

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 2. Juni 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Anna Schechner, Henriette Sontag und ihre Zeit. (Alte Erinnerungen von Fr. Tz. — Beethoven's Fidelio in Paris (Schluss). — Aus Frankfurt am Main (Cäcilien-Verein — Concert im Theater zum Andenken F. Messer's). Von ----nn. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, Kirchen-Concert — München, Concert des Oratorien-Vereins — Prag, Concerte des Cäcilien-Vereins — Basel, Musikfest — Paris, Fidelio, Flotow's „Pianella“, Roger — Heinrich Wieniawski).

Anna Schechner, Henriette Sontag und ihre Zeit.

(Alte Erinnerungen von Fr. Tz.)

Der Sommer des Jahres 1827 war ein für die Theaterfreunde Berlins unterhaltender. Jenseit der Spree, auf dem Alexanderplatz, stand die Königsstädtische Oper in üppigster Blüthe. Nicht im Thiergarten, sondern auf der Königsstrasse war allabendlicher Corso. Die Wagenreihe rückte in geschlossener Folge von der Kurfürstenbrücke bis an die Thüren des damals noch jugendlichen, aber auch reizend jugendfrischen einzigen „Zweiten Theaters“ nur langsam vor. Henriette Sontag weihte jeden Tag zu einem Kunst-Sonntag, und der Generalstab, der sich singend um sie reihte, der lange, dünne Spitzeder mit der dicken Bassstimme und dem Buffo-Talent ohne Gleichen, der markige, tiefe Bariton Wächter, der süßflötende Tenor Jäger — hübsch war er nicht, aber bezau bernd sang er —, war denn doch wohl noch etwas Anderes als das, was uns jetzt Italien geschickt, was jetzt als *Non plus ultra* bewundert und beräuchert worden. Dem guten, kunstsinnigen Grafen Brühl ward die hohe Stirn heiss, einmal von der Sonne, die in jenem Jahre es weit weniger an warmen Strahlen für die Erde fehlen liess, wie die diesjährige, und dann von der Gluth des Enthusiasmus, die vom Alexanderplatz verderblich für das Königliche Theater herüberwehte. Und die Königliche Oper war damals doch eine respectable; für die Wahrheit dieser Bemerkung sprechen die Damen-Namen Milder, Schultz, Seidler, auch der beiden talentvollen Novizen Hoffmann und Carl, die der Herren Bader, Stümer, Blum, Wauer, Gern (Vater). Das alte Gute musste aber vor dem Neuen weichen, wenn auch nur momentan. Damals, wie jetzt. Unser altes Opernhaus bot, mochte man auch Spontini's kolossale Tongebilde mit kolossalem Pomp vorführen, einen tristen, leeren Anblick dar. Womit dem Neuen auf dem Alexanderplatz ein Paroli biegen? fragte

sich Graf Brühl, und antwortete sich selber: „Mit etwas Neuem, mit Gästen!“ Und so geschah es. So weit die Annalen unseres Hoftheaters reichen, dürften wohl in keinem Jahre so viele fremde Künstler die beiden Berliner Hofbühnen betreten haben, wie in den wenigen Sommermonaten 1827. Man höre. Im Ballet: Stullmüller, damals ein junger Mann, der seitdem Mitglied unseres Ballets geblieben; Briol, der Grotesktänzer, wie wir seitdem nicht wieder einen ähnlichen hier gehabt; der feurige Samengo und die hochbusige Demoiselle Fourcisy. Im Schauspiel: die unvergleichliche, zu früh dem Tode versallene Sophie Müller, die Herren C. Devrient, Fehringer, der originelle Charakterspieler Paulmann, Kriete, v. Kawaczinsky, Meck, Gassmann, La Roche, dieser damals noch Schauspieler und Sänger, an einem Abende als Franz Moor, am nächsten als Bartolo im Rossini'schen Barber austretend. In der Oper: die Catalani — noch kräftig als Semiramis, Mithridat und als Pauken und Trompeten übertönende *God save the King*-Sängerin glänzend —, Sabine Heinefetter, die Kraus-Wranitzky, Herr und Madame Cornet, Heckscher, Sieber, Fritze, Köckert, Babbnig, Hildebrand, dann die — Sontag und Nanette Schechner. In Summa also sechszwanzig Gäste. Mehr konnten die Berliner nicht verlangen und Besseres theilweise auch nicht, denn die Mehrzahl der Namen hatte damals in der theatralischen Welt ruhmreichen Klang.

