichtung, gegenüber den früheren Perioden der *I n s t r u m e n t a l - S y m p h o n i e*, der *O r a t o r i e n* und *C a n t a t e n* [etc.], bezeichnen. Und hier ist es von hohem Interesse, den Weg zu verfolgen, den Berlioz Genie erwählte, und von Op. 1 bis Op. 24 fast stetig inne hielt, um vom reinen Instrumentalsatz bis zur dramatischen Musik vorwärts zu schreiten.

. . . [262b /// 265a] . . .

H o p l i t.

=====

Hector Berlioz.

IV.

. . . [273a /// 274b] . . .

Von dieser selbstschöpferischen Kraft und Originalität von Berlioz könnte man sich – . . . – am schlagendsten überzeugen, wenn man einen beliebigen Theil aus einer seiner Partituren herausnähme, und diesen von einem anderen Componisten ergänzen lassen wollte. Dies ist ein „Experimentum crucis“ dem die wenigsten Componisten Stand halten können, selbst *M o z a r t* nicht. Die gründlichsten Mozartianer wissen z. B. heute noch nicht mit völliger Gewißheit, was im „Titus“ wirklich von *M o z a r t*, und was von anderen Componisten verfaßt ist. Eine Arie im Mozart'schen Styl zu schreiben war kein so großes Kunststück, daß nicht andere Componisten seiner Zeit *M o z a r t* imitiren konnten. – Den Schülern und Verehrern *M e n d e l s s o h n*'s würde die Ergänzung eines nachgelassenen Fragmentes in den meisten Fällen mit annähernder Wahrscheinlichkeit gelingen. Bekannt ist es, z.B. daß sich unter den Mendelssohn'schen Liedern Compositionen seiner Schwester *F a n n y H e n s e l* befinden, die einen, mit dieser Thatsache nicht vertrauten Mendelssohnianer sehr auf's Glatteis führen dürften. – Daß auch die *S c h u m a n n*'sche Manier, namentlich seine Art der Declamation des Gesanges, zu copiren und mit Geschick aber leider ohne Geist fortzuführen ist, haben uns seine blinden Verehrer bereits zur Genüge bewiesen! –

Sowenig aber *B e e t h o v e n* und *W a g n e r* direct zu copiren sind, ohne daß man in Carrikatur verfällt, und sich von der Wahrheit weit entfernt (was z. B. *S p o h r* in seiner „historischen Symphonie“ beweist, der im Scherzo Beethoven copiren wollte), ebensowenig ist Berlioz zu ergänzen oder zu imitiren, wenn man nicht etwa die charakterlosen und sinnlosen Versuche einiger musikalischen Schwachköpfe für gelungen ausgeben will – die sich unterfangen, Berlioz dadurch zu carrikiren, daß sie ihn mit 6 Po-

*) . . .

[274b /// 275a] saunen und allen Schlaginstrumenten Unisono „ch a r a k t e r i s i r e n“, und dann Wunder glauben, was sie können! . . .

. . . [273a /// 276a] . . .

H o p l i t.

[der 1. Bericht enthält keinen Hinweis auf Wagner, daher erfolgte die Einstellung nicht unter dem Datum 2. Dezember 1853] // blos // billig nicht // in sofern // umherirt, und // Vergangenheit“ „die // zurückersehnt die //

bezeichnen, als // Missa solennis // beurtheilend heran // inne, und // war, und // Wagner, erst // an, und // selbst, und // S c h u m a n n, nahe // Recht, // andererseits // Einwicklung, // Urkenntniß // [etc.] = etc.-Sigel //

// es, z.B. daß // Sowenig // Carrikatur verfällt, und // ebensowenig // einiger musikalischen Schwachköpfe // carrikiren, //

XXXX

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./23, 2. 12. 1853, S. 243a-244a (Z:243b)

[Kleine Zeitung]

Leipzig. . . . // . . .

Das zweite Concert der Euterpe brachte . . . – Hr. Schneider, welcher die Gesangsvorträge für dieses Concert übernommen hatte, wurde durch eine gleichzeitige Vorstellung des „Tannhäuser“ im Theater für diesmal verhindert in der Euterpe zu singen. . . . –
 . . . // . . .

F. G.

verhindert in ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./23, 2.12. 1853, S. 244b

[Vermischtes]

Wagner's Tannhäuser ist in letzter Zeit neu gegeben worden in Cöln und in Königsberg, an beiden Orten mit größtem Erfolg.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./23, 2.12. 1853, S. 245a-245b

[Vermischtes]

Aus Berliner Zeitungen entnehmen wir, daß H. v. Bülow daselbst seit einigen Tagen verweilt und ein am 3ten December stattfindendes Concert des Frauenvereines zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung mit seiner Mitwirkung unterstützen wird. Frau Schlegel-Köster und der Tenorist Formes so wie der Stern'sche Gesangverein mit Mendelssohn's Lorelei-Finale und Chören aus Taubert's „Medea“ figuriren außerdem auf dem Concertprogramme. Die Stücke, welche H. v. Bülow sich zum Vortrage erwählt hat, bestehen in dem für Berlin noch neuen B-Moll-Trio von Robert Volkmann, ferner in Franz Liszt's Paraphrase des bekannten Marsches aus Tannhäuser, und einer ungarischen Rhapsodie desselben Meisters.

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/49, 3. 12. 1853, S. 398a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

Wagner, Tannhäuser: in Königsberg.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/96, 3. 12. 1853, S. 390b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Halberstadt. An 22. Novbr. ging auch bei uns Wagners „Tannhäuser“ mit einem außerordentlichen Erfolg in die Scene. Hr. Dir. Friese hatte keine Kosten gescheut, die Aufführung des großartigen Werkes würdig herzustellen. Das Orchester war durch die herzogl. Ballenstedter Hofkapelle verstärkt und sämtliche Dekorationen und Kostüme neu und sehr geschmackvoll angefertigt. Die Besetzung der Solopartien war folgende: Tannhäuser – Hr. Beyere; Wolfram – Hr. Schneider; Landgraf – Hr. Grahl; Elisabeth – Fr. Strauß; Venus – Fr. Grünstein; Hirtenknabe – Fr. Bendleb; Walther, Schreiber, Biterolf, Reinmar – die Herren Fischer, Richter, Krebs, Menge. Die Oper, durch die Musikdirektoren Bergener und Loose (Ersterer dirigit) mit vielem Fleiße einstudirt, ging überraschend gut zusammen, selbst die schwierigen Chöre wurden mit reiner Intonation gesungen. Das Publikum, welches die Herren Beyere und Schneider ganz besonders auszeichnete, begleitete jede Nummer mit Applaus und rief am Schlusse Alle heraus. Das Haus war trotz der erhöhten Preise überfüllt; bei der zweiten und dritten Wiederholung waren sogar am Tage der Vorstellung keine Billets mehr zu haben. Die vortreffliche Inszenesetzung dieses großartigen Werkes macht unserem Regisseur

Hr. W. R i c h t e r alle Ehre. Am 2. Dezember wird das Hoftheater in Ballenstedt eröffnet mit „E i n L u s t s p i e l“. Die erste Oper ist „T a n n h ä u s e r“ unter der Direktion des Musikdirektors Hrn. L o o s.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // Solopartien // L o o s e // Hrn. L o o s. ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/23, 3. 12. 1853, S. 177a-178b [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ I/21, 19. 11. 1853

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/23, 3. 12. 1853, S. 180b-181b (Z:181a);~ I/24, 10. 12. 1853, S. 180a-190a [-]

Pariser Briefe.

...
... // ... Vielleicht wird dasselbe Publicum auch gewahr, dass die Zeit der F u s i o n da ist, wo das Gute mit dem minder Guten, das Abgetragene mit dem Neuen, das Verblasste mit dem Feuerrothen verschmolzen wird. Es wird mit Richard Wagner das Monumentale verschmähen und T a m b u r i n i als einer vollendeten, M a r i o als einer beginnenden Ruine den Rücken kehren. ...

... /// ...

B. P.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/23, 3. 12. 1853, S. 184b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

Köln. R i c h. W a g n e r ' s Tannhäuser ist in dieser Woche dreimal bei vollbesetztem Hause gegeben worden. Die Sorgfalt der Inscenesetzung, die Einsicht der Regie, die Treue und der Reichthum der Costume, die neuen Decorationen machen der Direction alle Ehre. Die Rolle des Tannhäuser und der Elisabeth sind durch Herrn K a h l e und Frau S c h m i d t - K e l l b e r g sehr gut vertreten. Die Theilnahme des Publicums bewährt sich durch zahlreichen Besuch, bleibt aber während der Vorstellung und am Schlusse derselben kalt, obgleich die Oper einen sichtbaren Eindruck auf dasselbe macht, weniger durch die Musik, als durch die Poesie.

Costume ||

XXXX

Weimarische Zeitung -/96, 3. 12. 1853, S. 943b-944b

[-]

Theater.

...
Kommen wir schnell auf die Sonntagsvorstellung, die langersehnte, oftverheißene Oper Tell: Sie war!! Unter Urtheil ist: sie machte einen befriedigenden Eindruck. Das Orchester entwickelte wieder Feuer und Leben. Dr. Liszt schwang seinen Feldherrnstab, sein Reglement versteht ihn, es kennt – Subordination und damit ist für das Gelingen des Ganzen Alles gethan. Freilich ist unverkennbar, daß das Dirigenten-Talent des Dr. Liszt in Wagnerschen Opern von ungleich f e i n e r e r Schattirung ist; uns will bedünken, hier inspirire ihn der Geist des neuen Tonhelden und lasse die reiche Phantasie seines eigenen V i r t u o s e n g e n i e s in jedes einzelne Instrument einen Funken von begeisterter Erregtheit blasen. [943b // 944a] Dem sei nun aber, wie ihm wolle, die Aufführung hat uns im Allgemeinen erfreut. . .
. // ...

langersehnte, oftverheißene ||

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/48, Sonntag 4. 12. 1853, S. 382

[Kunst-Nachrichten]

Frankfurt a. M. . . . Aller Anstrengungen der Direktion ungeachtet, kann sich der „Tannhäuser“ nur ein getheiltes Feld erobern. D. Th. Z.

XXXX / XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/49, 5. 12. 1853, S. 196a-196b

[Nachrichten]

Darmstadt. . . .

Das Hoftheater, welches sich durch eine grosse Mannigfaltigkeit seines Repertoirs rücksichtlich der älteren und neueren Oper der verschiedenen Schulen auszeichnet, brachte auch Wagners Tannhäuser zur Darstellung und zwar in der glänzendsten Ausstattung mit reichen Dekorationen und Costümen. Diese Oper, welche bereits 3mal gegeben wurde, hat natürlich auch hier wie überall, Controversen in Menge zu Tag gefördert. Dem Erscheinen des Lohengrin von demselben wird im Laufe des Winters entgegengesehen.

Köln. . . .

- Am 25. Nov. wurde Wagners Tannhäuser zum ersten Male hier aufgeführt.

. //

Boston. Jullien ist mit seinem Orchester hier angekommen. Bedeutende Concurrenz macht ihm ein Deutsches Orchester, dirigirt von einem Herrn Bergmann, welches bei den Bostonern sehr in Gunst steht. – Dass man hier hinter Europa nicht weit zurück, beweist das Programm des letzten Concerts, in welchem unter Andern Beethovens C-moll - Sinfonie, Mendelsohns Ouverture zur Athalia und Wagners Ouverture zu Tannhäuser executirt wurden.

. . .

überall, Controversen // Tag // unter Andern // Mendelsohns ||

XXXX

Allgemeine Zeitung [Augsburg] -/340, Dienstag 6. 12. 1853, S. 5427a-5427b

[Deutschland]

H a n s e s t ä d t e. * **Bremen**, 30 Nov. . . . // . . . Die „Musik der Zukunft“ ist auch bis zu uns gedrungen; im Theater wird der Tannhäuser oft vorgeführt, und neulich war auch der wandernde Virtuose Hr. Berlioz hier, um in dem hiesigen Privatconcert uns mit seinen Tonwerken bekannt zu machen . . .

30 Nov. ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/97, 7. 12. 1853, S. 395b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Stralsund. Unsere diesjährige Theaterzeit wurde durch zwei Novitäten in Oper und Schauspiel beschlossen, welche sich eines vollen Beifalls zu erfreuen hatten und gewiß noch viele gefüllte Häuser erzielen würden, wenn die Abreise der Gesellschaft nicht bereits festgestellt wäre. Es waren Wagner's „T a n n h ä u s e r“ und die Posse „B a r o n u n d C o m m i s“ von A. H e i n r i c h, welche beide vortrefflich dargestellt wurden.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX / XXXX / XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/41, 7. 12. 1853, S. 324b-325b

[Nachrichten]

Magdeburg. . . . [324b // 325a] . . .

- Im Laufe des nächsten Monats beginnen die Proben von „Tannhäuser“.

.....
Halberstadt. Die erste Oper ist „Tannhäuser“ unter der Direction des Musikdirectors Hr. L o o s.
Königsberg. . . . [325a // 325b] . . .

- Richard Wagner's „T a n n h ä u s e r“ ist am 18. Novbr. zum ersten Male bei uns in Scene gegangen. Allgemeine Begeisterung erregte das Finale des 2. Actes, nach welchem sämtliche Darstellenden stürmisch gerufen wurden. Was die Aufführung betrifft, so war dieselbe eine im Allgemeinen recht gute zu nennen. Vor Allem sei Hr. Kapellmeister W i t t, der die Oper mit dem wärmsten Interesse einstudirt und die zahlreichen Proben mit grosser Umsicht und unermüdlicher Geduld geleitet hat, hierdurch der aufrichtigste und wärmste Dank gesagt; hiernächst gebührt gleicher Dank fast allen Darstellenden, Solisten, Choristen wie Orchester-Mitgliedern, da alle in gleicher Weise das sichtliche Bestreben an den Tag legten, nach besten Kräften eine möglichst würdige Aufführung eines so würdigen Werkes zu fördern. Die Verstärkung der Streichinstrumente auf die nicht unbedeutende Zahl von 8 ersten, 6 zweiten Geigen, 4 Violoncellen, 3 Cellos und 3 Bässen machte sich sehr vortheilhaft bemerkbar. Th. H.

.....
Hamburg. . . .

- Vor einem überfüllten Hause ging Richard Wagner's „Tannhäuser“ zum ersten Male über die Bühne unseres Stadttheaters.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/41, 7. 12. 1853, S. 328a-328b

[Nachrichten]

Darmstadt, den 26. November. Unsere Oper entfaltet fortwährend eine grosse Tätigkeit. – Wagner's „Tannhäuser“ kam bereits dreimal zur Aufführung und zwar in sehr würdiger äusserer Ausstattung, – die wohl nicht leicht auf einer anderen Bühne übertroffen werden dürfte, – wie sehr abgerundeter Darstellung. Die Damen M a r x (Venus) und N e u k ä u f l e r (Elisabeth) und die Herren P e c z (Tannhäuser) und P a s q u é (Eschinbach), namentlich Letzterer, waren sehr lobenswerth, wie überhaupt alle Mitwirkenden den grössten Fleiss auf ihre Rollen verwendet hatten. – Ausser dem „Tannhäuser“ hörten wir seit meinem letzten kurzen Berichte: „Stumme von Portici“, „Favoritin“, „Martha“, „Lucia von Lammermoor“, „Weisse Dame“, „Johann von Paris“, „Nebucadnezar“ und „Postillon“. – . . . // . . .

Eschinbach ||

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/202, 7. 12. 1853, S. 1433a-1435a; ~ /208, 28. 12. 1853, S. 1457a-1459a [Leitartikel]

Die Form des modernen musikalischen Drama's.

Von Ferdinand Gleich.

I.

„Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das wird gesungen.“ Das ist der ungefähre Sinn der Erklärung, welche H e g e l von der Oper gibt. Wenn nun auch dies nicht allein für den Musiker, sondern auch für Jeden, der sich auf einen höheren künstlerischen Standpunkt zu stellen vermag und nicht ein entschiedener Gegner oder Verächter der tönenden Kunst ist, als eine Uebertreibung erscheinen muss, so scheint sich doch dieser Ausspruch im Hinblick auf die Textbücher vieler mehr oder weniger werthvollen Opern älterer und neuerer Zeit zu bestätigen, jedenfalls ist aber etwas Wahres daran. Sogleich nach Entstehung des musikalischen Drama's begann die Musik hier vorzuwiegen und sich auf Kosten der nicht weniger berechtigten und sogar höchst nothwendigen mitwirkenden Künste geltend zu machen, diese als Dienerinnen und Trägerinnen ihrer alleinigen Herrlichkeit anzusehen. Es ist hier nicht der Ort, eine Geschichte der Oper seit ihrem Entstehen zu geben, es sei jedoch erwähnt, dass . . . [1433a /// [1434a] . . .

. . . Was würde man nun wohl von einem Dichter sagen, der ein Trauer- oder Lustspiel in lauter einzelnen abgeschlossenen, im Aeussern wenigstens unzusammenhängenden Gedichten schreiben, der dem epischen und lyrischen Element ein wirkliches Uebergewicht in seinem Drama gestatten wollte!

Ein Weiterbau auf dem von den italienischen und französischen Componisten hierin gelegten Grund war – nachdem das musikalische Drama bei unseren romanischem Nachbarn in anderer Beziehung in Verfall gerathen, nur in Deutschland möglich, und hier ist das Werk denn auch in kurzer Zeit und bis jetzt auch nur durch einen einzigen Mann, durch R i c h a r d W a g n e r zu einer erstaunlichen, weit über unsere Zeit hinausragenden Höhe gediehen. Der unaufhörlich strebende, immer mehr neue Formen schaffende R o b e r t S c h u m a n n beabsichtigte in seiner „Genoveva“ dasselbe. Auch diese Oper besteht nicht aus einzelnen Musikstücken, sondern [1434a /// [1434b] jeder Act ist ein geschlossenes Ganze. Um aber auf diesem Gebiete eine erfolgreiche Propaganda machen zu können, dazu fehlte es R. S c h u m a n n an dramatischer Erfahrung und Bühnenroutine. . . .

Ein so allseitig gebildeter Mann, wie R i c h a r d W a g n e r, der befähigt ist, als Dichter ebenso Grosses zu leisten, wie als Componist, der ein tüchtiger Dramaturg und wenn man will auch Regisseur ist, kurz der alles Zeug zu einem Dramatiker hat – ein solcher allein war berufen, eine so durchgreifende Reform nicht allein in der Theorie, sondern auch in der bewährenden Praxis zu unternehmen. Betrachten wir den Bildungsgang und die Entwicklung R i c h a r d W a g n e r's als dramatischer Componist, so tritt uns hier ein Miniaturbild der Geschichte der Oper seit etwa 40 Jahren entgegen. W a g n e r ward in seinem Jünglingsalter, wie jedes tiefempfindende deutsche Gemüth, lebhaft durch C. M. v o n W e b e r angeregt und schrieb zu dieser Zeit die romantische Zauberoper „Die Feen“. Der Aufschwung der grossen französischen Oper in den dreissiger Jahren begeisterte auch ihn und unter den Einflüssen, die während seines Aufenthalts in Paris auf ihn wirkten, entstand sein „Rienzi“, ein mit allem Pomp der grossen französischen Oper ausgestattetes, imponirendes Werk. Als er nach Deutschland zurückgekehrt war, mag der Drang und die Sehnsucht nach einer seinem Talente entsprechenden Form immer lebhafter geworden sein: er verliess den in Paris betretenen Weg, wandte sich wieder deutscher Anschauungsweise zu, überliess einen im französischen Sinn gefassten Operntext „Die Franzosen vor Nizza“ einem anderen Componisten und schrieb die Oper „Der fliegende Holländer“. Von jetzt an ging er immer weiter: es entstand der „Tannhäuser“, und trotz dessen, dass dieses jetzt allgemein entzückende Werk damals keinen Boden gewinnen konnte, strebte W a g n e r unermüdlich weiter und schuf in dem „Lohengrin“ d a s e r s t e m u s i k a l i s c h e D r a m a im vollsten Sinne des Wortes. Den „Tannhäuser“ kann [1434b // [1435a] man allenfalls noch „Oper“ nennen, in dem „Lohengrin“ hat der Dichter-Componist aber entschieden mit der bisher üblich gewesenen Form gebrochen. Letzteres Werk steht bis jetzt noch ganz vereinzelt in der Kunstgeschichte da. Noch weiter wird er voraussichtlich in der grossen Trilogie „Der Ring der Nibelungen“ gehen. Doch dieses Werk befindet sich noch unter der Feder des Meisters, kann also hier noch nicht in Betracht kommen.

=====

Die Form des modernen musika- lischen Drama's.

Von Ferdinand Gleich.

II.

