

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 20. März 1858.

VI. Jahrgang.

**Inhalt.** Ueber Aufführungen und Bearbeitungen Händel'scher Oratorien. (Belsazer.) — Aus Dresden (Agnes, Oper in vier Acten von Karl Krebs). Von C. Banck. — Die musicalischen Zustände Düsseldorfs. Von —6—. — Aus Bonn (Aufführung von J. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes). Von V---s. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, Concert, Aufführung von „Die Weihe des Frühlings“ von F. Hiller — Darmstadt, L. Schlösser).

## Ueber Aufführungen und Bearbeitungen Händel'scher Oratorien.

(Belsazer.)

(Schluss. S. Nr. 11.)

Wir wollen, indem wir dem Inhalt des originalen Belsazer in aller Kürze und nur in so weit folgen, als wir ihn für unentbehrlich zu einer verständigen Aufführung des Werkes halten, nachweisen, dass durch die Verkürzung von Mosel alles, was man eine geistige Intention in unserem Oratorium nennen kann, völlig verwischt ist. Wir wollen es noch gelten lassen, dass eine ganze erste Scene des Originals zwischen Nitocris und Daniel ausgefallen ist, obwohl ein Eingangs-Recitativ der Nitocris fast unerlässlich ist, das in einer grossartigen Weise die Hinfälligkeit der Reiche und die Entartung des Völkerlebens bespricht und auf den geschichtlichen Inhalt des Werkes vortrefflich vorbereitet. Es sei also, dass unser Musik-Drama (wie bei Mosel) mit dem Chor eröffnet werde, indem die Babylonier von der Mauer herab die belagernden Perser verhöhnen. Der Text des Originals setzt nun das weltliche Motiv aus einander, das die Belagerer vor Babel geführt; Gobrias' Sohn ist von Belsazer getötet worden; der gebeugte Alte sagt uns in einer ausdrucksvollen Bass-Arie (die schon darum nicht fehlen durfte, weil sie eine der wenigen elegischen Stellen bietet, auf denen das Gemüth unter dem übrigen Kriegs- und Gelage-Lärm ausruhen kann), wie er zwischen Gram und Rache getheilt ist; der jugendliche Cyrus aber hat das Rachewerk für ihn übernommen, der durch seine göttliche Berufung zu dem Sturze Babylons geheiligt ist. Dieser doppelseitige Zug nun des weltlichen und des göttlichen Antriebes, der menschlichen Kraft und ihrer höheren Lenkung, des kriegerischen Muthes und der Bescheidung und des frommen Gottvertrauens geht durch den ganzen Charakter des Cyrus und seiner Perser, wie sie der Text- und der Tondichter gefasst haben, hindurch.

Daher rückt sich die recitative Erzählung von dem Traumgesicht, in dem Cyrus den himmlischen Ruf erkannt hat, an die Darlegung der menschlichen Rachetriebe an, die Gobrias bewegen; und gleich darauf spricht sich in einem Gebete des Cyrus an den ihm nur halb bekannten Gott seine Spaltung zwischen jenen gegensätzlichen Beweggründen (musicalisch noch vortrefflicher, als in den Worten) aus. Es ist ein wunderbar gemischter Ausdruck von Kriegerkraft, von etwas unheimlicher Gottesfurcht vor dem Unbekannten und von dem halb scheuen Wunsche, diesen Mächtigen mit Gelübden von etwas heidnischem Gepräge und Gepränge zu gewinnen, in diesem einfachsten Tonsatze versammelt. Indem nun die beiden Arien des Gobrias und des Cyrus ausgefallen sind, ist der Kernpunkt der Scene und des ganzen Charakters des Cyrus ausgebrochen. Alles, was folgt, entspricht der Kurzsichtigkeit dieses Verfahrens. Der Zuschauer soll nun versichert werden, dass der zweifelhafte Sinn der visionären Berufung des Cyrus nicht eine Täuschung war; er wird daher zunächst in Daniel's Zelle in Babylon versetzt, wo dieser, unter den prophetischen Büchern beschäftigt, den Preis dieser göttlichen Werke besingt, dann aus dem Jesaias die echte Berufung des Persers wie aus Gottes eigenem Munde entdeckt. Es ist fast der Glanzpunkt des Oratoriums, wie hier, in Fortsetzung der angegebenen Gegensätze, der weltlichen Erzählung von Cyrus' Traum diese Verkündigung von seiner göttlichen Erwählung in den höchsterhabenen Tönen und Worten des begeisterten Sehers möglichst nahe gerückt zur Seite gestellt wird; hat man einen heroischen Sopran, welcher der Rolle des Cyrus gewachsen ist, und einen der seltenen bassartigen Alte (in dessen Ermangelung lieber einen kräftigen Bariton) für den Daniel, so lassen diese beiden Recitative, richtig gefasst und vorgetragen, einen unauslöschlichen Eindruck zurück. Wie war es möglich, dass der Bearbeiter, selbst wenn er sie im Texte übersah, die Absicht in der musicalischen Gegenüberstellung dieser

beiden Stücke übersehen konnte, zumal da er sie mit so vieler Vorliebe durchgesehen hat, dass er sich sogar Veränderungen daran erlaubte! Denn aufgenommen ist von ihm wohl diese ganze zweite Scene, sie ist aber nicht nur aus ihrer einzig natürlichen Stelle zurückgeschoben, sondern sogar in sich zerrissen worden, so dass man die eigentliche Bedeutung, namentlich der Arie, kaum nur errathen kann. Sie steht bei Mosel hinter der im Original dritten Scené, der Einleitung zu Belsazer's Feste, wo wir in das Sittenverderbniss Babels eingeführt werden, das Gottes Zorn gereizt hat. Hier beginnt nun die Figur des Belsazer eben so zerfetzt zu werden, wie zuvor die des Cyrus. Es ist ihm bei Mosel ausser dem Duette mit der Nitocris und der prächtigen Trink-Arie: „Den Becher lasst im Kreise gehn“, nichts geblieben, als von der Fest-Arie in unserer dritten Scene des ersten Actes der unbedeutende, auch musicalisch weit weniger eigenthümliche erste Theil, worin der Zecher in einer etwas altmodischen Ehrbarkeit erst den Gram verscheucht, ehe er sich dann in dem weit sprechenderen und weit ansprechenderen, kostlichen zweiten Theile zu der Stimmung für seine rauschende Festfreude erhebt. Wie dieser Theil, so ist dann auch im letzten Acte die charakteristischste und zugleich nothwendigste der Belsazer-Arien, mit der er trunkenen Muthes in den Kampf und Tod will, und mit ihr der Höhepunkt der Katastrophe (man kann schlechterdings nicht begreifen, aus welchem Grunde), gestrichen.

