

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 3. Juni 1854.

II. Jahrgang.

Ueber das Verhältniss des Musikalischen zum Dramatischen in der Oper.

Abgerissene Gedanken

von

Roderich Benedix.

Wenn eine neue Oper missfällt, so ist gewöhnlich der Verfasser des Textes der Sündenbock. Entweder sagt man: „bei solch schlechtem Texte habe die beste Musik nicht gesessen können“, oder man geht so weit, zu behaupten: „zu solch schlechtem Texte habe der beste Meister keine gute Musik machen können.“ In diesem Umstande liegt der Beweis, dass der Text einer Oper von grosser Wichtigkeit sein muss. Sehen wir ferner, dass im Grunde sehr wenige Opern sich dauernd auf dem Repertoire halten, dass Opern von den grössten Meistern, mit anerkannt trefflicher Musik, (z. B. Mozart's *Cosi fan tutte*, *Idomeneo*) doch keinen bleibenden Platz auf dem Repertoire erringen können, und sehen wir, dass daran allerdings der schlechte Text schuld ist, so wird es keinem Widerspruch unterliegen, dass der Text nicht nur sehr wichtig, sondern dass er wesentlich, dass er eine Hauptsache ist. Eigentlich sollte diese Wahrheit sich so von selbst verstehen, dass sie weder eines Beweises noch einer Besprechung bedürfte. Denn die Oper ist ein Kunstwerk, geschaffen durch das Zusammenwirken dreier Künste, der dramatischen Dichtkunst, der Musik, der darstellenden Kunst. Ist nun bei der Zusammenwirkung die eine Kunst schlecht vertreten, so kann nur Mangelhaftes herauskommen. Die schönste Oper, schlecht dargestellt, wird eben so wenig gefallen können, wie die schönste Dichtung mit schlechter Musik. Und trotzdem wird auf die Dichtung so wenig Werth gelegt — und am wenigsten oft von den Componisten selbst, die dieselbe oft nur als den Rahmen für ihre Musik betrachten, und die sich dann den Text für ihre Musik zurecht machen lassen, statt Musik und Dichtung in Einklang zu bringen.

Sehen wir ferner, dass es sehr viel schlechte und sehr wenig gute Opern-Texte gibt, so müssen wir erkennen,

dass es eine schwierige Aufgabe sein muss, einen Opern-Text zu dichten. Wir haben unendlich mehr gute Dramen in jeder anderen Gattung, als gute Opern-Texte. Worin mag nun die Schwierigkeit liegen? Sie lässt sich mit zwei Worten andeuten. Ein Opern-Text soll dramatisch-musikalisch sein, d. h. er soll dramatisch und das Dramatische soll musikalisch sein.

Dramatisch und musikalisch sind zwei viel gebrauchte Worte; was sie aber ihrem innersten Wesen nach bedeuten, was sie namentlich in dem Sinne bedeuten, indem wir sie hier brauchen, liegt weder so klar auf der Hand, dass es jeder gleich versteht, noch ist es so bestimmt ausgemacht, dass nicht verschiedene Meinungen darüber beständen, d. h. also widersprechende Ansichten.

Versuchen wir es, uns darüber zu verständigen und gehen wir zunächst dem Begriffe „Dramatisch“ etwas näher. Dramatisch in weiterem Sinne heisst Alles, was auf das Drama überhaupt Bezug hat; im engeren Sinne bezeichnet es: was einem guten Drama eigenthümlich ist. In diesem engeren Sinne ist ihm der Begriff „Undramatisch“ entgegengesetzt. Was aber ist einem guten Drama eigenthümlich, d. h.: was muss ein Drama enthalten, damit es ein gutes sei?

Die Forderungen an ein solches lassen sich auf vier Hauptpunkte zurückführen.

Das Drama soll, wie die Bedeutung seines Namens schon verlangt, eine Handlung darstellen. Der Begriff des Wortes „Handlung“ ist ebenfalls ein viel gebrauchter und viel gemissbrauchter. Namentlich wird Handlung sehr häufig mit Begebenheit verwechselt. Nicht Alles, was sich begibt, was vorgeht, was geschieht — ist eine Handlung. Handlung ist ein Vorgang, erzeugt durch die Thätigkeit von sittlich begabten Wesen, d. h. Menschen, und zwar muss diese Thätigkeit eben durch die sittlichen Motive der Menschen bedingt, hervorgerufen werden. Alles, was der Mensch demnach unwillkürliche, was er instinctiv thut, was blosse Aeusserung seines animalischen Lebens ist, kann auf den Namen Handlung keinen Anspruch

machen. Das Schlafen, das Verdauen ist eine Thätigkeit des Menschen, aber keine Handlung. Eben so sind Thätigkeiten, die wir instinctiv verüben, noch keine Handlung, z. B. das Fliehen aus einem brennenden Hause, das Schwimmen bei einem Falle ins Wasser, die Vertheidigung gegen eine plötzlich hereinbrechende Gefahr. Alles das thun wir unwillkürlich, von dem blinden Lebenstrieb veranlasst, wie wir unwillkürlich bei einer schmerzhaften Berührung zucken. Allein diese Thätigkeiten stehen schon auf der Gränze zur Handlung. Jemand, der in ein brennendes Haus, oder in das Wasser sich stürzt, um einen Anderen zu retten, und dann flieht und schwimmt, jemand, der einer Gefahr entgegen geht und sich dann in ihr vertheidigt, handelt, denn er wird von sittlichen Motiven getrieben. Aus diesem Grunde ist es zum Begriff der Handlung nicht nöthig, dass sie einen unmittelbaren sinnlichen Effect habe, dass sie durch eine sinnliche Verrichtung geübt werde. Es gibt auch geistige Handlungen. Ein Redner, der Andere überzeugt, anreizt, antreibt, handelt ebensfalls. Ueberhaupt heisst handeln: seine Ueberzeugungen geltend machen, seine Wünsche zu erreichen suchen, nach etwas streben. Durch welche Thätigkeit, durch sinnliche oder geistige, das geschieht ist gleichgültig.