Wie eine jede Reform, überhaupt ein jedes Ereigniss, wenn es geschichtliche Berechtigung haben soll, langsam vorbereitet werden muss, wie ein Blick in das Buch der Geschichte uns lehrt, dass der Mann, der zu etwas wirklich Grosseem berufen, auch stets dann erst auftritt, wenn alle Umstände sich vereinigen, um das Werk zu fördern, so ist dies auch mit der gegenwärtigen Reformation auf dem Kunstgebiete und deren Träger der Fall. Ohne den Vorgang G l u c k's, S p o n t i n i's und M e y e r b e e r's wäre R. W a g n e r unmöglich gewesen, ohne die durch die äusserste Ueberbietung und Ueberreizung auf dem Gebiete der Oper herbeigeführte Uebersättigung, ohne die Abspannung und den Ekel, welche die Fluth der talentlosen, die deutsche Bühne in den letzten Jahren überschwemmenden Producte Frankreichs und Italiens verursachte, konnte kein „Tannhäuser“ und noch weniger ein „Lohengrin“ entstehen. Die Zustände der Oper mussten erst vollständig versinken, die Nichtigkeit der ausländischen Klingel- und Klapper-Opern musste uns ausländernden Deutschen so recht handgreiflich und faustdick vor die Augen gehalten werden, ehe wir bei unserem Mangel an Nationalstolz und

Selbstbewusstsein es wagen zu können glaubten, einem aus unserer Mitte hervorgegangenen Künstler ersten Ranges bei seinen Lebzeiten schon anzuerkennen. Das Bedürfniss nach etwas Neuem, nach etwas dem fortgeschrittenen Geiste der Zeit Entsprechendem stellte sich als unabweisbar heraus, so Mancher mag es unbewusst gefühlt haben, dass die bisherigen dramatisch-musikalischen Zustände durchaus unhaltbar geworden. [1457a // [1457b]

Die Umgestaltung der Opernform zu der des Musikdrama's durfte jedoch keine bloss äusserliche bleiben, die dramatische Musik musste in ihrem innersten Kern eine ganz andere werden. Stützte sich Wagner bezüglich der Form auf G l u c k, S p o n t i n i und M e y e r b e e r und bildete er das von diesen Componisten bereits hierin Gegebene noch weiter aus, so konnte er jedoch bei beiden Letztgenannten nicht das finden, was er zu dem geistigen, die neue Form belebenden Inhalte brauchen konnte. Selbst der musikalisch ungleich bedeutendere G l u c k vermochte nicht ganz hierzu auszureichen, W a g n e r musste sich zu diesem Zwecke aus dem tiefsten Born musikalischer Originalität, bei dem grössten Genius der tönenden Kunst Kräftigung suchen. B e e t h o v e n, der die absolute Musik bis zur höchsten Spitze geführt hat, über der für a b s o l u t e Musik eben nichts mehr zu finden ist, der in der neunten Sinfonie gleich einem Columbus eine neue Welt entdeckt, zugleich damit aber auch die Mission der absoluten Musik vollständig beendet hat, er war es, an denen der Schöpfer des Zukunft-Drama's, was dessen musikalischen Theil betrifft, anknüpfen musste. W a g n e r schuf sich eine ganz eigenthümliche, bisher unbekannt gewesen Musik – dass er dies aber vermochte, schlägt alle diejenigen, welche ihm so gern wirkliche Begabung zur Tonkunst absprechen oder die ihm gar eine mangelhafte musikalische Bildung vorwerfen, wie der gelehrte Herr Verfasser der acht Artikel „Zur Würdigung Richard Wagner's“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ es mit ächt schulmeisterlicher Pedanterie thut, indem er behauptet, W. verstehe nicht die Septimen-Accorde zu gebrauchen, bewege sich nur in Dreiklängen und benutze den verminderten Septimen-Accord als sehr bequeme Eselsbrücke! Wenn der gelehrte Herr Professor den verminderten Septimen-Accord einmal anwendet und ihn dabei als eine [1457b // 1458a] solche anzusehen sich genöthigt fühlt, so wird wahrscheinlich Niemand in Anbetracht dessen, was er a. a. O. über B e e t h o v e n in seiner letzten Periode oder über R. S c h u m a n n sagt, etwas dagegen haben, es vielmehr ganz natürlich finden.

Es liegt nicht in der Absicht dieses Artikels, auf den innern Gehalt der W a g n e r'schen Musik einzugehen, es soll hier bloss die äussere Form des Musikdrama's Gegenstand der Betrachtung sein. Nur soviel mag gesagt sein, dass in W a g n e r's Musik ein eigenthümlicher, tief ergreifender Zauber ruht, dass eine Fülle der edelsten Melodien, eine Klarheit und Keuschheit der Gedanken, eine Tiefe und Innigkeit der Empfindung uns hier entgegentreten, die auf jeden Fühlenden – gleichviel ob Künstler oder Laien – den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck machen. Der Strom dieser Musik fliesst, gehoben von einer höchst geistreichen und ganz eigenthümlichen Orchestration, der Handlung auf das genaueste folgend, sie niemals aufhaltend in einem Gusse fort. Es wechseln scharf ausgeprägte von äusserst charakteristischer Harmonie getragene Melodien mit dem ausdrucksvollsten Recitativ ab, je nachdem die Momente der Handlung mehr oder weniger gesteigert sind. Dieses Recitativ unterscheidet sich aber wesentlich von dem der bisherigen Opern; es darf nicht so frei und willkürlich damit umgegangen werden, wie mit diesem, vielmehr muss es zum grössten Theil streng im Tact gesungen werden. Es ist geistiger, ausdrucksvoller, seine Begleitung stets charakteristisch und durchdacht. Solche rein dramatische, mit keinem fremden Beiwerke versehene Musik ist die allein entsprechende für das Musikdrama. Ohne die lebendige Darstellung auf der Bühne oder gar ohne Worte wird sie fast wirkungslos, wenn auch einzelne sehr hervorstechende Gedanken den Hörer selbst in dieser Unvollkommenheit angenehm berühren werden. Es ist dies kein Vorwurf, vielmehr ein Lob für den genialen Künstler, denn die Hauptmängel der bisherigen Oper hatte eben darin ihren Grund, dass die Musik nicht Theil des Ganzen, sondern das Ganze selbst war, dass der Musiker den Dichter und den darstellenden Künstler tyrannisirte und das Theater nur als den Bazar, das Textbuch als das Gerüste ansah, auf dem er seine Musik ausstellen konnte, wie der Kaufmann seine schönsten und kostbarsten Stoffe auslegt.

Weniger als Wagners Musik sind dessen Wordichtungen angegriffen worden und doch stehen diese auf ganz gleicher Stufe mit jener Musik. Vollständig bühnengerecht abgerundet enthalten sie die [1458a // [1458b] herrlichsten poetischen Ideen und fesseln durch ihre blühende und farbenreiche Sprache. Hier wird der alte Irrthum glänzend widerlegt, dass ein Gedicht nur dann zur musikalischen Composition fähig sei, wenn es gleichsam nur ein trockenes Gerippe, dem der Musiker erst Fleisch und Blut und – Inhalt geben müsse. Ich für meinen Theil habe niemals begreifen können, wie es möglich ist, ein inhaltsloses, sich in Plattheiten ergehendes Gedicht musikalisch zu reproduciren – „Musik machen“ kann man freilich zu allem Möglichen: hat doch sogar – ich weiss nicht mehr welcher grosse Componist bei seiner Durchreise durch Leipzig zum Scherz einmal die dortige Fremdenliste in Musik gesetzt. – Von

den Musikern konnte Opposition gegen Wagner als Dichter nicht ausgehen, weil die grosse Menge derselben sich vermöge der einseitigen Bildung, die der junge Tonkünstler in der Regel geniesst, hierüber kein Urtheil haben kann, die Schriftsteller und Dichter Deutschlands aber meistens dem Neuen und Ungewohnten weniger abhold, im Ganzen mehr Leute mit ungetrübterem Blick und freierer Weltanschauung sind und mit seltenen Ausnahmen jeder bedeutenden neuen literarischen Erscheinung die ihr gebührende Anerkennung zollen.

Wagner stellt in seinen theoretischen Schriften den Grundsatz auf und befolgt ihn auch in seinen letzten Werken in der Praxis: dass zum Musikdrama nur Stoffe aus der Märchen- und Sagenwelt geeignet, die historischen Stoffe aber zu verwerfen seien. Hierin glaube ich, befindet er sich im Irrthum. Ich sehe keinen Grund, weshalb nicht irgend eine poetische Episode aus der Geschichte ebenso gut Gegenstand des Musikdrama's sein kann, da doch viele geschichtliche Momente zur recitirenden Tragödie, zum Schau- und Lustspiel, zum Roman, zu Werken der bildenden Kunst verwendet worden sind und noch werden – mit welchem Erfolg, das beweisen Shakespeare, Göthe, Schiller, Gutzkow, der Maler Lessing, Horace Vernet u. A. zur Genüge. Viele von Wagner's Freunden gehen so weit, die Geschichte ganz von dem Kunstgebiete im Allgemeinen zu verbannen. Man scheint diese Ansicht darauf zu stützen, dass die griechischen Künstler ihre Stoffe fast nur aus der Mythologie entlehnten, dass ihre Helden Götter und Halbgötter waren. Das hellenische Princip auf unsere Zeit und Verhältnisse angewendet, wäre es also Aufgabe der christlichen Kunst, die Legenden oder wenn man will die Mythen, der Germanen und Romanen, die ebenso wie die griechischen mit der Religion verwachsen sind, [1458b // [1459a] zu verherrlichen. Daher auch die stark christlich-religiöse Färbung im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, die unleugbar von einem hohen und erhabenen Reize ist. Wir sind jedoch keine Griechen, wir haben eine längere und reichhaltigere Geschichte als die der Hellenen zur Zeit des Sophokles und Eurypides hatten, bei uns überwiegt das religiöse Interesse nicht mehr so stark, es ist nicht mehr alleinige Grundlage unseres Volks- und Staatslebens, wie bei den Atheniensern, unsere Geschichte ist, selbst nachdem sie klar aus den Nebeln der Mythe herausgetreten, noch immer reich an erhabenen, hochpoetischen Momenten, es lebt in dem deutschen Volke ein so reicher Schatz von Poesie, dass selbst die politischen Ereignisse bis auf die Gegenwart herab bei uns einen gewissen romantischen Glanz erhalten, dass wir ohne Poesie und Begeisterung keinen Krieg führen, keine Revolution machen, ich möchte fast sagen keinen Handelstractat abschliessen können. Wie fördernd muss es aber dem uns fehlenden Nationalbewusstsein werden, wenn das Volk die grossen Thaten seiner Ahnen geschmückt mit dem Gewande der schönen Kunst sich vorgeführt sieht – und wahrlich, die grossen Ereignisse einer ruhmvollen Vergangenheit, die edlen Heldengestalten unserer Geschichte, sind doch gewiss für das Musikdrama nicht weniger würdige Vorwürfe, als die Gebilde aus der immerhin herrlichen Sagenwelt.

Ein weiteres Fortschreiten auf dem von Wagner angebahnten Wege, die zu erwartenden Bestrebungen anderer Künstler auf diesem neuen Gebiete werden am besten die Berechtigung des historischen Elementes in der Kunst bethätigen, wie auch überhaupt Wagner's künstlerische That für die Folge nicht mehr vereinzelt dastehen, wie aus ihr eine neue Aera nicht für die Musik allein, sondern für die Kunst im Allgemeinen erblühen wird.

Verachter // werthvollen // leisten, wie // „Der Ring der Nibelungen“ //

Zukunft-Drama's, // ächt // Bazar, // Gerüste // Märchen- // Mythen, der // Eurypides //

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/49, 8. 12. 1853, S. 395

[Dur und Moll]

☼ Leipzig . . .

.

Die erste Aufführung des „Lohengrin“ von Richard Wagner an unserer Bühne wird in circa vierzehn Tagen stattfinden.

.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] //

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/49, 8. 12. 1853, S. 396-397

[Dur und Moll]

☼ Man schreibt uns aus C ö l n: Das Hauptereigniß in der musikalischen Welt ist bei uns jedenfalls die Aufführung des „Tannhäuser“ von R. Wagner. Es ist über diese Oper bereits soviel und bis zum Ueberdruß geschrieben, daß es uns nicht in den Sinn kommen kann, in diesen Spalten eine kritische Würdigung dieses „Kunstwerkes der Zukunft“ zu geben, aber erfahren müssen Sie doch, daß die Oper in den ersten beiden Aufführungen durchaus nicht den Erwartungen entsprach, welche man sich im Allgemeinen gemacht hatte. Es ward nur e i n m a l der Musik ein lebendiger Applaus gespendet, und zwar nach dem großen Marsch und Chor im zweiten Akte. Im Uebrigen galt der gezollte Beifall nur den prachtvollen Decorationen und der zum größten Theil sehr wackeren Darstellung des Tannhäuser durch Herrn K a h l e und der Elisabeth durch Frau S c h m i d t - K e l l b e r g. Die Zukunft muß es uns nun lehren, ob der Tannhäuser dauernde Anziehungskraft auf unser Publikum auszuüben vermag, obgleich es immerhin noch schwer zu entscheiden sein wird, ob Neugier und Schaulust, oder wahres Interesse für die Musik das Publikum ins Theater lockte. Wir unsertheils müssen gestehen, daß uns das Buch, oder besser gesagt, die Dichtung des Tannhäuser sehr schön und poetisch erschienen, wenngleich es mehr schön nebeneinander gestellte Bilder und Situationen, als wahrhaft dramatische Handlung enthält, und daß uns in der Musik Einzelnes mächtig ergriffen, wie z.B. das Finale des 2. Aktes, daß uns aber das Ganze, in seiner Totalität noch lange nicht als ein v o l l e n d e t e s Kunstwerk erscheinen kann. Die hervorragendsten Leistungen waren neben denen des Orchesters die des Herrn K a h l e und der Frau S c h m i d t - K e l l b e r g; Fräulein M a r s c h a l k in der höchst undankbaren Partie der Venus leistete Anerkennenswerthes, eben so Herr S c h m i d t als Landgraf, Herr H o r t i als Wolfram; Fräulein P a n z e r als Hirtenknabe nicht zu vergessen. Dagegen waren die Chöre ziemlich unsicher und böse unrein. Am Schlusse der Vorstellung wurden Herr K a h l e und Direktor R ö d e r gerufen. — . . .

☼//

☼

☼ H a n s v o n B ü l o w hat sich in B e r l i n mit außerordentlichem Beifall hören lassen, er spielte ein Trio von Volkmann, einen von Liszt paraphrasirten Marsch aus dem Tannhäuser und eine „ungarische Rhapsodie“ von Liszt.

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/148-150, 9. 12. 1853, S. 592b-593b

[Correspondenz]

Königsberg, den 1. December.

Seit dem 18. des vorigen Monats bis zum vorgestrigen Tage ging Wagner's „T a n n h ä u s e r“ 5Mal über unsere Bühne und zwar bei erhöhten Preisen, übervollen Häusern und großem, gerechtem Beifallsjubiläum. Die Direktion hatte sonach ihre bedeutenden Opfer, die sie diesem Musikwerke brachte, nicht nutzlos verschwendet, sie hat einen großen, pekuniären Gewinn, der sich noch steigern wird, denn die Oper muß hier noch viele Aufführungen erleben, erzielt, und sich nicht nur bei unserm Publikum eine große Anerkennung erworben, sondern es wird auch im Auslande unserer Bühne zum Ruhme gereichen, ein so großartiges, schwieriges Werk, welches zu seiner Aufführung sehr bedeutende Kräfte erfordert, einem intelligenten Publikum wie man das unsere wohl mit Recht nennen kann, so oft und bei so großem Beifall und Zulauf vorgeführt zu haben. Was soll, was kann ich über die Oper selbst hier sagen, nachdem sich schon Musikverständige und Laien so überschwänglich über dieselbe in der verschiedensten Weise ausgesprochen haben? Hier hat Text und Musik gleich erhebend auf alle Zuhörer gewirkt, ich sage „alle“ mit Vorbedacht, denn ich habe unmusikalische Leute, nachdem sie die Oper gehört hatten, mit Begeisterung von derselben sprechen hören, ich habe prinzipielle Gegner Wagner's, die vor der Aufführung viel zu tadeln hatten, kleinlaut das Theater verlassen sehen, ich fand sie bei Wiederholungen wieder in den Räumen des Kunsttempels und sie mußten auf Befragen, wenn sie nicht ganz verstockte Sünder, dem Componisten alle Anerkennung widerfahren lassen.*) Ich glaube auch bestimmt behaupten zu können, daß der „Tannhäuser“ bei jedem Publikum Eingang findet, natürlich ist dabei eine Hauptbedingung die, daß er sehr gut in Scene geht, daß die ausführenden Künstler den nöthigen Fond und die geistige Capacität beim Erfassen ihrer Charaktere besitzen und daß das Orchester gut geleitet und recht bedeutende Kräfte bei sich aufgenommen hat. Alle Bedingnisse waren auf das Schönste erfüllt; Hr. Regiss. H a s s e l und Hr. Capellmstr. W i t t gebührt die vollständigste Anerkennung, sie haben sich als intelligente Männer gezeigt, die ihrem Berufe hier alle Ehre machen, indem sie ihn nach allen

Seiten hin zu erfüllen wissen. Das Orchester war bedeutend verstärkt, wenn auch nicht so wie der Componist es verlangt, so doch in einer Weise, die hier noch neu war und große Ueberraschung gewährt. Was die Leistungen der darstellenden Künstler betrifft, so können sie im Ganzen nur gelobt werden. Frl. H a l l e r (Venus), eine Partie die freilich nur klein, aber in gesanglicher Hinsicht schwierig durchzuführen ist, wurde, wie es von einer so gebildeten Sängerin wie Frl. H. es ist, zu erwarten war, ganz vorzüglich intonirt, die bereits stark angegriffene Stimme der Sängerin ließ freilich manche Mängel aufkommen, doch gelang ihr Mehreres, so die Stelle: „Geliebter komm! Sieh dort die Grotte“? [etc.] [etc.] ganz vortrefflich. Frau S ch ü t z - W i t t repräsentirte die keusche, engelreine Elisabeth in erhebender Weise, ihr Spiel harmonirte so innig mit dem Gesange, daß das Ganze, welches die geschätzten Sängerin bot, eine wohldurchdachte und gut ausgeführte Kunstschöpfung genannt zu werden verdient. Im 2. Akte nach dem Sängerstreite, wo Elisabeth mit den Worten: „Haltet ein“ in die Scene tritt, hätte ich wohl gewünscht, wenn es Frau S = W. möglich gewesen wäre, durch mehr Großartigkeit im Tone zu wirken. Frl. E p p l e war ein gar niedlicher, junger Hirt, der sein Musikstückchen von Frau Holda recht erfreulich sang. Von dem Herren-Personale muß wohl Hr. W e i ß zuerst genannt werden, der die reizend schöne Partie des Wolfram von Eschenbach überkommen hatte. Man sah es dem jungen Mann an, daß er sich viele Mühe gegeben hatte, um zu reussiren, und es gelang ihm auch in sofern, als er den

*) tout comme chez nous!

D. Red.

[592b // 593a] Charakter dieses

durchaus biedern Menschen in würdiger Weise hinzustellen sich bemühte. Der Wolfram wird stets die Theilnahme eines jeden Publikums in großem Maße in Anspruch nehmen, hier war es um so mehr der Fall, als unser Darsteller ein junger Mann ist, der reizend schön in seinem Costüm aussah. Im Gesange kann ich Herrn W. nicht durchweg loben, er schadete durch einen verkünstelten, ganz v e r w e r f l i c h e n Tonansatz im Fond der Stimme und dadurch nahm er den schönen Nummern, die der Componist dieser Partie geschenkt hat, und welche nur auf schönen Vortrag und Tonfülle berechnet sind, den großartigen Erfolg. Hr. F r i c k e imponirte schon vermöge seiner großen, schönen Figur in der Partie des Landgrafen, noch mehr aber durch ein ruhiges, charakteristisches Spiel und seine schöne Baßstimme, die sich vorzüglich im 2. Akte in dem großen bedeutend schwierigen Recitativ: „Gar viel und schön ward hier in dieser Halle“ [etc.] [etc.] die glänzendste Geltung verschaffte, da man allein aus dem Vortrage dieses Musikstückes den tüchtigen mit großartigem Stimmfond begabten Sänger erkennen kann. Den Preis einer jeden Vorstellung errang Hr. B a h r d t in der Titelrolle. Das ist eine Aufgabe, wie sie leicht von keinem Componisten einem Tenor gestellt ist, und dabei erfordert sie nicht nur einen Sänger mit einer Löwenstimme und vorzüglicher Gesangsbildung, sondern einen geistvollen Darsteller. Hr. B. hat im Sinne des Componisten gewirkt und sich mit dieser Partie Lorbeeren errungen, die nie verwelken werden. Die drei Abstufungen seines Charakters, der sündig liebende Mensch, der von edler Liebe begeisterte Ritter und der zerknirschte Sünder, wurden von Hrn. B. mit dramatischem Leben hingestellt, dazu gesellte sich schöner Gesang, so daß man den Künstler in jeder Weise als dieser Partie vollkommen gewachsen, bezeichnen muß. Wenn ihm schon alle Nummern der Oper gut gelangen, so erzielte er durch seinen Vortrag des herrlichen, von Hrn. B. sinnig ausgemalten Charakter-Gemälde im letzten Akte: „Inbrunst im Herzen“ [etc.] [etc.], die vollständige Hingebung des ganzen Publikums. Sehr gut paßten zu diesem schönen Ganzen die Ritter und Sänger, welche von Hrn. S t o l z e n b e r g, S c h l ü t e r, W i t t und R a f a l s k i ausgeführt wurden, obschon ich nicht verhehlen kann, daß ich es gern möchte, wenn das wunderschöne, charakteristische Solo Biterolfs: „Heraus zum Kampfe mit uns Allen!“ [etc.] weniger prosaisch vorgetragen würde. Der Beifall während aller Aufführungen war äußerst rege, gerufen wurde nach jedem Akte Hr. B a h r d t, nach dem 2. Akte Frau S ch ü t z - W i t t und am Schlusse gewöhnlich Alle. Nun will ich noch über das Benedix'sche Stück: „Ein Lustspiel“ referiren, das bereits 2Mal gegeben und von dem Publikum glänzend aufgenommen wurde. Es scheint mir, als kam dieses Stück nach dem „Tannhäuser“ Hrn. Dir. W o l t e r s d o r f f sehr gelegen, er wird damit Kasse machen, denn bei der 2. Aufführung desselben war das Haus bereits gefüllt. — . . . [593a // 593b] . . . und bemerke schließlich noch, daß morgen zum Benefiz des Hrn. B a h r d t Meyerbeer's „Hugenotten“ gegeben werden, voraussichtlich wird das Publikum dem Benefizianten, in Anbetracht seiner großen Verdienste und das Gelingen der Aufführung des „Tannhäuser“, seine rege Theilnahme nicht versagen. —

5Mal // Publikum wie // so wie // [etc.] = etc.-Sigel // Frau S = W. // überkommen // in sofern, // tout // hat, und // tüchtigen mit // gewachsen, bezeichnen // 2Mal // das Gelingen //

XXXX

Allgemeine Theater-Chronik XXII/148-150, 9. 12. 1853, S. 595a-595b

[Theatralische Sternwarte]

* **Halberstadt.** Der 22. November brachte auch uns R. Wagner's „T a n n h ä u s e r“. Hr. Dir. F r i e s e hatte keine Kosten gescheut, dies großartige Werk auf eine höchst würdige Weise vorzuführen. Das Orchester, durch die herz. Ballenstedter Hofkapelle verstärkt, leistete unter der Direktion des Herrn B e r g e n e r Außerordentliches; der Ouverture folgte ein Beifallssturm, der sich fast nach jeder Scene, besonders nach jedem Aktschlusse wiederholte. Das Sängerpersonal, Solis wie Chor, von einem heiligen Eifer beseelt, löste seine hohe Aufgabe ehrenvoll. Die Hrn. B e y e r (Tannhäuser) und S c h n e i d e r (Wolfram) wetteiferten um den Preis des Abends und der ihnen reichlich gespendete Beifall war ein wohlverdienter. Die schwierige und weniger dankbare Partie des Landgrafen wurde durch Hrn. G r a h l, sowohl im Spiel wie Gesang, sehr würdig dargestellt; ebenso die kleineren Partien: Walther, Schreiber, Biterolf und Reimar durch die Herren F i s c h e r, R i c h t e r, K r e b s und M e n g e. Fr. G r ü n s t e i n (Venus) hatte ihre Aufgabe mit vielem Fleiße behandelt, wofür das Publikum sie auch mit Beifall belohnte, doch ist sie noch zu sehr Anfängerin, um im Spiel diese Partie bewältigen zu können, auch macht ihr fortwährendes Vibiren der Stimme keinen angenehmen Eindruck. Fr. B e n d l e b sang den Hirtenknaben mit angenehmer Stimme und reiner Intonation. Dagegen konnte Fr. S t r a u ß, eine sonst vortreffliche Sängerin – zu unserm innigen Bedauern, die Partie der Elisabeth, wegen Unwohlsein, nicht zur gehörigen Geltung bringen. – Die Ausstattung der Oper ist für die hiesigen Verhältnisse eine brillante, sämtliche Costüme neu und geschmackvoll. Unter den Dekorationen, von Hrn. M e n g e sehr schön angefertigt, machte namentlich die Wartburg im 3. Akte mit der herbstlichen Umgebung, viel Effect. – Das Haus war trotz der erhöhten Preise in allen Theilen überfüllt und der Erfolg // der Oper ein außerordentlicher. Bei der Wiederholung war der Andrang so groß, daß schon am Vormittage keine Einlaßkarten mehr ausgegeben wurden. Bis zu Uebersiedelung der Gesellschaft nach Ballenstedt wird der „Tannhäuser“ das Repertoire wohl allein beherrschen. – Schließlich dürfen wir unserem wackern Regisseur Hrn. W. R i c h t e r, dessen redlichem Eiferer wir überhaupt die Aufführung des „Tannhäuser“ auf hiesiger Bühne verdanken, – für die treffliche Inscenirung dieses schwierigen Werkes unsere Anerkennung nicht versagen.

v. F.

