

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 1. Juli 1854.

II. Jahrgang.

Ueber musicalische Zustände in London.

Von

Prof. L. Bischoff.

I.

England ist das Land der Gegensätze und der kolossalen Verhältnisse. Segen und Fluch der Civilisation stehen sich gegenüber, und alles, was für öffentliche Zwecke unternommen und veranstaltet wird, tritt nach einem Maassstabe ins Leben, von dessen Grösse man anderwärts kaum eine Vorstellung hat.

Diese zwei Eigenthümlichkeiten des Landes treten eben so sichtbar in der Kunst als im Leben hervor. Du findest in den Erscheinungen jeglicher Kunst in England das Edle und Grosse, welches in der That eine Idee des Schönen verwirklicht, neben dem Gemeinen und Kleinlichen, das Ausserordentliche neben dem Allgewöhnlichsten; allein quantitativ ist Alles imponirend, Alles massenhaft und riesig in Maass- und Zahlen-Verhältnissen. Daher im Allgemeinen in England mehr Staunenswerthes als wirklich Schönes in der Kunst.

Vergleiche die herrliche Westminster-Abtei in London mit der Allerseelenkirche am Ende von Regentstreet, und du hast neben dem edelsten altdeutschen Stile jener in dieser eine unförmliche Rotunde von zwei Stockwerken mit antiken ionischen und korinthischen Säulen und einem Zuckerhute oben darauf. Betrachte in Westminster selbst das moderne Fenster am nördlichen Thor, die römischen Zierathen an den Thüren des Haupt-Portals, und du wirst mit Bedauern selbst hier die vollkommene Einheit des Stils vermissen. Musterst du gar, abgesehen von den historischen Erinnerungen, die Denkmäler dieses nationalen Pantheons als Kunstwerke der Sculptur, so wird die Ausbeute für den echten Geschmack sehr gering sein — ; aber ihre Menge überwältigt dich, das Labyrinth von Monumenten macht dich stutzig und scheu, diese in Marmor-Gestalten gebannte Geschichte von Jahrhunderten der Menschheit erfüllt dich mit Staunen und mit einem heiligen Schauer.

Siehst du die Bildwerke griechischer Kunst und den Raub vom athenischen Parthenon im britischen Museum, durchwanderst du die Gemälde-Sammlungen, die öffentlichen und vollends die Säle in den Palästen der Grossen, so stehst du entzückt vor den herrlichsten Schöpfungen des menschlichen Geistes. Aber gib dich nur nicht der Täuschung hin, als seist du in die Heimat der Kunst versetzt: — o nein, du bist in einem modernen Rom, das Alles zusammenschleppt und zusammenkaufst und mit all den schönen Mustern keinen Funken eigenen Genie's zu wecken vermag. Gehe nur in die diesjährige Ausstellung der königlichen Akademie der Künste: wenige Bilder werden dich fesseln, und doch sind 1531 Nummern von 902 Künstlern ausgestellt. Aber unter diesen anderthalb Tausend Nummern befinden sich 626 Portraits — nämlich 512 gemalte und 114 Büsten in Marmor! Auch in der Kunst ist die Statistik belehrend.

Kommen wir zur Tonkunst, so finden wir wieder dasselbe. Erstens die schroffsten Gegensätze: Aufführungen classischer Meisterwerke neben dem Aushängen des Flittertands der Mode; ferner gespannte, ja, andächtige Aufmerksamkeit beim Anhören von stundenlangen Oratorien, und begeisterte Schwärmerei für die italiänische Oper; zahlreichen Besuch der Vereine für deutsche Kammermusik ernstester Gattung, und unersättliche Theilnahme mit stürmischem Beifall bei Concert-Ragouts, welche in 24 bis 30 Nummern italiänische und französische Virtuoserei für Gesang oder Instrumente nach und durch einander austischen.

Zweitens wieder die fabelhaften quantitativen Verhältnisse, sowohl in der Menge der Aufführungen, welche sich in der musicalischen Jahreszeit drängen und würgen, als in der imponirenden Masse der Kräfte, welche dazu aufgeboten werden. Die Millionen von Noten, welche das Concert-Publicum oder die verschiedenen Concert-Publica in London während jeder Woche im April, Mai und Juni zu geniessen bekommen, sind sicher nur mit den Millionen Tropfen der mannigfachen Flüssigkeiten zu vergleichen, welche der Bevölkerung, die keine Concerte und Opern be-

sucht, während derselben Zeit durch die Kehle gehen. Ich erwähne nur, dass ich selbst für meine Person z. B. in der einzigen Woche vom 8. bis 13. Mai (also in sechs Tagen, denn Sonntags findet in England bekanntlich nie eine öffentliche Aufführung statt) Mozart's *Don Juan* und Beethoven's *Fidelio* italiänisch, Weber's *Freischütz* deutsch, von Beethoven ferner zwei Clavier-Concerte (in *Es-* und *G-dur*), die Ouverture zu *Coriolan*, die neunte Sinfonie und die grosse Messe in *D-dur* gehört und daneben vier Concerten des kölner Männergesang-Vereins beigewohnt habe. Die Möglichkeit, an so reich besetzten Tafeln überall mit zu speisen, wird allein durch die londoner Sitte der Morgen- und Abend-Concerte gewährt, jene Nachmittags zwischen drei und sechs, diese Abends von acht oder halb neun bis elf Uhr; zur Ausdauer aber im Genuss und zur Verdauung aller Haupt- und Nebengerichte gehört freilich ein sehr rüstiger Körper und ein englischer, d. h. unverwüstlicher Magen. Denn die Nebengerichte erscheinen gar häufig auch noch in ganz gehöriger Mächtigkeit, wie z. B. am 10. Mai neben der neunten Sinfonie noch zwei Ouvertüren, eine grosse Gesangscene, ein Beethoven'sches Clavier-Concert und zehn bis zwölf Nummern aus Leslie's, eines englischen Componisten, *Oratorium „Immanuel“*. Ist man nun gar entweder durch die Gesellschaft, in welcher man sich gerade befindet, oder durch Recensenten-Gewissenhaftigkeit gezwungen, auch beim Nachtisch auszuhalten und den Schaum und die Süßigkeiten der Ballets nach der Oper und der Intermezzi der Solisten im Concert bis zur Neige mit auszukosten, ja, dann ist einem gar oft der letzte Strich des Orchesters ein Signal der Freiheit und der Erlösung, man erkennt die Berechtigung des Stoffes neben dem Geiste vollständig an und eilt, sich davon zu überzeugen, dass der Name Restaurant kein leerer Wahn ist.