Wie nun nur Thätigkeiten des Menschen aus sittlichen Motiven Handlungen genannt werden können, so verdienen alle Vorgänge, wobei eben solche sittliche Motive nicht wirken, den Namen Handlungen nicht. Dahn gehörten alle die Vorgänge, welche von äusseren Veranlassungen und Gewalten herbeigeführt werden, z. B. Schiffbruch, Erdbeben, Gewitter, Feuersbrunst, Unglücksfälle aller Art. Das sind Begebenheiten. Recht klar wird der Unterschied zwischen Begebenheiten und Handlung werden, wenden wir es auf das an, wovon wir eigentlich sprechen, auf das Drama. Alle Begebenheiten lassen sich erzählen, sie bilden also Stoff zur Erzählung, zum Roman — aber nicht zum Drama; in diesem sollen nur Handlungen vorkommen. Allerdings kann der Mensch von einer Begebenheit betroffen in ihr seine sittlichen Eigenschaften geltend machen, handelnd — durch Widerstand, leidend — durch standhaftes Ertragen — und in dieser Beziehung kann die Begebenheit auch im Drama mitwirken. Allein sie darf es nur, indem sie Thätigkeiten sittlicher Wesen anregt, sie darf also an und für sich weder einen unabweisbaren Einfluss, noch eine Entscheidung herbeiführen, sie ist daher mit grosser Vorsicht im Drama anzuwenden. Indem wir hier sahen, dass der Mensch auch im Leiden seine Sittlichkeit — besser sich selbst als sittliches Wesen — zur

Geltung bringen kann, müssen wir auch das Leiden in den Begriff der Handlung aufnehmen. An und für sich scheinen beide Wörter sich entgegengesetzt zu sein. Bedenkt man aber, dass nicht vom physischen Leiden die Rede ist, sondern von dem Widerstande, den ein sittliches Wesen dem Schmerze entgegensemmt, indem es durch diesen Widerstand sich selbst bewahrt und seine sittliche Freiheit geltend macht, und bedenkt man, dass der Widerstand eine Thätigkeit ist, so wird es sich rechtfertigen, dass man auch das Leiden in der dramatischen Handlung mit begreift.

Es liesse sich noch sehr viel über das Wesen der Handlung in Bezug auf das Drama sagen, allein wir wollten ja nur abgerissene Gedanken geben. Halten wir also fest: Handlung ist eine von sittlichen Motiven bedingte Thätigkeit. Ihr entgegen steht alles von aussen her Vorgehende. Man nennt das wohl ästhetisch Zufall, abgesehen natürlich von dem Glauben an eine höhere Einwirkung *).

Ein zweites hauptsächliches Erforderniss der Handlung in dramatischer Beziehung ist, dass sie eine Wirkung, einen Erfolg, dass sie Folgen habe. Handlungen ohne dies sind nicht dramatisch. Das Gehen an und für sich kann eine Handlung sein, allein dramatisch wird sie erst durch Ankommen an das Ziel.

Die Folgen der einzelnen Handlungen sind es, die mehrere Menschen in Berührung bringen, die wieder andere Thätigkeiten anreizen und in Bewegung setzen. Indem sich verschiedene durch einander bedingte Thätigkeiten ein-

*) In dieser Erklärung liegt auch der Beweis für das Undramatische der neueren Schicksals-Tragödieen. Das anregende Princip in diesen ist eben eine äussere Gewalt. Dass man dieselbe zu einer bewussten gemacht und statt Zufall ein wohlüberlegtes Fatum gebraucht hat, ändert nichts an der Sache. Diese äussere Gewalt hebt die sittliche Freiheit des Menschen auf, demnach die erste Bedingung der Handlung, also des Drama's.

Wie wenig der Zufall im Drama eingreifen darf, mag ein bekanntes Beispiel zeigen. Nach der Geschichte stürzte Fiesko in Genua aus Unvorsichtigkeit in das Meer und kam um. Schiller lässt ihn in seinem Drama aber weislich durch Verrina in das Meer werfen. Hier ist also Handlung und kein Zufall.

Umgekehrt ist es in Romeo und Julie ein Fehler im Baue des Stückes, dass Romeo nur durch Zufall nichts vom Plane der Julie erfährt, und dass dadurch die tragische Katastrophe herbeigeführt wird. Man kann sich nie des Gedankens erwehren: schade, dass dieser Zufall eingetreten ist, sonst wären die Liebenden glücklich geworden.

Der Ausgang, der durch Handlung bedingt wird, ist nothwendig — und mit der Nothwendigkeit versöhnen wir uns. Fiesko's Fall war nothwendig, der Tod von Romeo und Julie nicht, dies der Unterschied.

ander berühren, entsteht eine Haupthandlung — der Inhalt eines Drama's. Indem sich mehrere Thätigkeiten oder einzelne Handlungen durchkreuzen, auf einander wirken, entsteht die Verwicklung, der Conflict, das meist nothwendige Erforderniss eines Drama's. Den Conflict zu lösen, die Verwicklung dann zu entwickeln, ist die schwierigste Aufgabe für das Drama, um so schwieriger, da, wie wir sahen, der Zufall nicht zulässig ist, die Entwicklung also nicht von aussen kommen darf, sondern in der Anlage selbst gegeben sein muss. Wollten wir diesen Punkt noch weiter besprechen, namentlich die Symmetrie der Handlung, den Bau des Stückes u. s. w. näher beleuchten, so würde uns das zu weit führen. Für unseren Zweck genügt es, uns über das Wesen des Begriffs „Handlung“ verständigt zu haben.

Dramatisch also, d. h. dichterisch, für das Drama, für ein Kunstwerk brauchbar ist eine Handlung, die den angegebenen Bedingungen entspricht.