Solis // sämtliche Costüme neu // unserm innigen // Bedauern, die // Umgebung, // unserem wackern // verdanken, – ||

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./24, 9. 12. 1853, S. 256a-258a; ~ /25, 16. 12. 1853, S. 270b

[-]

Ein offener Brief an Franz Brendel.

Als ich gestern Abend, nach dem schönen Worte des edlen Hölderlin „s t i l l u n d b e w e g t“ Ihren [256a // 256b] Salon verließ und Ihnen, dem lieben Freunde . . . [256b // 275a] . . . und dann eine der reichsten Genüsse, die mir je in dieser Art zu Theil wurden! R ü c k e r t's wunderbar schönes Lied: „D u m e i n e S e l e“, wunderbar schön componirt von R o b. S c h u m a n n und ebenso gesungen von G ö t z e. – Sie wissen, lieber Brendel! wie hoch ich diesen wahrhaften, edlen Künstler schätze; . . . einer der seltenen wahrhaft dramatischen Sänger, der leider zu früh dem von ihm so hochgebrachten Cultus Wagner'scher Dramen-Musik für die Oeffentlichkeit entsagt. . . . – Daß Götze der vorzüglichste Sänger des Tannhäuser und Lohengrin war, weiß die deutsche musikalische Welt und deshalb bedarf es hier auch nun der Erwähnung, daß Götze aus beiden Opem Piècen vortrug, um den Eindruck anzudeuten, den wir Alle davon empfinden. Unsere verehrte Freundin, Frau Dr. S t e c h e, hat durch ihr wahrhaft rührendes, unermüdliches Streben für den gigantischen Richard Wagner uns das Recht gegeben, auch sie hier öffentlich zu nennen und so sei ihr denn nicht allein der Dank für jenes schöne Wirken, sondern auch dafür dargebracht, daß durch ihre künstlerische Bereitwilligkeit es uns vergönnt war: jenes Brautgemach-Duett aus Lohengrin zu hören, was in seinem zauberhaften Schmelze höchster Liebesgluth nur Einem gleichkommt: Shakespeare in seiner ewigen Liebes-Dichtung von Romeo und Julia. – Nach Wagner hörten wir dessen großen Wahlverwandten Hector Berlioz, . . . [257a // 257b] . . . – Der Schluß des Ganzen war nun ein besonderes Bedeutungsvolles. Hatten wir bisher das Fertige, Vollendete empfangen, so empfinden wir nun ein Werdendes von seltenster Begabung, von reicher, weiter Zukunft;

ein Werdendes von schon bedeutender Abgeschlossenheit, weil von ursprünglicher Kraft, von echter Originalität: es war der junge B r a h m s aus Hamburg, dem der neuliche Artikel Ihrer Zeitung von Rob. Schumann: „N e u e B a h n e n“ galt. . . . [257b // 258a] . . .

Leipzig, 5ter Decemb. 1853.

A r n o l d S c h l o e n b a c h.

=====

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 24, S. 257, Sp. 2, Z. 6 v. u. lies ä c h t e n statt ersten.

Brendel! wie // auch nun // vergönnt war: // besonderes Bedeutungsvolles. // [der 5. Dezember 1853 war ein Montag] // ä c h t e n ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./24, 9. 12. 1853, S. 258b-259a

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] . . . //

Der Tenorist W a c h t e l, noch vor wenigen Jahren Droschkenkutscher in Hamburg, hat in Darmstadt mit Erfolg den Tannhäuser gesungen, und ist von Ostern nächsten Jahres an bei dem Hoftheater zu Hannover engagirt.

[etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./24, 9. 12. 1853, S. 259b

[Vermischtes]

Aus M a g d e b u r g schreibt man uns: Nachdem unsere Theaterdirection ihrem Versprechen gemäß Oberon, neu in Scene gesetzt, und Indra, als etwas ganz Nagelneues, gegeben, und von beiden Opern nur die erstere durch einen Unfall, der dem von einer Dame dargestellten Könige der Elfen begegnete (also nicht blos Damen-Mangel in Australien!), zu einigem Lärm Veranlassung gab, wird nun auch der versprochene Tannhäuser zum Einstudiren und, wie wir hoffen, zur Aufführung gelangen. Die Direction läßt sich keine Mühe verdrießen, und namentlich verdient der Theater-Musikdirector Hr. B ä r w o l f für seine Thätigkeit volle Anerkennung.

blos ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/50, 10. 12. 1853, S. 405b

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Halberstadt.

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/98, 10. 12. 1853, S. 399a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Graz. . . . In Vorbereitung ist „Der Tannhäuser“, für welche Oper Hr. Dir. S c h w a r z sowol neue Dekorationen als neue Kostüme anfertigen läßt. Auch werden „Der Sommernachtstraum“ und „Falsche Pepita“ vorbereitet.

[1. Textzeile nach links ausgerückt] // sowol ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/24, 10. 12. 1853, S. 185a-187b

[Leitartikel]

Die Reform der Opern-Texte.

Das Preisausschreiben zu Gunsten des besten Opern-Textes verlangt eine lyrisch-dramatische Dichtung, formel aber Festhaltung des Guten der bisherigen Oper unter Berücksichtigung der Anforderungen der Gegenwart. Ob und wie diesem Verlangen Genüge zu leisten war, werden wir bald erfahren. Dass ihm aber zu entsprechen ist, davon sind wir fest überzeugt, und müssen deshalb jenes Unternehmen gegen die Zweifel und Angriffe in Schutz nehmen, die in mehreren sehr beachtenswerthen Artikeln der Süddeutschen Musik-Zeitung (Nr. 32 u. ff.) dagegen erhoben worden sind. Zunächst und hauptsächlich wird an den seitherigen Opern-Texten vermisst wahrhaft dramatische Handlung und Haltung. Gegenüber den Blüthe-Werken der dramatischen Dichtkunst ist keine Oper, die hinsichtlich des poetischen Inhalts denselben gleich oder auch nur nahe käme. Indessen ist Besseres in dieser Beziehung schon geleistet worden von den Dichtern des Don Juan, der Vestalin, des Wasserträgers, der Euryanthe, der Jessonda, der Jüdin, der Hugenotten, der Stummen u. a. m.; erstrebt, mit vollem Ernst und Beruf erstrebt ist das Höchste worden von R. Wagner in seinen zwei letzten Opern.

Der dramatischen Opern-Dichtung muss, wie dem Drama selbst, eine einheitliche Grund-Idee zur Basis dienen. Auszusprechen aber hat sich dieselbe in ganz anderer Weise, als im Drama. Die musicalische Kunst verlangt ihrem innersten Wesen nach vor Allem Mannigfaltigkeit des Stoffes, Mehrseitigkeit seiner Gestaltung. Der Text-Dichter muss daher von dem Ein-Heldenthume nothwendiger Weise absehen. Göthe's Egmont, Schiller's Fiesco in eine Oper umzuschaffen, wäre gewiss ein höchst unglückliches Unternehmen. Denn wir haben es in der Oper nicht mit dem einzelnen, einfachen Sprech-Organen, sondern mit den verschiedenen Strahlen der Gesangsstimme zu thun und dürfen dabei nicht vergessen, dass zwischen den Darstellern und Zuhörern nicht die stillen, stummen Luftwellen liegen, sondern die strömenden Klänge des Orchesters fluten. [185a // 185b]

Der Held der Oper wird kämpfend vorgeführt werden müssen, wie jeder, aber sein Kampf wird andere Personen, seien es Verbündete, seien es seine Gegner, zugleich mit in den Vordergrund führen und dort mit thätig erhalten müssen. Dies liegt sowohl im Interesse der Darsteller als der Hörer. Besteht eine Helden-Oper zur Hälfte aus einer Gesang-Partie, kommt der Hauptsänger, sei es ein Raoul, oder ein Heiling, oder eine Vestalin, fast gar nicht von den Lampen weg, so muss nothwendig der Darsteller abgespannt, der Hörer ermüdet werden. Die Bühne ist nicht der Tummelplatz des Virtuositums, daher ist über die reizende, aber innerlich unnatürliche Musik eines Rossini längst der Stab gebrochen. Wir wollen nicht einzelne Sänger, sondern ein Ganzes hören, dessen Grundbedingung aber die Mehrstimigkeit ist. Wir wollen eine Handlung, ausgehend von Charakteren, sich entfalten sehen, die reich gefärbt und glänzend hervorgehoben werden durch Fülle und Mannigfaltigkeit des heutigen Orchesters. Und im Einklange mit diesem Genusse von Herz und Ohr soll dem Auge auf der Bühne ein buntes, aber einheitliches Bild gezeigt werden, dessen Umgebungen – Gruppierung, Bekleidung, Decoration, Beleuchtung – unsere Aufmerksamkeit nächst der Handlung und Musik fesseln.

Die tieferen, mächtigeren Empfindungen, diejenigen, für welche des Dichters Sprache nicht ausreicht, sind es, welche der Tondichter zu verkünden hat. Daher muss die einer Oper zu Grunde liegende Idee allemal eine begeisternde oder ergreifende sein. Was aber erfasst des Menschen Geist und Herz mit mehr Gewalt, als die Wahrheit? Also nicht nur wahre Charaktere, natürliche Leidenschaften soll der Text-Dichter schaffen, sondern wahre Handlung, Ereignisse des Lebens uns vorführen. Welches Lebens aber? Des Lebens der Vergangenheit der Menschheit, desselben, welches stets nur echte Dramatiker zu ihren Vorwürfen genommen, desselben, welches selbst solche Dichter zum Vorwurf nehmen müssen, welche, wie Wagner, die historische, die charakteristische Oper kritisch verneinen. Die Geschichte, dieselbe Macht, von welcher die [185b // 186a] Menschen in ihrem Glauben, in ihrer Politik, in ihren Sitten nichts lernen wollen, sie ist die Mutter der dramatischen Poesie. Dem bürgerlichen Schauspiel ist längst sein Urtheil gesprochen, die „Schweizerfamilie“ und die Opern ihres Gleichen haben längst ausgeruht; man verlangt jetzt nicht vage, sondern bestimmte und wahre Empfindungen auf der Welt im Kleinen vorgeführt zu sehen, und hier begegnen sich der Zeitgeschmack und die ästhetische Aufgabe des Dramatikers. Man urtheile über die Leichtfertigkeit, die Geschmacks-Accommodation Scribe's in der Anlage seiner Opern-Texte, wie man will: zugegeben muss doch werden, dass er in der Stummen, den Hugenotten glückliche Griffe gethan, und der denkende, geist- und geschmackvolle Dichter muss das hier Ergriffene festhalten, daran lernen und Besseres schaffen. Da haben wir den Kern der Opern-Reform.

Handlung also, hervorfließend aus dramatisch nuancirten Leidenschaften, aus individualisirten Charakteren, aus Situationen, aus Anschauungen, welche durch gewisse Zeit-Verhältnisse bestimmt und gestaltet werden, haben den Inhalt besserer Opern-Texte zu liefern. Keine Zeiten aber werden dem Dichter hiefür so ergiebige Fundgruben eröffnen, als die des Mittelalters. Unversieglich fließt noch diese Quelle und verspricht der romantischen Oper reichen und wechselvollen Stoff. Man dringe nur in die

Special-Geschichte nicht allein der Länder, sondern der Provinzen und Ortschaften ein, und man wird weit mehr finden, als man sucht. Jene düsteren, nur halb entwirrten, leidenschaftsvollen Zeiten geben aber, abgesehen von dem Reize des f e r n e n Helldunkels, der Phantasie des Dichters den weitesten Spielraum. Und wenn er uns die wahren, d. h. poetisch anziehenden Menschen jener Zeit, nicht die wirklichen, trivialen, noch die chimärischen, gespenstischen Erscheinungen vorführt, wenn er die Rohheit ebenso wie den Mythos bei Seite lässt, so wird er sich den Componisten und gebildeten Hörer gewiss zu aufrichtigem Danke verpflichten. Die Teufelei und Zauberei aber, ohne welche die Poesie, selbst die luxuriöseste, recht gut bestehen kann, will die abergläubenslose und glaubensschwache Bildung der gegenwärtigen Generation gänzlich verbannt wissen. Sie verlangt nach der Schönheit im Glanze der Wahrheit, nach dem „Reinmenschlichen“, wie es derjenige sagt, welcher sich selbst von der Fabel und Allegorie nicht loszumachen vermag. Liebe und Hass werden die mächtigen Hebel sein und bleiben, nach welchen des Dichters Hand immer wieder zu greifen hat; aber nicht allein ihr Walten, wie es sich in den Geschlechts-Verhältnissen zeigt, sondern [186a // 186b] wie es die verschiedensten und mannigfaltigsten Fasern des Menschenwesens überhaupt durchdringt. Die Conflictte jedoch, aus denen sich der Kampf, die Gegensätzlichkeit der handelnden Personen dramatisch entwickeln wird, werden nicht etwa nur politischer Natur sein müssen, werden nicht immer nur die Hingebung an Vaterland und Freiheit zum Vorwurf nehmen – wie der Verfasser jener Artikel behauptet -, sondern das gesammte Ringen der Menschheit, alle Widersprüche ihres Fortschrittes, alle Verneinungen der höheren Weltordnung können und mögen aus der reichen Schatzkammer der Geschichtsquellen hervorgezogen, in das Gold der Dichtung eingekleidet und mit den Perlen und Edelsteinen der Töne geschmückt werden.

Mit dem Inhalte muss sich die F o r m der Oper verändern, soll sie in ihrer Wirkung dem guten Drama gleichkommen oder vielmehr dasselbe übertreffen. Wie hier das gesprochene Wort allein herrscht, wird dort das gesungene, der Ton, und der Gedanke, musicalisch im Orchester ausgesprochen, ausschliesslich Platz ergreifen. Musik muss Alles sein; der triviale, hässliche, dem Gesang-Organen lästige und nachtheilige gesprochene Dialog muss gänzlich verbannt sein. An seine Stelle tritt, ist schon getreten das begleitete – bei melodiearmen Componisten das accentuirte, bei erfindungsreicheren das melismatische Recitativ. Der Dichter wird sich dafür des fünffüssigen reinen Jambus, mit dem männlichen und weiblichen Endfusse geschmackvoll abwechselnd, am besten, am erfolgreichsten bedienen. Derselbe sei in der Regel ungereimt, doch kann und mag er an Stellen, welche Mittelglieder zwischen dem musicalischen Dialoge und den melodisch abgerundeten Parteen bilden – das ariose Recitativ, die Refrains der Chor-Recitative –, mit Endreimen erscheinen. Für den Kern der Oper, die h o f f e n t l i c h b l e i b e n d e Arie und den mehrstimmigen Solo-Gesang, wie die lyrischen Parteen der Chöre wird nach wie vor das Reimgedicht in verschiedenen jambischen und trochäischen Versmaassen Platz ergreifen. Nur wird hierbei wieder zu beobachten sein, dass die schablonenmässige, unfreie Anlage, die undramatische Breitspurigkeit endlich einmal einer freieren Handhabung der poetischen und musicalischen Gedanken hier weiche. Die Zweifaltigkeit des Tempo's, das stereotype Ritornell und Nachspiel, die unnatürlichen Reprisen, vor allem aber das Anbringen der Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. am f a l s c h e n Orte, da, wo sie die Handlung ins Stocken bringen oder ihr oder der Charakterisirung daher geradezu widersprechen, müssen wegfallen. Statt platter Gemeinplätze und Redensarten muss das H a n d l u n g [186b // 187a] e n t h a l t e n d e Wort eintreten und melodisch tönend gemacht werden. – Der Chor hat in der Regel m i t h a n d e l n d aufzutreten. In der deutschen und französischen Oper ist das schon seither fast immer der Fall gewesen: die lächerlichen Chor-Accompagnements der Italiäner, wo die gesungenen Accorde nur die des Streich-Quartetts ablösen oder verstärken und lediglich dazu dienen sollen, den Athem des Solo-Sängers zu steigern, haben anderwärts nur selten Nachahmung gefunden. Dagegen ergeht sich häufig der Chor reflectirend in die Länge und Breite, was eben so undramatisch ist, wie die selbstgefällige, behäbige Ausspinnung der Solo-Melodien. Wenn der Chor Empfindungen hegt und verrathen muss, so sind die nöthigen, von Ort, Zeit und Handlung gegebenen Grenzen einzuhalten; oft werden kurze, ein- oder zweizeilige Gedanken hinreichen und namentlich als Wiederhall der Worte einer eben thätigen Hauptperson – wie im alt-griechischen Drama –, oder als Gegensatz dazu – wie der Gesang der Soldaten zur Pizarro-Arie im „Fidelio“ – von ungleich grösserer Wirkung sein, als endlose lyrisch-melodiöse Anreden und Betrachtungen.

Soll es mit den Opern-Texten aber wirklich besser werden, so darf endlich der Dichter derselben nicht ferner so grundsätzlich ignorirt werden, als es seither der Fall war. Das Publicum zwar wird ihn nach wie vor über die gelungene Composition des Buches, über die Vorzüglichkeit der Darstellung vergessen, bei misslungener Composition aber ganz unbeachtet lassen. Das liegt nun einmal in den Verhältnissen. Aber die Componisten mögen dem poetischem Mit- oder richtiger Vorarbeiter, wenn auch nicht den Vorrang, so doch mindestens die gleichberechtigte künstlerische Stellung einräumen, und ihm nicht

Aenderungen, Umgestaltungen und Einschreibungen an seinem Werke zumuthen, durch die seine schaffende Kraft beeinträchtigt, seine Intention verkümmert wird. Wohl ist einem gegenseitigen Einvernehmen zwischen beiden Künstlern Raum zu geben; hat aber der Dichter e c h t Dramatisches geliefert, so wolle man ihm seine Schöpfungen nicht durch musicalische Launen oder scenische Willkürlichkeiten verstümmeln und verleiden. – Endlich werden sich auch solche Bühnen-Directionen, welche einer gründlichen Reform günstig gesinnt sind und selbst nach guten Werken verlangen, geneigt zeigen müssej, durch angemessene Honorare oder Gewährung eines verhältnissmässigen Antheils an den Tantièmen den strebsamen Dichter aufzumuntern und für seine bescheidene Stellung dem Publicum gegenüber einiger Maassen zu entschädigen. [186b // 187a]

R. Wagner muss erst t h a t s ä c h l i c h e Beweise für die Umgestaltungen bringen, die er für nöthig erklärt. Was die Form des Worttheils des „musicalischen Dramas“ betrifft, so spottet er in seiner Theorie scharf über den fünffüssigen Jambus, und noch schärfer über die Endreime. Und dennoch enthalten s e i n e Opern-Texte Jamben und Endreime in Hülle und Fülle! Wir denken, es ist für jetzt genug erreicht, wenn wir Texte entstehen sehen, deren Versbau sich demjenigen anschliesst, mit welchem unsere besten Dramatiker gewirkt, mit welchem ein Schiller, ein Göthe das Drama auf den Höhepunkt gehoben haben, über welchen hinaus bis jetzt noch kein neuerer Dichter gestiegen ist. Wäre der poetische Theil der Oper so weit gebracht, so könnte man damit einstweilen wohl herzlich zufrieden sein.