Im zweiten Acte schreitet die Handlung regelrecht vor. In der ersten Scene hat Cyrus den Fluss abgeleitet und steht vor der offenen Stadt. Vergebens sucht man sie bei Mosel an dieser ihrer natürlichen Stelle; sie ist noch ganz anders zerfetzt, als die Daniel-Scene; der Chor, der sie eröffnet, steht hinten im dritten Acte, Recitativ und Arie, die sie fortsetzen, stehen an eine andere Stelle zurückgerückt im zweiten; der kleine Chor, der sie schliesst, steht ganz voran im ersten!! Der zweite Act beginnt bei Mosel mit dem Gelage, in dem Belsazer den Judengott verhöhrend herausfordert und durch den Spruch der schreibenden Hand verurtheilt wird; diese (zum Glück noch leidlich unverstümmelt gebliebene) Scene, der Mittel- und Wendepunkt der Handlung, steht im Original weit natürlicher zwischen jenem ersten Auftritte, wo die Perser den Strom erst abfliessen sehen, und dem dritten, wo sie durch den abgeleiteten Fluss und die Eisenthore schon vorgedrungen auf dem Wege zur Königsburg sind; man sieht so die verderblichen Fäden um den sündigen Freyler sich näher und näher herumschlingen. Von dieser letzten Scene ist nichts übrig geblieben, als (wieder zu Anderem zurückgeschoben) ein Stück Recitativ und ein unbedeutender Chor: „O tapfrer Fürst“, der von Händel durch einen weit er-

giebigeren ersetzt worden ist. Eine schwungvolle Arie des Cyrus, in der sein jugendfrischer, heiterkräftiger, im Siege gefasster, im Triumph gemässigter Charakter aufs glänzendste zu Tage tritt, ist ganz beseitigt; die Hand hätte zittern sollen, die solch ein Musikstück wie dieses auszustreichen versucht war.

Der dritte Act ist, wenn man den dahin nicht gehörigen Eröffnungs-Chor wegnimmt, bei Mosel ein armseliger Schemen geworden. Er eröffnet im Original mit einer vortrefflichen Arie der Nitocris, die ganz unentbehrlich ist, um auf die eintretende Entscheidung zu spannen. Als dann der Fall von Babylon verkündet ist und die Juden in den lärmenden Jubelchor: „Baal sank dahin“, ausgebrochen sind, folgt unmittelbar die schon erwähnte Verzweiflungs-Arie des trunkenen Belsazer und auf sie eine kurze, rauschende Kriegs-Sinfonie, drei Stücke von einer fast wilden Kraft, die sich gleichsam zu einem tumultuarischen Ganzen zusammenballen, um die blutige, gewaltsame Lösung des Knotens anschaulich zu machen; man muss allen natürlichen Sinn für eine dramatische Handlung, alles Ohr für musicalische Zwecke und Wirkungen eingebüsst haben, um diese wesentlichsten Stücke mitten aus dem Laufe der Entwicklung zur Handlung herauszuwerfen. Eben so sinnlos ist, was nun folgt. Es ist gewiss ein Zug des allerreinsten und feinsten musicalischen Instinctes, dass in sämtlichen tragischen Oratorien Händel's jede schroffe und harte Lösung ausgewiesen ist. Die Dichtung erträgt in dieser Beziehung sehr herzzerissende Dinge, weil sie die Mittel hat, Geist und Verstand bei einer Handlung zu interessiren, und mit dem Begriffe die Nothwendigkeit dessen einzusehen zu lehren, was das Gemüth schmerzlich berührt; diese Mittel besitzt die Tonkunst nicht, die daher alle grellen tragischen Momente zu mildern einen natürlichen Trieb hat. Daher ist im Saul der Titelheld mehr in Schatten gerückt und David zur Hauptfigur geworden; daher hebt im Acis und Hercules die Vergötterung der Helden über ihren tragischen Ausgang tröstend empor; daher ist im Samson, dessen Fall an sich schon ein Triumph ist, dem ursprünglich abschliessenden Begräbnisschor doch noch ausdrücklich später ein freudig emporreissender Schlusschor, wie im Saul, angehängt worden. Und daher ist hier im Belsazer Alles geschehen, um an dem Ausgange Belsazer's rasch vorüber zu führen und auf dem Versöhnlichen zu verweilen. Die Ruhe tritt ein, sobald Gobrias aus seinem Hintergrunde wieder hervortritt, die Befriedigung seiner Rache anzukündigen; der Friede kehrt wieder, wenn Cyrus, seinen menschlichen Triumph feiernd, die Schonung der Besiegten verheisst; die Versöhnung stellt sich her in dem Duett zwischen Cyrus und Nitocris, das bei Mosel allein von diesen drei untrennbaren Stücken erhalten ist.

Der Leser erkennt aus dem Angeführten, wo das Wunderliche in dem Verfahren des Bearbeiters liegt, der sich bei seinen verschiedenen Bemühungen stets einer grossen Neuheit schien befleissigen zu wollen. Im Jephta warf er das Unentbehrlche hinaus und nahm dafür das Ungehörige und Fremde hinein; im Samson begnügte er sich mit dem Weglassen, das aber gerade das Wesentlichste betraf; im Belsazer warf er Alles wie Kraut und Rüben durch einander. Mit Ausnahme der beiden Belsazer-Scenen im ersten und zweiten Acte ist nichts in seiner Ordnung, kein Stein ist auf dem anderen geblieben. Die Einzel-Figuren sind wesentlich alterirt; die Bass-Partie ist herausgesunken, die Alt-Partie (Daniel) ist zum Bass verwandelt; das Werk ist wie ein Kaleidoskop geschüttelt und die Scenen in ein anderes Bild durch einander geschoben; man darf nur die veränderte Reihenfolge der Chöre nennen, um diesen Widersinn anschaulich zu machen. Der zweite Chor im Original ist hier der dritte, der dritte dort ist hier der sechste, der sechste ist der vierzehnte, der siebente ist der zweite! Der höchst plane Verlauf einer höchst einfachen Handlung ist in ein kleines Chaos durch einander gewirrt. Und nicht allein ist der klaren Anordnung der Thatsachen hiedurch ins Gesicht geschlagen, sondern, was am meisten befremden muss, auch der musicalischen Cohärenz. Der geschickte Bau des Textes, der dem Tonkünstler die Mittel entgegenbot, die Uebergänge von einer gegensätzlichen Scene zur anderen aufs feinste zu verschlingen, ist von Händel mit vollkommenster Einsicht ergriffen und musicalisch ausgenutzt worden. Es ist meisterlich, wie aus der ersten Kriegsscene durch das Gebet des Cyrus und die fromme Erhebung des Chors in die stille Clause Daniel's hinabgeleitet wird, und wie wieder durch den jauchzenden Schlusschor dieser zweiten Scene, der nicht feurig genug genommen werden kann, der Uebergang zu den lebhaften Gelagsscenen in Belsazer's Burg gemacht wird; es ist eben so vortrefflich, wie auf den lebhaften Schlusschor von II. 1.: „Ans Werk“, der den Babylonien Unheil verkündet, unmittelbar der Sprung auf den rauschenden Fest- und Trinkchor der in Sicherheit eingewiegenen Belagerten gemacht wird, und wie dann die Hauptscene II. 2. mit Nitocris' mahnender Verweisung des geschlagenen und verstockten Sohnes zu Reue und Gottvertrauen schliesst und die folgende mit dem gedämpfsten Gegensatz der Arie des gottgeleiteten Cyrus beginnt. In solchen Dingen arbeitet des Künstlers klarster berechnender Verstand mit dem zartesten Feingefühl seiner Seele in der innigsten Verwebung zusammen; das Ergebniss solch einer Geistesarbeit solch eines Menschen mit roher Hand muthwillig zu zerstören, um Zufälligkeiten und Albernheiten, wie aus dem Loostopf gegriffen, an die Stelle zu setzen,