Da eine Handlung nur ein Erzeugniss sittlicher Motive ist, so wird es die Aufgabe des Drama's ferner sein, uns diese sittlichen Motive so zu zeigen und zu zeichnen, dass wir die Handlung als deren nothwendiges, wenigstens folgerichtiges Ergebniss sehen. Mit anderen Worten: das Drama muss uns die Menschen zeichnen wie sie sind, mit allen Triebfedern ihres Handelns, mit all den Ursachen ihres individuellen Wesens. Man fasst das unter dem Namen Charakter zusammen. Und in der That ist richtige Charakterzeichnung das zweite Hauptforderniss eines guten Drama's. Auch über Charakterzeichnung liesse sich unendlich viel sagen. Wir begnügen uns, ein paar Hauptfordernisse derselben aufzustellen. Die Charakterzeichnung muss wahr und muss individuell sein.

Wahr ist ein Charakter gezeichnet, wenn sein Thun und Handeln, sein ganzes Sein und Gebahren wirklich seinem Denken und Empfinden, seinen besonderen Anlagen, überhaupt seinem besonderen sittlichen und geistigen Wesen und dem allgemeinen Wesen der Menschen entspricht. Ein Furchtsamer, der kühn einer Gefahr entgegengingeht, ein Geiziger, der grossmüthig handelt u. s. w., sind unwahre Charaktere. Auf den ersten Blick scheint diese Forderung so natürlich, dass es nicht der Mühe lohnt, sie aufzustellen. Allein keine Forderung ist öfter von Dramatikern verletzt worden, unsere dramatischen Dichtungen wimmeln von unwahren Charakteren.

Namentlich ist es die Uebertreibung von Tugend auf der einen, von Bösartigkeit auf der anderen Seite, die so häufig vorkommt. Man findet oft Engel und oft Teufel ge-

zeichnet, aber keine Menschen. Wie unwahr zeichnet man so oft die Landleute, die im Gegensatz zu den Städtern als unverdorbene, gemüthreiche Naturmenschen dargestellt werden, was sie ganz und gar nicht sind. Dieses eine Beispiel mag beweisen, wie unwahr man Charaktere schildert — und was Wahrheit der Charakterzeichnung ist.

Die Charakterzeichnung muss zweitens individuell sein, d. h.: der Mensch, den uns das Drama vorführt, muss wirklich ein Individuum sein, nicht der Repräsentant einer Gattung, nicht die Abstraction eines Begriffes. Das Letztere finden wir so häufig, namentlich in der sogenannten Tendenz-Poesie. Ein Charakter muss so gezeichnet sein, dass, wenn Jemand das Gedicht lies't, unwillkürlich bei ihm ein Bild der Person mit festen Umrissen entsteht. Der Leser muss sich derart in sein Denken und Empfinden hinein verlieren, dass er fühlt: in dem oder jenem bevorstehenden Falle wird und muss dieser Charakter so und nicht anders handeln. Der Schauspieler endlich muss im Stande sein, einen solchen Charakter in festen Umrissen, mit bestimmt ausgesprochener Individualität darzustellen, einen wirklichen Menschen, ein lebensvolles Bild uns vorzuführen. Ist das Alles nicht der Fall, so ist die Charakterzeichnung nicht individuell.

So richtig und wichtig diese letzte Forderung ist, so ist sie doch so leicht nicht zu erfüllen, und es ist eben das Zeichen eines wahren Dichters das zu können. Ein Beispiel möge erläutern, was individuelle Charakterzeichnung ist. In der alten französischen Tragödie sind die sogenannten Vertrauten feststehende Figuren, die in jedem Stücke wiederkehren. Alle diese Vertrauten sind einander ähnlich, ja gleich, sie sind bloss da, um die handelnden Personen anzuhören und durch dazwischen geworfene Antworten das Gespräch fortzuspinnen. Diese Charaktere fühlen und handeln nicht selbst, sondern nur in ihren Herren und für dieselben; sie sind nicht um ihrer selbst willen da, sondern nur als Folie Anderer; sie sind ein Flickwerk, eine Gattung, mit einem Worte: sie sind nicht individuell. Dagegen lese man Shakespeare, man lese Minna von Barnhelm oder Nathan, so wird man sehen, wie lebensvoll, wie interessant, mit wie festen Umrissen, mit einem Worte: wie individuell diese Charaktere hier uns entgegentreten*).

*) Diese nicht individualisierten Charaktere sind die, welche Schauspieler und Sänger zu den sogenannten schlechten Rollen zählen. Es ist nicht das minder Hervortretende, das minder Dankbare, was diese Rollen schlecht macht, sondern es ist die gänzliche Bedeutungslosigkeit derselben, der Mangel an wirklichem Inhalt, so dass der Schauspieler nicht weiß, was er aus solchen Fratzen machen soll. Man denke in der Oper

Im Verlaufe des Drama's ergeben sich Situationen. Das sind Knotenpunkte, in welche die Handlung zusammenläuft, Ruhepunkte, bei welchen sie verweilt, zuweilen gewisser Maassen Scheidewege, auf denen die handelnden Personen zwischen mehreren Entschlüssen zu wählen haben u. s. w. Die Situationen sind das Ergebniss der sich verwickelnden Handlung und gehören als solche den Regeln über die Handlung selbst an. Interessante Situationen herbeizuführen, ist eine Hauptaufgabe des Drama's, namentlich des Lustspiels. Die Situationen sind für die Oper besonders wichtig, weil sie der Musik breiten Raum gewähren, sich geltend zu machen, wie wir gleich weiter unten sehen werden.

Das vierte Erforderniss eines guten Drama's ist eine gute Form. Unter Form verstehen wir das sprachliche Gewand des Drama's. Dieses kann in verschiedener Beziehung gut oder schlecht sein. Die Sprache des Drama's kann reich an Gedanken, kann schwungvoll, kann poetisch, kann geistreich, sie kann umgekehrt nüchtern, sogar trivial sein. Das wäre die geistige Seite der Form.