A u g u s t H i t z s c h o l d.

formel // Weise, als // mit thätig // Gewalt, als // hiefür // eröffnen, als // Mythos // Parteen // Duetten, Terzetten // Italiäner, // Solo-Melodien. // Gränzen // Wiederhall // Plane // Revolutionärs ||

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/24, 10. 12. 1853, S. 187b-188a (Z:188a)

[-]

Berliner Briefe.

D e n 25. N o v e m b e r 1853.

. . . // . . . Aus dem übrigen Repertoire sehen Sie, dass an unserer Bühne noch immer ein recht gutes Streben herrscht. Reichen auch die Kräfte nicht immer aus, so sind sie doch ganz respectabel, z. B. im Vergleich mit der hamburgener Oper, die ich kürzlich bei Gelegenheit des Tannhäuser hörte. . . . // . . .
G. E.

Hamburger ||

XXXX

Bonner Zeitung XLV/288, Sonntag 11. 12. 1853, S. [Fc = Beilage S. Bc]

[-]

Richard Wagners „Tannhäuser.“

B o n n, 10. December.

Die Aufführung eines der neueren Tondrama's von Richard Wagner bleibt auch für unsere Bühne ein Ereigniß. „T a n n h ä u s e r“ und „L o h e n g r i n“ sind Werke von außerordentlicher Selbstständigkeit und Bedeutung, so daß sie auch in außergewöhnlichem Grade interessiren. Sodann sind es die Theorien des Componisten, welche vor Allem die Aufmerksamkeit auf seine Compositionen hinlenken.

Was nun Rich. Wagners „T a n n h ä u s e r“ (der uns am nächsten Dienstag durch Director R ö d e r vorgeführt wird), vor Allem auszeichnet, sagt irgendwo ein Kritiker, das ist die würdige Verbindung zwischen zwei Künsten, die hier erreicht ist, die harmonische Ehe der Kunst des redenden Gedankens mit der Kunst der tönenden Empfindung, die dabei vollzogen ist. Es taucht dabei eine Ahnung auf, daß mit dieser Schöpfung der neuern Zeit der erste Schritt gethan sei zur freien Erneuerung des althellenischen musikalischen Kunstwerkes.

Ueber die Wagner'sche Musik sagt wiederum ein anderer Kritiker, man müsse dabei von vorn herein darauf verzichten, den überlieferten Zuschnitt der Oper zu suchen; er verschmähe es ganz und gar, willkürliche obligate Punkte zu schaffen, um dem Sänger Raum zu geben für theatralische

Schlaglichter auf Kosten der Wahrheit; den Seelenzuständen seiner handelnden Personen suche er die einfachste und natürlichste Sprache zu verleihen, indem er den Ton zum treuen Gefährten des Wortes und der Geberde mache.

Was den Text des „T a n n h ä u s e r“ anbelangt, heißt es an anderer Stelle, so ist er wirklich ein Gedicht, ein Drama, ein poetisch einheitliches Kunstgewebe, das auch, ganz abgesehen von der musikalischen Ausstattung, auf den Rang eines selbstständigen Kunstwerkes Anspruch machen darf.

Wagner hat mit seinem Tannhäuser sich auf den Boden der mittelalterlichen Sage gestellt. Zum bessern Verständniß dieses Tonwerks geben wir eine flüchtige Skizze der Handlung.

Der Eingang des 1. Akts versetzt uns in den Hörselberg unfern Eisenach's, den Aufenthalt der Venus. Nymphen feiern und besingen die Liebe. Tannhäuser, wie aus langem Schlummer erwachend, singt, von Venus dazu aufgefordert, ihr Lob, aber auch seinen Entschluß, sich aus ihrem Zauberbann zu reißen und durch Reue und Buße seine Verbindung mit ihr zu sühnen. Sie kämpft gegen ihn mit allen Waffen des Liebenden Weibes, vergebens! Er ruft ihr zu, sein Heil sei die Himmelskönigin Maria. Ein Wort, mächtig genug, Venus verschwinden zu machen und den Tannhäuser in eine lachende Gegend unfern der Wartburg zu versetzen Pilger kommen, ein Wallfahrtslied singend. Ihr Ziel ist Rom. Tannhäuser sinkt, von Reue ergriffen, andächtig betend in die Knie. So finden ihn der Landgraf und seine Ritter. Alle freuen sich seines Wiederfindens. Mit ihnen zieht er zum Sängerkriege auf der Wartburg. So schließt der 1. Akt.

Die Sängerkirche auf der Wartburg ist der Schauplatz des 2. Akts. Elisabeth, der Landgräfin Nichte, schon längst dem Tannhäuser zärtlich zugethan, erklärt diesem ihre Liebe. Der Landgraf tritt auf mit den ritterlichen Sängern und verkündet, daß der Wettsang beginnen solle. Wer die Liebe am würdigsten besinge, sei Sieger, Elisabeth Preisrichterin. Es entspinnt sich der Wettkampf. Wolfram v. Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Biterolf und Tannhäuser nehmen Theil an demselben. Während erstere die entsagende, tugendhafte Liebe im Gesange feiern, singt Tannhäuser von der sinnlichen Liebe, und als er sich dadurch die Herzen der Zuhörer entfremdet, reißt ihn die Leidenschaft fort und er ruft es den auf ihn mit dem Schwerte eindringenden Rittern zu, daß der nur die Liebe kenne, der im Venusberge sie genossen. Alle Frauen außer Elisabeth fliehen. Die Ritter dringen aufs neue auf ihn ein. Elisabeth wirft sich zwischen die Streitenden, bittend und besänftigend, und vermag es, den Tannhäuser aus seiner sinnlichen Verblendung zu reißen. Auftretende jüngere Pilger bestimmen den Tannhäuser, büßend nach Rom zu wallfahrten. Aktschluß.

Der dritte Akt hat dieselbe Scenerie wie am Schlusse des ersten. Elisabeth, den Tod im Herzen, betet für Tannhäusers Wohlfahrt. Die Pilger kehren heim. Tannhäuser ist nicht unter ihnen. Da faßt der Schmerz um den verlorenen Geliebten die tugendhafte Jungfrau. Sie beschließt zu sterben, um als Sühneopfer an Gottes Throne für ihn zu bitten. – Sie geht. Tannhäuser tritt auf und erzählt dem Wolfram seine Pilgerfahrt, daß der Papst ihn verflucht habe, daß es für ihn kein Seelenheil mehr gebe und er jetzt wieder zur Venus wolle. Wolframs Bitte ist umsonst! Venus erscheint. Tannhäuser will auf sie zustürzen, da ertönt Männergesang aus der Ferne, verkündend, daß Elisabeth jetzt als Engel im Himmel für das Heil Tannhäusers bete. Venus verschwindet. Die Leiche Elisabeths wird gebracht und mit Tannhäusers versöhnendem Tode endet die Oper.

Um dieß großartige Tonwerk möglichst würdig vorzuführen, wird ein doppeltes Orchester dasselbe exekutiren und steht uns mithin ein seltener Kunstgenuß bevor.

Wettsang ||

XXXX / XXXX

Bonner Zeitung XLV/288, Sonntag 11. 12. 1853, S. [Hd = Bl. S. Dd]

[–]

Theater in Bonn.

Dem allgemein ausgesprochenen Wunsche des / verehrlichen Publikums zufolge soll am nächsten / Dienstag die Oper „Tannhäuser“ von Richard / W a g n e r auf hiesiger Bühne zur Aufführung ge- / langen.

Die sehr bedeutenden Unkosten für Herbeischaf- / fung der neuen Dekorationen, Costüme, so wie die / Verstärkung des Orchesters durch die Kapelle des / Kölner Stadttheaters veranlassen die unterzeich- / nete Direktion jedoch die Preise zu erhöhen, und / zwar folgendermaßen:

I. Rang 1 Thlr.,
Sperrsitze 25 Sgr.,

Kronenloge 20 Sgr.,
 II. Rangloge 15 Sgr.,
 Parterre 15 Sgr.,
 Gallerie 5 Sgr.

Um mit Sicherheit auf ein günstiges Resultat / rechnen zu können, erlaubt sich die Direktion da- / her, das kunstsinnige Publikum Bonns zur Theil- / nahme an einer Subskription für die beabsichtigte / Aufführung des „Tannhäuser“ einzuladen.

Die Subskriptionslisten sind beim Theater-Kas- / sierer Hr. M a y e r ausgelegt
 Die Direktion des Stadttheater zu
 Köln und Bonn:
 Ferdinand Röder.

Theater-Anzeige.

Unter der Direktion des F e r d i n a n d R o e d e r.

Am Dienstag den 13. December
 zum Erstenmal:

T a n n h ä u s e r
 und

Der Sängerkrieg auf der Wartburg.

Große Oper in 3 Akten von
 Richard Wagner.

Unter Mitwirkung des ganzen Kölner
 Orchesters.

Textbücher sind beim Kassierer Herrn
 M a y e r zu haben.

Aufgemachte Anzeige // Röder und Roeder nebeneinander // Dienstag // ausgelegt // des Stadttheater // auf der Wartburg [Sgr. = Silbergroschen] ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/292, Samstag 10. 12. 1853, S. 1203c

[-]

XXXX

Freiburger Zeitung -/293, Sonntag 11. 12. 1853, S. 1203c

[-]

Musikalisches.

Unsere längst ersehnten Wünsche scheinen nun baldigst in Erfüllung gehen zu wollen. Wem kehren die herrlichen Genüsse der Concerte, so uns durch unseren Gesangverein zu Theil wurden, nicht noch öfters in den Sinn?

In der gestrigen Nr. dieses Blattes lesen wir nun das Program des ersten Concertes, für Mittwoch, zu Gunsten unsers allverehrten Musikdirektors Hr. M o h r. Wir waren ganz erstaunt, nicht nur das weltberühmte, L. v. Beethoven'sche Oratorium „Christus am Oelberge“ im Programm verzeichnet zu finden, sondern auch neuere Compositionen und zwar 2 Chöre aus K. Wagner's „Fliegendem Holländer.“ Wie uns bekannt, ist diese Oper bis jetzt nur an 2 Hofbühnen zur Ausführung gekommen, und muß es uns zur Ehre gereichen, daß Freiburg der 3. Ort, wo, wenn auch nicht die ganze Vorstellung, uns doch schon Einiges aus derselben vorgeführt wird.

Ueber die Leistungen unseres Gesangvereins hier etwas zu sagen, möchte wohl überflüssig erscheinen, da uns schon früher, besonders aber die vor einigen Wochen gewesene Abendunterhaltung, die Beweise geliefert hat, welch' treffliche Kräfte in demselben vereinigt sind. Nun finden wir ein Violin-Solo, von Hr. M o h r. Die schönen zarten Striche, so wie der wahrhaft künstlerische Vortrag desselben, sind zu genau bekannt, als daß hierüber etwas zu erwähnen wir für nöthig erachten. Sodann wird uns A.

M o h r eine Violoncelle-Piece vortragen. Derselbe hat schon früher hier in Freiburg sich öfter stürmischen Beifall erworben, nicht allein aber hier, sondern auch noch in vielen größeren Städten und namentlich in F r a n k f u r t, wurde demselben glänzender Ruhm zu Theil.

Schließlich erlauben wir uns noch zu bemerken, daß Herr Direktor G r e i n e r dem Concertgeber, bereitwilligst in Betreff der Ueberlassung des Theatergebäudes [etc.] entgegengetreten ist, was dankend anerkannt werden muß.

Ein herrlicher und genußreicher Abend steht uns bevor, und zweifeln wir nicht, daß unser werther Gesangverein durch zahlreichen Besuch dieses Concertes aufgemuntert wird, uns baldigst wieder was Neues zu bringen. A. u. Z.

weltberühmte, // K. Wagner's // Violoncelle-Piece // Concertgeber, // [etc.] = etc.-Sigel // was Neues ||

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/50, 12. 12. 1853, S. 198a-199a

[Literarisches]

– * §. W. H. R i e h l veröffentlichte in dem eben erschienenen vierten Hefte der „deutschen Vierteljahrsschrift“ sechs interessante und lehrreiche „Briefe an einen Staatsmann über unsere musikalische Erziehung“. In der bekannten lebendigen und klaren Weise, seinen eigenen merkwürdigen Bildungsgang skizzirend, spricht er sehr eindringlich über die Nothwendigkeit eines viel eindringenderen Studiums der Musikgeschichte. „Ein unstätes Vorwärtsdringen ohne Ziel und Rückhalt charakterisirt unsere gegenwärtigen Musikzustände. Ein Jeder will etwas unerhört Neues schaffen. Ein Jeder producirt nur für sich und kümmert sich nicht um das, was Andere mitschaffen oder vorgearbeitet haben. Dabei ein gegenseitiges Anfeinden, Parteien, Neiden und hassen. Es ist als ob die trübste Gährung des Jahres 1848 in dem Musiktreiben permanent geblieben wäre. In den meisten deutschen Musikzeitungen – es gibt auch einzelne ehrenvolle Ausnahmen herrscht nach Form und Inhalt eine Bildungsarmuth, vor welcher sich der wissenschaftliche Mann mit Verachtung abwendet. Die Musik hat gegenwärtig fast keinen schlimmeren Feind, als die Musiker. Ueber nichts ist die gesammte gebildete Welt uneiniger, als über die Frage des musikalischen Geschmacks und der obersten ästhetischen Grundsätze der Tonkunst. Ein Jeder geht bei seinem Urtheil von ganz anderen Standpunkten und Anschauungen aus, wo soll da ein allgemeines Urtheil herkommen? Ein gemeinsamer Ausgangspunkt kann aber nur gewonnen werden, wenn die historische musikalische Bildung eine allgemeinere wird“. (181 – 82). . . .

. . . [198a // 198b] . . . Wenn einmal ein neuer Componist erstet, der es wieder wagt, einfach zu werden, die Kunstgriffe einer üppigen Technik zu verschmähen, das Colorit sparsam aufzutragen, desto grösser und reiner aber die Zeichnung zu führen, dann wird der wahre Reformator unserer entarteten Tonkunst gekommen sein“ (169). Auch wird derselbe, nämlich der Reformator, ablegen Stolz, Hochmuth und alle Selbstvergötterung, dafür mit dem Schmuck der Bescheidenheit geziert sein: dieses kleine Attribut erlaubt sich meine Wenigkeit von dem grossen Zukünftigen zu prophezeien. – Neu ist Riehls Vergleich zwischen Lully und Wagner. „Lully ist, wie die Philologen sagen, kein „Schulautor“. Formell kann man bei ihm sehr wenig mehr lernen. Man müsst denn allenfalls durch seine leichtsinnige Harmonisirung sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll. Dagegen kann man Glucks historische Bedeutung nicht würdigen, wenn man keine Lully'sche Partitur studirt hat. Lully ist der Richard Wagner des 18. Jahrhunderts. Seine Alceste ist, wie er selber sie nennt, eine tragédie mise en musique, keine Oper, sie gliedert sich nicht nach Arien, Duetten, Ensembles u. s. w., sondern nach fortlaufenden Scenen. Das Ganze ist ein stetes obligates Recitativ, von einzelnen melodischen Stellen, Chören, Märschen u. dgl. unterbrochen. Ich sage dies alles von Lully; man könnte auch meinen, ich sage es von Wagner; es gilt für beide. An vielen Stellen ist Lully gewöhnlich überraschend grossartig und wahr im dramatischen Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in eine ungeheure Monotonie des endlos recitirenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner die Chöre sind einfach, aber sie tragen ein Gepräge der Feierlichkeit und Würde, welches, selbst in Einzelzügen der Harmonie, mitunter an die hohen kirchlichen Chorgesänge der Italiener des 16. Jhdts. erinnert. Dasselbe nicht kleine Lob kann man auch einzelnen Chören im Tannhäuser nicht versagen. Lully opfert die musikalische Architektur dem dramatischen Ausdruck, er bringt Ansätze zu Melodien, aber er führt sie nicht aus. So ergibt sich dann doch zuletzt ein zerstücktes, unruhiges, musikalisches Ganze, welches einen verwirrenden und langweilenden Eindruck hätte machen müssen, wenn nicht der Prunk einer stets wechselnden, reichen scenischen Ausstattung, für welchen wenigstens in der Alceste (und im Tannhäuser) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Fantasie des Hörers bedeutend zu Hülfe gekommen wäre. Gerade jene Formlosigkeit

der Lullyschen Oper aber war es, die Gluck vernichtet hat, während er das Streben nach Wahrheit des dramatischen Ausdrucks aufnahm und weiterbildete. Gluck steht in der Formirung seiner Tonsätze den guten italienischen Opernkomponisten aus der ersten Hälfte des 18. Jhdts. weit näher als Lully. Würden sich unsere Musiker nur halb so viel den historischen Studien widmen, wie den technischen, so würden sie einsehen, dass es doch nicht wohl ein so grosser Fortschritt sein kann wenn man im 19. Jhd. von der inzwischen so reich weitergebildeten Weise Glucks zurückspringt auf eine der Weise Lully's entsprechende Neugestaltung der Oper. Man kann auch aus lauter Fortschrittsbegeisterung ein Reactionär werden“ (171). Riehl stellt in diesen Worten unzweifelhaft sehr folgereiche Gesichtspunkte auf. Wir wollen aber auch noch die Worte hersetzen, in welchen er die löblichsten Seiten Wagners zusammenfasst: „Das ernste Streben dieses Tondichters nach Reinheit der Declamation, Wahrheit und Kraft des dramatischen Ausdrucks, der Versuch, die grossartigen Bilder unserer nationalen Heldensagen in kühnen musikalischen Umrissen zu zeichnen, getragen von einem würdigen und dichterisch reichen Text, das freiwillige Verzicht auf alle Arienschnörkel und Virtuosenstückchen der Sänger (womit freilich das Virtuosenstück einer möglichst blendenden Orchestrirung und der Aufputz der trockenen Melodie durch ein Uebermass gesuchter Modulationen noch in Widerspruch steht) – das Alles sind Thatsachen, die auf den Umschwung unserer Musik zu einer tieferen, ernsteren, dem ernste- [198b // 199a] ren Geiste der Zeit entsprechenden Richtung siegreich hinüberweisen und die auch für die Reform unserer musikalischen Erziehung nicht verloren gehen werden“ (173). – Ries Worte sind immer so wohlthuend, weil sie aus warmem Herzen strömen. Und wenn auch sein Staatsmann unvermögend ist, die Vorschläge zu nutzen – besser werden wird es doch mit unserer Kunst, wenn nur erst sich die Kräfte in der Stille herangebildet haben. Die Einigkeit und Oeffentlichkeit sind Dinge, die mehr oder weniger noch immer wie von selbst gekommen sind.

unstätes // ist als // Gährung // Ausnahmen herrscht // Feind, als // uneiniger, // Hülfe // widmen, wie // folgereiche ||

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/50, 12. 12. 1853, S. 200a-200b

[Nachrichten]

Weimar. Liszt hat sein Amt als Kapellmeister wieder angetreten. Wagners „fliegender Holländer“ kam nochmals zur Aufführung.

.....//.....

Hamburg. Tannhäuser ging auch hier über die Bretter. Mit welchem Erfolg wird unsere hiesige Correspondenz mittheilen. Das erste philharmonische Concert fand am 19. November statt.

Erfolg wird ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/42, 14. 12. 1853, S. 334a-335a

[Nachrichten]

Darmstadt. Unser Theatersaison begann am 4. September mit der sehr gelungenen Darstellung des „Propheten“. – Werfen wir jetzt einen Rückblick auf die seitherigen Leistungen unserer, von einem kunstliebenden Fürsten sehr reichlich unterstützten Bühne, so können wir uns nur sehr lobend darüber aussprechen und fühlen uns vor Allem gedungen, die unermüdliche Thätigkeit und Umsicht des Directors derselben, Hrn. T e s c h e r, dankbar anzuerkennen. . . . Dabei entwickelt Hr. Hofkapellmeister S c h i n d e l m e i s e r eine seltene Thätigkeit und bietet ein Repertoire, das gewiss sehr befriedigend ist. Zum ersten Male kam Wagner's „Tannhäuser“ in dieser Saison zur Aufführung und zwar in solch effectvoller äusserer Ausstattung und abgerundeter Darstellung, dass dieses schwierige Kunstwerk nicht leicht grossartiger und wirksamer auf einer anderen Bühne gegeben werden dürfte. Die Hauptparthien, Venus (Fr. M a r x), Elisabeth (Fr. N e u k ä u f l e r), Tann- [334a // 334b] häuser (Hr. P e c z) und Eschinbach (Hr. P a s q u é), waren sehr gut vertreten, namentlich zeichnete sich Hr. Pasqué durch warmen, dramatischen Vortrag aus – „Titus“, „Zauberflöte“, „Schweizerfamilie“ und „Euryanthe“ werden demnächst gegeben und für Flotow's „Indra“ und Wagner's „Lohengrin“ sind bereits die Proben im Gange. Th.-Cr.

.....

Zürich. R. Wagner's Aufenthalt in Paris mit L i s z t wird [334b // 335a] von seinen hiesigen Freunden als keineswegs mit der Absicht verbunden bezeichnet, dort die Annahme und Aufführung einer seiner Opern zu erstreben; (die Signale nennen bereits Oper und Bühne, nämlich „Tannhäuser“ und

Theatre lyrique.) Wir glauben dies um so mehr, als Wagner, der Verfasser von „Opera Drama“ ja öffentlich über die französische Oper, deren Koryphäen: Auber, Halevy und Meyerbeer und die Werthlosigkeit der französischen Sprache in musikalischer Hinsicht den Stab gebrochen hat. S.-D. M.-Z.

Unser Theatersaison // Eschinbach // Theatre lyrique // „Opera Drama“||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/51, 15. 12. 1851, S. 409-411

[Leitartikel]

R e i s e s k i z z e n

von **B u t t e r b r o d t.**

X.

Weimar.