solch ein Verfahren zu bezeichnen, gibt es gar keine Worte. Und ist dieses Verfahren einmal nachgewiesen, dann scheint uns auch nichts mehr die Fortpflanzung dieser Caricaturen rechtsfertigen zu können, die man da und dort bei der Aufführung sogar noch einmal abgekürzt hat. Ist es ein Wunder, wenn das deutsche Volk in halber Kenntniss und zwischen halber Gleichgültigkeit und halber Bewunderung für Händel stecken bleibt, da man ihm fortwährend diese Verunstaltungen als dessen Werke dahinhält? Welch Recht hat man, diese prokrustirten Zerrbilder Oratorien von Händel zu nennen? Wenn ein Theaterschreiber das reizende Spiel Shakespeare's „Viel Lärm um nichts“ in eine triviale Spiessbürger-Komödie herabgezogen hat, so hat er dem Stücke seinen Namen und eine andere Aufschrift gegeben; aber wo wäre die Theater-Direction, die auf den Unsinn kommen würde, diesem so zugerichteten Stücke den Namen des ursprünglichen Dichters und den seines Werkes vorzusetzen!

Wir möchten nicht gern bloss ausstellen, sondern auch wo möglich bessern helfen. Wir legen daher einen Text des Samson bei und einen zweiten des Belsazer, die nach unserer Ansicht bis zu der Gränze abgekürzt sind, über die man nicht hinausgehen darf, wenn dem Zusammenhang der Handlungen und der Zeichnung der Charaktere und vor Allem der musicalischen Schöpfung kein wesentlicher Eintrag geschehen soll. In eben solcher Weise ist auch der Text von der Susanna zugerichtet und gekürzt, der im Jahre 1854 in Nr. 51 dieses Blattes mitgetheilt worden ist. Diese Texte bieten jedem, der die Partitur einer englischen Original-Ausgabe zur Hand hat, die mangelnden Uebersetzungen dar. Diese Gestaltungen haben sich in praktischer Ausführung vollkommen bewährt; sie haben tiefe, gewaltige Eindrücke hinterlassen in einem Maasse, wie sie die Mosel'schen Bearbeitungen niemals hervorbringen können. Alle drei Oratorien sind in dieser Gestalt noch Niemandem zu lang geworden. Die Aufführung erfordert, selbst wenn man die Pausen behaglich ausdehnt, nicht einmal drei Stunden Zeit, wenn man anders den Gang nicht in einer schlaftrigen Weise nehmen will, die man zuweilen oratorischen Stil nennt, sondern in dem kräftigen und feurigen dramatischen Zuge, den namentlich im Belsazer die Composition noch mehr als der Text in Anspruch nimmt. Wer mit Händel nur halbwegs vertraut ist, ist gewiss nicht geneigt, ihn durch zu rasche Tempi zu verflachen. In seinen dramatisch gestalteten Oratorien aber glauben wir zu bemerken, dass man heut zu Tage geneigt ist, aus Theorie in der Langsamkeit hier und da zu weit zu gehen. Wir würden unrecht thun, auf die Ueberlieferungen der Engländer, die von der Breite der Tempi in Händel's Zeit berichten, allzu viel Gewicht zu

legen. Ist der Pulsschlag dieses heutigen Geschlechtes rascher, als der der ehrbaren Generation des achtzehnten Jahrhunderts, so muss sich das Andante der Tonsätze, auch der Tonsätze jener Zeit, wenn wir sie fortpflanzen sollen, in Gottes Namen danach richten. Was (um ein Beispiel anzuführen) die Vorschriften in Mosel's Bearbeitung des Belsazer betrifft, so sind die Tempi der raschen Chöre und Chortheile fast alle zu langsam. Nur das Allegro des Euphrat-Chors ist richtig getroffen. Den ersten Satz des Jubelchors: „Singt, ihr Himmel“, darf man, wenn man wohl aussprechende Sänger hat, von M. M. 96 ganz dreist bis auf 132 rücken; die drei letzten Chöre, alle drei solche Jubel-Ausbrüche der Israeliten, tragen die Bezeichnung 92. 100. 92.; man wird bald fühlen, dass ein stärkerer Zug ihre Wirkung ungemein erhöht, und dass man in einer regelrechten Steigerung in ihnen von 108 zu 112 und 120 vorgehen kann.

(Die Texte dieser Oratorien werden wir später mittheilen.)

### A u s D r e s d e n .

[Agnes, Oper in vier Acten von Karl Krebs.]

Eine Oper zu componiren, hat ohne Zweifel — ganz abgesehen von der Fähigkeit dazu und dem Gelingen — seine grossen Schwierigkeiten. Diese sind indessen ein genussreiches Eden gegen die Tantalusqualen, unter denen ein deutscher Opern-Componist seufzend darniederliegen muss, sollte er den wunderlichen Einfall haben, sein Werk auch auf die Bühne zu bringen und die Partitur aus der stillen, sicheren Häuslichkeit auf das Dirigentenpult irgend eines grossen deutschen Theaters zu verpflanzen. Um bei solchem Beginnen mit Leichtigkeit zu siegen, dazu gehört vor Allem Reichthum und ein weitschallendes Renommée, oder auch nur das Erstere; denn mit ihm lässt sich das Zweite für die Gegenwart gewinnen und beliebig steigern. Eine Aenderung ist nicht zu erwarten, so lange die deutschen Bühnen sich zu den Componisten und überhaupt zu den schaffenden, dichtenden Geistern nicht in ein schicklicheres und mit mehr Courtoisie ausgestattetes Verhältniss setzen; so lange die Schöpfer des Gedankens drückenden Sorgen der Lebens-Existenz Preis gegeben sind, während ihre Werke Tausende einbringen und reproducirende Künstler sich mit wenig Mühe und grossem Behagen des Reichthums und des persönlichen Cultus erfreuen, womit man sie überschüttet.