Die Sprache kann nachher den Anforderungen eines guten Styls, eines guten Verses mehr oder weniger entsprechen. Das ist das Aeussere der Form.

Die Form im Allgemeinen muss mit den übrigen Anforderungen an das Drama nicht im Widerspruch stehen. Sonach kann sehr oft eine schwungvolle Sprache zu leerem Schwulst werden, wenn sie den Charakteren und Situationen nicht entspricht; sie kann umgekehrt hinter den billigen Anforderungen zurückbleiben, wo dichterischer Schwung nothwendig ist.

Das wären also die vier Haupt-Elemente eines Drama's. Es gibt also dramatische Handlung, dramatische Charaktere, dramatische Situationen, d. h. immer in engerem Sinne — gute, dem Wesen des Drama's entsprechende Handlung, Charaktere, Situationen*).

(Fortsetzung folgt.)

an die unglücklichen Beiläufer, die auf dem Zettel unter der Rubrik: „sein Freund“ oder „ihre Vertraute“ angeführt werden, die in einem Stückchen Recitativ vor einer Arie ein paar Stellen zu singen haben und dann nach Botschaft ausgeschickt werden, wenn sie nicht gar die Arie mit anhören müssen. Wer entsinnt sich nicht, dass die unglücklichen Sänger in solchen Aufgaben meistens ausgelacht werden? Es liegt das nicht an den Sängern, es liegt an der Unmöglichkeit diese Rollen zu spielen.

*) Ein Drama, in welchem alle vier Elemente gleich vortrefflich sind, ist ein Meisterstück. Solche Meisterstücke sind sehr selten, sind es gewesen zu allen Zeiten, bei allen Nationen. Selten vereinigt ein Dichter alle die Anlagen, die zu einem guten

Die italiänische Oper.

Alle Künste sind mehr oder weniger national, und die jedem Volke eigenthümliche Richtung verbreitet sich wenig oder gar nicht auf andere Nationen. So haben die bildenden Künste ihre eigenen Schulen, die von der Nationalität ihren Namen führen und deren Eigenthümlichkeit die der Nationalität ist. Beispielsweise erinnern wir an die italiänische, niederländische, spanische, deutsche Malerschule der älteren Zeit und an die bedeutende Verschiedenheit der Richtungen der Malerei noch in der neueren Zeit. Eben so wenig gelingt es der Literatur eines Volkes, ganz kosmopolitisch zu werden; sie bleibt immer national, findet auch hier und da die eine Literatur mehr Anerkennung — und Uebersetzer — bei fremden Völkern, als eine andere. Auch die Musik ist wesentlich national; doch bei dieser Kunst hindert die volksthümliche Richtung nicht ihre Verbreitung über die Gränzen ihres Vaterlandes. Die Musik ist die wahre kosmopolitische Sprache. Die deutsche Instrumental-Musik z. B. bricht sich nach und nach bei allen Völkern Bahn, welche überhaupt „Ohren haben zu hören“. Rascher als dieses gelingt aber eine ausgebreitete Propaganda der italiänischen Oper. Die italiänischen Sänger sind die wahren Apostel der Musik, sie machen überall Gläubige. Freilich sind diese auch zuweilen darnach. Genug, die Völker mögen nach Sprache, Abstammung, Sitten u. s. w. noch so verschieden sein, die italiänische Oper findet überall Aufnahme. Die Hauptstädte Europa's haben alljährlich ihre italiänische Oper. Madrid, Lissabon, Paris, London, Brüssel, Wien, Petersburg hören alljährlich die Werke Donizetti's, Bellini's, Rossini's — und des Stimmenverderbers Verdi. Sie hören sie nicht in Uebertragungen von einheimischen Künstlern, wie wir in Deutschland, sie hören sie von National-Italiänern, unter die sich freilich auch zuweilen tüchtige Deutsche mischen, wie die Sontag, die Cruvelli, wie Formes. Auch in Konstantinopel ist italiänische Oper ge-

Drama gehören. Nichts desto weniger gibt es viele Dramen, die nach einer Seite hin gut, nach anderen weniger gut sind, die aber doch — und mit Recht — gefallen. So gibt es Dramen, in denen der Bau, die Handlung, die Verwicklung besonders gut ist, während das Uebrige weniger Anerkennung verdient. Es gibt wieder Dramen ohne viele Handlung, in denen aber die Zeichnung der Charaktere so trefflich ist, dass sie darum gefallen. Es gibt wiederum Dramen, in denen Handlung und Charakterzeichnung unbedeutend ist, die aber durch den Reichthum von Gedanken, durch die schöne, schwungreiche Diction oder durch den geistreichen Dialog gefallen. Daraus sieht man, Welch ein reiches Feld die dramatische Poesie bietet, und wie auf diesem Felde viel Werthvolles geliefert werden kann, ohne dass jedes Drama ein Meisterstück zu sein braucht.

wesen, und die bärtigen Osmanli haben die Köpfe geschützt und nicht recht gewusst, ob ihnen das seltsame Gebaren der Franken gefallen solle oder nicht. In Athen, wo vordem die Chöre des Aeschylus und Sophokles über die Bühne wanderten, erklingen jetzt die Chöre aus der Nachtwandlerin. Die reichen Handelsherren Smyrna's und Odessa's erholen sich gern von ihren Rechnungen bei den gaukelnden Melodieen der neuen Italiänner. Jenseits des atlantischen Oceans, in den grossen Städten der praktischen Yankee's findet die italiänische Oper willige Ohren und Dollars spendende Hände. Selbst an die Ufer des stillen Oceans, nach San Franzisco, hat sie ihre Propaganda ausgedehnt und ihren Anteil begehrte von dem Golde, das dort die Erde so freigebig spenden soll, wie bei uns die Kartoffeln. In der Havannah, in Mexico, in Buenos Ayres erklingen die süßen welschen Töne. Die Namen der welschen Maestro's sind bekannter auf dem ganzen Erdboden, als irgend welche andere.