O Weih mehr! ist der bekannte Schrei eines Volkes, das mit Recht noch heut zu Tage ein auserwähltes genannt wird. . . . [409 // 410] . . . L i s z t war von jeher nur ein r e producirender Künstler, alles Große seiner Zeit fand in ihm ein Echo; empfangen und wiedergeben ist seine Natur, aber freilich wiedergeben, wie kein Zweiter neben ihm; ich möchte ihn als denjenigen bezeichnen, ohne welchen die moderne Richtung eine Unmöglichkeit geblieben wäre. Man könnte mir hier seine neuesten Claviercompositionen entgegengehalten, welche eine selbstständige schöpferische Kraft offenbaren. Allerdings ist seine Sonate, welche mir von einem seiner talentvollen Schüler, einer jungen, musikalischen Natur vorgespielt wurde, ein überraschendes Werk, überraschend durch seinen Inhalt und die grandiose Umkleidung desselben, aber Liszt würde diese Sonate nie geschrieben haben, wenn es keinen Schumann, keinen Berlioz, keinen Wagner in der Welt gegeben hätte. Das wirklich Neue an diesem Werke sind die einzelnen Details der virtuosen Form desselben. Trotzdem bleibt diese Sonate ein ehrenvolles Zeugniß der reichen Entwicklung dieses Künstlers, eine glänzende Rechtfertigung seines, wie des allgemeinen in der gegenwärtigen Musikepoche zur Erscheinung kommende Strebens, den Inhalt jener mit den gesteigerten Ansprüchen der Virtuosität in Einklang zu bringen. –

Liszt ist „außerordentlicher Capellmeister“ in Weimar. Ein außerordentlicher Capellmeister ist kein ordentlicher Capellmeister; auch Liszt bestätigt dies. Man kann überhaupt sagen, daß von seiner ganzen Charge nur das Außerordentliche bleibt, in der That, e r ist das Außerordentliche in Weimar, man nehme es fort, und es findet sich nichts, was auch nur einen schwachen Reflex der einstigen Bedeutung dieser Stadt [410 // 411] bilden könnte. Allerdings gibt es noch manche hervorragende Menschen in Weimar; aber diese sind nur Liszt's wegen da; denn, wenn es auch nicht immer wahr ist, daß „schöne Seelen“ sich f i n d e n, so s u c h e n sie sich doch ganz gewiß. Um nur Einen zu nennen, da ist Joachim R a f f ! Ein Koloß an Fleiß und Wissen, ohne daß er deshalb Anspruch macht, ein kolossaler Mensch zu sein. Es gibt Wenige, die mit solcher Befriedigung auf den Gang ihrer Entwicklung zurückblicken können, als Raff. Vor fünf Jahren noch ein unbekannter Saloncomponist, und jetzt in formeller Hinsicht vielleicht der bedeutendste Repräsentant der modernen Richtung. Raff ist eine kritische Natur, aüf dem Wege der Kritik wurde er zum Künstler, und eben, weil er kritischer Natur ist, hat er sich in musikalischer Hinsicht eine gewisse Selbstständigkeit erhalten, die ihn früh oder spät auf einen sehr neutralen Boden stellen wird. Mag man auch über seine schöpferische Kraft denken, wie man will, Eins ist gewiß, seine bisher an den Tag gelegte Thätigkeit in den verschiedenen Gebieten der Musik beweist zu Genüge, daß ihm in formeller Hinsicht die Entwicklung der musikalischen Kunst unendlich viel verdanken wird. –

. . . Uebrigens hat man anch anderswo bei Weitem nicht die Verpflichtung, die „gute alte Zeit“ wach zu erhalten, als gerade in diesem klassischen Weimar. . . . Es versteht sich nun wohl von selbst, daß in einem Reiche der Alten, die wenigen Jungen, die sich darin befinden, um so stärker auffallen, daß dort, wo die „gute, alte Zeit“ en vogue ist, die „gute, n e u e Zeit“ erfunden, und in's Werk zu setzen versucht werden mußte. Wo die Gegenwart eigentlich Vergangenheit ist, kann es nicht schwer halten, die Zukunft zur Gegenwart zu machen. Vielleicht war es dies, was einem Auserwählten des neunzehnten Jahrhunderts den klassischen Ruf in den Mund legte: O Weih mer! –

Butterbrodt.

O Weih mehr! ist // Entwicklung // hervorragende // aüf // früh oder spät // anch // Alten, die // erfunden, und ||

XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/51, 15. 12. 1851, S. 412-413

[–]

Concert von Hector Berlioz

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig. Sonnabend, den 10. December 1853,
in welchem derselbe folgende seiner Compositionen zur Aufführung brachte:

...
... Das ganze anwesende Publikum schien eine neue Gemeinde zu sein, die den Verkündigungen des Propheten glaubensvoll andächtig lauschte und sich tief davon ergriffen fühlte. Der warme Empfang bei seinem Vortritt an's Dirigentenpult, ... // ... Von dem Wahne, daß die Programmmusik keine kunstwürdige sei, sind wohl die meisten bereits geheilt, seit man Wagners Programme zu seinen Ouverturen und zu einigen von Beethovens Instrumentalwerken kennen gelernt, und die sichere und erhöhte Wirkung an sich erfahren hat. ...

XXXX

Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten -/29, Donnerstag 15. 12. 1853 [S. Ce]
[Von Kunstsachen]

* **Hamburg.** – ...

In Leipzig kommt dieser Tage der Wagner'sche "Lohengrin" zur Aufführung. – ...

...

[Asterisk gefüllt halbzeilig oberhalb bündig] ||

XXXX

Bonner Zeitung XLV/291, Donnerstag 15. 12. 1853, S. [Aa]

[Deutschland]

○ **B o n n**, 14. Dec. ... – Die erste Aufführung des „Tannhäuser“ hatte gestern unser Theater in allen Rängen überfüllt und mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgte man der Wagner'schen Musik. Dieselbe besitzt besonders in dem instrumentalen Theile große Schönheiten. Bei öfterem Anhören derselben wird man sich aber erst mit solcher mehr befreunden und in das Verständniß tiefer eindringen können. Für das Erstmal überrumpelt sie den Zuhörer, ohne daß er zum rechten Genusse gelangt.

[○ = Kreis aus 8 Sternpunkten] ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 261a-265a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /24, 9. 12. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 265a-266b [–] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXIX./22, 25. 11. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 268b-270a (Z:269a-b)

[Kleine Zeitung]

Leipzig. ... // ...

Am 10ten December gab Hector Berlioz im Saale des Gewandhauses ein selbstständiges Concert, ... // ...

Es würde hier zu weit führen, wollten wir nochmals eine nur einigermaßen erschöpfende Besprechung der einzelnen aufgeführten Werke Berlioz' geben; dazu reicht der einem Concertbericht gewährte Raum nicht aus, dazu gehört eine besondere Literatur-Branche – auch ist in diesen Blättern

schon von anderer, sehr schätzenswerther und gediegener Hand ein allgemeines Verständniß des für Deutschland noch neuen Kunsttheroen angebahnt. Nur so viel sei hier gesagt, daß diese neue Kunsterscheinung auf den Referenten einen Eindruck gemacht hat, welchen derselbe nur mit dem vergleichen kann, den er bei Beethoven's und Richard Wagner's Kunstgestaltungen empfindet.

.. // . . .

F. G.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 266b-268b

[Bücher, Zeitschriften]

Hoplit, Das Carlsruher Musikfest im Oktober 1853. –
Leipzig, Bruno Hinze, 1853.

Ich kann mich bei der Anzeige dieser Schrift hier sehr kurz fassen, da dieselbe aus den in diesen Bl. mitgetheilten Correspondenzen des Hrn. Verf's. über das Carlsruher Musikfest hervorgegangen ist. Dabei darf ich jedoch nicht unterlassen zu bemerken, daß dieselbe keineswegs ein bloßer Wiederabdruck jener Correspondenzen ist; im Gegentheil erscheinen dieselben hier fast durchgängig in veränderter Gestalt, so daß das vorliegende Werk als eine neue, selbstständige Arbeit betrachtet werden muß. Der Inhalt ist folgender: I. Einleitung zu dem Musikfest. II. Der erste Concerttag. III. Der zweite Concerttag. IV. Zur allgemeinen Beurtheilung des Musik- und Volksfestes. V. Ein Brief von Franz Liszt. VI. Anhang. Drei [266b // 267a] Programme von R. Wagner. (Zur Tannhäuser-Ouvertüre, zur neunten Symphonie, zu Lohengrin.) Der Hr. Verf. hat die früheren Mittheilungen zum Ausgangspunkt genommen, dieselben aber mannichfach erweitert, ausführlichere Räsonnements über die aufgeführten Tonstücke, so wie Betrachtungen allgemeinerer Natur beigefügt. Die Schrift hat die Bestimmung, ein Blatt der Erinnerung für Alle theils selbstthätig, theils als Hörer Betheiligte zu sein. Sie faßt jene große Zahl von Zuhörern in's Auge, denen die vorgeführten Werke neue Erscheinungen waren, und strebt eine umfassendere Orientirung für dieselben an. In gleicher Weise ist der Zweck derselben, den vielfach ausgestreuten falschen Gerüchten entgegen zu treten. Wenn man weiß, wie sehr Gehässigkeit, Neid, Lüge bestrebt gewesen sind, die Thatsachen zu entstellen, muß man die hier gebotene wahrheitsgetreue Darstellung um so mehr willkommen heißen. So will ich nicht unterlassen, auf dieselbe als eine der besten Monographien nachdrücklich aufmerksam zu machen, und sie der allgemeinsten Beachtung zu empfehlen. Die Ausstattung ist außerordentlich elegant und geschmackvoll. Sehr interessant ist der Brief von **F r a n z L i s z t**, der im französischen Original und in einer deutschen Uebersetzung vom Hrn. Verf. mitgetheilt wird. Da derselbe die Mittheilungen in dies. Bl. wesentlich ergänzt, so mag er nachstehend hier eine Stelle finden.

F r. B.

Ein Brief von Franz Liszt.

In verschiedenen Berichten, welche über das Carlsruher Musikfest veröffentlicht wurden, scheint über einen Punkt genügende Übereinstimmung zu herrschen: . . . // . . .

XXXX / XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 270b

[Kleine Zeitung]

Aus **Detmold** schreibt man uns: . . . Die Ouvertüre zu „Tannhäuser“ macht ein „volles Haus.“ Die Oper selbst ist freilich für hiesige Kräfte wohl unerreichbar.

Aus **Eisleben** schreibt man uns: Auch bei uns gewinnen **W a g n e r's W e r k e** jetzt Eingang, was den Bestrebungen des Organisten **K l a u e r** zu danken ist. Das Programm eines am 30sten vorigen Monats gegebenen Concerts war Folgendes: Ouvertüre zu Tannhäuser; Scene und Chor (Festmarsch) aus dem 2ten Acte; H-Moll-Capriccio von Mendelssohn, gespielt von Hrn. Klauer; Introduction und Chor zum 3ten Act aus Lohengrin; Romberg's Macht des Gesanges. Die Tannhäuser Ouvertüre, die Chöre, der großartige Festmarsch machten einen gewaltigen Eindruck und mancher warme Händedruck dankte dem Dirigenten für die Aufführung derselben. Das Orchester leistete Treffliches. Dazu kommt, daß Mancher unserer älteren Mitbürger sich Wagner's lebhaft erinnert, denn dieser besuchte in früherer Jugend einige Jahre die hiesigen Schulen. Mit besonderer Theilnahme lauschte sein alter Lehrer Weise den Tönen

seiner Musik.

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./25, 16. 12. 1853, S. 270b [-] = Zusatz, s. ~ /9. 12. 1853

XXXX

Neue Zürcher Zeitung XXXIII/350, Freitag 16. 12. 1853, S. 1542b

[-]

o Z ü r i c h, 14. Dez. Im heutigen zweiten Abonnementskonzert hörten wir unter Hrn. Wagners Direktion die schon früher von ihm aufgeführte Musik Beethovens zu „Egmont“ von Göthe, mit verbindender, von Hrn. Podesta nicht eben schön vorgetragener Deklamation. Die Lieder sang Fr. Heim, das zweite mit großer Wärme und Innigkeit. Die instrumentale Ausführung gelang ebenso als die von Haydns Symphonie aus D-moll, und der geistreiche Dirigent bewies, daß er das einfach-naive Wesen Haydns eben so vortrefflich zu erfassen weiß, wie das leidenschaftliche und die Gedankentiefe Beethovens. Nur gab er dem Ende des 2. Satzes eine allzu romantische Färbung, während er im Schlußsatze einige moderne rythmische Pointen anbrachte. Unter Hrn. Müllers Leitung führten die HH. Heisterhagen, Groten, Eschmann und Neumann-Kellermann ein originelles Konzert für 4 Violinen mit Orchester von Maurer aus; Hr. Orth sang eine monotone Arie des Engländers Balfe.

[o = zeilenhoher Kreis mit Punkt in der Mitte]// ebenso, als // romantische // rythmische ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/51, 17. 12. 1853, S. 412b-413a [Feuilleton][Das Bühnenwesen. 1. Inland. Componisten]

Der Referent einer norddeutschen Theater - Zeitung schreibt aus Königsberg über W a g n e r s Tannhäuser: „Ja, das ist Musik, wahre // G e f ü h l s m u s i k! die packt und begeistert! – Daneben vieles Unsangbare, Unmelodische, jedes nur irgend denkbare Mittel mit der genauesten Berechnung hervorgeholt, um Effekt zu erreichen, so daß der Name V e r s t a n d e s m u s i k, wenn Meyerbeer ihn verdient, mit noch größerem Rechte Wagner beigelegt werden muß.“ – Wie kann man solchen Widerspruch in zwei auf einander folgenden Sätzen schwatzen, wie ihn als Redakteur nicht cassiren!

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/100, 17. 12. 1853, S. 408a-408b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Schwerin. Mit vollem Beifall und bei vollem Hause ging am 20. November wiederum Wagner's „Fliegender Holländer“ in Scene. Hr. K ü h n, der den Erik sang, machte sehr bald seinen Vorgänger vergessen. Längst anerkannte und gewürdigte Leistungen sind die der Frau O s w a l d und des Hrn. H i n z e. Orchester und Chöre ließen nichts zu wünschen übrig. . . . // . . .

[1. Textzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/205, 17. 12. 1853, S. 1446b-1447a (Z:1447a)

[Tages- und Unterhaltungsblatt]

Hannover, 9. December.

. . . // . . .

In einem Concert, welches am 29. v. M. zum 25jährigen Dienstjubiläum des Herrn Ober-Stabstrompeter Sachse, Mitglied der Hofkapelle stattfand, wurde unter anderm auch die T a n n h ä u s e r-Ouvertüre mit vielem Beifall aufgeführt. Die Oper selbst wird zu unsrer grossen Schmach und Trauer nicht gegeben werden, dafür haben wir ja Tony und Marco Spada! – . . .

12.

XXXX

The Musical World XXXI/51, Samstag 17. 12. 1853, S. 795b-796a

[1. Seite]

RICHARD WAGNER.

TANNHAUSER.

THE OVERTURE TO IT.

SYNOPSIS OF THE OVERTURE TO IT.

BY

RICHARD WAGNER.

A procession of pilgrims is passing. Their chant, full of faith and penitence, pervading our hope and trust in salvation, is heard gradually approaching; then, close at hand, it swells into a mighty wave, and finally retires. Twilight, and the dying echo of the chant.

Now, as the shades of evening fall, magical visions hover in sight. A mist, deep-tinged with rosy hues, arises; rapturous sounds of joy strike the ear; the movements of an exciting and luxurious dance are felt. These are the dangerous charms of the "Venus-Mount," which at nightly hour manifest themselves to those in whose bosoms the keen passions of sense are burning.

Attracted by the alluring vision, a tall, manly form approaches: it is Tannhäuser, the minne-singer, the minstrel on his way to sing of love at the poetical contest at Wartburg. He causes his proud, exulting song of love to resound, joyful and defiant, as if to conjure up around him the luxurious magic. He is answered by wild shouts of joy; closer and closer the rosy vapours encircle him; enchanting odours float around him and intoxicate his senses. He is dazzled by the sight of a female form of indescribable beauty that appears before him in the most seductive twilight. He hears her voice, falling upon his ear in sweet, trembling tones, like the song of the Syrens, and promising to the bold the fulfilment of his wildest wishes. It is Venus herself whom he beholds.

Then his heart and his passions are all on fire; a hot, consuming desire kindles the blood in his veins; an irresistible power urges him to draw near, and he stops before the goddess herself with his song of joy and exultation, which now in rapturous delight he pours forth in her praise.

In answer to his thrilling song, the wonders of the "Venus-Mount" are now displayed before him in all their splendour; impetuous shouts, and wild, ecstatic cries resound from all sides; Bacchantes, drunk with pleasure, sweep by, and in their frantic dances, carry Tannhäuser away, into the arms of the goddess, burning with love; she draws him after her, toward the regions of annihilation. The wild host rushes on, and the storm subsides. Plaintive sounds still stir the air, and murmurs, like the sighing of unholy, sensual passion, // float over the spot where the enchanting vision was beheld, and night again spread over it.

But, behold! the morning dawns. In the far off distance the chant of the pilgrims is again heard; it draws ever nearer; day evermore conquers night. The murmuring and sighing of the breezes, that resounded in our ears like the awful wailing of the damned, rings in more joyful sounds; and when at last the glorious sun arises, and the chant of the pilgrims with powerful inspiration proclaims to all the world that salvation is obtained, sonorous waves of supreme bliss float around us. It is the rejoicing of the "Venus-Mount" itself, freed from the curse and stain of unholiness, that we hear mingling with the song of heaven. All the pulses of life move and quicken at this song of redemption; and now those two unnaturally divorced elements, reason and the senses—the spiritual and the material—God and nature, embrace in a holy, all-uniting kiss of Love.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/205, 17. 12. 1853, S. 1448b [Tages- und Unterhaltungsblatt]

H a l b e r s t a d t. Wagner's Tannhäuser kam hier mit ausserordentlichem Erfolge zur Aufführung.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/51, 19. 12. 1853, S. 203a-203b

[Correspondenzen]

AUSCÖLN.

Im Dezember.

...//...

Zu dem bösen Umstande, dass der städtische Gesangverein nicht mehr eine so feste Stütze für die Concertgesellschaft bildet, kommt eine andere unverzeihliche Versäumniss, nämlich jene, dass man den Männergesangverein gar nicht zur Mitwirkung eingeladen hat. Das fiel jedoch bisher so sehr nicht auf, als die meisten seiner Angehörigen dennoch als Mitglieder anderer Gesellschaften erschienen; nun geht man aber noch her, und setzt die Proben auf Tage an, wo der M. G. V. seine Versammlung hält! Es wäre ein Wunder, wenn das alles ohne böse Folgen geblieben wäre. Zwar ging es in den beiden ersten Concerten ziemlich gut trotz aller Schwierigkeiten. Aber das dritte Concert fiel in einer Weise aus, wie man es in Köln gar nicht gewohnt ist. Freilich muss man hier bemerken, dass die Aufführungen des Tannhäuser auf unserer Bühne viele von den Proben abhielt; unter diesen Umständen hätte man aber das Concert lieber aussetzen sollen. Man hörte vor allen den Chören an, dass keine hinreichende Proben stattgefunden hatten. . . .

Köln // eine andere unverzeihliche Versäumniss, // Köln // abhielt; // hinreichende ||

XXXX

Der Freischütz [Hamburg] XXIX/152, Dienstag 20. 12. 1853, S. 605c

[Unterhaltung. Lokal-Zeitung]

Aus dem Reiche des Geistes. – Die Grande Harmonie in Brüssel hat die T a n n h ä u s e r - O u v e r t ü r e mit glänzendem Erfolge aufgeführt. – Die Orchestermglieder des Cäcilienvereins zu Paris opponirten gegen die Aufführung der Overtüre zu Manfred von S c h u m a n n. Die Beharrlichkeit des Directors drang aber durch und . . . auch diese deutsche Musik errang stürmischen Beifall. –

Und . . . auch ||

XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] VI/101, 21. 12. 1853, S. 411a

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Königsberg. 17. Dzbr. Von allen in dieser Saison zur Aufführung gelangten Stücken hat keines ein größeres Glück gemacht als der „Tannhäuser“. Sieben Mal ist derselbe bei erhöhten Preisen vor einem stets gefüllten Hause gegeben worden und auch auf dem Repertoire der Weihnachtstage wird er nicht fehlen. Erwägt man, daß Hr. B a r t h in kurzer Zeit außer dieser anstrengenden Partie noch zweimal den Raoul gesungen, so darf's nicht Wunder nehmen, wenn seine gestrige Leistung als Johann im „Propheten“ eine nicht ganz genügende war, wie denn überhaupt die ganze gestrige Aufführung der Meyerbeer'schen Oper (zum Benefiz des Fr. H a l l e r) nicht befriedigte. . . .

[1. Druckzeile nach links ausgerückt] ||

XXXX / XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/43, 21. 12. 1853, S. 340b-341a

[Nachrichten]

Stettin, 18. November. Die diesjährige Concertsaison brachte uns bereits 2 Vocal- und Instrumental-Concerte des Hrn. Kapellmeisters K o s s m a l y, in welchen derselbe abermals seinen Ruf als einsichtsvoller und geschickter Dirigent bewährte. In dem ersten kamen zur Aufführung: die

„Tannhäuser-Ouverture“, ein „altdeutscher Schlachtgesang“ von Rietz, das Klavier-Concert No. 4. von Beethoven (von einer hiesigen, auch in weiteren Kreisen und in diesen Blättern schon mehrfach genannten Künstlerin, Frä. W i l k e n s, mit ausgezeichneter Virtuosität vorgetragen), und zum Schluss Mozart's grosse Symphonie in *Es* („Schwanengesang“). Das zweite Concert, welches am 15. d. stattfand, brachte C. M. Weber's Ouverture zur „Euryanthe“, ein Lied: „der Doppelgänger“ von H. Heine, mit Orchesterbegleitung, componirt von K o s s m a l y, und Haydn's herrliche Symphonie in G (No. 7. der Partituren) im ersten Theil; – der zweite bestand aus dem grossen Marsch aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven, einer Arie aus „Hans Heiling“ v. Marschner (von dem Barytonisten an hiesiger Bühne, Hr. A n d r é vorgetragen) – und schliesslich der Tannhäuser-Ouverture, welche auf allgemeines Verlangen wiederholt wurde. Beide Concerte hatten den grossen Saal des Schützenhauses durchaus gefüllt und fanden den allgemeinsten Beifall des Publikums. Von wahrhaft z ü n d e n d e r und durchschlagender Wirkung war besonders die grossartige Tannhäuser- // Ouverture, welche trotz der bedeutenden Schwierigkeiten, die hierin an jedes Instrument gestellt werden, mit vorzüglicher Präcision und feiner Schattirung ausgeführt wurde. . . .