Henriette Sontag, die gefeierte, bekannte Nachtigall, flatterte zum ersten Male von der Königsstadt zum Opernhaus-Platz hinüber am 29. September 1827 und erschien als Donna Anna in Mozart's *Don Juan*. Sie schloss die von uns angeführte lange Reihe der Gastspiele. Eröffnet wurde die Reihe am 23. Mai durch Nanette Schechner als Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie“.

Wir erinnern uns des Tages noch lebhaft. Die Mai sonne brannte mit Juligluth, in der Königsstadt sang die

Sontag die Sophie in Sargines, und „Dem. Schechner vom Hof- und National-Theater zu München“ auf den Zetteln des Hoftheaters war bis dahin eine *Persona incognita*. Man hatte von ihr nichts gehört, wie dazumal überhaupt von dem münchener Theater her, obgleich es zu den besten zählte, wenig Kunde nach unserem Norden drang. Schweistriefend wanderten wir durch den tiefen Sand des Opernplatzes — ein Sandmeer, in dem man zu jener Zeit wider-spänstige Rosse zu zähmen pflegte — zu Friedrich's des Grossen Kunsttempel. In den Logen vereinzelte, Berlin besuchende Fremde, im Parquet und Parterre eine Oede, in welcher de Bach, der „spanische Reiter aus dem Thiergarten“, bequem seine Pferdekünste hätte zeigen können, ohne Jemanden überzureiten. Der Vorhang ging auf, und nachdem die Herren Becker und Louis Schneider durch ihr Duett das „kleine, aber gewählte Publicum“ in heitere Stimmung versetzt hatten, Herr Ed. Devrient diese als Graf wieder durch seine Larmoyance verscheuchte, erschien endlich der Augenblick, in welchem die Gastin erschien.

Eine hübsch und kräftig gewachsene Brunette, rabschwarze Haarslechten von dem anmuthigen Haupte niedersinkend, aus welchem tiefdunkle, aber doch freundliche Augen unter starken, sich fast vereinigenden gewölbten Brauen schüchtern in das leere Haus schauten. Die Dialogworte, welche die Fremde sprach, harmonirten mit der Schüchternheit des Blickes, drangen aber in dem innigen, süddeutsch anklingenden Dialekt mit eigenthümlichem Zauber zu dem Herzen des Zuhörers. Und nun des Gesanges Töne! Die kritischen Habitué's der Oper, die damals das Parterre besetzt zu halten pflegten, standen und sassen Anfangs stumm und lautlos da, als wollten sie ihren Ohren nicht trauen. War es doch wie süßer Abendglocken-Ton von dem Thurme des schweizerischen Bergkirchleins, das aus der Brust des fremden Mädchens zauberisch durch den weiten Raum erklang, auf „Musikgelehrte“ und auf unschlichte Musikfreunde gleichen Eindruck übte, der, kaum waren die letzten Töne der ersten Nummer der Sängerin verhallt, nun in einem Hagelsturm von Bravo's sich kund gab. Das herzrührende: „Wer hörte wohl jemals mich klagen?“ die Preghiera am Anfange des letzten Actes, dann das von Glückjauchzen erfüllte Duett mit Jakob — niemals haben diese lyrischen Klänge wohl solche Bedeutung gewonnen, wie von Nanette Schechner und Wilhelmine Schröder-Devrient. An jenem Abende im Jahre 1827 war es noch nicht wie heutzutage Sitte, sein Entzücken in unharmonischen Tönen mitten in die harmonischen hinein zu — brüllen, den Verlauf der Vorstellung durch „Hervorruß bei offener Scene“ zu stören. Man wartete damit bis zum Schlusse des Stükkes oder der Oper, und solch ein einfacher Vorruf galt mehr, als jetzt ein halb