Die neue (zuerst am 17. Januar gegebene und in kurzen Zwischenräumen bis zum Urlaubs-Antritte Tichatschek's sechs Mal wiederholte) Oper des Herrn Capellmeisters K. Krebs enthält so viel Vortreffliches, Gefälliges, in der musicalischen und dramatischen Wirkung Wohlgelungenes, dass ihr Success ein vollständiger und erfreulicher für den

Componisten war. Das Sujet ist die bekannte deutsche Liebes-Tragödie der Agnes Bernauerin, welche bis auf die neueste Zeit von unseren Dichtern wiederholentlich behandelt wurde, ohne jedoch zu einer dramatischen Vollendung gebracht zu werden, ein Resultat, das im Stoff selber seinen Grund finden mag. Der nicht genannte Verfasser des Textes hat den Stoff zwar in sehr gewöhnlichen, holperigen und von Poesie unbeschwertem Versen behandelt, aber hinsichtlich der Entwicklung und des Aufbaues der Handlung (mit Ausnahme des Schlusses) und der scenischen Effecte doch in Bezug auf die Forderungen der Oper ein nicht gewöhnliches praktisches Geschick, wenigstens für die äussere Handhabung, bewiesen. Denn dass der Vater der Agnes, der von Waffen bekanntlich nur das Barbiermesser und die Lanzette führte, in einen Waffenschmied verwandelt wurde, ist sehr wohl thunlich und passend. Die Intrigue des ergrimmten Nebenbuhlers Ottmar, so wie des Reichskanzlers Percival ist gut angelegt und verständlich und wirksam durchgeführt, eben so wie der Verlauf der Handlung, der ohne Stillstand und störende Unwahrscheinlichkeiten rasch vorschreitet. Manche Opern haben die Intentionen dazu angeregt. Wenn aber die Tragödie endlich als Schauspiel schliesst, und wir Albrecht mit Agnes, welche doch der Hexerei angeklagt und ertränkt wurde, als glückliches Ehepaar sehen, so ist das allerdings ein zu gewaltsamer und unpoetischer Zwang eines historisch zu bekannten Factums. Uebrigens aber ist die ganze Behandlung des Stoffes auf jenen Schluss hin angelegt; sie hätte im Text wie in der Musik eine völlig andere sein müssen, wenn die tiefe Tragik der Begebenheit, welche dieselbe allein zu einem stets reizenden und romantischen Vorwurf für Dichter gemacht hat, darin hätte mit poetischer Gewalt zur Geltung kommen sollen. Es würde daher auch ungerecht sein, vorzugsweise in der Musik das zu suchen, was bei Behandlung des Sujets von vorn herein zum grössten Theil aufgegeben wurde.

Die Musik des Componisten zeigt uns in lobenswürdigster Weise mit wechselndem Gelingen im Einzelnen, mit unbestreitbarem in der Gesamtheit die Anspannung und Hingabe aller seiner Kräfte für sein Werk. In der Erfindung, die sich durch Reichthum des melodiösen Elements und kräftige und ungesuchte Führung der Harmonik auszeichnet, waltet der Eklecticismus vor, wie überhaupt in unserer musicalischen Zeit-Periode, und dieser übt allerdings auf die organisch vollendete Abrundung, auf das Colorit und die innere Macht der Stimmung und auf die unmittelbare Wahrheit der Empfindung einen hindernden Einfluss; dafür tritt indess eine gewandte Behandlung der Factur, Klarheit der Formen, durchdachte Verwendung der Motive und routinirte Beherrschung der

orchestralen Mittel ein, und das Bizarre, unnatürlich Gequälte, Verworrne trübt nie den musicalischen Fluss, erweckt nie das Missbehagen eines eigenthümlich forcirten Beginnens auf Kosten des natürlichen Gefühls. Vor Allem aber offenbart sich in der Musik mit geistiger und energetischer Lebendigkeit eine dramatische Auffassung und Gestaltung, und hat das Talent des Componisten auch mehr nur die stärkeren und einfacheren Gefühle und leidenschaftlichen Affecte der Seele und Effecte der Scene zum Ausdruck gebracht, so sind diese doch in kräftiger und wirksamer Weise vorhanden und kommen ohne unbestimmte Halbheit und Stockung zu entschiedener, gesunder und belebter Erscheinung, so dass das musicalische Interesse am Ganzen regsam bleibt und der Eindruck nicht erlahmt und die Hörer ermüdet. Ein grosser künstlerischer Höhepunkt der Oper liegt im Finale des zweiten Actes; es ist in seinem mittleren Theile namentlich von einer ganz ausserordentlichen dramatischen Erhebung und Steigerung, breit in der Anlage, vorzüglich in der Tonwirkung, wahr im Ausdruck. Ohne in der Aufzählung der auch vom Publicum ausgezeichneten Tonstücke vollständig sein zu wollen, sei daneben noch das leidenschaftliche Duett zwischen Ottmar und Agnes im letzten Acte und die charakteristische düstere Rache-Arie des Ottmar im zweiten Acte gestellt. Eine grössere Mässigung in der Instrumentation, welche mit figurirten unwesentlichen Ausschmückungen überladen ist, hätte dem Werke wohl gethan, und manzurungen werden zu empfehlen sein. Die Ausstattung des Werkes war luxuriös und geschmackvoll. Höchst erfreuerlicher Weise ärntete der Componist für seine so geistige und effectvolle Schöpfung die lebhafteste und warmste Anerkennung und Auszeichnung des übervollen Hauses. Er wurde drei Mal gerufen.

Die Ausführung war eine höchst gelungene, die Intentionen des Componisten vorzüglich belebende von Seiten der Frau Bürde-Ney und der Herren Tichatschek und Mitterwurzer, und diesen zunächst des Herrn Dettmer, Agnes, Albrecht, Ottmar und Percival. Höchst Glänzendes und durch Ausdruck ungemein Fesselndes leistete in der eben so virtuos-brillanten als dramatischen Partie der Agnes die Erstgenannte; mit energischer Begeisterung, fast mit Uebernahme der Kraft, sang Herr Tichatschek die declamatorischen und heroisch bedeutenden Stellen des Albrecht. Herr Dettmer (der für Herrn Rudolph eingetreten war) würde mit seiner schönen Bariton-Tenorstimme und seinem musicalisch richtigen Gefühle mit weit mehr Vortheil in der Oper als im Drama zu verwenden sein. Die Production des Orchesters unter Leitung des Componisten war musterhaft präcis, feurig und tonvoll.

C. Banck.

## Die musicalischen Zustände Düsseldorfs.

Wir würden uns nicht abermals der unerfreulichen Aufgabe unterziehen, über unsere musicalischen Zustände zu berichten, wenn wir uns nicht verpflichtet fühlten, abermals ein ungeschminktes Bild derselben zu entwerfen und einen prüfenden Rückblick auf die letzten vier Jahre zu werfen, um über die Resultate der Wirksamkeit des Herrn Tausch, seit er an die Spitze unserer Aufführungen und Verhältnisse getreten ist, eine klare Ansicht zu gewinnen.