- . . .
- Nächste Oper: „Maskenball“. Im Januar: „Tannhäuser“ und „Rübezahl“. Th.-H.

Königsberg. Die Aufführung der neu scenirten „Hugenotten“ war eine im Ganzen vorzügliche, in den Hauptparthieen sogar so ausgezeichnet, wie sie in vielen Jahren bei unserer Bühne nicht vorgekommen ist. Chor und Orchester waren verstärkt (wie bei den Aufführungen des „Tannhäuser“).

- Seit dem 18. Des vorigen Monats bis zum vorgestrigen Tage ging Wagner's „Tannhäuser“ 5 Mal über unsere Bühne und zwar bei erhöhten Preisen, übervollen Häusern und grossem, gerechtem Beifallsjubiläum.

In *Es* // C. M. Weber's // in G // Barytonisten ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/43, 21. 12. 1853, S. 342b

[Nachrichten]

Leipzig. . . .

- Wagner's „L o h e n g r i n“ wird vorbereitet.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/43, 21. 12. 1853, S. 343a

[Nachrichten]

Weimar. . . .

- L i s z t hat sein Amt als Capellmeister wieder angetreten. Wagner's „fliegender Holländer“ kam nochmals zur Aufführung.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/206, 21. 12. 1853, S. 1449a-1450b; ~ IV/207, 24. 12. 1853, S. 1453a-1454b

[Kopffartikel]

Leipziger Briefe.

Viel, sehr viel möchte ich Ihnen diesmal schreiben, denn wir haben grosse Ereignisse in den letztvergangenen beiden Wochen erlebt: H e c t o r B e r l i o z war hier und führte uns an zwei Abenden (im 8. Abonnementsconcert und in einem eigenen) einige seiner Werke, theils ganz, theils in Fragmenten vor. [1449a /// 1450a] . . .

Sämmtliche Vocal-Werke fanden bei dem Publikum den entschiedensten Beifall und wenn bei den Werken reiner Instrumentalmusik den mit dem neuern Genre nicht vertrauten Hörer Manches noch unklar blieb, wenn sich in Folge dessen bei diesen jedenfalls sehr voreilige Aeusserungen von Opposition bemerkbar machen konnten, die aber nur von einem quantitativ wie qualitativ sehr unbedeutenden Theile des Publikums ausgingen und auch bald zum Schweigen gebracht wurden, so hatte das bei dieser ersten Bekanntschaft sehr verzeihliche nicht vollständige Erfassen seinen Grund eben darin, dass diese Werke

ganz ohne alle nöthige Vorbereitung der Hörer auf das zu Hörende vorgeführt wurden. Das Verständniss ward bei den Vocalwerken durch das gesungene Wort erleichtert, erläuternde Programme, die aus der Feder eines wahren Künstlers hervorgegangen, ähnlich den bekannten von Richard Wagner zu den Beethoven'schen Werke, würden auf die Intentionen in B e r l i o z' Instrumentalwerken vollständig klargemacht haben. . . . [1450a /// 1450b] . . .

(Schluss folgt.)

=====

Leipziger Briefe.

(Schluss.)

. . . [1453a /// 1554b] . . .

30.

[Fortsetzungsartikel (mit Kritiker-Ziffern) ohne Wagner-Nennung, daher nicht unter eigener Nummer geführt] // Vocal-Werke // Beifall und // Vocalwerken // erleichtert, // auf die Intentionen ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/206, 21. 12. 1853, S. 1451b-1452b

[-]

Aus Wiesbaden.

. . . die Oper ist durch den längst erwarteten neuen lyrischen Tenor completirt und verspricht jetzt mehr Abwechslung, da das Repertoire derselben bisher ziemlich stereotyp und einförmig gewesen war. Ausser den einheimisch gewordenen Opern „Figaro, Zauberflöte, Fidelio, Waffenschmied, Hugenotten, Norma, Belisar, Ernani, Lucia und den Freischütz“ sahen wir bisher als neu einstudirt die „Jüdin“, welche sich Herr Thelen zum Benefice gewählt hatte. Der edle „Tannhäuser und Lohengrin“ sind seit der Reorganisation (1. Sept.) des Theaters Fremdlinge geworden, die man mit Sehnsucht wieder zurückwünscht; hoffentlich wird man uns diese Oper nun nicht länger mehr vorenthalten, da mit der Ankunft des lyrischen Tenors kein Hinderniss mehr vorliegt. Ob wir sie in dem früheren Glanze wiedersehen werden? Die Chöre des Lohengrin dürften wenigstens viel zu wünschen übrig lassen. Der Tannhäuser bricht sich nun auch anderweitig Bahn und wird gewürdigt. Befremdend muss es aber erscheinen, dass man es mit seinem noch weit höher stehenden Gefährten „Lohengrin“ noch nicht hat versuchen wollen. Wir sind fest überzeugt, dass dieser auch an anderen Orten bei sorgfältiger Einstudirung und v o l l k o m m n e r Besetzung die Begeisterung erwecken, die warme Theilnahme erregen wird, die ihm hier geworden. Seit der Ankunft unseres lyrischen Tenors, Herrn Röhr, vom Kroll'schen Theater in Berlin, (1. Dec.) kamen noch „Martha und „Stradella“ zur Aufführung. . . Herr Röhr hat nicht allen Erwartungen entsprochen; zwar ist seine Stimme lyrisch, ansprechend, doch ohne Umfang, ohne Schwung und Fülle, sein Vortrag recht gefühlvoll, doch die Tonbildung nicht natürlich genug; wir zweifeln indess dennoch nicht, dass er sich eine spätere freundlichere Aufnahme erzielen und im Bereiche seiner Möglichkeiten noch recht Verdienstliches leisten werde. . . – Was nun noch das Direktorium des Hrn. Hagen betrifft, so ist dieser recht gediegen, sicher und ruhig, doch dürfte diese Ruhe sich nicht zu weit erstrecken, und könnte ein wenig mehr Feuer zuweilen gar nichts schaden. Sein Vorgänger Schindelmeisser hat das Orchester und die Oper gerade durch seinen Feuergeist und seine Schärfe auf einen Standpunkt gehoben, dass es um diese Schade wäre, wenn deren Regsamkeit und Correctheit nicht in demselben Grade sich auch ferner bethätigten. Auch wünschten wir, dass Hr. Hagen seine Stellung und seinen Einfluss auf das Repertoire als stimmberech- [1451b // 1452a] tiges Mitglied der Theater-Commission (seine würdigste und erspriesslichste Stellung wäre die, wenn man die Oper wo möglich ganz in seine Hände legte) noch in der Weise geltend machte, dass er uns eine gewisse Gattung der Oper vermittele, die hier ganz fremd geworden ist, eine „Entführung“, „Vestalin“, ein „Operfest“, „Oberon“ und ähnliche Opern würden willkommen sein. –

. . . [1452a // 1452b] . . .

11.

Abwechslung // v o l l k o m m n e r // (1. Dec.) kamen // „Martha und „Stradella“ // indess // dass er sich // erstrecken, und // vermittele ||

XXXX / XXXX

Signale für die musikalische Welt XI/52, 22. 12. 1853, S. 420-422

[Dur und Moll]

☼ L e i p z i g . . . [420 // 421] . . .

Die Aufführung des „Lohengrin“ von R. W a g n e r verzögert sich durch Unwohlsein des Fräulein M a y e r und die Oper wird wohl erst Anfang des nächsten Jahres oder mindestens erst nach Weihnachten in Scene gehen.

☼

☼ Wagners „Tannhäuser“ wird seit dem 18. Nov. in K ö n i g s b e r g bereits zum achten Male gegeben; das Haus ist stets gefüllt (trotz erhöhter Preise) und der Beifall – oder vielmehr die innige Hingebung von Seiten des Publikums sehr groß. . . . // . . .

[☼ = zeilenhoher gefüllt sechsstrahliger Asterisk] ||

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/51, 22. 12. 1853, S. 216b

[Correspondenzen]

Pesth, 12. Dezember 1853.

. . . leider haben die im Lloyd-Saale gegebenen Concerts spirituels in der dießjährigen Saison wenig Attraction entwickelt, indem sich das Interesse des Publikums größtentheils in den philharmonischen Concerten konzentriert – deren Eindruck durch Vorführung klassischer Orchester-Compositionen eben so geist- als effektiv mit ungemeiner Präcision exekutirt, als ein gewaltiger zu bezeichnen, nur bei solch meisterhafter Auffassung und Durchführung konnte die schwierige Exekutirung von R. W a g n e r's Tannhäuser-Ouverture einen so allgemeinen Beifallssturm im 2. philharmonischen Concerte am 8. d. hervorrufen, in welchem wir nebst Wiederholung des Mendelssohn'schen Hochzeitsmarsches zum „Sommernachtstraum“ die Beethoven'sche A-moll Symphonie, auf eine geniale Weise erfaßt, zu hören Gelegenheit hatten. . . .

zu bezeichnen, nur ||

XXXX / XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/51, 22. 12. 1853, S. 218a

[Notizen]

Pesth. Im Laufe dieser Saison kommen im deutschen Theater folgende Opern zur Aufführung: Zum Benefice des Herrn W o l f „der Maurer,“ dann „Indra,“ „der Postillon,“ „Zampa,“ „Johann von Paris,“ „Fra Diavolo.“ Im Frühjahr wird W a g n e r's „Tannhäuser“ mit dem k. sächs. Hofopernsänger Hr. T i c h a t s c h e k als Gast mit besonderer Ausstattung in die Scene gehen. Man sieht, Dir. W i t t e scheut keine Kosten, um dem Publikum vergnügte Abende zu bereiten.

.

In **Stralsund** wurde Richard W a g n e r's „Tannhäuser“ mit großem Erfolge aufgeführt. Direktor L e o both das Möglichste für Ausstattung des großen Werkes auf. Der Beifall war stürmisch, und alle Sänger, der Direktor L e o und der Musikdir. Emil M a y e r wurden gerufen, dessen tüchtiger Leitung und Feuereifer die Möglichkeit der Aufführung mit den geringen orchestralen Mitteln, die Stralsund zu biethen vermag, zu verdanken ist. Die Besetzung war folgende: „Tannhäuser“ Herr G ö t t e r, „Wolfram von Eschinbach“ Herr S c h a r f f, „Walter“ Hr. B r e n n e r, „Reinner“ Hr. I s o a r d, „Heinrich der Schreiber“ Hr. L u d w i g, „Biterolf“ Hr. H e r m a n y, „Landgraf“ Hr. H e r m a n s, „Venus“ Frau J a g e l s-R o t h, „Elisabeth“ Frln. U h r l a u b. – Bereits hat die Saison in Stralsund geschlossen und in Rostock mit „Figaro's Hochzeit“ und F l o t o w's „Indra“ begonnen, welche letztere Oper theilweise angesprochen hat. Allgemein ist die Stimme, daß sich Rostock nicht so bald einer so ausgezeichneten Operngesellschaft zu erfreuen hatte, wie in diesem Jahre; sowohl was die vortrefflichen Gesangskräfte an sich, als deren gerundetes Zusammenwirken anbelangt, wobei die Verdienste unsers Landsmannes E. M a y e r als sehr wesentlich lobend anerkannt werden. . . .

both // für Ausstattung // biethen // Eschinbach // Herr [und] Hr. [nebeneinander] // „Reinner“ ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./26, 23. 12. 1853, S. 273a-276a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. ~ /24, 9. 12. 1853,

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./26, 23. 12. 1853, S. 276b-279b [-] = Fortsetzungsbericht, s. ~ XXXIX./22. 25. 11. 1853

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./26, 23. 12. 1853, S. 280a-281a (Z:280b)

[-]

Aus Pesth.

... // ...

Das zweite philharmonische Concert ist nun auf den 3ten Dec. festgesetzt und wird unter Anderem W a g n e r's T a n n h ä u s e r - O u v e r t ü r e und M e n d e l s s o h n's A - M o l l - S y m p h o n i e bringen. Wir sind ungemein begierig auf das erstgenannte Werk (man spricht sogar von bevorstehender Aufführung sowohl im deutschen als im National-Theater) und werden seinerzeit über die Aufführung berichten.

... // ...

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./26, 23. 12. 1853, S. 282a

[Tagesgeschichte]

Reisen, Concerte, Engagements [etc.] Im Concert der grande Harmonie zu Brüssel wurde zum erstenmale W a g n e r's Tannhäuser=Ouverture aufgeführt und zwar mit glänzendem, siegendem Erfolge.

[etc.] = etc.-Sigel ||

XXXX

Neue Zeitschrift für Musik XXXIX./26, 23. 12. 1853, S. 283a-283b

[Vermischtes]

Ueber H. v. B ü l o w's Auftreten in Berlin schreibt L. R e l l s t a b: Das erste diesjährige Concert des Frauen-Vereins zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung bot ein so reiches Repertoire dar, daß man ein Werk schreiben könnte, wenn man sich auf die Analyse alles Einzelnen einlassen wollte. Es begann mit einem Trio von V o l k m a n n in Pesth, einem Componisten, von dem unseres Wissens bis jetzt hier nichts zu öffentlichem Gehör gekommen. Der Umstand, daß es F r a n z L i s z t gewidmet war und ein Schüler desselben, Hr. v. B ü l o w, es zum Vortrage gewählt hatte, ließ auf die Richtung, der das Werk folgen würde, schon vorneweg schließen. Wir können nur ein sehr bedingt zustimmendes Urtheil darüber aussprechen. Großes Talent bei größerer Verirrung, Streben nach Erhabenheit, oft aber nur den hohlen Schein derselben erhaschend; einzelne s e h r schöne Stellen, gepaart mit absolut zurückstoßenden. Von dem Werke abgesehen, war die A u s f ü h r u n g desselben durch den Pianisten eine ganz a u ß e r o r d e n t l i c h e. ... // ... Die g a n z e Kunst und Vollendung des Spielers ließ sich inzwischen aus dem Vortrag des überaus schwierigen Werkes nicht ermessen. Er entfaltete hier zwar die Macht seines Anschlags, die rapide Schnelligkeit in Octaven- und Accordgängen, das orchesterartige Beherrschen des Flügels; die Viel-, wir möchten fast sagen Allseitigkeit seiner Eigenschaften entwickelte sich jedoch erst später, wo er als Solist auftrat, mit einem von L i s z t paraphrasirten Marsch aus dem Tannhäuser und einer Phantasie über ungarische Themata. Hier bethätigte er neben der Kraft und energischen Schnelligkeit auch die eleganteste Gelenkigkeit und Anmuth, die feinste Grazie und sauberste Ausarbeitung der Einzelheiten. Von allen Spielern, die wir gehört, hat er die nächste Verwandtschaft zu seinem unerreichbaren Meister. Doch waren auch beide Musikstücke a l s A r b e i t e n f ü r d a s I n s t r u m e n t voll reicher Effecte und mannichfaltiger Erfindung. Auf den Werth des ersteren an sich wollen

wir, da es uns nicht in seiner ursprünglichen, eigenen Gestalt vorgeführt wurde, nicht näher eingehen. Das zweite . . .

inzwischen // Themata // Einzelheiten. ||

XXXX

Central-Organ für die deutschen Bühnen -/52, 24. 12. 1853, S. 422a

[Das Bühnenwesen. 1. Inland. Neue Stücke]

W a g n e r, Tannhäuser: in Bonn.

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/207, 24. 12. 1853, S. 1455a [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

D a r m s t a d t. Der Tenorist Wachtel, noch vor wenigen Jahren Droschkenkutscher in Hamburg, hat den Tannhäuser mit großem Beifall gesungen.

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/26, 24. 12. 1853, S. 201a-202b (Z:202b)

[Kopfartikel]

AUS BRÜSSEL.

(Ulrich's Preis-Sinfonie – Wagner's Tannhäuser - / O u v e r t ü r e u. s. w.)

Wir haben Ihnen über zwei Concerte der *Association des artistes musiciens* zu berichten, von denen das erste am 19. November und das zweite am 10. d. Mts. Statt fand.

. . . // . . . //

Das zweite Concert bot eine Neuigkeit für uns, nämlich R i c h a r d W a g n e r ' s O u v e r t ü r e z u m T a n n h ä u s e r. Die geistreichen Abhandlungen über Wagner's Compositionen, welche wir in Ihrem Blatte gelesen, hatten uns sehr gespannt gemacht. Um nicht in Wiederholungen Ihrer treffenden Aussprüche zu verfallen, enthalten wir uns aller Kritik. Wir sind zu schwach, um zu begreifen, wie diese Composition zu einer grossen Berühmtheit hat gelangen können. Also das wäre die Musik der Zukunft? Hoffentlich erleben wir die Zeit nicht, wo nur solche Sachen als schön anerkannt werden. Das Bild der zwei zusammenstossenden Locomotiven für die heterogenen, auf einander prallenden Accorde passt prächtig; auch fühlten wir bei dem ewigen chromatischen Wimmern bedeutendes Gliederrenken.

. . .

– 3 –

XXXX

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler I/25, 24. 12. 1853, S. 207b-208a

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

In dem vierten Hefte der deutschen Vierteljahrsschrift stehen „Briefe an einen Staatsmann über unsere musicalische Erziehung“, von W. H. R i e h l, welche viel Gutes enthalten. Mit Recht dringt er auf ein gründlicheres Studium der Geschichte der Musik. Was wir früher in unseren Artikeln über Richard Wagner's Tannhäuser öfter angeführt haben, dass namentlich die Behandlung des Recitativs bei Wagner ein R ü c k s c h r i t t zu den Zeiten der Lully'schen und Rameau'schen Oper sei, das erläutert Riehl ausführlicher in folgender Stelle: „Lully ist, wie die Philologen sagen, kein „„Schul-Autor““. Formel kann man bei ihm sehr wenig mehr lernen, man müsste denn allenfalls durch seine leichtsinnige Harmonisirung sich veranschaulichen, wie man nicht harmonisiren soll. Dagegen kann man Gluck's historische Bedeutung nicht würdigen, wenn man keine Lully'sche Partitur studirt hat. Lully ist der Richard Wagner des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Alceste ist, wie er selber sie nennt, eine *Tragédie mise en musique*, keine Oper. Sie gliedert sich nicht nach Arien, Duetten, Ensembles u. s. w., sondern nach fortlaufenden Scenen. Das Ganze ist ein stetes obligates Recitativ, von ein- // zeln melodiosen Stellen, Chören, Märschen u. dgl. unterbrochen. Ich sage dies alles von Lully; man könnte auch meinen, ich sage es von Wagner; es gilt für Beide. An vielen Stellen ist Lully überraschend grossartig und wahr im dramatischen

Ausdruck, ganz wie Wagner; dann fällt er aber auch wieder in eine ungeheure Monotonie des endlos recitierenden Dialogs zurück, ganz wie Wagner. Die Chöre sind einfach, aber sie tragen ein Gepräge der Feierlichkeit und Würde, welches, selbst in Einzelzügen der Harmonie, mitunter an die hohen kirchlichen Chorgesänge der Italiäner des sechszehnten Jahrhunderts erinnert. Dasselbe nicht kleine Lob kann man auch einzelnen Chören im Tannhäuser nicht versagen. Lully opfert die musicalische Architektur dem dramatischen Ausdruck, er bringt Ansätze zu Melodien, aber er führt sie nicht aus. So ergibt sich dann doch zuletzt ein zerstücktes, unruhiges musicalisches Ganzes, welches einen verwirrenden und langweiligen Eindruck hätte machen müssen, wenn nicht der Prunk einer stets wechselnden, reichen scenischen Ausstattung, für welchen wenigstens in der Alceste (und im Tannhäuser) buchstäblich Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, der Phantasie des Hörers bedeutend zu Hülfe gekommen wäre. Gerade jene Formlosigkeit der Lully'schen Oper aber war es, die Gluck vernichtet hat, während er das Streben nach Wahrheit des dramatischen Ausdrucks aufnahm und weiterbildete. Gluck steht in der Formirung seiner Tonsätze den guten italiänischen Oper-Componisten aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts weit näher, als Lully. Würden sich unsere Musiker nur halb so viel den historischen Studien widmen, wie den technischen, so würden sie einsehen, dass es doch nicht wohl ein so grosser Fortschritt sein kann, wenn man im neunzehnten Jahrhundert von der inzwischen so reich weitergebildeten Weise Gluck's zurückspringt auf eine der Weise Lully's entsprechende Neugestaltung der Oper. Man kann auch aus lauter Fortschritts-Begeisterung eine Reactionär werden.“ Späterhin fügt Riehl noch über Wagner hinzu: „Das ernste Streben dieses Tondichters nach Reinheit der Declamation, Wahrheit und Kraft des dramatischen Ausdrucks, der Versuch, die grossartigen Bilder unserer nationalen Heldensagen in kühnen musicalischen Umrissen zu zeichnen, getragen von einem würdigen und dichterisch reichen Texte, das freiwillige Verzicht auf alle Arien-Schnörkel und Virtuosen-Stückchen der Sänger (womit freilich das Virtuosen-Stück einer möglichst blendenden Orchestrirung und der Aufputz der trockenen Melodie durch ein Uebermaass gesuchter Modulationen noch in Widerspruch steht) – das alles sind Thatsachen, die auf den Umschwung unserer Musik zu einer tieferen, ernsteren, dem ernsteren Geiste der Zeit entsprechende Richtung hinüberweisen.“

Vierteljahrsschrift // Formel // Duetten // Italiäner // Melodien // Hülfe // italiänischen // näher, als // widmen, wie ||

XXXX

Freiburger Zeitung -/304, Samstag 24. 12. 1853, S. 1248a-1248b; ~ -/306, Dienstag 27. 12. 1853, S. 1255b-1256b [-][unterm Strich]

Concert des Freiburger Gesangvereins.