Und nun die Masse von Kräften, welche herauf beschworen werden zur Ausführung! Die Directionen der Opern und der grossen Musik-Vereine verschreiben sich alle möglichen Berühmtheiten aus allen Ländern der Welt, ihre Agenten reisen auf dem Festlande umher, um die glänzendsten musicalischen Portraits für die grosse Ausstellung von Tongemälden in der londoner Season zu kaufen oder zu mieten; was einen Namen hat, müssen sie haben, es koste, was es wolle, und was gern einen Namen bekommen möchte, strömt ihnen von selbst zu, schifft sich mit ihnen ein, kehrt aber auch freilich sehr seekrank und auf mancherlei Weise enttäuscht zurück.

Die Verkehrung der Jahreszeiten durch die Engländer, welche die Winter-Vergnügungen in das Frühjahr und

selbst in den Sommer hinein legen, begünstigt diesen Strom der künstlerischen Continental-Mächte nach dem britischen Insellande; der Zug der Singvögel insbesondere wird von Jahr zu Jahr regelmässiger, da sich keine Sängerin und kein Sänger von Ruf auf dem Festlande anders mehr anstellen lässt, als mit zwei- bis dreimonatlichem Urlaub, welcher dann ganz vortrefflich in London ausgebeutet werden kann. Und welche Hoftheater-Intendanz kann gegen das Geld der englischen Privat-Unternehmer und der grossen Vereine aufkommen? — Uebrigens muss ich hier die Bemerkung anknüpfen, dass die Sitte, die Zeit der Kunstgenüsse in der Residenz in das Frühjahr zu legen, keineswegs auf blosser Laune oder gar auf dem Hange zum Seltsamen beruht, sondern in vielen Dingen gar wohl begründet ist, hauptsächlich in der Beschaffenheit der Atmosphäre von London. Diese ist im Herbste und Winter so dick, so umräuchert und umnebelt, dass ihr ein jeder, den Beruf und Geschäfte nicht an die Scholle binden, zu entfliehen sucht, wenn er nur einiger Maassen die Mittel dazu hat. Diese Mittel besitzt aber die hohe Aristokratie, welche die Hauptstütze der Kunst, und zwar in London mehr als in irgend einer Hauptstadt des Festlandes ist, bekanntlich in reichlichster Fülle; desswegen verlässt sie die düstere Stadt im Spätsommer und geht aufs Land, wo sie den Herbst und wenigstens auch den halben Winter auf ihren mit allem Vorrath für geistige und leibliche Nahrung und mit allen Bequemlichkeiten des wohlhabigen Lebens trefflich versenen und keineswegs vereinsamten Schlössern zubringt. Wenn aber die Frühlingswinde die Lust in London wieder rein fegen und den nebeligen Dunst durchsichtiger machen — denn ganz verscheuchen lässt er sich nie —, wenn dann zu gleicher Zeit das Parlament seine Sitzungen hält, dann zieht auch die reiche Aristokratie wieder in die Stadt und verlängert oft ihren Aufenthalt in derselben bis tief in den Sommer hinein, weil wiederum das eigenthümliche Klima von London in der warmen Jahreszeit eben so wenig eine drückende Hitze, als im Winter eine übermässige Kälte aufkommen lässt. In natürlicher Folge jener Gewohnheit fällt also die Aerntezeit der Kunst oder wenigstens der Künstler ebenfalls in die Monate Februar bis Juli, ja, gemäss den Erfahrungen der letzten Jahre schiebt sie sich immer mehr vor, so dass jetzt April, Mai und Juni die Haupt-Monate sind, und die Opern-Unternehmer selbst bis in den August hinein ihre Tempel offen halten.

Dass jenes Zusammenströmen von ausgezeichneten Künstlern die Kunst fördere, möchte ich nicht behaupten; ich bin geneigt, das Gegentheil anzunehmen, zumal da ich

durch mancherlei Verbindungen und Bekanntschaften Gelegenheit gehabt habe, etwas tiefer in das londoner Kunsttreiben hinein und auch hier und da hinter die Coulissen der Bühne und unter das Postament des Ruhmes mancher gefeierten Grössen zu blicken. Im Ganzen führt das Ergebniss meiner Beobachtungen dahin, dass die fremden Künstler sammt und sonders nur hier sind, um Geld zu machen, dass die hier ansässigen mit ihnen darin wetteifern und Wege und Stege noch besser kennen und zu benutzen verstehen, und dass alle, mit wenigen Ausnahmen, es mit den Mitteln, diesen Zweck zu erreichen, nicht eben sehr genau nehmen. Die Instrumentalisten bringt dies oft zu einer Einseitigkeit und Leierkasten-Manier, welche, abgesehen von den schmählichen Concessionen an den Geschmack des grossen Haufens in Rücksicht der Compositionen, der Kunst durchaus unwürdig ist; es ist mir einige Male begegnet, dass ich von sehr namhaften Virtuosen Ein und dasselbe Stück nicht nur in drei, vier Concerten hinter einander, sondern sogar an Einem Tage zwei Mal, Morgens und Abends, habe anhören müssen! Auf dem Theater, namentlich bei den Italiänen in Coventgarden, führt der Wettkampf der Celebritäten zur Vernichtung aller dramatischen Wahrheit, zur Auflösung des Kunstwerks in seine einzelnen Bestandtheile, zur Zerstückelung einer Bildsäule in Arme und Beine und wer weiss was sonst noch für schöne und unschöne Theile des Körpers! Eine höchst ehrenwerthe Ausnahme in dieser Hinsicht macht Karl Formes; ich habe lange keinen Bühnenkünstler gesehen, der auf eine so geschickte oder vielmehr geniale Weise, wie er, die einschlagendste Wirkung von Gesang und Darstellung auf die gesammte Zuhörerschaft mit dem zu vereinigen wüsste, was er der Kunst und dem dramatischen Ganzen schuldig ist. Ich werde bei der Vergleichung der Aufführungen des Don Juan und des Fidelio in Coventgarden durch die Italiäner und in Drurylane durch die Deutschen darauf zurückkommen.