Und schaut man das Treiben der Künstler in den fernsten Landen an, es ist immer dasselbe, wie bei uns — wie der Engländer die Sitten seines *Old England* überall mit hinträgt, so sind die italiänischen Operisten überall dieselben, ja, sogar die unvermeidlichen Theater-Recensionen sind überall — die nämlichen, hier und da etwas stärker getrieben von tropischer Wärme.

Hier ein Beispiel. Fräulein Amalie Jacobsohn, die wir vor mehreren Jahren hier in Köln als eine sehr tüchtige Sängerin kennen lernten, und von der wir unter Anderem zuerst die Fides im Propheten hier hörten, war nach dem eine Zeit lang in Mailand, und ist gegenwärtig — in Rio de Janeiro bei der italiänischen Oper. Uns liegt eine Recension aus dem „*Diario de Rio de Janeiro*“ vor, aus der wir unseren Lesern einige abgerissene Stellen mittheilen wollen, zum Beweise, dass die Recensenten dort ihr Handwerk so gut verstehen, als bei uns.

Fräulein Jacobsohn hat die Favoritin von Donizetti gesungen. Kurz vor ihr ist Frau Stoltz in derselben Rolle aufgetreten. (Wieder ein paar deutsche Namen unter den — *inis* und — *ettis*.) Das genannte Blatt sagt unter Anderem, die Leistungen beider Sängerinnen vergleichend:

„So haben Frau Stoltz und Fräulein Jacobsohn, Beide in der Favoritin auftretend, ihre Verdienste im schönsten Lichte gezeigt. Die Zusammenstellung Beider ist bizarr. Entgegengesetzte Naturen, widersprechende Temperamente, unterschiedene Organisationen, verschiedener Ursprung, unähnliche Charaktere und mehr noch, ganz aus einander liegende Schule sind Dinge, die nichts Gemeinsames unter

ihnen aufkommen lassen. Keine geistige oder körperliche Verwandtschaft vereinigt sie; ausser der Kunst scheint Alles sie zu trennen, die Eigenthümlichkeit (*timbre*) der Stimme, die Art des Gesanges, der Gefühls-Ausdruck, die Farbe des Styls, das Spiel, die Bewegungen, die Neigungen, die Wünsche, der Geschmack — und selbst das Geschlecht. Sie sind Weib — und Mann. Frau Stoltz war in der That ein Mannweib (*virago*); sie war in das Alter gekommen, wo die Frauen das Geschlecht verlieren, d. h.: wo sie sich die Eigenthümlichkeit des Geistes anmaassen, die — nach Frau von Staël — kein Geschlecht hat. Alles an ihr lässt mehr oder weniger ihre Männlichkeit empfinden — —. Frau Stoltz war eine von den Frauen, die ihre Stellung in der Welt verlassen und männliche Eigenschaften sich aneignen auf Kosten der weiblichen Grazie.

„Fräulein Jacobsohn ist vor Allem Weib mit allen Reizen ihrer Jugend.

„Frau Stoltz war der Typus einer Frau, welche die Liebe für den Ehrgeiz aufgibt; sie sucht den Genuss nicht da, wo ihn die Anderen gewöhnlich finden. Wenn sie einige Male geliebt hat, so war das für sie nur eine untergeordnete Sache, wie für alle Frauen, welche weniger Herz als Kopf haben. Das ist vielleicht ein Vorzug für eine Frau wie sie, es ist aber ohne Zweifel ein Reiz weniger für eine Künstlerin, wie wir sie wünschen.

„Fräulein Jacobsohn besitzt jenen Vorzug nicht, allein sie hat diesen Reiz.

„Die Eine hat eine stärkere Stimme, die Andere eine angenehmere; die Töne, die das Herz auf ihre Lippen sendet, tragen immer das Siegel ihres Ursprungs.

„Daher die Rauhigkeit der Stimme der Frau Stoltz, deren Töne für brasiliische Ohren wenig Angenehmes haben.

„Daher der Zauber der Stimme der Fräulein Jacobsohn, die nicht einen Ton besitzt, der nicht eine Harmonie, ein Ausfluss der Seele wäre.

„Frau Stoltz überraschte uns durch ihre männlichen Bewegungen, sie rührte uns durch die schweren und tiefen Töne ihrer Stimme, sie elektrisierte uns durch den gewaltigen Schrei um Gnade, aber sie opferte Alles dem dramatischen Effect, dem Bestreben, eine tragische Schauspielerin zu sein, obschon weit mehr Komisches als Tragisches oder Dramatisches in der gezwungenen Haltung ihrer ausgestreckten Arme lag, die sie dann vorwärts warf, dass die Hände sich fast berührten, wie ein Vogel, der seine Flügel perpendiculär erhebt, ehe er seinen Flug beginnt.

„Fräulein Jacobsohn röhrt uns durch die Weichheit ihres Gesanges, sie ergreift uns durch die Melancholie ihrer Stimme, sie erpresst uns Thränen.“ — —

„Frau Stoltz bindet sich nicht an die Vorschriften des Componisten, wenn sie ihnen nicht folgen kann; wie der Condor in den Anden verlässt sie die Erde und verliert sich in dem unendlichen Raume. Nachdem sie die Lüfte durchmessen hat, legt sie ihre langen Flügel wieder zusammen; man glaubt, sie berühren zu können, aber sie breitet sie von Neuem aus, und sich in kühnem Fluge erhebend, schwebt sie über unseren neugierigen Köpfen.“ — —

„Die Stimme der Frau Stoltz scheint manchmal gar nicht einer Frau anzugehören, sie ist gar keine menschliche Stimme, sie prallt plötzlich hervor, sie donnert, sie wirbelt und erschreckt.“

„Die Stimme der Fräulein Jacobsohn ist immer von dieser Welt; sie singt, sie spricht, sie seufzt, sie klagt, sie ist immer menschlich.“

„Fassen wir Alles zusammen, so ist Frau Stoltz phänomenal wie ein Ungeheuer von Victor Hugo, sarkastisch wie eine moralische Verirrung von Byron, und verzweifelt wie die Verdammten des Dante. Und Fräulein Jacobsohn ist gefühlvoll wie ein Lied von Gonzaga, zärtlich wie ein Idyll von Bernardino Ribeira und schwermüthig wie ein Nachtgesang von Young.“

Ist das nicht ein hübsches Pröbchen südamerikanischer oder brasilianischer Kritik? Grosswörtig, kühn und bildreich — und grob. In der That war die „göttliche Grobheit“ einmal das Symbol unserer kritischen Schöneister; aber was sie geleistet haben, steht etwa zu dieser im Verhältniss, wie unsere Habichte zu dem „Condor der Anden“.