Dutzend selten künstlerisch, in der Regel künstlich gemachter. Als die Vorstellung vorüber, noch zahlreiche Versammlungen bei Stehely, bei Lutter und Wegener, bei Habel. Wechselseitige Aus- und Ansprache des Entzückens über das Mädchen aus der Fremde. Allgemeine Uebereinstimmung, dass es ja eine Wunderstimme, in ihrem Genre eben eine solche Rarität sei, wie die der Sontag. Am nächsten Tage Fortsetzung des Entzückens, das selbst durch das nun als Gastrolle folgende Freischütz-Aennchen rege erhalten wurde, bei der dritten, dem „Fidelio“, aber schon sich zu veritablem „Cultus“ des vollen Hauses gestaltete. Im Jahre 1827 beschäftigte Berlin noch nicht Herren- und Abgeordnetenhaus, das Intriguenspiel Louis Napoleon's war dazumal noch keine auf dem Repertoire des Welttheaters stehende Tragi-Komödie; Kunst, Literatur, Theater, daneben die Zelte und der „Schulgarten“ lieferten Stoff zur Unterhaltung. Die Parole des Tages war Henriette Sontag, ward nun daneben Nanette Schechner. Als komisches Intermezzo drängten sich nur die zwölf Schneidergesellen dazwischen, die am 29. Mai die zur Hochzeitsfeier Sr. K. Hoheit des Prinzen Karl im Opernhouse gegebene Frei-Redoute mit Hülfe eines Entree-Billets und eines gemeinschaftlichen Domino's besucht und an dem Gratis-Buffet nach einander furchterliche Verwüstungen angerichtet hatten, während die Bedienung des Buffets über die Heldenleistungen des vermeintlichen einen Schneiders in nicht geringes Erstaunen versetzt ward. Man war damals noch sehr genügsam in dem, was zur Unterhaltung diente, die Kunst bot aber sicher eben so viel und vielleicht noch mehr Gutes dar, um selbst die Ungenügsamkeit von heute zufrieden zu stellen.

Madame Sontag, die dem Hauswesen ihrer gefeierten Tochter vorstand, hatte mich eines Tages zu Tisch geladen. Die Familie, zu der auch noch die zweite, jetzt als Nonne in einem sächsischen Kloster weilende Tochter Nina gehörte, wohnte damals in der ersten Etage des dem früheren Königstädtischen Theater gegenüber liegenden „Kaiser Alexander“. Henriette war ein liebes, naïves Mädchen, dem es Spass machte, mich zu necken und sich an meiner damaligen schüchternen Ehrfurcht, die mich grossen Künstlern gegenüber beherrschte und manche komische Verlegenheit herbeiführte, zu ergötzen. Ich musste auch an jenem Tage scherzhafte Vorwürfe hören, dass ich ihr seit mehreren Abenden „untreu“, Partisan der Schechner im Opernhouse geworden. Sie trieb mich mit diesen Vorhaltungen gewaltig in die Enge, sogar bis zu einer komischen Lustspiel-Naturburschen würdigen hervorgestammelten Entschuldigung, dass ich sie ja noch länger und öfter hören könnte, während die Schechner ja nur kurze Zeit in Berlin verweilen würde. Darüber wurde dann viel