Hat denn aber diese Centralisation in London, dieses Zusammentreffen musicalischer Berühmtheiten gar keinen Vortheil für die Kunst? Allerdings hat es den in mancher Beziehung, und ich möchte nicht gern in den Ruf kommen, als sähe ich in dieser Hinsicht Alles zu schwarz an. Ich gestehe sehr gern, dass ich mich der edlen Kunstleistung eines Virtuosen mit voller Theilnahme hingabe, und dass ich es als einen Gewinn für die Kunst und für die Verbreitung und Förderung der Kunstliebe betrachte, wenn irgend ein Meisterwerk der Composition oder selbst nur ein auf die Eigenthümlichkeit des Instrumentes oder der Stimme

geschickt berechnetes Musikstück von einem Meister in der Ausführung vorgetragen und gewisser Maassen neu geschaffen wird. Dass ein solcher Genuss einem in London während der Kunst-Jahreszeit oft und in verschiedenartigster Weise trotz der obigen Bemerkungen geboten wird, wer könnte das läugnen? Und kann man die Centralisation der Kunst und der Künstler auf wenige Monate wohl unbedingt verdammen, wenn sie uns Gelegenheit gibt, die Solo-Partieen z. B. im Messias, in der Beethoven'schen D-dur-Messe und in Mendelssohn's Elias durch ein Viergestirn vertreten zu sehen, wie es jetzt die Novello und Dolby, Sims-Reeves und Karl Formes bildeten?

Dagegen darf man wieder nicht verschweigen, dass eben die Möglichkeit, in diesen Monaten so viel Ausgezeichnetes neben einander zu haben, zu jener Abart von Concerten geführt hat, welche London eigenthümlich sind, und in einer unerhörten Reihe von Nummern ihres Programms einen musicalischen Küchenzettel bringen, der an Umfang und Leckereien ganz das Ebenbild der riesigen Speisekarten der ersten Restaurationen ist. Da werden 24 bis 30 Stücke abgesungen und abgespielt, ohne dass das gespannte Publicum sich anders rückt und regt, als zum Beifallklatschen. Die Individualität eines Künstlers als Componist oder Virtuose oder als Beides zugleich in einem Concerte *ad hoc* kennen zu lernen, darauf kommt es dem Publicum gar nicht an, daher denn auch so genannte individuelle Concerte selbst für die bedeutendsten Künstler von Jahr zu Jahr schwieriger zu veranstalten und gegenwärtig geradezu unmöglich geworden sind. Ist einer aber einmal durch die Woge des Rufes oben auf gekommen, so fährt er aus einem Concerte in das andere — die gleichzeitig Statt findenden richten sogar ihre Programme danach ein —, singt oder spielt oder bläs't in jedem sein Stück nach der Uhr ab und hat am Abend ein ganz hübsches Sümmchen verdient. Jeder Concertsaal hat seine besonderen eleganten Nebenzimmer für die Solisten; gehst du etwa in der Pause, die übrigens stets sehr kurz ist, dahin, um den Künstler, den du so eben gehört, zu begrüssen, so empfängt dich zweifelsohne der Thürsteher mit den Worten: „Herr So und So ist bereits wieder weg gefahren.“ Eben so verschwenderisch würde es gehandelt sein, wenn einer über zehn Minuten früher käme, als er aufzutreten hat. *Time is money!*

Die Veranstalter von dergleichen Ragout-Concerten, meist in London ansässige und oft sehr achtungswerte Musiker, haben indess eine Entschuldigung für die Aufstellung ihrer buntscheckigen Programme, und diese liegt

wieder in einer herrschenden Sitte. Die Sehnsucht des Engländer in der Provinz, und besonders seiner Frau und seiner Töchter, ist London; seine Königin und die Hauptstadt zu sehen, ist eines von den Zielen seiner Arbeit, seiner Sparsamkeit. Ist er wohlhabend oder gar reich, so gehört die Reise nach London zu den regelmässigen Ausgabe-Posten auf seinem jährlichen Finanz-Budget. Die Zeit, welche er zu diesem Ausfluge wählt, ist jedenfalls die, in welcher die Weltstadt in ihrem Feierkleide erscheint und alles Sehens- und Hörenswerthe um sich versammelt, also der Frühling. Ist er angekommen, so macht er mit Hülfe der Zeitungen und der wöchentlichen Anzeigen des Herrn Mitchell über Kunstgenüsse seinen Plan. Was er sonst alles sieht und besucht, geht uns nichts an; aber Ein Mal muss seine Familie ein Oratorium hören, Ein Mal muss er sie in die Oper, Ein Mal in das Concert führen — ohne dieses wäre sein Zweck verfehlt: Frau und Kinder könnten daheim nicht mitreden von der Kunst und müssten schamroth werden, wenn sie die berühmten Künstler der Gegenwart nicht gehört und ihre Namen nicht in ihre Schreibtafel eingezeichnet hätten.

Solche drei Abende kosten aber Geld und nehmen, wenn die Familie aus drei bis vier Personen besteht, an zehn bis zwölf Guineen in Anspruch. Deshalb geben gar Viele die Oper daran; ja, solche, die noch rathsamer mit ihrer Reisecasse umgehen müssen, opfern auch wohl das Oratorium auf, wiewohl sie schon schwerer zu diesem Opfer sich entschliessen, was ein lobenswerther, charakteristischer Zug ist. Das Concert aber aufzugeben, dazu bringt sie keine Noth und kein Gebot; das Concert muss dann allein ihre Erinnerung oder wenigstens ihre Schreibtafel füllen. Was bestimmt aber dabei ihre Wahl? Etwa die Ouverture, die Sinfonie, überhaupt irgend eine Composition? Nichts weniger als das: nur der Reichthum des Concertzettels an berühmten Namen entscheidet für den Besuch. Das wissen die Concertgeber sehr wohl, desshalb befassen sie sich nicht mit Aufführungen von Ouverturen oder gar Sinfonien, sondern führen so viel Berühmtheiten als möglich der Reihe nach vor, und sind alsdann einer zahlreichen Zuhörerschaft gewiss. Daher die ellenlangen Zettel und die unendliche Reihe von Musikstücken, welche solch ein Concert zu einem musicalischen Kaleidoskop machen.