Da wir uns einmal in Südamerica befinden, werfen wir noch einen Blick auf die andere Seite dieses gewaltigen Continents — und siehe da, auch in Lima finden wir eine italiänische Oper. In den „Hamburger Nachrichten“ theilt ein Reisender seine Erlebnisse in Peru mit. Er schreibt aus Lima:

„Mein Blick fiel auf den Theaterzettel. Es war keiner wie die unserigen, die in bescheidenem Octav-Format an den Strassenecken kleben, nein, nur unsere Drehorgel-Bilder, auf denen die merkwürdig und rührend zu lesenden Geschichten von Kindsmörderinnen, furchtbaren Räuberhauptleuten, Seeschlachten und ähnliche Thatsachen versinnbildlicht werden, vermögen eine schwache Vorstellung von dem Ungeheuer von sechs Fuss Höhe und drei Fuss Breite zu geben, welches hier dazu dient, ein kunstliebendes Publicum auf die Genüsse aufmerksam zu machen, die

seiner im Theater harren. Hinantretend, gewahrte ich zuvörderst am oberen Rande dieses Herberg-Schildes der limaer Musen die Abbildung einer offenbar sehr theatralischen Scene, die aber über ihre weitere speciellere Bedeutung den Beschauer vollständig im Unklaren liess. Das mit ausgespreizten Armen vor einer Reihe von Soldaten stehende Frauenzimmer da auf dem Bilde konnte eben so gut die sich bei einer Feldwache des Holofernes meldende Judith, wie eine zur Verzweiflung getriebene Prinzessin Bumfia vorstellen. Notgedrungen nahm ich meine Anfangsgründe der spanischen Sprache zusammen und erfuhr so nach einem Kopfschreien, dass heute der Jahrestag der grossen Schlacht bei Ayacucho sei, in welcher vor 29 Jahren (am 9. December 1824) die peruanischen Truppen der Welt (*al mundo*) gezeigt haben, wie die Söhne der Freiheit gegen die Despoten sochten. Ich erfuhr ferner, dass zur Feier dieses entscheidenden Sieges über die Spanier *la higa del regimiento* in der Person der Sennora Biscaccianti über die Bretter schreiten würde, dass vorher, zu Anfang, die National-Hymne gesungen werden sollte, und schliesslich, dass Sennora Catalina Hayes, *el cisne de Irlanda* (der Schwan von Irland), sich herablassen wolle, zum Schlusse dieses kriegerisch-politischen Erinnerungsfestes — wenn ich nicht sehr irre — eine Polka zu singen.

„Das versprach doch gewiss einen genussreichen Abend! National-Hymne, Regimentstochter und der nie anders als bei doppelten Eintrittspreisen (Parterre 2 D. = sieben Mark hamburger Courant — !) singende irische Schwan! Dazu kam noch eine zarte Andeutung auf dem Zettel, dass der Präsident der peruanischen Republik das Theater mit seiner Gegenwart beeihren dürfte, und dann — die beiden sich wie alle Rivalinnen liebenden Primadonnen an einem Abend zugleich! Das konnte nicht nur die Feier einer alten Schlacht, das konnte eine neue Schlacht selbst abgeben zwischen der Irländerin und ihren Vergötterern auf der einen und der Italienerin und deren Anhängern auf der anderen Seite. Wer wird sich noch darüber wundern, dass ich an diesem entscheidungsvollen Tage schon um $5\frac{1}{2}$ Uhr Nachmittags mutterseelen allein im Parterre des Theaters der peruanischen Haupt- und Residenzstadt sass, wo ich vor Langerweile hätte umkommen müssen, wäre nicht hier das Rauchen, wie bei uns das Hut-Aufbehalten, bis zum Beginn der Ouverture gestattet.“

„Das Innere des hiesigen Theaters ist ziemlich geräumig, hat aber — wie soll ich sagen — etwas Verkommesenes, Hinfälliges, kurzum, etwas durchaus Anti-Glänzendes. Das Parterre nimmt mit dem Orchester zusammen den gan-

zen unteren Raum ein, da es hier weder ein Parquet, noch sogenannte Parterre- oder Parquet-Logen gibt; dagegen hat der grösste Theil der Parterre-Sitze Armlehnchen, wie bei uns die Sitze im Parquet, und kann man sich auf einen bestimmten Platz abonniren, der dann mit einer mitunter ziemlich dicken Kette gesperrt wird. Die Logen sind sämmtlich nicht nur hinten, sondern auch zu beiden Seiten völlig geschlossen, so dass sie förmlich kleine Zimmer bilden, deren Ameublement von den Abonnenten selbst beschafft wird. Einzelne Logenplätze werden weder im Abonnement, noch selbst für den einzelnen Abend ausgegeben. So sagte man mir wenigstens. Die Bühne hat eine angemessene Breite und Tiefe, die Decorationen sind nicht schlecht, doch schienen auch sie mir schon ziemlich verblichen und mitgenommen zu sein. Der Chor der Oper (es gibt nämlich hier nur eine Oper, das Schauspiel hat sich aus verschiedenen Gründen nicht halten können), der Chor der Oper Kopf gerade! Augen in die Höhe! Die Hand wie zum Schwur emporgestreckt! Ein deutscher Stadttheater-Chor, wie er leibt und lebt! Ich konnte ihn am ersten Abende gar nicht ansehen, ohne zu lachen. Es muss unbedingt ein eigenes Holz geben, aus welchem sämmtliche Statisten der ganzen Welt geschnitten werden. Es war doch *totalement tout comme chez nous!* Die Sänger, Sängerinnen und das Orchester.