„gelacht und geläppscht“, wie der alte Geheimerath Heun-Clauren, der auch zu den intimsten Freunden der Sontag gehörte, gesagt haben würde. Nach der Beendigung jenes Diners eröffnete die heitere Künstlerin mir, dass sie meine Aufrichtigkeit belohnen, mich auf einer Ausfahrt mitnehmen würde. Eine Spazirfahrt an der Seite der schönen Henriette, das war damals eine Gunst, deren Werth die heutige Generation nicht zu ermessen im Stande. Ich war ganz ungeheuer selig, als Begleiter der Künstlerin durch den Thiergarten rollen zu dürfen, am nächsten Tage der Gegenstand des Neides meiner Freunde zu sein. Es ging aber nicht in den Thiergarten hinaus, wir hielten vor dem Opernhause. „Da die Schechner doch nur kurze Zeit in Berlin verweilt und Sie mir nicht zürnen sollen, dass ich Sie um einen Abend gebracht, habe ich für uns zu heute eine Loge genommen“, eröffnete mir die unvergessliche Künstlerin, während wir nach dem ersten Range hinaufstiegen.

Man gab an jenem Abende die „Iphigenie in Tauris“. Die Schechner in ihrer edlen Einfachheit des Spiels, in dem unbeschreiblich glockenklingenden, musicalischen Vortrage die grösste Musik-Tragödin. Meine Begeisterung für sie trug über die Rücksichtnahme, auf die ich mich präparirt, gegen meine schöne Gönnerin und Schechner-Rivalin den Sieg davon. Ich applaudirte mir die Handschuhe entzwei, zuckte ängstlich zusammen, als sich Henriettchen rasch nach mir umwandte, und hätte ihr — wenn die damalige enge Logen-Bauart es gestattet — dankbar zu Füssen fallen mögen, als sie lächelnd zu mir sagte: „So werde ich die Iphigenie in meinem Leben nicht singen. Klatschen Sie tüchtig, ich getraue es mir nicht; die Leute würden glauben, ich wolle mich dadurch bemerkbar machen.“ Wer Henriette Sontag ausser der Bühne zu kennen Gelegenheit gehabt, wird diese Bemerkung des bescheidenen Wesens als eine ganz natürliche betrachten. Das Publicum schwamm auf den Wogen der Begeisterung für die fremde Sängerin.

Am nächsten Sonntag wieder eine Einladung zum Sonntag-Diner. Ausser der Familie Niemand anwesend, als nur — Nanette Schechner. „Der schüchterne Jüngling wird Sie nicht mit breiten, bewundernden Complimenten genieren, liebes Nanettchen! Seine Bewunderung concentrirt sich in seinen Händen, sein Mund ist stumm!“ Mit diesen Worten ward ich von der heimischen Sängerin der fremden vorgestellt, und ich machte solcher Empfehlung Ehre. Was ich vielleicht doch noch in zierlicher Rede zuwege hätte bringen können, ich behielt es bescheiden für mich. Ein einundzwanzigjähriger Kunst-Enthusiast trat 1827 überhaupt noch nicht mit solchem Selbstvertrauen auf seine Weisheit auf, wie ein dito vom Jahre 1860. — Dafür wurde aber bei Tische und dann beim Kaffee allerlei Lu-