Kann der Concertgeber vollends die Patronage einiger Herzoginnen und Marquisen, oder noch besser einiger Hoheiten, oder gar der Königin selbst an die Spitze der Ankündigung stellen, was übrigens weiter nichts heisst, als

dass die hohen Patroninnen erscheinen werden oder wenigstens Billets unterzeichnet haben, so macht sich das Geschäft noch leichter, und neben den Fremden aus der Provinz ist dann auch ein grosser Theil der Aristokratie für den Besuch gewonnen. Ich gebe ein paar Beispiele:

Benedict's Concert wurde auf den 23. Juni schon sechs bis acht Wochen vorher folgender Maassen angekündigt: „Unter der unmittelbaren Patronage Ihrer Maj. der Königin, des Prinzen Albert K. Hoheit, und der Herzoginnen von Kent, Gloucester und Cambridge KK. HH., wird Mr. Benedict's jährliches Morgen-Concert in dem k. italiänischen Opernhause zu Coventgarden Statt finden, wozu alle eminenten Sänger, das Orchester und der Chor dieses grossen Etablissements engagirt sind, Mad. Grisi und Signor Mario mit inbegriffen, deren einziges Auftreten in einem Morgen-Concert in dieser Season dies vor ihrer Abreise nach America sein wird — (das Künstlerpaar steht bekanntlich schon seit zwei Jahren auf dem Punkte, sich einzuschiffen) —, mit denen sich zugleich die ausgezeichnetsten Instrumental-Talente vereinigen werden u. s. w. u. s. w. Privat-Logen jede zu 4 und 5 Guineen, Sperrsitze 1 Guinee, Parterre 8 Shilling (2 Thlr. 20 Sgr.).“

Auf dem Programme des ebenfalls jährlichen Concerthes der Madame Puzzi figurirten die Sängerinnen Novello, Amedei, Pyne, Caradori, Nissen-Saloman, Reeves; die Sänger Beletti, Sims-Reeves, Gardoni, Ciabatta, Flavio, Burdini, Formes, Reichardt, Lefort, Harrison, Bettini; die Instrumentalisten Prudent, Bazzini, Benedict, Puzzi (Horn), Vera Pilotti, Schira — gibt, wenn Jeder nur Ein Stück vorträgt, schon 23 Nummern!

Zöpfe und Coterieen.

Grundprosaisch ist diejenige Kunstrichtung, welche in aller Kunst und Schönheit nur sucht, was sie muss, statt zu schauen, was sie ist. Das ist nun zwar ein sehr bekanntes Axiom, dem sich die meisten Kunstgelehrten unserer Tage mit Leib und Seele verpflichtet nennen, daher sie denn mit Worten alle Tendenzen zu verfolgen sich anschicken, und desshalb gegen Pietisten, Schulmeister, Asketen, Altgesinnte, Zöpflinge und dergleichen Geschmeiss einen abgrundlichen Abscheu zu hegen vermeinen. Wie aber, wenn nun dennoch viele Kunst-Professoren und Professionisten der Neuzeit noch bis zur letzten Stunde in Tendenzen stäken bis über die Ohren? Denn wer am Künstler eher fragt, nach was er strebt, als was er leistet, ist ein prosaischer Tendenzler; wer das

Neue darum liebt, weil es neuzeitlich ist, ist nichts besser, als der thörichte, altzöpfichte Tendenz-Historiker; wer die Vaterlands-Spectakel-Decorations-Puppen-Ballette mit obligater Trompeten-Musik und chromatischem Posaunen-Geheule desshalb preis't, weil sie vaterländisch seien, ist ein Verräther an Schönheit und Vaterland; denn er nimmt Beiden, was das Ihre ist; wer ausdrücklich und absichtlich Quinten- und Octaven-Parallelen rücksichtslos gebraucht, weil das Quinten-Verbot von den Altvätern ererbt ist, der ist mit demselben Zopfe behaftet, wie jener alte generalbassistische Grammatiker, nur mit dem Unterschiede, dass dieser letztere seinen Zopf mit Ehren trug, gleich manchen anderen unserer Väter in des grossen Friedrich Geleit, vor welchen Russen und Franzosen erbebten. Der alte Fritz trug bekanntlich auch einen Zopf; doch scheint's, er hatte mehr Witz im kleinen Finger, als mancher moderne Phraseologe im ganzen Gehirn, und mehr warmes Blut im Herzen, als diejenigen fieberhaften Rhetoriker, die mit nachgeplapperten Phrasen mühselig fremdes Feuer aufwärmen. Damit uns nicht gewisse leipziger und weimarer Kaffeetrinker injuriarum belangen — denn die meisten Injurien- und Tendenz-Processe gewinnen bekanntlich die Radicalen, weil sie mehr Uebung darin haben —, so erkläre ich hiedurch ausdrücklich, dass ich Niemanden nenne, weil die Koryphäen der Neuzeit ja vor Aller Augen im hellen Sonnenlichte wandeln.

Wer am Künstler eher fragt, was er strebe, als was er leiste *), der bezeugt damit, dass es ihm zu thun ist um Schule, Nützlichkeit und Arbeit, dass er nicht suche in der Kunst das wallende Leben der Schönheit, die zur Wonne der Welt geschaffen ist. Soll denn auch in unserer hohen, himmlischen Kunst alle unbefangene Lust, das Seiende zu vernehmen, zu Grunde gehen in diesem schulmeisterlichen Streben, aus den Dingen, Leibern und Seelen etwas zurecht zu machen für absonderliche Zwecke? Manche — nicht alle — von den verachteten Altvätern suchten im Kunstwerke ihre Seelenlust und fragten nicht nach Strebungen, sondern nach Leistungen. Leisten ist liebevoll ergossene Schöpferkraft, die nicht strebsinniger Zeitungs-

Jüngerschaften bedarf, um zu leuchten und zu zünden; das ist's ja, was die Kunst-Schönheit mit der Natur-Schönheit gemein hat: Lebens-, Liebes- und Schönheits-Zeugung quellen und strömen auf gleiche Weise. Alle wahren Dichter aller Zeiten haben dies gefühlt, alle verkehrten Halbdichter, Philosophen und Schulmeister haben das Gegentheil darzulegen gesucht.