„Uebrigens bekommt die Sennora Biscaccianti als fest engagirte Primadonna (die Hayes war nur auf Gastrollen hier) ausser der üblichen Benefiz-Vorstellung monatlich 300 D., macht im Jahre 12,600 Mark — und die Person sollte nicht singen können?

„Gegen sechs Uhr fing das Parterre an, sich zu füllen. Zuerst erschienen einige verlassene Sennoritas, ihre seidenen Umschlagtücher, wie wir ein solches Ding nennen würden, so über den Kopf gezogen, dass nur die Augen und ein ganz kleines Stück Nase hervorguckt. So sitzen sie den ganzen langen Abend, kaum dass sie den Vorhang einmal einen Augenblick, aber auch nur für einen Augenblick, lüsten, natürlich allein der unerträglichen Hitze wegen, oder um den verschobenen Schleier wieder zurecht zu legen. Denn dass dieses nicht so häufig während der Vorstellung geschieht, wie in den Zwischenacten, und dass es mit einem so unendlich coquetten Anstrich geschieht, das nicht dem reinen Zufall oder der eigenen Einbildung, sondern der weiblichen Natur im Allgemeinen, wie dem Charakter dieser Parterre-Besucherinnen insbesondere zuzuschreiben, das wäre ein Verbrechen gegen Werther's Lotte. Ich bekam übrigens weder eine Scylla noch eine Charybdis zur Nachbarin, sondern eine ehrbare deutsche Handwerker-Familie,

die sich gemüthlich vom alten deutschen Rheine plaudernd mit mir unterhielt, wodurch diese Nachbarschaft zu einer wahren Wohlthat für mich wurde; denn erst um 9 Uhr, also ganze drei und eine halbe Stunde nach meinem Eintritte ins Theater, gab der Musik-Director mit seinem Fiedelbogen das Zeichen zum Anfang. So lange liess nämlich der Präsident Peru's seine Mitbürger auf sich warten — und 7 Uhr ist die bestimmte Anfangszeit! Ich möchte wohl wissen, ob in den Hoftheatern der europäischen Fürsten die kaiserlichen oder königlichen Unterthanen so viel Geduld zeigen würden, wie die Republicaner Lima's in ihrem Opernhause?! Nur einige wenige Male — und auch dann immer nur eine kurze Zeit — pfiffen und trommelten sie sich Eins zur Vertreibung der gar zu unerträglich werdenden Lange-weile, alsbald aber kehrten sie zur ersten Bürgerpflicht, zur Ruhe, zurück, steckten resignirt ihre Cigarren wieder an und beschauten nach wie vor die mit ihren Fächern ein wahres Peloton-Geknatter hervorbringenden Damen in den Logen.

„Der Fächer scheint nämlich den Damen in den Logen nicht nur ein Kühlungs-, sondern auch ein Ersatz-Mittel für den Tuchschleier der Parterre-Besucherinnen, so wie für die Cigarre der Herren zu sein. Von nicht geringer Grösse und beständig in Bewegung, kühl und deckt er zugleich das Gesicht, und zum Zeitvertreib, wenn nicht aus anderen, schwer zu erörternden Gründen, wird er alle Augenblicke auf- und zugeworfen, mit einer Schnelligkeit, zu der besonderes Geschick gehört, und mit einem Geräusch, das an das Exerciren im Feuer einer Compagnie Soldaten erinnert. Dies ewige Rick-Rack der Fächer wurde denn auch heute während der beiden langen Stunden zwischen 7 und 9 Uhr nur einmal auf ein paar Minuten unterbrochen, als gegen 8 Uhr ein schwarz befrackter Herr vor dem Vorhange erschien und eine Rede ablas, die sehr schön gewesen sein mag, von der ich aber nur so viel verstand, dass der „Schwan von Irland“ plötzlich den Schnupfen gekriegt habe und desshalb ein hochzuverehrendes Publicum sehr um Entschuldigung bitten müsse, wenn er die versprochene Piece heute Abends nicht singen könne; damit indess ein hochzuverehrendes Publicum doch wenigstens quantitativ Alles, was der Theaterzettel angekündigt, zu geniessen bekäme, so wolle Sennora Biscaccianti die Güte haben zu versuchen, ob sie die Polka nicht eben so gut singen könne, wie der „Schwan“. Holde Eintracht! Wohin waren plötzlich meine Aussichten auf eine südamerikanische Theater-Schlacht? Ihr Primadonnen in Europa aber schaut her auf eure Schwester im Lande der alten Inkas, Neuseeland, wo die Menschenfresser wohnen, schräge

gegenüber, und nehmst ein Exempel daran! „„Seht, wir Wilden sind doch bessere Menschen!““ Den Schnupfen kriegen, um seiner Nebenbuhlerin an einem Festabende, wie dem heutigen, all die kostbaren Blumen-Bouquets und die landessittlichen lebendigen Tauben zu überlassen, die — sicher grösstentheils für die Hayes bestimmt — jetzt der Biscaccianti bei ihrem Auftreten als Regimentstochter zuflogen, dazu gehörte eine ausserordentliche Selbstüberwindung.— Die National-Hymne ward von einigen weissgekleideten Damen auf der Bühne, zu Anfang der Vorstellung, nicht im Chor, sondern Solo, der Reihe nach gesungen. Der Präsident nebst Gemahlin und Gefolge erhoben sich dabei und mit ihnen das ganze Haus. Stehend, aber schweigend, hörte man den Vortrag an. Erst kurz vor Mitternacht war die Vorstellung zu Ende.“