stiges geplauscht. Das verstand die Sontag aus dem Fundamente, und es stand ihr gar reizend, wenn sie sich im gemüthlichen wiener Dialekt gehen liess. Wir haben schon der Schüchternheit der Schechner erwähnt. Diese aber schwand bei dem ungenirten Plaudern; sie legte die Zwangsjacke der „hochdeutschen“ Conversationssprache ab und schwätzte gar zutraulich in ihrem „münchener“ Jargon, einem Geschwisterkind des österreichischen. Sie war durch und durch ein echtes, schlichtes Naturkind; pikanter Witz war ihr nicht eigen, der heitere, freundliche Scherz ihr aber nicht fremd. So, als an jenem Tage die Sontag den der Schechner von den Berlinern beigelegten Titel: „Das Mädchen aus der Fremde“, schäkernd auf das Tapet brachte und „Sie war nicht in dem Thal geboren“ recitirte, antwortete die Münchnerin lächelnd: „Freilich nicht im Thal, aber „in der Au““. „Das Thal“ ist nämlich eine münchener Strasse, vorzugsweise bewohnt von wohlhabenden Bierbrauern, Bäckern und anderen Gewerbetreibenden, die „Au“ dagegen eine münchener Vorstadt, die Wohnstätte armer Arbeiter-Familien. Aus einer solchen war die Schechner geboren; sie soll, wie ihre berühmte vaterstädtische Collegin, die längst verstorbene Metzger-Vespermann, als unerwachsenes Mädchen in einem dortigen Biergarten zur Harfe Liederchen gesungen, die Aufmerksamkeit des alten Capellmeisters Winter — wie das auch mit der Vespermann der Fall — erregt und dieser ihre erste Gesangsausbildung übernommen, später dann sie in dem Chor des Hoftheaters placirt haben. Wir kommen auf ihre Ausbildung noch schliesslich zurück. Bei jenem Diner offenbarte sie, wie das den Münchenern eigen, eine unbegrenzte Vorliebe für ihre Vaterstadt. „In Berlin sei es freilich gar schön, aber so schön wie „bei uns daheim“ doch nicht. Hier Alles so „vornehm“, bei uns aber weit lustiger. Ueberall und alle Täg' Tanz und Musi!“ Und wie sie auf die „Musi“ — echt münchnerisch die erste Sylbe lang, die zweite kurz prononcirt — kam, vom Stuhl aufgesprungen und mit dem Ausrufe: „Ich werd' Ihnen halt was Münchenerisches singen!“ zum Clavier. Und nun ging's „traurig und lustig“ durch einander, zarte Alpenliedchen und derbe „Schnaderhüpfeln“, und weil das „dumme Clavier“ dazu nicht passte, wurde die nationale Zither hervorgeholt, aus der die Schechner gar innige Klänge hervorzulocken verstand. Kaum hatte sie ein Liedchen geendet, so stimmte die Sontag ein anderes an, bis endlich Nanettchen und Jettchen zusammen jubelten und ihre Sangeslust durchs Zimmer schmetterten, wie ein paar frische Nachtigallen.

Länger als einen Monat weilte damals die vielliebe Sängerin in Berlin. Ihre Vestalin entzückte mächtig die lauschenden Hörer; selten wohl hat auch Elvira, die verlassene Geliebte Don Juan's, so das Mitgefühl erregt, wie

die der Schechner. Als sie die Annette in der Rossini'schen „Diebischen Elster“ mit all den italiänischen Zierathen meisterhaft sang, meinte die Sontag—vielleicht nicht ohne ein paar Gran Kunstneid—: „Das hätte ich von ihr nicht erwartet!“ Eine seltsame Leistung von ihr war Kreutzer's wohl wenig bekanntes musicalisches Monodram „Cordeilia“, das wir, ausser von ihr, nur noch von der Milder, aber nicht mit dieser Darstellungs-Meisterschaft, gehört haben. In der Garnisonkirche wirkte sie bei der Aufführung des „Büssenden David“ von Mozart und einer Messe von C. M. von Weber mit, — „zum Katholischwerden“, wie der alte Theater-Habitué in Dienst und Oberst ausser Dienst v. Treskow sagte. Und als die den Berlinern liebgewordene Sängerin die Stätte ihres hier doch eigentlich neugeborenen Ruhmes verliess, musste die Sontag alle ihre Liebenswürdigkeit aufbieten, um aus der Rückerinnerung an die Rivalin das Interesse wieder für sich zu gewinnen. Was der Schechner noch von Gästen folgte, hatte schweren Stand. Die imposante Catalani triumphirte wohl mehr durch ihren Weltruf, als durch die kolossalen Ruinen ihrer einst Europa durchdröhnen Stimme.