Denn das leuchtet dem gemeinen Realismus sogleich ein, wo er Verliebtheit ohne Liebesdichtung, sackleinene Thatkräftigkeit ohne Heldengedicht erblickt; dieses begreift er, er kann es mit Händen fassen, auch ohne daran zu glauben. Obwohl er dem Frommen, der sich einfältig in alter Kirchenweise erbaut, diese Herzensstärkung missgönnt, um sie wohlfeil als Heuchelei zu brandmarken, so lässt er es dagegen ruhig über sich ergehen, wo in den Hugenotten Heuchelei, Fanatismus und Geilheit für Religion verkauft werden, oder im Lohengrin steifleinene Ritterlichkeit dämmerigen Heldenschein erheuchelt, oder wo Berlioz immense Zukunfts-Ideen . . . in parenthetischen Ueberschriften seinen Partituren beimalt, statt sie in Noten und Tönen lebendig auszudrücken.

Unsere nothgedrungen real gewordene Zeit, die nun einmal dazu verdammt ist, sich dumm zu lesen, lässt sich geruhig maassregeln durch politische Leit-Artikel aus dem Lager der Progressisten, die von Anfang der Welt jederzeit den Vorzug der Phrase behauptet haben. Sieht man diesem Geschreibsel hinter die Coulissen, so erscheint — Niemand anders als jener kategorische Imperativ, jenes Gespenst aus Kleister und Pappe, wie es Ehren-Klinger richtig darstellt.

Dem grössten Realismus zur Seite geht die Aufblähung der Handwerker-Technik, die eben bei den alleridealsten Zukunfts-Musicanten und Zeit-Ideal-Künstlern ein ziemlich Theil ihrer Gesammt-Thätigkeit dahinnimmt. Ich meine nicht die elenden Virtuosen, die sich Geldes halber an allem Schönen und Heiligen versündigen; auch nicht die horrende Technik, deren Wagner und Berlioz bedürfen, um nur gehört zu werden; sondern das kindische Spiel mit Formen, Instrumental-Künsten, Klang-Effecten, Farbenspielen u. dgl. meine ich; es tödtet die Kunst, wo ihm ein Werth an sich beigelegt wird, wo man z. B. bei Berlioz' Instrumental-Künstelein die entsetzliche Melodieen-Armuth gnädig übersieht, oder bei Schumann's und Meyerbeer's Klang-Pfiffigkeiten die Unwahrheit und Unschönheit nicht merken will.

Das kritische Proletariat, das Technik und Schönheit nicht zu unterscheiden weiss, gibt vor, sich über Fugen

*) Diese unselige Zeitungs-Phrase, auf die wir wider Willen oft zurückkommen müssen, weil sie die ganze Schulmeister-Weisheit der Neuzeit durchdringt, bedeutet, in gutes Deutsch übersetzt, eigentlich nichts als dieses: „Du kannst zwar nicht viel, aber weil du ein gutes Schul-Exercitium nach unserem Muster gemacht hast, lobe ich dich — und übrigens — man kann nicht wissen, ob du nicht noch einmal ein berühmter Mann wirst, und dann wehe mir armen Recensenten! Ergo . . .“

und Contrapunkt zu ereifern. Gewiss, es gab auch während der Blüthezeit des Fugenthums leere Techniker; aber Niemand hat auch Marpurg einen weltbewegenden Künstler gescholten, weil er ein paar zopfgemäße Fugen geschmiedet mit regelrechten Repercussionen. — Jenen anderen Satz aber, den einstmals der alte Bach gesprochen: Es sei ein Zeichen guter Tonbegabung, gern Fugen zu hören — den werdet ihr Neuzeitlichen längst in dieselbe Rumpelkammer geworfen haben, wo ihr eure übrigen Zöpfe aufbewahrt. Lieb wäre mir's doch, wenn auch ihr einen ähnlichen Satz aufstelltet, der sich hundertjährige Geltung erwürbe, wie jener Bach'sche, aber — „einen erklecklichen Satz will ich, und der auch was setzt“.

Man sagt, wir seien grob. Gut das; dürfen wir's nicht sein, so gut wie unsere Gegner? Sollen wir nicht gleiche Waffen gebrauchen, so lange es keine unehrlichen sind? Wenn die Brüder Leipziger jeden Andersdenkenden mit der Plumpkeule breitschlagen und doch läugnen, dass sie Coterie machen — wenn dieselben für ihre Strebungen den breitesten Raum in Anspruch nehmen und dagegen die wackeren Schwaben Lachner, Lindpaintner u. s. w. öffentlich verhöhnen und beschimpfen, weil diese nun eben auch auf ihre Weise Musik machen wollen, wo Niemand drein zu reden hat — wenn dieselben für einen durchgefallenen Tannhäuser oder Lohengrin den Dirigenten verantwortlich machen!! — weil dieser Lob und Tadel zu leiten verpflichtet sei!!! — dann ist es aus mit der lammherzigen Geduld; man werde grob, man decke die Coterie-Manoeuvres auf, überlasse dem gesunden oder genesenden Sinne des Volkes das Weitere und rufe endlich: *Dixi et salvavi animam.*

Und wäre noch ihre Technik eine wahrhaft neue, gesunde, zwingende: wir wollten uns ehrfürchtig beugen; denn alles Heldenthum bezwingt die Welt. Wer aber nicht mal Tact halten kann, weder mit dem Directorstabe noch am Clavier — und dann hinterher „die Manier des Dirigirens“ lächerlich macht (wie kürzlich die Neue Musik-Ztg. gethan): der spricht sich selbst das Urtheil. Kürzlich sah ich Joachim in Hannover die Mozart'sche *Es-dur-Sinfonie* dirigiren (18. März), wo der Tact des Directorstabes wedelt und fadelte, wie die Juden beim Leichenbegängniss; nur dem sehr tüchtigen Orchester, das Marschner, nicht Joachim herangebildet, war zu danken, dass die Sinfonie im Adagio nicht umwarf. Ist das neuzeitliche Technik? O, dann willkommen, lieber Zopf!