(V e r s p ä t e t.)

Das erste Winter-Concert des hiesigen Gesang-Vereins fand am 14. Dezember zu Gunsten seines Musik-Directors im Theater statt. Betrachten wir die vielen genußreichen Productionen, durch welche dieser noch so junge Verein bereits die besten Beweise seines wahren Strebens zur Pflege klassischer Musik geliefert hat, so verdient gewiß neben der Umsicht des Vorstandes, hauptsächlich die Tüchtigkeit und Uermüdlichkeit des Dirigenten, Herrn Mohr, die größte Anerkennung, welcher trotz der vielen Schwierigkeiten, die sich besonders der Aufführung größerer Musikstücke entgegenstellen, den Verein auf eine solche Stufe der Vollkommenheit zu bringen wußte, daß er kühn mit ähnlichen Vereinen größerer Städte in die Schranken treten darf.

Das Programm besagten Concertes bewies, daß die Richtung des Vereins durchaus nicht einseitig ist, in dem uns zwei berühmte Schöpfungen un- // seres Coryphäen van Beethoven gleichzeitig mit Tonwerken des genialen Komponisten der Neuzeit, Richard Wagner, vorgeführt wurden.

Mit „M e e r e s t i l l e u n d g l ü c k l i c h e F a h r t,“ von Ludwig van Beethoven wurde das Concert eröffnet. Der lebendige Vortrag und die feine Schattirung dieses schwierigen Werkes, konnten bei dem Publikum nur einen tiefen Eindruck hervorbringen.

Das Violin-Concert von de Beriot, vorgetragen von Herrn Director Mohr, folgte diesem. Herr Mohr, aus der Schule eines anerkannt, tüchtigen Lehrers hervorgegangen, bewies, wie immer, daß er seines Instrumentes durchaus Meister ist. Sein schöner Ton, vollendete Technik, verbunden mit einem äußerst seelenvollen Vortrage, werden jederzeit ihre Wirkung nicht verfehlen, und so wurde ihm auch heute reichlich Beifall gespendet.

Die beiden Compositionen von Richard Wagner, welche hierauf folgten, mußten um so mehr unser Interesse erregen, als sie erst an zwei Orten, wie uns bekannt, zur Aufführung kamen. Wie

verschieden die Urtheile über Wagners Compositionen auch sind, fanden wir in diesen beiden Tonstücken eine höchst angenehme Frische, imposante Kraftentwicklung und effectuelle, originelle Instrumentation.

Die „Ballade der Senta“ wurde gesungen von einer Dilettantin, die, mit mächtigen Stimmmitteln begabt, Alles aufbot, diese schwierige Composition im Geiste des Componisten wieder zu geben, worin sie vom vierstimmigen Damenchor aufs Kräftigste unterstützt wurde.

Eine durchgreifende Wirkung brachte der höchst originelle *M a t r o s e n - C h o r* hervor. Chor und Orchester gingen vortrefflich Hand in Hand.

Das *V i o l o n c e l l e - C o n c e r t*, vorgetragen von Herrn A. Mohr aus Frankfurt gab uns wieder Gelegenheit, in ihm den wackern und talentvollen Künstler zu finden, der, durch eine gediegene Schule geführt, seinem Instrumente jene Töne zu entlocken weiß, welche den Zuhörer fesseln und auf's mächtigste ergreifen.

(Schluß folgt.)

=====

Concert des Freiburger Gesangvereins.

(Fortsetzung.)

... [1255b /// 1256b] ...

- Y.

[Fortsetzungs- (= Schluß-) artikel (mit Kritiker-Signum) ohne Wagner-Nennung, daher nicht unter eigener Nummer geführt] // Beethoven wurde // Werkes, // anerkannt, // reichlich // wieder zu geben, // *V i o l o n c e l l e - C o n c e r t*, // (Schluß folgt.) // (Fortsetzung.) //

XXXX

Berliner Musik-Zeitung Echo III/51, Sonntag 25. 12. 1853, S. 401-403

[Leitartikel]

Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853

von **F r a n z L i s z t**.

In verschiedenen Berichten, welche über das Karlsruher Musikfest veröffentlicht worden, scheint über einen Punkt genügende Uebereinstimmung zu herrschen: „über die *U n z u l ä n g l i c h k e i t* meiner musikalischen Leitung.“ – Ohne hier erörtern zu wollen, in welchem Grade absichtliches *V o r u r t h e i l* zu dieser Meinung beigetragen habe; ohne ferner zu untersuchen, inwieweit dieselbe durch die einfache Thatsache hervorgerufen wurde, daß die Wahl, mit Uebergehung der Kapellmeister von Karlsruhe, Darmstadt und Mannheim auf mich gefallen war: so würde es dennoch mir keinesfalls zukommen, Ansprüche zu erheben, welche sich mit jener Behauptung in Widerstreit befänden, – falls ihr eine faktische und rechtliche Basis zu Grund läge. Aber gerade dies muß ich sehr bestimmt in Abrede stellen.

Was zunächst die *T h a t s a c h e* betrifft, so scheint man nicht bestreiten zu können, daß das Programm insgesamt sich einer vorzüglichen Ausführung zu erfreuen hatte, daß das Verhältniß und die Klangwirkung der, in Berücksichtigung der gewählten Lokalität zusammengestellten Instrumente, befriedigend und selbst vortrefflich genannt werden muß. Naiver Weise giebt man das sogar mit dem Beisatz zu: daß es wahrhaft überraschend sei, daß das Ganze so vortrefflich ausgefallen sei, „*t r o t z* der Unzulänglichkeit meiner Leitung.“

Ich bin weit davon entfernt, mich mit den Pfauenfedern der Orchester von Karlsruhe, Mannheim und Darmstadt schmücken zu wollen, und gewiß mehr als irgend Jemand geneigt, den ausgezeichneten Talenten ihrer einzelnen Mitglieder volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Aber dennoch muß ich es durch das Zeugniß meiner Gegner selbst als erwiesen betrachten, daß die Aufführung zuweilen überraschend, und im Ganzen weit besser sich herausgestellt hat, *a l s m a n z u f o l g e m e i n e r D i r e k t i o n z u e r w a r t e n s i c h b e r e c h t i g t g l a u b t e*.

Ist diese Thatsache einmal zugegeben, so bliebe nur noch übrig zu untersuchen, [401 // 402] ob ich denn wirklich derselben so völlig fremd sei, wie man mit besonderer Vorliebe zu behaupten sucht, und welche Gründe wohl dazu bestimmen konnten, einen Orchesterdirigenten dergestalt öffentlich anzuklagen, obgleich die Ausführung seines Orchesters zufriedenstellend war, zumal wenn man billiger

Weise die Neuheit der gebotenen Musikstüsie für beinahe das ganze Personal in Betracht zieht. Denn, wie es in Karlsruhe hinreichend bekannt ist, war die neunte Symphonie, ebenso wie die Werke von Wagner, Berlioz, Schumann, [etc.] gründlich nur mir allein bekannt, was daraus erklärlich ist, daß sie früher an diesen Orten noch zu keiner Aufführung gelangt waren – mit Ausnahme des Satzes von Berlioz, den nur ein *T h e i l* der Karlsruher Kapelle unter des Componisten eigener Leitung (in Baden) mitgespielt hatie.*)

Wende ich mich nun zu der Frage nach der *B e r e c h t i g u n g* dieses Urtheils: ob man mit gutem Gewissen und vollkommener Sachkenntniß mir den Vorwurf machen könne, ein unzulänglicher, unerfahrener, unsicherer, [etc.] Dirigent zu sein – so sei es mir, ohne mich rechtfertigen zu wollen (was ich bei Denen, die auf mein Verständniß eingehen, nicht nöthig zu haben glaube) dennoch gestattet, eine Bemerkung zu machen, welche auf den Grund der Sache selbst zurückgeht.

Die Werke, für welche ich öffentlich meine Bewunderung und Vorliebe bekenne, gehören der Mehrzahl nach zu denjenigen, welche die mehr oder minder namhaften – insbesondere die sogenannten „*t ü c h t i g e n*“ Kapellmeister – wenig oder gar nicht ihrer persönlichen Sympathie werth finden, und zwar dergestalt, daß eine von ihnen veranstaltete Aufführung zu den Seltenheiten gehört. Diese Werke, von denjenigen an, welche man jetzt gewöhnlich als dem *S t y l e* der *l e z t e n P e r i o d e B e e t h o d e n's* angehörig bezeichnet (und deren Ursprung man vor noch nicht langer Zeit, mit großen Mangel an Ehrfurcht, durch die „Taubheit“ und „Geistesverwirrung“ Beethovens erklärte!) erfordern, meinem Urtheile nach, von Seiten der ausführenden Orchester einen *F o r t s c h r i t t* – dem wir uns jetzt zu nähern scheinen, der aber noch weit entfernt ist, aller Orten seiner Verwirklichung entgegen zu gehen – einen Fortschritt in der Betonung, in der Rhythmisirung, in der Art, gewisse Stellen im Detail zu phrasiren und zu deklamiren, und Schatten und Licht im Ganzen zu vertheilen: mit einem Wort einen *F o r t s c h r i t t* im *S t y l* der Ausführung selbst. Dieser knüpft zwischen dem spielenden und dirigirenden Musiker ein Band von anderer Art, als das, welches durch einen unverwüstlichen Taktschläger gekittet wird. An vielen Stellen möchte selbst die grobe Aufrechterhaltung des Taktes und jedes einzelnen Takttheiles | 1, 2, 3, 4 | 1, 2, 3, 4 | einem sinn- und verständnißvollen Ausdruck entgegen arbeiten. Hier, wie allerwärts, *t ö d e t d e r B u c h s t a b e d e n G e i s t* – ein Todesurtheil, das ich nie unterzeichnen werde, wie gehässig auch in ihrer erheuchelten Unpartheilichkeit die Angriffe ausfallen, welchen ich ausgesetzt sein mag.

Für die Werke von Beethoven, Berlioz, Wagner, [etc.] sehe ich noch weniger als für andere die Vortheile ein, (die ich auch anderwärts mit Ueberzeugung bestreiten möchte) welche daraus entstehen könnten, daß ein Dirigent die Funktion einer *W i n d m ü h l e* zu der seinigen macht, und im Schweiß seines Angesichts seinem Personal die Wärme der Begeisterung mitzutheilen sucht. Da namentlich, wo es sich um Verständniß und Gefühl handelt, um ein geistiges Durchdringen, um ein Entflammen der

*) Zur Ergänzung sei hier bemerkt, daß v. der Karlsruher Kapelle *M e y e r b e e r's* Overture zu „Struensee“, die Arie aus dem „Prophet“ u. das Finale aus „Loreley“ in den Pensionsfonds-Concerten früherer Jahre zur Aufführung gebracht wurde. Alles übrige war aber, mit Ausnahme der beiden Arien von Mozart und Beethoven hier neu, und selbst obengenannte Piecen mußten durchaus neu einstudirt werden, da die Karlsruher Kapelle noch nicht die Hälfte des Orchesters ausmachte.

Hoplit.

[402 // 403] Herzen zu geistiger Gemeinschaft im Genusse des Schönen, Großen, und Wahren in der Kunst und Poesie: da dürfte die *S e l b s t g e n ü g s a m k e i t* und handwerksmäßige Fertigkeit der gewöhnlichen Kapellmeister nicht mehr *g e n ü g e n*, sondern dürfte sogar mit der Würde und erhabenen Freiheit der Kunst in Widerspruch stehen! – Auch werde ich, mit Erlaubniß meiner gefälligen Kritiker, bei jeder weiteren Gelegenheit es bei meiner *u n g e n ü g e n d e n F ä h i g k e i t* (oder „Unzulänglichkeit“) bewenden lassen, und zwar principiell, und einer inneren Ueberzeugung folgend, welche mich niemals zu der Rolle eines Takt-*P r o f o ß e s* herabsinken lassen wird – eine Rolle, zu der mich fünf und zwanzig Jahre Erfahrung, Studium und aufrichtige Begeisterung für die Kunst in keiner Weise geeignet machen.

Bei aller Hochachtung, welche ich vielen meiner Collegen zolle, und bei aller Bereitwilligkeit, die guten Dienste, die sie der Kunst geleistet haben und noch leisten, mit Vergnügen anzuerkennen, glaube ich mich denn doch nicht verpflichtet, in jedem Punkt ihrem Beispiele nachzuahmen – und zwar eben so wenig, was die Wahl der aufzuführenden Werke, als was die Art ihrer Auffassung und Direktion betrifft!

Ich glaube es schon einmal gegen Sie ausgesprochen zu haben: Die wirkliche Aufgabe eines Kapellmeisters besteht, meiner Meinung nach, darin, sich *a u g e n s c h e i n l i c h ü b e r f l ü s s i g* zu machen – und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden. – *W i r s i n d S t e u e r m ä n n e r u n d k e i n e R u d e r k n e c h t e*.

Und selbst wenn dieser Ausspruch auf noch größere Opposition Einzelner stoßen sollte, bin ich außer Stand, eine Meinung, die ich für die richtige halten muß, zu ändern. Für die Weimarer Kapelle hat die Anwendung dieses Prinzips vorzügliche Resultate herbeigeführt, Resultate, welche selbst einige meiner jetzigen Tadler seiner Zeit lobend anerkannt haben. Darum werde ich fortfahren, ohne Entmuthigung, ohne falsche Bescheidenheit, der Kunst meine Dienste so zu weihen, wie ich es für das Beste halte – und wie es wohl auch am Besten sein wird. –

Nehmen wir also den Fehde-Handschuh, welcher uns in Gestalt von Schlafmützen hingeworfen wurde, ohne Unruhe und Sorge auf, und beharren wir im Bewußtsein unseres guten Rechtes – und unserer Zukunft – –

W e i m a r, den 5. November 1853.

(Vergl. H o p l i t, Das Karlsruher Musikfest im October 1853. pag. 88 u. ff. Leipzig, Bruno Hintze. gr. 8. 1853.)

herrschen: „über // zu Grund // Musikstüsie // [etc.] = etc.-Sigel // hatie.*) // dergestalt, doß // mit großen Mangel // t ö d e t // ein, (die // möchte) welche // Stand, // pag. // gr. ||

XXXX

Bremer Sonntagsblatt (I)/52, 25. 12. 1853, S. 419b

[Feuilleton]

- * T h e a t e r. Die Bremer Bühne, welche mit diesem Monat die erste Hälfte ihrer ersten Saison unter der Direction des Herrn L. A. W o h l b r ü c k beendet haben wird, hat in den vier Monaten September bis December 27 Novitäten gebracht, unter denen 13 waren, welche den ganzen Theaterabend in Anspruch nahmen, 6, die kleinere Zugaben erforderten, und 8 einactige Stücke. . . . Das Lustspiel brachte folgende Neuigkeiten: B e n e d i x: Ein Lustspiel, . . . In der Oper sahen wir Richard Wagners „Tannhäuser“, zudem sich noch Adams „Giralda“ gesellen soll. Die Gesangssposen, welche aufgeführt wurden, waren: Nur Wahrheit, des Teufels Zopf, der Stumme und der Affe, Affe und Bräutigam, der Froschprophet, Münchhausen, orientalische Frage, auch ein Othello, Proberollen, Hans und Hanne. Der große Fleiß der Direction wurde durch anhaltenden Erfolg der Novitäten besonders belohnt beim „Tannhäuser“, dem „Lustspiel“ und der „Waise von Lowood“, von denen der erste bereits 8, das zweite 5, die dritte auch 5 Mal gegeben wurden.

XXXX / XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/52, 26. 12. 1853, S. 207a-208b; ~ III/1, 2. 1. 1854, S. 4a-4b

[Correspondenzen]

A U S H A M B U R G

Ende November.

. . . [207a // 207b] . . . Was k ö n n t e die Musik dem Volke, dem arbeitenden, schwer duldenden Volke geben, und was bietet sie ihm? Statt dass wahrer Trost, grosse Erhebung und milde Besänftigung der Empfindung sich in das Herz der Hörermasse giessen sollten, bietet man ihnen für den niedern Preis, den sie erschwingen können, nur den elenden Jammer der italienischen entnervenden Oper. – Wann werden Staatsbehörden so viel Zeit und Geld ihren Einrichtungen und Militärausgaben entnehmen können, um der grossen würdigen Kunst einen rechten Kreis der Wirksamkeit anzuweisen!

Hatten wir nun soeben die grossen Meisterwerke der Vergangenheit gehört, so drängte sich von allen Seiten mit lautem Schall verkündet das „Werk der Zukunft“ heran. „Tannhäuser“ wurde denn am 11. Nov. zuerst gegeben und seitdem 6 mal wiederholt. Seit den letzten 8 Tagen aber hat die Heiserkeit des Herrn Eppich einen Stillstand in die Ausführung gebracht, zum grossen Nachtheil der Direction, da der Theilnehmenden und Neugierigen in der grossen Stadt Tausende sind. Ich knüpfte gleich daran die Erwähnung, dass die Direction eine Mustervorstellung geliefert hat, so dass ich ihr lebhaft einen pekuniären Erfolg wünsche. Die Kostüme waren sämmtlich neu, mehrere sehr schöne Dekorationen ebenfalls. Die reiche Masse bedeutender Stimmen machte eine sehr treffliche Besetzung möglich, wobei freilich die Hauptrolle in Herrn Eppichs Händen am schlechtesten wegkam. Ausgezeichnet ist Elisabeth (Fr. Garrigues) Venus (Mad. Maximilien) der Landgraf (Herr Lindemann) und vor allem Wolfram, (Herr Schütky.) Die Chöre waren gut und endlich die scenische Anordnung gar trefflich. Rührt sie von Herrn Rottmayer her, so nehme ich gern mein früheres Misstrauen zurück. Aber die Hauptsache, die Musik

habe ich, was die Aufführung betrifft, zuletzt genannt, um darüber die allerfreudigste Anerkennung dem Ganzen und vorzüglich Herrn Lachner und dem Orchester zu zollen. Das ist recht wohlthuend so aus vollem Herzen Dank und Ehre darzubringen. Herr Kapellmeister Lachner hat sich in tüchtigster Weise erprobt. Ich glaube zu sehen, dass wie solches eben die Aufgabe des Dirigenten ist, er einen Geist des heitern Ernstes und der Strenge seinen Untergebenen einflösst, aus dem allein etwas Tüchtiges sich gestalten kann. Aber nun zur Oper selbst d. h. zu Wagner's Schöpfung!