Unsere Vocal- und Instrumentalkräfte befanden sich auf der Höhe der Leistungsfähigkeit, auf die sie sich durch Mendelssohn und Rietz emporgehoben, unter Hiller erhalten hatten, als Robert Schumann im Herbste 1850 zu uns berufen wurde. In der Leitung des Gesang-Vereins für gemischten Chor und den Aufführungen des allgemeinen Musik-Vereins zeigte sich gar bald seine geringe Befähigung für alle praktischen Dinge; indess boten die Concerte der ersten Saison, welche Schumann leitete, doch manche Leistung, welche zu der Hoffnung berechtigte, er werde sich bei fortgesetzter Uebung allmählich zu einem guten Dirigenten ausbilden. Das Gegentheil trat leider ein; die Schwerfälligkeit, sich den Mitwirkenden verständlich zu machen, blieb in stetem Steigen, ja, es traten Momente ein, die sich nur durch gänzliche geistige Abwesenheit erklären liessen, so dass Schumann auch den Einfluss einbüsst, welchen er der Würde und dem Ernste seiner Erscheinung und Haltung verdankte, bis er, völlig isolirt, auf die Mitwirkenden nur noch erkältend, entmuthigend, ja, fast erdrückend einwirken konnte. Niemand ahnte in diesen Erscheinungen die traurigen Vorboten jener Krankheit, welche so bald schon die geistigen und körperlichen Kräfte des grossen Meisters brechen sollte; man schrieb sie einer unbegreiflichen Gleichgültigkeit zu und sah sich genöthigt, ihn zu bitten, nachdem jede Spur der früheren Disciplin aus Chor und Orchester längst geschwunden war, den Dirigentenstab niederzulegen. Herrn Tausch, der schon früher Schumann häufig vertreten hatte, bat man dagegen, die Fortführung der Winter-Concerte des allgemeinen Musik-Vereins zu übernehmen.

Unter der neuen Leitung fühlten sich die Mitwirkenden, namentlich die Orchester-Mitglieder, befreit von dem Drucke, der auf ihnen gelastet; sie athmeten frei auf, und die ersten von dem neuen Dirigenten geleiteten Concerte, namentlich die Aufführung mehrerer Instrumental-Compositionen, gewannen dadurch einen Schwung und eine Frische, welche an die besseren früheren Zeiten zu erinnern vermochte. In den folgenden manifestirte sich indess die alte Nachlässigkeit und Schlaffheit bei den Mitwirkenden von Neuem, und die Aufführungen sanken sehr bald auf eine höchst unbefriedigende Stufe zurück: die naturgemäße Folge flüchtiger, übereilter Proben.

Obgleich Herr Tausch das Missliche der ganzen musicalischen Situation kannte, so würde es ungerecht gewesen sein, ihn für die Mängel und Gebrechen der Aufführungen verantwortlich zu machen, weil er mitten in der Saison die provisorische Leitung der Concerte übernommen hatte und ihm weder Zeit noch Stellung gestattete, durchgreifende Reformen anzubahnen.

Dem Gesang-Verein gegenüber veränderte sich indess die Stellung des Herrn Tausch, indem er zum Director desselben schon im Anfange des Jahres 1854 erwählt wurde. Offenbar bildeten die Chorleistungen den schwächsten Theil der Aufführungen, und desshalb erwarteten wir, dass Herr Tausch nach dem Vorbilde muster-gültiger Vereine für Chorgesang, wie z. B. des Stern'schen Vereins und der Sing-Akademie in Berlin, auch eine Neugestaltung des unserigen und die Durchführung der dort bestehenden Einrichtungen und Classificationen erstreben werde. Es musste daher nicht wenig befremden, als der neue Director, Alles ruhig beim Alten lassend, einen jeden Versuch von Reform versäumte.

So bot denn die folgende Concert-Saison von 1854—55, in der Herr Tausch die Direction provisorisch behielt, abermals eine Reihe höchst unbefriedigender Aufführungen, die in der des Mendelssohn-

schen Paulus eine wahrhaft betrübende Höhe erreichte. Dem Unbefangenen musste sich die Ueberzeugung aufdrängen, dass nach den bisherigen Erfahrungen Herrn Tausch alle Eigenschaften fehlten, um in der eingenommenen Stellung mit Erfolg zu wirken. Diese Ueberzeugung sprach sich sehr deutlich aus, als für die Besetzung der städtischen Musik-Director-Stelle eine Concurrenz ausgeschrieben wurde, und weder die speciel mit den musicalischen Angelegenheiten betraute Commission des Gemeinderathes, noch der Vorstand des allgemeinen Musik-Vereins Herrn Tausch unter der Zahl ihrer Candidaten für jene Stelle vorschlug. Doch gelang es dessen ungeachtet den vielen Freunden des Herrn Tausch, welche er sich, namentlich unter den Künstlern, durch seine Pianoforte-Vorträge und die Bereitwilligkeit, als Begleiter die kleinen Aufführungen derselben zu fördern, erworben, die Mehrzahl des Gemeinderathes für ihn zu stimmen und die Wahl auf ihn zu lenken.

Im Juli 1855 wurde somit die Stelle des städtischen Musik-Directors definitiv Herrn Tausch übertragen. Die Freunde bezeichneten diesen Zeitpunkt als denjenigen, welchen Herr Tausch abgewartet, um mit aller Energie und gestützt auf den Einfluss, welchen ihm die neue Stellung sichere, nach allen Richtungen hin thätig aufzutreten und die gesunkenen musicalischen Zustände zu heben und zu beleben.

Ausser einem erfolglosen Versuche, einen Instrumental-Verein zu gründen, um, wie Herr Tausch selbst erklärte, durch häufigere Orchester-Uebungen das Ungenügende der bisherigen Concert-Proben auszugleichen, ist indess von den wiederholt angekündigten reformatorischen Bestrebungen nichts bekannt geworden. Der Concert-Besuch, der im vorhergehenden Jahre sehr bedeutend abgenommen, gestaltete sich nicht günstiger: ein Beweis, dass auch das Publicum nicht mit erhöhten Erwartungen den Concerten von 1855-56 entgegensaß, die denn auch wirklich im Ganzen durch alle Mängel der früheren charakterisiert wurden.

Im Herbste 1856 gelang es Herrn Tausch, das Project der Gründung eines Instrumental-Vereins durchzuführen; es zeigte sich eine genügende Theilnahme, und in den beiden Jahren des Bestehens hat derselbe eine überraschend grosse Anzahl von theils mitwirkenden, theils zuhörenden Mitgliedern gefunden. Statt den neugebildeten Verein als Orchesterschule und Vorübung für die Winter-Concerte, wie es Herr Tausch selbst zu wünschen schien, zu benutzen, dient er, ohne Zusammenhang mit jenen, nur zu flüchtigen, kaum durch einzelne Wiederholungen unterbrochenen Prima-Vista-Uebungen.

So sind denn auch die Winter-Concerte von 1856-57 ohne künstlerische Bedeutung geblieben, während der geringe Besuch zu möglicher Beschränkung der Ausgaben nöthigte, die sich im ganzen Zuschnitt und in der Ausstattung, in der schwachen Besetzung des Streich-Quartetts, namentlich der ersten Violinen, immer mehr zu erkennen gab, und endlich das Fortbestehen in Frage stellen wird.

Ueber die diesjährigen Winter-Concerte behalten wir uns ein speielles Referat vor; einstweilen sagen wir nur, dass bis jetzt erst die eine Hälfte gegeben wurde, so dass die späteren vier Concerte sich bis weit in den Frühling hinein ziehen werden: ein Beweis, wie weit die so häufig nachgewiesene Nonchalance auch in dieser Beziehung geht. Einen in den Annalen unserer Concerte wohl einzig dastehenden Fall dürfen wir indess nicht unerwähnt lassen. Nach zuverlässigen Mittheilungen gab Herr Tausch im zweiten diesjährigen Concerte Haydn's Motette „Des Staubes eitle Sorgen“ ohne alle Probe, als das zur Aufführung bestimmte Musikstück wegen zu grosser Unsicherheit des Chors in der General-Probe bei Seite gelegt werden musste.