DIXI.

Berliner Briefe.

Den 22. Juni 1854.

Heute beschliesst Jenny Ney ihr hiesiges, auf acht Rollen ausgedehntes Gastspiel, und nächsten Sonntag ist die letzte Opern-Vorstellung vor dem Eintritt der Ferien. Welches Aufsehen Frl. Ney in Berlin gemacht hat, geht schon daraus hervor, dass trotz der drückenden Hitze das Haus fast jedesmal bis auf den letzten Platz gefüllt war; der Beifall war überreich; denn J. N. bildete neben der Politik den Inhalt aller Tagesgespräche. Nach ihrem ersten Aufreten wurde ihre Bedeutung von einem Theile des Publicums überschätzt; man fand nicht nur Alles vollendet, sondern glaubte selbst eine Jenny Lind durch sie in den Hintergrund gedrängt. Dann entstand eine Reaction, die ebenfalls zu weit ging und nur die Stimme für schön erklärte, dagegen dramatische Begabung und seelischen Gehalt gänzlich vermisste. Allmählich hat sich das Urtheil abgeklärt, und die Meisten werden darin übereinstimmen, dass J. N. nicht eine Sängerin der alleridealsten Art ist, wie etwa Jenny Lind, aber eine sehr bedeutende Künstlerin, die unter denen der Gegenwart eine der ersten Stellen einnimmt.

— Sie ist hier aufgetreten als Norma, Donna Anna, Valentine, Julia (in der Vestalin), Fidelio, Lucrezia Borgia und als Frau Fluth in Nicolai's lustigen Weibern von Windsor. Von den sechs erstgenannten, der ernsten Oper angehörigen Leistungen möchte ich keiner einen entschiedenen Vortzug geben (ich bemerke, dass ich über die Vestalin nur nach dem Urtheil Anderer berichten kann); als dramatische Leistung, Alles in Allem betrachtet, stelle ich aber die Frau Fluth am höchsten; hier gab Frl. N. etwas Meisterhaftes, das in jeder Beziehung vollendet, im idealsten Sinne vollendet war. — Bei einem Sänger kommt zunächst die Stimme in Betracht, obschon auch diese mit dem Vortrag und der Art des Ausdruckes stets in einem untrennbar Zusammenhange steht; die Richtung des Gefühls, die einen Sänger beseelt, bestimmt zugleich die Färbung der Vocale, die Fassung des Tons, den Tonanschlag und gibt sich somit schon in dem blossen Klange des Organs zu erkennen. Bei einer nicht ausgebildeten Stimme wird freilich immer eine Differenz zwischen dem inneren Streben und der äusseren Verwirklichung vorhanden sein; anders bei einer entwickelten, wo entweder alle Eigenthümlichkeiten des Organs aus einer von innen nach aussen gerichteten Thätigkeit hervorgegangen sein können, oder auch umgekehrt eine angelernte Methode zu einer bestimmten Richtung des Gefühlsausdruckes geführt haben mag. An dem hellen, sauberen und

durch regelmässiges Tonziehen sich zur Fülle steigernden Klange, den Frl. N. besitzt, kann man bereits die Richtung ihres Gesanges erkennen. Wer des Tonschwellens so mächtig ist, wie sie, wird immer etwas Seelisches in seinem Gesang haben; denn der lebendig schwingende Athem drückt mit Nothwendigkeit eine innere Thätigkeit aus. Dass daher ihr Vortrag des Adagio und der ruhigen Cantilene, in der sie diese Kunst anwenden kann, kalt lasse, muss ich bestreiten; das ist kein bloss sinnlicher Effect, das ist ein Herausströmen des Innern, wenngleich vielleicht in der Weise einfacherer Naturen, die erregbar und gefühlvoll sind, ohne gerade nach dem Höchsten zu streben, ohne das Geheimniß tief ernster und sinner Innigkeit zu besitzen. Ein Mangel wird dagegen meistens in leidenschaftlicheren Stellen und im Allegro bemerkbar, wo die Zeit zum eigentlichen Tonziehen nicht ausreicht; die Stimme klingt dann etwas mager und kraftlos, Frl. N. besitzt nicht die Kunst, die ganze Stimme in einem Momente heraus zu bringen, und namentlich in diesem Punkt ist ihr Johanna Wagner weit überlegen. Daher finden Viele ihren Gesang kalt — als ob Leidenschaft die einzige Art der Wärme wäre und es nicht ein Mittleres zwischen Frost und heller Flamme gäbe; etwas Wahres liegt aber darin, und wer z. B. das Terzett zwischen Adalgise, Norma und Sever am Schluss des ersten Actes von der Viardot-Garcia und dann von Jenny Ney gehört hat, wird den Unterschied fühlen. Ein anderer Mangel wird in declamatorisch-recitativischen Stellen bemerkbar, wo sich in wenige Töne die Kraft eines überströmenden Gefühls zusammendrängt, z. B. in den Stellen der Hugenotten „Ich bin ein Mädchen, das ihn liebt“ und „Raoul, ich liebe dich“, ferner in der Vestalin bei den Worten „Er ist frei“, in Fidelio „Tödt' erst sein Weib“. Der Klang des Organs ist ferner hell und sauber. Jenny Ney wird den Ton, sowohl rücksichtlich der Intonation als der Aussprache, stets sehr bestimmt und deutlich fassen, eher etwas zu sehr, als zu wenig; nur die allerhöchsten Töne, woraus wir einem Sopran keinen Vorwurf machen wollen, scheinen eine ganz deutliche Aussprache nicht mehr zu gestatten. Den Ansatz wünschte ich manchmal etwas duftiger, weicher, zarter; man kann nach dieser Seite hin nicht leicht zu viel thun; Weichheit des Tons und des Vortrags (durch Legato und Portament) ist das Zeichen höchster Kunstvollendung, und gerade durch diese Eigenschaften errang eine Jenny Lind den ersten Preis und wird in der Geschichte des Gesanges eine der ersten Stellen einnehmen. Aehnlich verhält es sich mit der Helligkeit; dieser Art von Klarheit fehlt in etwas die Innigkeit; die höchste Kunst ist ein sinn-