Wer von den Lesern dieses Blattes mir die Ehre erwiesen hat, die fortlaufende Reihe meiner Berichte zu lesen, wird mir das Zeugniß nicht versagen können, dass ich gewiss nicht ein blinder Anhänger des A l t e n, an und für sich, bin. Ich habe umgekehrt nicht selten Gesichtspunkte hervorgehoben, welche die Ueberzeugung einprägen, dass vieles von dem, was bisher gegolten hat, dem Gesetz aller irdischen Dinge zufolge, sich ausgelebt hat und Neuem Platz machen muss. Mit innigem Wunsche habe ich schon oft den neuen Messias herbeigesehnt. So brauche ich mich denn gar nicht gegen den Vorwurf zu wehren, ich sei so ein alter Dorfcantor, dessen Tadel alles treffe, was nur irgend den Pferch seiner Hütte überrage. Nein! Es gilt nicht der Abwehr eines grossen mächtigen Geistes, der mit S c h ö p f e r k r a f t (o des bedeutsamen Namens)! Ungeahntes, Neues uns vorführt. Solche Geister erobern sich ihre Welt schon. Einem solchen Genius würde, wollte man ihn „a n e r k e n n e n“ die Antwort wohl ziemen, welche Bonaparte dem österreichischen Minister gab, als dieser besiegt und auf lombardischem Gebiet von dem Sieger Frieden erbettelnd die französische Republik anerkennen wollte. Napoleon strich den Satz durch mit den Worten: „die franz. Republik ist wie die Sonne am Himmel. Sie leuchtet!“ So hat Mozart, so hat Beethoven geleuchtet. Denn was man auch mit Recht [207b // 208a] über die unglaublichen Kritiken sagen mag, mit denen Beethovens frühere Werke misshandelt sind, waren denn nicht die Verhältnisse der Presse himmelweit verschieden von den jetzigen? Und ist Beethoven nicht vom 30 Jahre an vollkommen schon bei Lebzeiten bewundert und laut gepriesen? Wie wäre das möglich gewesen, ohne dass er durch seine Werke eben die ungeheure Masse der Hörer gepackt hätte, welche nur auf Augenblicke und nur an einzelnen Orten durch Kritiker irre zu leiten ist, die aber mehr oder weniger viel zu zahlreich ist, um überall nur geleitet zu werden. Mendelssohn, Weber und Schubert, wie schnell haben sie sich im Sturm den Platz unmittelbar n e b e n den Hauptgöttern erobert, und wie leicht, mit einem Worte, vereinigen (sich jetzt tausend Canäle um dem waren Genius den reichen Einzug in die Gemüther zu ermöglichen! Also sei der Vorwurf abgelehnt, als wollten wir dem Neuen an sich den Zugang wehren. Im Gegentheil, wir harren alle des Geistes der uns die Grenzen des Kunstgebietes erweitere, er sei willkommen! Aber wir wehren beherzt dem, der seine göttliche Begabung zu so grosser Mission nicht unmittelbar durch die That manifestirt. Diese That aber ist die Flammenkraft mit der das wahre Kunstwerk alle Gemüther zum Entzücken emporreisst, es ist der Blick jenseits des Vorhanges der Ueberirdisches uns alltäglich verhüllt, es ist eben das göttliche Priesterwerk welches seine Gemeinde läutert und weihet. Wer das nicht vermag ist kein Künstler in dem Sinne des Wortes in welchem Wagners Anhänger, und es muss gesagt sein, leider er selbst in der selbstpreisendsten Weise seine Leistungen erhoben. Gesundheit, Erfrischung soll die Kunstschöpfung ausstrahlen, und keine vermag eben dies lebhafter als die Tonkunst. Wer erinnert sich denn nicht des jedesmal wiederkehrenden Entzückens mit welchem eine Beethovensche Sinfonie, des schönen wohlthuenden und erhebenden Ernstes, mit dem der schreckliche Macbeth, sogar der grause Lear uns entlassen, des gesunden, wie edler Wein die Adern durchströmenden Feuers, welches das Anhören des rossinischen Barbier's oder des Don-Juan in uns entzünden? Ist denn das nicht ein so sicherer Massstab für die Beurtheilung eines Kunstwerkes dass man immer nur allen Hörern zurufen darf: Wagt es doch selbst zu empfinden und auch zu fragen ob jenes grosse Ziel des Werkes erreicht sei? Freilich soll nicht jeder obenhin sagen dürfen, mir gefällt es nicht! Sondern eine ernste Prüfung soll den Massstab gebrauchen welche ich oben bezeichnete. Diese Prüfung aber k a n n jeder gesunde und irgend denkende Mensch selbst anstellen, und es ist ein Jammer, dass eben so viele theils aus Trägheit, theils aus Rücksichten ihr eignes Urtheil nie nach einem solchen höhern Standpunkt abmessen. In welchem Grade nun die erste Aufführung des Tannhäuser diesen wesentlichen Erfolg n i c h t erreicht hat, das war mir ganz ersichtlich in der allgemeinen Abspannung. Ich steh nicht an, den Eindruck des Werkes im Grossen, Ganzen als langweilig zu bezeichnen. Es fehlt gerade zu Adel der Empfindung, Reichthum an Erfindung und grosse Melodie. Dagegen finde ich eine oft ans Komische streifende Ueberbietung in äusserlichen Mitteln des Effectes eine unerträglich dicke Auftragung der Farben und eine recht auffallende Abwesenheit alle der tiefen Combinationen, welche der deutschen Musik trotz aller Abwehr von Seite der Seichtigkeit immer weitre Gebiete erobern. Komisch ist es in dieser Beziehung den Reden der „Kenner“ zu lauschen, welche von der Tiefe des Componisten, von dem schwierigen Satz u. s. w. erzählen! Von alle dem ist mir nichts aufgefallen. Ja hier ist gerade eine der schwächsten Seiten der Oper. Ganz umsonst werden denn doch seit 4 Jahrhunderten die grössten

Meister unserer Kunst nicht gewisse Grundbedingungen bei der Schöpfung ihrer Werke befolgt haben. Der ungeheure Reformator Palestrina, der eben so kühne Neuerer Gluck, haben sie alle Werke ihrer grossen Vorgänger plötzlich für „abgethane Standpunkte“ erklärt? Gewiss nicht, sondern sie haben nur das ewig bestehende, von Allen als Grund Erkannte von unnützem Beiwerk gesäubert. Sie haben aber der *Melodie* ihr Recht nicht abgeurtheilt, sie, und mehr noch ihre göttlichen Nachfolger haben erkannt, dass in einem grossen complicirten Kunstwerke eine Menge Fäden neben und durcheinander laufen müssen, von denen einige als herrschend vorleuchten, denen aber andere, zeitweilig unter dem Teppich fortlaufend durch ihr plötzliches Hervortreten den Vorrang streitig machen. Daraus entsteht Abwechslung und diese ist Leben. Seht doch nur diesen unsterbliche Mozart an, mit wie leichter Hand, mit welcher lächelnder Miene er alles das durcheinander wirft, was in [208a // 208b] seiner Vereinigung endlich in reichster Abwechslung Blumen und Bilder entstehen lässt! Das gebe uns Wagner und wir wollen freudig anerkennen. Hier fehlt es bis jetzt in jeder Hinsicht. Die gewaltige Masse der Stimmen ist nur einem wüsten Chaos zu vergleichen und von *Kunstreichem* Gewebe nicht eine Spur. Ich erkläre gern, ohne mich damit dem üthigen zu wollen, meine Unfähigkeit über diese Musik mich in tiefsinnigen *Philosophemen* zu ergehen.

(Schluss folgt.)

=====

AUS HAMBURG

(Schluss.)

Hinsichtlich der Dichtung des Tannhäuser ist mir von vorn hereinganz deutlich geworden, was ich schon vor einem Jahre, an dieser Stelle bei der Ouverture erwähnte. Es ist ein entschiedener Missgriff, diesen sehr langweiligen Mythos zur Grundlage zu machen. *Wir glauben nicht mehr daran*, dass die irdische Liebe nur Sünde sei. Unsre Gedanken haben sich geadelt und geläutert zu der Ansicht, dass die Sinnlichkeit von Gott geschaffen sei zu eben so hohem Zweck wie alles was seiner Schöpferhand entsprungen. Nur der ekle Missbrauch, nur die Entweihung der edlen Schamhaftigkeit ist es welche wir verdammen. Der Fluch aber in dem ein sinnloses Gebot der Enthaltung und Selbstpeinigung Millionen Menschen von der hohen irdischen (wahrhaft zugleich auch himmlischen) Liebe entfremdet hat – dieser Fluch hat zu entsetzliches Elend in der Menschheit angestiftet, sein furchtbarer Einfluss ist noch jetzt so schrecklich wirksam, als dass wir mit Neigung etwas einem Wahne aufopfern sehen sollten der uns lächerlich erscheint. Ich glaube nicht missverstanden zu werden. Der furchtbare Zwiespalt in welchen solche Lehren uns seit Jahrhunderten gestürzt haben – er ist es ja eben über dessen Tiefe wir beseligt einer neuern bessern Zeit ins Gesicht schauen in der die rechte irdische Liebe kein Fluch und keine Sünde mehr ist. Wie nahe liegt es übrigens hier in musikalischer Beziehung auf den Don-Juan hinzuweisen. Mit welcher bewunderungswürdigem feinem Sinne hat Mozart dort die irdische Liebe wohl geadelt und werth geschildert! In dieser Wahl des Gedichtes wobei noch zum Ueberfluss die Tugend von Rom(!) aus ihre Weihe holt, in dieser Wahl, sag ich, liegt die Hauptursache des Verfehlten und des geradezu Langweiligen. Grosse gesunde Geister, die wie es ja Wagner gegeben war, frei wählen dürfen, erkiesen sich gesunde Stoffe, denen volle Lebenskraft innewohnt, und die eben dasselbe Leben auch wieder ausströmen. Von grossen kühnen Modulationen, von imposanten, charakteristischen Rythmen, von feiner geistreicher Instrumentation habe ich bis jetzt nichts entdecken können. Was in der Orchesterbenutzung irgend eigenthümlich hervortritt, ist wie z. B. die Violinenfiguren in den höchsten Lagen u. s. w. durchaus Nachahmung Mendelssohns und Webers Was bedeutet aber die Schwäche in diesen äussern Formen gegen den viel bedeutenderen Mangel, der die Melodie, in dem Sinne der uns allen gewöhnlich ist, gänzlich als „abgethanen Standpunkt“ erkennen lässt. Denn das was z. B. als Loblied der Liebe in Tannhäusers Mund ertönt und schon früher in der Ouverture als Mittelthema auftritt, ist eine ganz *ordinaire* Violinphrase, aber keine *Melodie*, ganz *abgesehen* von der Bedeutung, mit welcher der Componist beabsichtigen mochte dieses Loblied nicht verführerisch schön erscheinen zu lassen. Sie sollte sinnliche Gluth, Feuer, mit einem Worte *irdische Liebe* schildern und von Allen dem ist nichts darin. Ein Mann der die Liebe nicht besser singen kann wird der holden Göttin Venus wahrlich nur ein Gräuel sein. Aber ich gerathe dadurch gerade wieder an den Punkt der die Achillesferse des ganzen Werkes ist – Meinen einzelnen Bemerkungen muss ich nun noch hinzufügen, dass die bisherigen Vorstellungen sehr besucht waren, das aber mit Ausnahme der Habitués sehr wenig Leute zum zweiten Male kommen. Wäre nicht das ungeheure Journallob seit 2 Jahren vorausgegangen, so

wäre meiner innigsten Ueberzeugung nach die Oper schon abgethan. Indessen trägt die wirklich hübsche Ausstattung auch dazu bei viel Neugierige anzuziehen. Von einer Begeisterung, von einer Wärme auch nur ist nirgends eine Spur. Schon jetzt erklären sich mehrere öffentliche Stimmen entschieden in dem Sinne in welchem meine Zeilen abgefasst sind. Ich glaube schon jetzt, dass das Werk nicht lange auf der Bühne bleiben wird. Wenn, wie es verlautet, Tichatschek für die Hauptrolle erwartet wird, so ist unzweifelhaft ein grösserer Effect dieser Hauptparthie möglich, aber die ganze Oper wird dadurch nicht anders und wird dadurch nicht gehalten werden.

Sie werden es natürlich finden, wenn ich über das Werk weitläufiger geredet habe, als mir sonst der Raum gemessen ist. Ihre Leser werden begierig sein, von der Aufführung auf einer der grossen Bühnen Deutschlands zu hören. Wenn ich nun den Eindruck im Ganzen als den der Langenweile bezeichne, so sage ich sine ira meine Meinung. Bestätigt die nächste Zeit meine Ansicht, so werde ich [4a // 4b] ebenso wenig mich für unfehlbar halten als ich im entgegengesetzten Falle mein Urtheil dem Geschmack des Tages unterordnen würde.

Ich muss meinem nächsten Berichte die Nachholung derjenigen Notizen vorbehalten in denen über die übrigen Musikerscheinungen des November zu berichten ist.

Garrigues) Venus // Maximilien der // Wolfram, (Herr Schütky.) Die // wohlthuend so // dass wie // selbst d. h. // zuzufolge, sich // Namens! Ungeahntes, // „a n e r k e n n e n“ die // österreichischen // 30 Jahre // (sich // Canäle um // Geistes der // Gränzen // Flammenkraft mit // Vorhanges der // Priesterwerk welches // vermag ist // Wortes in // Entzückens mit // Kunstwerkes dass // gebrauchen welche // steh // fehlt gerade zu // Effectes eine // Beziehung den // Unfähigkeit über //

hereinganz // entschiedner // Mythos // Unsre // Zweck wie alles was // es welche // aber in // sollten der // eben über // schauen in // übrigens hier // bewunderungswürdigem feinem // Gedichtes wobei // die wie // Rythmen, // ist wie // Violinenfiguren // Webers Was // Sinne der // das was // mochte dieses // Alle dem // Mann der // kann wird // Punkt der // ist – Meinen // bei viel // Sinne in // Langenweile // vorbehalten in //

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/44, 28. 12. 1853, S. 349b-350a

[Nachrichten]

Cöln. „Tannhäuser“ ist nun schon 8 m a l gegeben worden (e i n m a l bei überfülltem Hause in Bonn) und bewährt noch immer gleiche Anziehungskraft, zu der die vortreffliche Leistung des Hrn. K a h l e, der Perle der Oper, das Meiste beiträgt. Statt Frl. Marschalk sahen wir neulich Fräulein Emilie S c h r ö d e r aus Breslau als Venus.

– . . . // . . . N. R. M. Z.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/44, 28. 12. 1853, S. 351b

[Nachrichten]

London. Die hiesige Musikzeitung *The musical world* lässt sich aus Amerika von Washington aus schreiben . . .

- Dasselbe Blatt liefert einen sehr schwärmerischen Leitartikel über Richard W a g n e r's Overtüre zum „Tannhäuser“, indem der Inhalt der wild romantischen Oper dargestellt wird und zwar so, dass sich derselbe in der Overtüre widerspiegele.

- . . .

widerspiegele. ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung VII/44, 28. 12. 1853, S. 352b

[Nachrichten]

Boston. *Dwight's Journal of Music* bringt eine ausführliche Analyse von R. W a g n e r's „Tannhäuser“ von Fr. L i s t in einer wortgetreuen Uebersetzung des Herausgebers obigen Journals. Eine ähnliche Besprechung wird M e y e r b e e r 's „Propheten“ zu Theil.

L i s t ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/208, 28. 12. 1853, S. 1457a-1459a [Leitartikel] = Fortsetzungsbericht, s. DNr. XXXX ~ IV/202, 7. 12. 1853

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/208, 28. 12. 1853, S. 1460b [Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

K ö n i g s b e r g. Wagner's Tannhäuser macht trotz erhöhter Preise volle Häuser.

XXXX

Süddeutsche Musik-Zeitung II/52, 28. 12. 1853, S. 206a

[Correspondenzen]

AUSCÖLN.

14 Dezember.

. . .

Gestern fuhr unsere Theater-Gesellschaft mit dem gesammten, durch Militair-Musik verstärkten Orchester, im Ganzen 110 Personen, nach Bonn, wo sie bei besetztem Hause und zu erhöhten Preisen den Tannhäuser aufführte. Die Vorstellung hat dort lebhaften Beifall gefunden, und suchte man den Director zu einer zweiten zu bewegen; jedoch sind bereits die Decorationen, die mit hinübergesandt wurden, wieder hier eingetroffen, um morgen schon hier gebraucht zu werden.

XXXX

Neue Wiener Musik-Zeitung II/52, 29. 12. 1853, S. 221b

[Correspondenzen]

Auszug aus einem Privatbriefe aus Dresden.

. . . . Nun zu etwas anderem. Ich habe eine Entdeckung gemacht. Sie werden groß aufschauen. Ich habe herausgebracht, daß R i c h a r d W a g n e r ein Genie ist!

„So,“ werden Sie sagen, „und der Tannhäuser?“ „Nie gehört.“ „Und der Lohengrin?“ „Ist mir mit Overture, Chören, Recitativen, Ariosen und Cavatinen eben so bekannt. – Ich weiß nicht einmal, ob die Partitur Cavatinen oder Ariosos enthält, zweifle aber daran; dergleichen bringt nicht jeder zuwege und vermutlich hat die Zukunft das Zeug sammt und sonders über Bord geworfen.“ „Nun also?“ „Nun also, rauchen Sie ruhig Ihre Cigarre fort, und belieben Sie mir weiter zuzuhören:

„Bisher war es Brauch, daß, wenn die Tonsetzer oder richtiger, die Tonzusammensetzer (Compositeure) ihr opus der Theaterdirektion eingesendet hatten, sie geduldig abwarteten, bis der „wohlgeborne, höchstgeehrte Herr Direktor“ geruhte, ihre Zusammensetzungen dem Publikum vorzusetzen. Und mit derselben Resignation warteten sie, daß der Ruhm ihnen bei irgend einer Liedertafel mit silbernem Pokal oder Taktstocke und irgend einem rothen oder schwarzen Orden neunter Classe entgegentrete, oder bei einem Souper im Hotel de Bologne oder Hotel de Paris den Kranz der Unsterblichkeit auf das graue Haar setze, wenn ihm die Muse welches übrig gelassen.

Bis dahin konnte freilich ein ehrlicher Kerl Hungers sterben, wozu Herr W a g n e r durchaus keinen Beruf in sich verspürte, und das kann ihm Niemand verdenken. Da faßte er den Entschluß, sich selbst zu bekränzen. Die Direktoren wollen nicht? – Sie müssen.

Das Drama der Gegenwart hatte er nicht finden können; da fand er das Drama der Zukunft. Wer kann ihm das Gegentheil beweisen? Auch glaubte ihm das Publikum aufs Wort und lief dem Tannhäuser zu. Es hat einen eigenen Reiz, so ganz gemächlich aus einer Loge der Gegenwart bei Musik und Tanz die Zukunft singen zu hören. Nur Eins finde ich, das mir nicht recht klar, warum nämlich die Zukunft aus dem Mittelalter hergeholt ist.

Was werden aber unsre Nachkommen thun, wenn sie inne werden, daß ihre Oper schon im Voraus gemacht worden ist? Sie könnten die W a g n e r'schen Erben nicht sowohl wegen N a c h d r u c k, als wegen V o r d r u c k belangen.

Das Resultat ist am Ende, daß die Schriften – des Herrn R. W a g n e r – die Opern führen, und

die Opern führen die Schriften, wie der Blinde und der Lahme in der Fabel. Es ist die Geschichte des Alcibiades und seines Hündleins – nur hat Herr W a g n e r seinem Hündlein ein Schwänzlein angehängt, statt abzuschneiden.

Und jetzt frage ich Sie, Freund, ist W a g n e r nicht ein Genie, nämlich ein Puff-Genie? –
D.

eben so bekannt // inne werden ||

XXXX / XXXX / XXXX

Deutsche Theater-Zeitung [Berlin] V/103, 31. 12. 1853, S. 418a-419b

[Allgemeine Theater-Rundschau]

Berlin. . . .

* J. C. H i c k e l, zu dessen literarischen Arbeiten auch die sehr hübschen und mit musikalischem Ohr geschriebenen Texte zu den Opern „Der Meergeuse“ und „Columbus“ (Musik von Skraup), so wie „Die [418a // 418b] Franzosen vor Nizza“ (Musik von Kittl) zählen, hat einen neuen Operntext vollendet. Er führt den Titel: „Der Stern von Barcelona“ und ist dem spanischen Kriege zur napoleonischen Zeit entnommen. Bei dem Mangel an guten Operntexten ist diese neue Erscheinung aus der Feder eines bewährten Dichters den Komponisten besonders zu empfehlen.

Bremen. . . . Wende ich mich zunächst zur Oper, so muß ich gestehen, daß dieselbe allerdings bedeutend im [418b // 419a] Vordergrund steht, doch huldigt die Direktion nun einmal dem Verlangen der Zeit und es ist vor allen Dingen anzuerkennen, daß unser vortrefflicher Kapellmeister B a r b i e r i nicht einseitig etwa nach einer Richtung hin wirkt, sondern sowol dem deutschen, dem französischen und dem italienischen Genre seine Rechte widerfahren läßt. Was die einzelnen Künstler betrifft, so nenne ich Ihnen vor allen Dingen unsern sehr beliebten Heldenenor Hr. H a g e n, der ein äußerst geschulter Sänger und eben so trefflicher Darsteller ist, was ihm natürlich die Gunst des Publikums in hohem Grade zu Theil werden läßt. Er dürfte als Tannhäuser beispielsweise, welches vortreffliche Werk neu mit größter Sorgfalt über unsere Bretter ging und wie nicht anders möglich enorm anzog, sich den gerühmtesten Künstlern würdig zur Seite stellen können. . . .

. . . . [419a // [419b]

Graz. . . . – Der „Tannhäuser“ kommt noch im Januar zur Aufführung. – . . .

[Ortsangaben linksbündig; Asterisk linksbündig; Text als Komplex eine Majuskel-Breite eingezogen; Majuskeln I und J zeichenidentisch] // Texte zu . . . „Die . . . Franzosen vor Nizza“ (Musik von Kittl) // gerühmtesten ||

XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/209, 31. 12. 1853, S. 1461a-1462b

[Kopfartikel]

Hamburger Brief.

Nächst dem Tannhäuser, über den ich es vorziehe, Ihnen ehestens eine abgesonderte Besprechung zugehen zu lassen, . . . /// . . . 24.

XXXX / XXXX

Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler IV/209, 31. 12. 1853, S. 1464b

[Tages- und Unterhaltungs-Blatt]

S t r a l s u n d. Wagners Tannhäuser kam hier zur Aufführung und gefiel ausserordentlich.

—

W a g n e r's Lohengrin wird binnen 10 Tagen in Leipzig zur Aufführung kommen.

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung, VII. Jahrgang, April und Mai 1853, Musikalischer Monatsbericht neu erschienener Werke im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz, Gebrüder Schott in Brüssel, Schott & Comp. in London, S. 10a

Schmeer, G. Marsch nach Motifen aus Wagner's
 Oper: „Der Tannhäuser“ für das Pianoforte. 18 kr.
 Marsch über das Lied: „Mein Engel“ von Esser
 für das Pianoforte 18 kr.

Sowohl der Festmarsch aus dem „Tannhäuser“ als das herrliche Lied von Esser „mein Engel“, worüber der zweite Marsch bearbeitet ist, sind hinlänglich bekannt. Das vorliegende Arrangement ist treu, effektiv und ohne jede Schwierigkeit, so dass dasselbe allen Clavierspielern empfohlen werden kann.

Motifen ||

XXXX

Neue Berliner Musikzeitung, VII. Jahrgang, April und Mai 1853, Musikalischer Monatsbericht neu erschienener Werke im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz, Gebrüder Schott in Brüssel, Schott & Comp. in London, S. 12a-b

Allen Orchester-Dirigenten, besonders aber den Directoren der Militär-Musik-Chöre wird zur gefälligen Beachtung empfohlen:

Schott's Journal für Militärmusik,

eine trefflich ausgewählte Sammlung der besten, für öffentliche Produktionen besonders geeigneten Instrumental-Compositionen. Dasselbe erscheint unter dem besondern Protektorat des Prinzen von Sachsen-Weimar und ist hauptsächlich für die grossbritannienischen Musik-Chöre bestimmt, doch wird es durch seinen gediegenen Inhalt wie durch zweckmässiges Arrangement sich allenthalben Freunde erwerben und Anerkennung verschaffen. Die bereits erschienenen Lieferungen enthalten:

1. Serie, 1. Lieferung

.

//

2. Serie, 1. Lieferung

.

3. Serie, 4. Lieferung

Ouvertüre zu „Bon soir, Mr. Pantaleon“ von Grisar. – Mathilden-Marsch von Könnemann. – Marsch über Esser's „Mein Engel“ von Schmeer. – Marsch aus Wagner's „Tannhäuser“ von Schmeer. – Militär-Polka von Kühner. – Saison von Wilhelmsbad Galopp von Heller.

Druck von Reuter & Wallau.

grossbritannienischen ||