Man sieht, hier Favoritin, dort Regimentstochter, Donizetti an den Ufern des atlantischen und stillen Oceans. Und die Sängerinnen — Nebenbuhlerinnen — *tout comme chez nous.*

24.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Den hiesigen Musikfreunden wurde am vergangenen Samstag in der musikalischen Gesellschaft die Freude zu Theil, Herrn Ferdinand Breuning (welcher Herrn Reinecke an unserer Musikschule ersetzt) zu hören. Derselbe trug die schwierigen Variationen in C-moll von Beethoven, ein Lied von Mendelssohn und die grosse Polonaise in As-dur von Chopin vor, und bewährte sich als ein Pianist von ganz ausserordentlichem Talente. Eine vollkommene Technik, ein kräftiger, runder Anschlag, Feuer, mit Ruhe gepaart, und eine durchaus musicalische, gesunde Auffassung schienen den Zuhörern die hervorstechendsten Eigenschaften des trefflichen und doch so bescheidenen jungen Künstlers. Seine Wirksamkeit wird in Köln gewiss die schönsten Früchte tragen, wie wir auch nicht zweifeln, dass das Leben in einem so bedeutenden musikalischen Kreise, wie ihn unsere Stadt jetzt bietet, Herrn Breuning zu erneuter Thätigkeit und zu immer höherem Streben die dauerndste Anregung geben werde.

Paris. Wie man Jemandem einen Namen macht, verstehen die französischen Journalisten vortrefflich. Hier ein Beispiel. Die *France musicale* berichtet von der Reise des Herrn Louis Lacombe in Deutschland: „Der ungemeine Pianist und Componist war nach Deutschland gegangen, lediglich um in den zwei bis drei bedeutenden Städten Concerte zu geben, die der Gränze zunächst lagen. Aber je weiter er in seiner Reise vorwärts kam, desto mehr wuchsen seine Erfolge, und kaum war er in einer Stadt angekommen, als sich schon eine andere um ihn bewarb. So hat er beinahe ganz Deutschland durchlaufen, indem er von Leipzig nach Dresden, dann nach Berlin, dann nach Bremen, dann nach Oldenburg, dann nach Hamburg und endlich nach Lübeck ging. — — So erklärt sich die lange Dauer seiner Reise, die für ihn eine Reihe von Triumphen war, für seine zahlreichen Schüler aber eine Ursache der Trauer; denn er ist einer von den seltenen Lehrern, deren Unterricht sich nicht so leicht durch den eines anderen ersetzen lässt. So ist ihm nicht einer seiner Schüler untreu geworden, er hat sie alle treu wiedergefunden. — Er gab kein Concert, in dem er nicht zehn bis fünfzehn Stücke von seiner Composition vortragen musste, und je-

des Mal war er genötigt, noch ein Stück dem Programm hinzuzufügen. Die Zurufe, die Dacapo's, die Blumen, die Auszeichnungen aller Art bildeten sein Gefolge durch Deutschland“ u. s. w. Diese Aufschneidereien, verbunden mit der kindlich-naiven geographischen Unwissenheit, sind wirklich erheiternd. Ob man das unserem Publicum bieten dürfte?

Die italiänische Oper ist für die nächste Saison aus folgenden Künstlern zusammengestellt: den Sopranen Frezzolini, Bosio, Gassier, Cambardi, Veith, den Altistinnen Borghi und Maicomo, den Tenoren Boccardé und Neri-Baraldi, den Baritonisten Gassier und Graziani, den Bassisten Rossi, d'Alle Aste und Susini. Die Oper hat am 13. Mai ihre Saison geschlossen. Man sagt, der Director habe diesmal bloss 100,000 Frcs. eingebüsst, obgleich die Oper diesen Winter sehr besucht gewesen. Aber so lange die Directoren gezwungen sein werden, so ungeheure Honorare zu zahlen, wie 2000 Frcs. für einen Abend der Alboni, 60,000 Frcs. für die Saison der Frezzolini, wenigstens eben so viel den Mario und Gardoni, wird keine Direction sich halten können. — Die grosse Oper steckt auch in einer schlechten Haut: das Deficit beträgt 800,000 Frcs. Trotz der Subvention von 600,000 Frcs. jährlich konnten im vorigen Monat acht der ersten Künstler nicht bezahlt werden. Man möchte gern den Director durch einen anderen ersetzen, aber es findet sich Niemand, der seine Erbschaft in diesem Zustande übernehmen will. Man rechnet indessen aufs nächste Jahr, welches nebst der allgemeinen Industrie-Ausstellung auch endlich Meyerbeer's „Africanerin“, die, beiläufig gesagt, inzwischen sich in eine Europäerin verwandelt hat, bringen soll. Der Bassist Formes wird wahrscheinlich an der grossen Oper engagirt werden.

Der Schluss des in voriger Nummer abgebrochenen „Wiener Briefes“ kann, durch eine Zufälligkeit veranlasst, erst in nächster Nummer mitgetheilt werden.

Ankündigungen.

Bei Adolph Brauer in Dresden erschien so eben:

Beethoven's Symphonien

nach ihrem idealen Gehalt, mit Rücksicht auf Haydn's und Mozart's Symphonien,
von
einem Musikfreunde.

Svo. Geh. Preis n. 8 Ngr.

Dieses Schriftchen hat den Zweck, ein ästhetischer Commentar für Dilettanten und Kunstmäuse zu sein, welche zu einem tieferen Verständniß Beethoven's gelangen wollen, und findet daher mit Recht unter dem musikliebenden, gebildeten Publicum die allgemeinste Anerkennung.
Mozart (W. A.), Ouverture zur Oper: *Die Zauberflöte*, für 1 Pianoforte zu sechs Händen einger. von C. Burchard. 20 Ngr.

Koenig (Marie), *Ich hab' im Traum gewinet*, Lied für Pianoforte, übertr. von M. Uhle. (Transcriptionen Nr. 1.) 7½ Ngr.
Varsoviana (la) für Pianoforte. 5 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von **BERNHARD BREUER** in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

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

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