licher Ausdruck des höchsten Ideals, des Geistes überhaupt; und wie dies in dem Ebenmaass zwischen Subjectivität und Objectivität, zwischen einem tiefinnigen Fühlen und in einem freundlichen Verkehr mit der Aussenwelt besteht, so ist es auch in der Kunst. Jenny Ney gehört zu den Naturen, die offen und harmlos der Welt gegenübertreten; aber den ernsten, sinnigen Zug, den Jenny Lind auch schon in dem blossen Klange des Organs damit zu verbinden wusste, besitzt sie nicht. Dennoch sehen wir es für keinen Zufall an, dass ihre Stimme im Fidelio dunkler, gefühlvoller und weniger glänzend, als je, klang; sie fühlte offenbar, dass Beethoven's Ideal nicht das der italiänischen Schule ist; und wenngleich sie als Fidelio nicht die höchsten Gipfel erreichte, so hatte sie doch den richtigen Weg betreten, den der deutschen Innerlichkeit, und zeigte sich namentlich im zweiten Acte von einer Wärme des Gefühls durchdrungen, in der ihre ganze Erscheinung, wenn auch weniger imponirend, so doch aufs ergreifendste wirkte. Auch im Dialog wusste sie oft Färbungen des Organs zu treffen, um die sie die meisten Schauspielerinnen hätten beneiden können; dass sie in der That künstlerisches Verständniss und ein hohes Streben besitzt, bewies sie in dieser Rolle ganz unzweideutig. Noch habe ich über die Technik, d. h. über die Coloratur, zu sprechen. Grosses Aufsehen macht der Triller, den Jenny Ney besitzt und den sie oft in den höchsten Lagen mit glänzender Sicherheit und Kraft, über Chor- und Orchestermassen hinweg, dem Publicum in die Ohren schleudert; auch sonstige Passagen wurden nicht selten angestaunt, doch glaubten hier auch ungeübtere Ohren zuweilen herauszuhören, dass nicht Alles in Richtigkeit sei. Jenny Ney macht das Meiste mit Fertigkeit und ziemlicher Bestimmtheit, namentlich lässt sich nicht läugnen, dass der Triller wirklich etwas Kühnes und Glänzendes hat; ihrer Coloratur fehlt aber das Flüssige, gleichmässig sich fort Bewegende, es klingt immer, als ob sich ein fremdes, störendes Element dazwischen dränge. Und dies hat einfach darin seinen Grund, dass ihre Haltung des Mundes und der Gesichtszüge während der Dauer einer Passage nicht ruhig und feststehend ist. Auch in diesem Punkte muss Jenny Lind als unerreichtes Muster gelten. Nur in Einer Rolle störte uns diese fehlerhafte Technik nicht, in den lustigen Weibern von Windsor, wo sie das Charakterbild der Frau Fluth in der That vervollständigen half. In dieser Rolle schuf Jenny Ney überhaupt etwas ganz Eigenthümliches, wie wir es, in der Oper wenigstens, noch nicht auf den Brettern gesehen haben; einen Charakter voller Humor und Laune und zugleich mit einer gewissen imponirenden

Grösse, die den Darstellerinnen solcher Rollen meist zu fehlen pflegt. Allgemein wird es daher bedauert, dass eine Wiederholung dieser Leistung nicht mehr in Aussicht steht.

— So hat denn unsere musicalische Saison einen trefflichen Schluss gehabt, und mit diesem Briefe beurlaube auch ich mich von Ihnen, da die nächsten Monate wohl nichts Neues bringen werden.

G. E.

Aus Gotha. *)

Am Sonntag den 2. April wurde Santa Chiara, grosse romantische Oper in 3 Abtheilungen von Charlotte Birch-Pfeiffer gegeben. Es wäre ein thörichtes Beginnen, den Componisten dieser gestern hier zur ersten Aufführung gebrachten Oper zu ignoriren, da fremde Blätter Se. Hoheit unsren durchlauchtigsten Herzog als den Schöpfer dieses Tonwerks nennen.

Zuvörderst bemerken wir, dass der Stoff des Libretto — der selbe, welchen H. Zschokke novellistisch behandelte — den „*Pièces intéressantes et peu connues pour servir à l'histoire de Russie*“ entnommen ist. Es ist die Geschichte der unglücklichen Christine, Prinzessin von Wolfenbüttel, welche dem missrathenen Sohne Peter's des Grossen, Alexis, vermahlt und von ihm misshandelt, durch Scheintod ihrem unseligen Geschick entging und ein besseres Loos in der neuen Welt suchte und fand. Dies gut gewählte Sujet hat die berühmte Verfasserin mit der ihr innwohnenden Geschicklichkeit behandelt. Ueberall dramatisches Leben, überall drastischer Bühnen-effect. Der Scenengang ist natürlich, die Actsschlüsse sind wohl-motivirt, kurz, man könnte die Arbeit eine wohlgelingene nennen, stiesse man nicht am Schlusse des 3. Acts auf wunderliche Unglaublichkeiten, und wäre stellenweise die Diction befriedigender. Leider verletzte uns viel Unpoetisches im Ausdruck.