Als das Grundübel des Verkommens unserer musicalischen Zustände ist offenbar die Art und Weise zu betrachten, wie Herr Tausch den Gesang- und den Instrumental-Verein leitet. Zufrieden, wenn nur nothdürftig die Noten herauskommen, gewähren die beiden Vereine dem, der es ernst mit der Tonkunst meint, keine Befriedigung, sondern nur jenem, der sich durch Mitwirkung im Chor

oder Orchester einen Abend in der Woche zu erheitern sucht, abgesehen davon, ob dadurch die Kunst gefördert werde oder nicht. Wir sehen desshalb die ersteren unter der vorherrschenden Majorität der letzteren kaum in den Vereinen vertreten. Die Uebungen Beider haben daher den Charakter gesellschaftlicher Unterhaltung in so überwiegendem Grade angenommen, dass man an ernstere Zwecke nur selten erinnert wird. Gerade dieser Charakter ist es, der die numerische Stärke beider Vereine begünstigte, während das stete Steigen der Mitgliederzahl, wenigstens im Gesang-Vereine, in offenbaren Gegensatz zu den Leistungen getreten ist. Auf den fortduernden Zuwachs des letzteren dürfte zudem der Umstand nicht ohne Einfluss geblieben sein, dass der jährliche Vereins-Beitrag geringer ist als der Abonnements-Preis für die Concerte, während jener nicht nur zum Besuche des Vereins, sondern auch zu dem der Concerte, so wie der rheinischen Musikfeste und aller Proben berechtigt.

Bei den mitwirkenden Mitgliedern beider Vereine prägt sich immer mehr die Ansicht aus, dass Herr Tausch in dem geringen Maasse der Anforderungen an sie gerade dasjenige treffe, was ein Dirigent überhaupt Dilettanten gegenüber verlangen dürfe. Wenn indess diese Mitglieder darin die Grundbedingung des Bestehens der Vereine und ihrer Theilnahme an denselben zu erkennen glauben, so müssen wir sie gegen sich selbst in Schutz nehmen. Ein geistreicher, gewissenhafter Dirigent würde sie sehr bald überzeugen, dass ernstes Studium eine grössere und bleibendere Freude und Befriedigung gewährt, als die, welche sie jetzt empfinden. Sie werden wenigstens die Wahrscheinlichkeit unserer Behauptung einräumen müssen, wenn sie ihre eigene Bildungsfähigkeit nicht ungünstiger beurtheilt wissen wollen, als die der Mitglieder ähnlicher Vereine in anderen Städten als Düsseldorf, das ja vorzugsweise die Künstlerstadt der Provinz genannt wird. Auch die zuhörenden Mitglieder des Instrumental-Vereins würden gewinnen, wenn ein Theil der Zeit zum Studium, der andere zum Vortrag der studirten Compositionen benutzt würde. Herr Tausch vermag sich indess nicht zu der Devise Mendelssohn's: *Res severa, verum gaudium*, zu bekennen und zu heben. Er vermag nicht durch Eröffnung des Verständnisse Musikstückes, nicht durch tieferes Eingehen in die Mittel dtrags, um den Geist desselben zum Ausdruck zu bringen, an und zu fesseln, und desshalb stützt er sich, bewusst oder wusst, auf den flachsten Dilettantismus.

Wir müssen dies um so bestimmter hervorheben, als die Frei des Herrn Tausch das numerische Emporblühen jener beiden Vereine als das Kriterium seiner anregenden, erfolgreichen musicalischen Thätigkeit in den Vordergrund zu schieben pflegen, während wir gerade das Gegentheil darin erblicken.

Erwägt man das Gesagte, so wird man es erklärlich finden, dass in allen Kreisen unseres Publicums, welche mit jenen Vereinen weder in directer noch indirekter Verbindung stehen, der musicalische Indifferentismus immer mehr um sich greift. Die Concerte des allgemeinen Musik-Vereins haben längst aufgehört, den Vereinigungspunkt aller Musikfreunde, ja, der Elite der verschiedenen gesellschaftlichen Elemente der Stadt und der Umgegend zu bilden, wodurch früher jedes derselben zu einem Ereigniss wurde, welchem ein zahlreiches Concert-Publicum mit Spannung und Interesse entgegen zu sehen pflegte. Wir finden es auf die Hälfte zusammengeschmolzen, und selten vernehmen wir von seiner Seite ein Zeichen von Beifall und gehobener Stimmung, das zündend einen Wiederhall bei den Mitwirkenden hervorzurufen vermöchte.

Die Theilnahmlosigkeit zeigt sich auch in den von den Herren Tausch, Langhans und Forberg veranstalteten Trio-Soireen, die kaum den vierten Theil des früher bei ähnlichen Aufführungen von Kammermusik anwesenden Publicums anzuziehen vermochten. Auch hier sprechen wir Herrn Tausch nicht frei von Schuld. Gerade weil wir seine eminenten Eigenschaften als Pianist stets hervorgehoben, glauben wir uns zu der Bemerkung berechtigt, dass auch die Vorträge

in jenen Soireen häufig den deutlichen Stempel flüchtigen Studiums tragen, und dass Herr Tausch mit seinem markigen, kräftigen Anschlage den schwächeren Ton der Mitspieler nicht selten völlig deckte, und somit auch auf diesem Felde den Mangel an feinerem künstlerischem Sinn und Verständniss verrieth.

Betrachten wir unsere musicalischen Zustände im Vergleich zu denen der Nachbarorte, so kommen wir zu dem betrübenden Resultate, dass bei uns im letzten Decennium der Rückschritt dieselbe Progression angenommen hat, als dort die fortschreitende Entwicklung musicalischen Lebens. Wir sprechen dies namentlich im Vergleich zu Elberfeld, Barmen, Crefeld und Bonn aus; denn mit Köln dürfen wir es schon lange nicht mehr wagen. Die Musikfreunde der genannten Orte wussten ohne Zuschüsse aus städtischen Mitteln Musiker wie Schornstein, Reinecke, Wolf und Dieterich zu fesseln und durch sie die günstige Umgestaltung der Verhältnisse zu begründen.

Bei diesen Thatsachen wird man unwillkürlich zu der Frage gedrängt: Würde es nicht günstiger für unsere Zustände gewesen sein, wenn die Stelle des städtischen Musik-Directors so lange unbesetzt geblieben wäre, bis sich eine bewährte Persönlichkeit nicht nur gefunden, sondern auch als solche vom Gemeinderath anerkannt worden wäre?

Ehe wir diese Frage beantworten, werden wir die übrigen noch unbesprochenen Functionen des städtischen Musik-Directors vorher näher ins Auge fassen und prüfen, was Herr Tausch darin leistet.

Sie bestehen in der Ueberwachung und Förderung des Gesang-Unterrichts in den Elementarschulen, als Grundbedingung guten Kirchengesanges, so wie in der Aufführung von Kirchenmusik an einzelnen wenigen dafür bestimmten Tagen.

Ueber den ersten Theil sind wir ausser Stande, zu berichten. Nur der Gemeinderath selbst kann die Thätigkeit des Herrn Tausch nach der angedeuteten Richtung hin beurtheilen, für die uns, da wir uns nicht erinnern, in den Protocollen der Gemeinderaths-Sitzungen darauf Bezugliches gefunden zu haben, alles fehlt, was uns Anhaltspunkte böte.

Auch über die Aufführung der Kirchenmusik vermögen wir kein umfassendes Urtheil zu fällen. Wir haben nur derjenigen einiger *A-Capella*-Chöre von Palestrina und Lotti, so wie einiger Messen mit Orchester-Begleitung beigewohnt und über die ersteren einen detailirten Bericht in diesen Blättern veröffentlicht. Wir können über jene nur unser früheres Epitheton „unwürdig“ wiederholen und müssen die der letzteren als solche bezeichnen, wodurch der musicalisch Gebildete sich im Gottesdienste wohl nur gestört, der Laie aber unmöglich erbaut fühlen kann. Die späteren Anführungen vermieden wir absichtlich, weil die eingezogenen Erkundigungen über die Art der Proben uns nichts Besseres erwarten liessen als das, was wir bereits gehört.

Herr Tausch hat somit auch dieses Feld seiner Thätigkeit, auf welchem jede Nachlässigkeit zu doppeltem Vorwurf gereicht, mit dem Mangel an Sorgfalt und Energie bearbeitet, den wir an ihm gewohnt sind.

Dem Buchstaben seines Vertrages würde Herr Tausch genügt haben, wenn er durch die Mitglieder des Gesang-Vereins die Aufführungen in der Vollendung gegeben, welche bei den vorhandenen Kräften erreichbar war. Wenn er sich aber die Aufgabe gestellt hätte, durch die Wirkung der Musik, namentlich der rein vocalen, den Gottesdienst wahrhaft zu verherrlichen, so würde er, als das beste Mittel dazu, die Begründung eines eigenen Vereins für geistliche Musik erkannt und in ihm die sich besonders dafür interessierenden Mitglieder des bestehenden Gesang-Vereins mit den ausserhalb desselben vorhandenen Gesangkräften zu vereinigen versucht haben. Die Erfahrung hat ja gelehrt, wie treffliche Leistungen wir der periodischen Vereinigung beider Elemente verdankten.

Herrn Tausch gereicht unserer Ansicht nach auch die geringe Theilnahme zum Vorwurf, welche er dem Orchester des Theaters und seinen Mitgliedern bewiesen. Es ist durchaus nöthig, eine Organisation zu ersinnen, durch die allen unbilligen Anforderungen von Seiten der Orchester-Mitglieder an den Theater-Director, eben sowohl als von der des Directors an jene, vorgebeugt wird. Im verflossenen Herbste wurden seit langen Jahren hier ansässige Mitglieder des Theater-Orchesters entlassen und Fremde neu engagirt. Wir wollen nicht untersuchen, auf welcher Seite das Recht lag; wir beklagen den Vorfall vor Allem desshalb, weil wir darin den Beweis erblicken, dass es an einer Organisation fehlt, um das Orchester-Mitglied, welches seine Pflicht erfüllt, vor Willkür zu sichern, und eben so dem Theater-Director Schutz zu gewähren, wenn die Orchester-Mitglieder im Ganzen zu hohe Ansprüche erheben, oder einzelne Instrumente ungenügend besetzt sind. Herr Tausch hat allerdings Schritte zur Bildung eines städtischen Orchesters versucht, aber nach der ersten Erfolglosigkeit nicht weiter verfolgt. Hätte er eine Organisation — uns scheint es nicht schwer, eine solche zu finden — vorgeschlagen, mit keinem Risico für die Gemeinde-Casse verbunden, so wäre sie gewiss angenommen worden.

Wir fühlen es vollkommen, dass Herr Tausch entgegnen kann, so weit gehe die übernommene contractliche Verpflichtung nicht. Aber er so wenig wie seine Freunde werden die moralische verläugnen wollen, uns durch die äusserste Sorgfalt und Thätigkeit in allem, was zur Förderung der musicalischen Interessen gehört, für das zu entschädigen, was seine Vorgänger durch den Reichthum ihrer individuellen Begabung boten, durch den Glanz ihres Namens, durch ihre Stellung als gefeierte Virtuosen und Tondichter, durch den Verkehr mit allen verwandten Kunstgrössen, durch die Anziehungskraft, welche sie auf junge Künstler ausübten, die sich im Verkehr mit ihnen, so wie durch unmittelbare Belehrung oder in der Bewegung unseres musicalischen Lebens zu bilden suchten.

Vergleichen wir das alles mit der jetzigen musicalischen Oede, erwägen wir, wodurch sie nach und nach über uns hereinbrach, so können wir die Frage, die wir früher aufwarfen, nicht anders als mit „Ja“ beantworten. Ja, wäre die Stelle des städtischen Musik-Directors nach Schumann's Tode so lange unbesetzt geblieben, bis sich eine bewährte Capacität dafür gefunden, so würde sich für talentvolle, strebsame Musiker hier ein Wirkungskreis eröffnet haben, der gewiss nicht unbenutzt geblieben wäre. Wir hätten Spaltungen und Zerwürfnisse erlebt, aber die besten musicalischen Kräfte würden sich ohne Zweifel unter den Würdigsten geschart, in dem Kampfe würde das Interesse für Kunst stete Nahrung gefunden haben und dem Erlöschen nicht so nahe geführt sein, als jetzt.

Zum Schlusse noch einige Worte, namentlich an die unter den Anhängern des Herrn Tausch, welche es ernst und redlich mit der Kunst meinen und mit Ueberzeugung für seine Aufführungen, als künstlerisch befriedigende, ja, als vollendete, schwärmen.

Nichts ist für den musicalischen Geschmack, für musicalisches Urtheil so gefährlich, als jahrelanges Hören von mittelmässigen, ja, schlechten Aufführungen und Mitwirken in denselben. Wer nicht durch eine vorzugsweise feine musicalische Organisation geschützt wird oder von Zeit zu Zeit an Vollendetem den gesunden Sinn wieder zu beleben und zu erfrischen Gelegenheit findet, verliert zuletzt jeden Maassstab für bessere Leistungen. So ist es Vielen unter uns in musicalischer Beziehung ergangen; erleben wir ja auch ganz Aehnliches bei unseren Bühnen-Zuständen! Wie lässt sich dieser Maassstab hier wieder gewinnen? Woran, fragen wir, konnte die im letzten Decennium hier erwachsene und jetzt erwachsende Generation sich denselben bilden? Die Mittel waren leider nicht vorhanden. Bietet die Zukunft sie von Neuem, wie wir es sehnlich wünschen, so wird die Erinnerung an sein augenblickliches Urtheil gewiss Manchem ein heimliches Lächeln abnöthigen.

## Aus Bonn.

Den 12. März 1858.