Was die Tondichtung angeht, so heben wir als besonders wirksam hervor zuerst die brillant instrumentirte Ouverture mit ihren bedeutsamen Intentionen; dann das Duett zwischen Victor (Herr Reer) und Alphons (Herr Abt), ein effectreiches Musikstück, welches bei angemessenem Vortrag überall einen guten Eindruck machen muss. Ferner das Recitativ und Romanze (Nr. 3) des Victor: „Am blumigen Rain, im kühlen Grund“, in welcher der, wenn auch in anderer Gestaltung, oft wiederkehrende Hauptgedanke der Oper ausgesprochen ist. Diese Melodie ist eben so glücklich erfunden als tief empfunden. Das Quartett Nr. 4 in *Des Larghetto*: „Er ist's“, zeichnet sich sowohl durch Erfindung als durch Ausarbeitung aus; das frische Motiv, die sangesmässige Stimmführung und die glücklichen harmonischen Ausweichungen müssen gefallen. Das Duett Nr. 5 (Charlotte — Frl. Falconi; Bertha — Frl. Remond): „Fremd steh' ich“, in *F-dur* $\frac{3}{4}$ Tact ist ein lebendiges, für die Sängerinnen dankbares Tonstück, welches wohl bald in allen Salons der musikalischen Welt widertönen dürfte. Das Finale dieses ersten Actes beginnt mit einem Ballet, dessen Musik höchst charakteristisch gehalten ist. Ueberraschend wirkt der kecke Gedanke im Trompeten-Solo, und ergreifend ist die Stelle: „Hast du den Trank?“, nicht minder die Schluss-Arie Charlottens, welche allerdings grosse Stimmittel erheischt und bei ihrer hohen Tonlage bedeutende Schwierigkeiten im Vortrage bietet.

Wenn schon der erste Act viel Schönes darbietet, so ist der zweite von ergreifender Natur. Aus dem Festsaal des Czaarenpalastes finden wir uns in die griechische Capelle desselben versetzt, wir stehen am Sarge der todtgeglaubten Grossfürstin. Wir vernehmen Orgelklänge und den Chor der Betenden hinter der Scene. Das Motiv dieses Chors wurde, wie wir erfahren, einem russischen Psalm entlehnt. Die thematische Durchführung wie auch die Modulationen zeugen von einer Meisterhand. Die darauf folgende Cavatine Bertha's in *F-moll* wirkte magisch durch den Ausdruck des tief empfundenen Wehes. Die Arie Victor's (Nr. 10): „O welch ein Anblick!“ mit Harfen-Begleitung scheint uns der lyrische Culminationspunkt der Oper. Einen unbeschreiblichen Eindruck machen die Worte: „Du bist geopfert worden.“ Das Finale des 2. Actes ist ein wahres Meisterstück und reisst den aufmerksam folgenden Hörer hin, nicht bloss durch den Ausdruck glühender

*) Durch Zufall verspätet.

Empfindung, sondern auch durch die bewundernswürdige Stimmführung und den überraschendsten Harmoniewechsel. Das Requiem, mit welchem der Act schliesst, macht einen erhabenen und ernsten Eindruck auf das Gemüth des Hörers.

Wohlthätig wirkt daher durch den Contrast der Anfang des dritten Actes. Die gerettete Fürstin weilt ungekannt in der Gegend von Neapel unter dem Namen Santa Chiara. Nach den munteren Tönen der Winzer und Winzerinnen, der Fischer und Fischerinnen folgt eine Arie Charlottens. Das Motiv derselben ist wohl anziehend, doch vermissten wir eine gewähltere Harfen-Begleitung, auch dürfte eine Abkürzung hier vielleicht ratsam sein. Scene und Arie Nr. 14: „O neugeschenktes Leben“, in *F*. zeichnet sich durch Sangemässigkeit und dramatischen Ausdruck aus. Das Recitativ Nr. 15: „Ha, wieder hier!“ ist grossartig gehalten, das Duett Nr. 16 in *B-dur* dagegen, graziös und ruhig, wirkt wohlthätig nach der vorhergegangenen geräuschvollen Nummer. Nr. 17 und 18 endlich schienen uns in der Anlage nicht klar genug und zu weit ausgeführt. Unserer unvorgreiflichen Ansicht nach würden Kürzungen sowohl in der Dichtung als in der Musik hier von Nutzen sein.

Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass von Seiten der Darsteller und des Orchesters alles, was nur möglich, geschah, um das herrliche Werk zur vollsten Geltung zu bringen. Franz Liszt war von dem hohen Componisten eingeladen worden, die erste Aufführung zu leiten, und es steht wohl nicht in Frage, dass er die nicht leichte Aufgabe in der ihm eigenthümlichen Weise zur höchsten Zufriedenheit glorreich lös'te. Die Capelle leistete unter dem hochbegabten genialen Führer Ungewöhnliches. Aehnliches liesse sich von den Chören sagen. Die Damen Falconi und Remond, die Herren Reer, Abt und Killmer brachten ihr Bestes und wetteiferten gleichsam, um das schöne Werk zu fördern. Alle sangen und spielten mit Lust und Liebe. Lobenswerth war die Inszenirung, die decorative Ausstattung glänzend. Am Schlusse wurden Alle gerufen.

Unter den zahlreichen Fremden, welche gekommen waren, das neue Werk unseres Herzogs zu sehen und zu hören, bemerkten wir interessante Persönlichkeiten: so den General-Intendanten der königl. Schauspiele, Hrn. v. Hülsen, so wie dessen Vorgänger, den Grafen Redern und den Geheimrath v. Küstner aus Berlin; von eben daher Frau Charlotte Birch-Pfeiffer, den Dichter G. Freytag aus Leipzig u. m. A. Wohl nicht ohne besondere Absichten waren der Theater-Director Hoffmann aus Frankfurt a. M., der Literat Oppelt aus Brüssel, Uebersetzer der „Casilda“, der Musikalienhändler Bock aus Berlin u. m. A. hieher gekommen.

Am 5. April fand die erste Wiederholung statt (die Einnahme zum Besten der Armen) und am 9. die zweite, mit welcher zugleich unsere Bühne geschlossen wurde. Alle drei Vorstellungen fanden ausser Abonnement statt und füllten das Haus in allen Räumen. Liszt dirigierte sie alle drei. Nach Kürzung einiger Nummern und Abänderung des dritten Acts hat die Oper unstreitig gewonnen.

Ankündigungen.

Bei Jul. Hainauer in Breslau ist erschienen:
Joh. Schnabel's Vespern in A und D für vier Singstimmen mit
Orgel oder Orchester. Op. posth. Ladenpr. 3 Thlr.

So eben erschien bei G. W. Körner in Erfurt die 5. Aufl. von:
Volckmar, Dr., Choralbuch zum „deutschen evangelischen Kirchen-Gesangbuche“. 1 $\frac{1}{3}$ Thlr.

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.

(Hierbei das Literaturblatt Nr. 4.)

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.