Unter Albert Dietrich's Leitung ward hier gestern Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis aufgeführt. Die Kräfte unseres städtischen Gesang-Vereins zu einem solchen Unternehmen anzuspornen und zur Ausführung desselben geschickt und tüchtig zu machen, dazu war von Seiten des Dirigenten ein Eifer, eine Umsicht und vor Allem eine ausharrende Energie erforderlich, die jeder, der mit den hiesigen musicalischen Zuständen vertraut ist, gebührend zu schätzen wissen wird. Hier musste die sorgfältigste Thätigkeit mit reger Begeisterung für die Sache der Kunst zusammenwirken, wenn es gelingen sollte, ein Werk, das in seinen Formen so schwer zu bewältigen, in der Tiefe seiner geistigen Eigenthümlichkeit so schwer zu erfassen ist, auf eine des Meisters nicht unwürdige Weise zur Darstellung zu bringen. Wenn wir einfach sagen, dass es gelang, so ist damit dem Dirigenten, wie den ausübenden Künstlern das schönste Wort des Dankes und der Anerkennung ausgesprochen.

Die strengste und liebevollste Sorgfalt war den Chören gewidmet worden, in denen der Meister die ganze Macht seines Genius entfaltet hat. So musste denn auch gleich der erste Chor: „Herr, unser Herrscher“, mächtigen Eindruck üben; er beginnt mit einem gewaltigen lobpreisenden Anruf an den Herrn, dann wendet sich unmittelbar die Betrachtung zum eigentlichen Gegenstande des Werkes, der Passion, und schon hier werden die Grundtöne der zwiefachen Empfindung, die durch das Ganze walten, kraftvoll angegeben; der Schmerz über des Erlösers Leiden vereinigt sich mit dem Jubel über seine Verklärung. Eine herrliche Einleitung zu den Worten des Evangelisten! Diese wurden von Herrn Göbbels, die Reden Christi und des Pilatus von den Herren Schiffer und Schröter vorgetragen. Herr Göbbels recitirte mit schlichter Einfachheit und gemessener Würde, wie es einer epischen Darstellung geziemend ist. Der nahe liegenden Versuchung, den Vortrag scharf zu markiren und so für den Augenblick vielleicht wirksamer zu machen, hat er weislich widerstanden und vielmehr die Wirkung des Ganzen im Auge behalten. Denn die evangelische Erzählung bildet den ruhigen Hintergrund, von dem sich dann die lyrischen und dramatisch bewegten Partieen um so entschiedener abheben. Und welch ein wunderbarer Wechsel entsteht nun zwischen diesem ruhigen Berichte, den Arien, in denen die Empfindung auf den bedeutsamsten Momenten der erzählten Begebenheit verweilt, den Chorälen, in denen die liebevolle Theilnahme und fromme Begeisterung der christlichen Gemeinde ihren Ausdruck findet, und jenen Chören, in denen das Volk der Juden seine stürmisch aufgeregten Leidenschaften ausbraus't. Alles, was nur in einer bis zum Wahnsinn des Fanatismus aufgereizten Menge tobt, wird in diesen Chören lebendig; rasende Wuth wechselt mit schneidendem Hohn und frecher Drohung; der künstlerische Ausdruck ist bis an die letzte Gränze des Möglichen geführt. Wie milde aber weiss der Meister diese maasslose Aufregung zu beschwichtigen in dem Schlusschor: „Ruht wohl!“ — es ist ein trostvoller, vom gelinden Fluss der Melodie getragener Grabgesang, in dem die Gewissheit künftigen Lebens siegreich verkündigt wird. Und endlich lässt sich im letzten Choral das fromme, in klaren, vollen Tönen aufsteigende Gebet der gläubigen Gemeinde beruhigend vernehmen.

Wenn in den Chören vor Allem der dramatisch concentrirte Ausdruck mächtiger Leidenschaft zur Geltung kommen musste, so hat Bach dagegen in den Arien jenem anderen Elemente seiner Musik, das wir denn doch wohl als ein romantisches bezeichnen werden, ungehemmte Wirksamkeit verstattet. Sein Geist versenkt sich hier in die tiefsten Abgründe des Gefühls; wir glauben kaum, dass ein Zeitraum von mehr als einem Jahrhundert zwischen seinen Tagen und den unseren liegt; in den Tönen, die er anschlägt, lebt unsere eigene Empfindung. Die schwierige Arie: „Ach, mein Sinn“, fand durch Herrn Dr. Kl... den angemessensten Vortrag; er gestaltete sie,

ganz im Geiste der Situation, zum Ausdruck eines leidenschaftlichen bis zur Verzweiflung gesteigerten Schmerzes. Herr Schröter sang das Arioso: „Betrachte, meine Seel“, in dessen Begleitung aller romantische Zauber verwebt ist. Von Herzen aber müssen wir Fräulein Francisca Schreck für den Vortrag der beiden Alt-Arien dankbar sein; jeder Ton zeugte dafür, dass sie die künstlerische Form selbstständig beherrschte und dass ihr des Meisters Geist lebendig geworden war. Der ersten Arie: „Von den Stricken meiner Sünden“, ward ihr strenger und herber Charakter bewahrt; in der zweiten: „Es ist vollbracht!“ ward der Ausdruck einer tief schmerzlichen Beruhigung mit der erhabenen Freude über den Triumph des Heilandes in echt künstlerischer Weise zu einem wunderbar ergreifenden Ganzen verbunden.

Wenn in einer der kleineren Städte Deutschlands unter beengenden Verhältnissen die Aufführung eines Werkes wie die Passion gelingt, so kann man dieses immer als einen Sieg betrachten, den die Kunst mit ihren geweihten Waffen erkämpft; und so werden wir auch denn noch lange des gestrigen Abends uns erinnern, mit dem freudigen und erhebenden Gefühle, mit dem man eines Sieges gedenkt.

V - - - s.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

\*\* **Barmen.** Das Concert am 13. d. Mts. brachte uns ein neues Werk von Ferdinand Hiller: „Die Weihe des Frühlings“ (*Ver sacrum*), welches eine sehr warme Aufnahme bei dem zahlreich versammelten Publicum fand. Die Chöre waren sehr gut studirt, die Soli durch Fräul. Deutz, Herrn DuMont-Fier und Herrn Göbbels vortrefflich besetzt, so dass die Aufführung unter der Leitung des Componisten selbst zu einer ausgezeichneten guten wurde. Ausser an einzelnen lyrischen Stellen war der Beifall am Schlusse des ersten Theils und am Ende des Ganzen enthusiastisch, und der Componist wurde mit Blumenregen unter dem Tusch des Orchesters überschüttet. — Den ersten Theil des Concertes hatte die Sinfonie von Beethoven in C-dur Nr. I gefüllt.

**Darmstadt.** Herr Louis Schlösser ist zum grossherzoglich hessischen Hof-Capellmeister ernannt worden.

## Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

**Die Lehre**  
von der  
**musicalischen Composition,**  
praktisch-theoretisch  
von **Adolf Bernhard Marx.**  
Fünfte Auflage. Erster Theil.

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

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

Leipzig, im Februar 1858.

**Breitkopf & Härtel.**

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.