Nanette Schechner ist seitdem noch zwei Mal nach Berlin zurückgekehrt, hat hier erneute Triumphe gefeiert. Der Schreiber dieser Zeilen ist nicht Zeuge davon gewesen. Ich traf die Sängerin im Jahre 1833 in ihrer Heimat wieder, durfte im freundlichen Verkehr sie an Berlin im Jahre 1827 erinnern. Die Freude, die ihr diese Erinnerung bereitete, war von einer gewissen Trauer getrübt. Eine seltsame Schwäche, die das sonst so kräftige Mädchen oft befiel, verhinderte sie von Zeit zu Zeit an der frischen Ausübung ihrer Kunst. Sie fühlte, dass die Kraft mit ihrem Willen nicht gleichen Schritt halten wollte, und trauerte. Der damalige Intendant, Baron v. Poissl, ein gediegener musicalischer Theoretiker und Praktiker, unter dessen Leitung sie ihre theatrale Laufbahn begonnen, der ihr mit wahrhaft väterlicher Freundlichkeit zugethan war, hatte Mühe, sie zu trösten. In seinem Hause, das mir ein schwiegerätherliches wurde, habe ich sie noch einmal in wieder gewonnenem Vertrauen aufflammten gesehen. Sie hatte in des münchen Capellmeisters Chelard Oper „Macbeth“ — ein leider nicht in weiteren Bühnenkreisen zur verdienten Geltung bekannt gewordenes Werk — die Lady Macbeth gesungen, das Publicum in musicalischer Beziehung und durch ihre Darstellung in wahrhafte Begeisterung versetzt. Ihre ganze düstere Erscheinung übte in der Nachtwandler-Scene dämonischen Eindruck. „Ich kann doch noch singen und werde noch lange singen!“ wiederholte sie sich voller Freude. Trügerisches Hoffen! Das rauhe Klima der auf hohem Plateau liegenden baierischen Hauptstadt hatte das zarte Instrument bereits zu hart berührt.

Noch wenige Versuche, sich auf des Gesanges Flügeln zu neuem Triumphschwung zu erheben, und es war vorüber, Anna Schechner der ausübenden Kunst verloren.

Wir theilen nun zum Schlusse noch einige nähere Notizen über den Beginn der Laufbahn der Künstlerin mit. Dass ihre Wiege in einem kleinen Vorstadthäuschen gestanden, dass das Kind um kümmerlichen Lohn sein Stimmchen erschallen liess: wir haben es schon erwähnt; auch dass der ernste, alte Winter (der Opferfest-Componist) das frühlinghafte Erblühen der Künstlerin gefördert. Anna Schechner sang im Chor der deutschen und italiänischen münchen Oper, die in beiden Gesangsrichtungen damals glänzende Erscheinungen zeigte, in der ersten die Metzger-Vespermann, die Sigl, die später ihrem Namen auch den ihres Gatten Vespermann hinzufügte, die Tenore Bayer und Löhle, Staudacher, Mittermaier und den famosen Bass Pellegrini, der aus dem italiänischen Mailänder ein guter deutscher Münchener ward, der italiänischen Oper neben Santini, der Schiassetti und anderen Koryphäen aber auch noch treu blieb. Gutes allabendlich zu hören, dazu hatte die unbeachtete Choristin überreiche Gelegenheit. In der Stille genoss sie den Unterricht Winter's und, als dieser starb, den des Intendanten v. Poissl. Dass rascher, als man glaubte, aus der Choristin eine Solosängerin wurde, förderte der Zufall. Es war 1824 oder 1825, als der Weber'sche Freischütz, damals *en vogue*, auf eine Vormittags-Probe für den Abend bei Seite gelegt werden sollte, weil das Aennchen plötzlich krank geworden. Da tritt aus dem Chor ein junges Mädchen zu dem anwesenden Intendanten heran mit den Worten: „Bitt' recht schön, gnä' Herr! lassen's mich zum Abend das Anerl singen!“ Alles staunt ob solcher Keckheit. Der Intendant aber sagt: „Meinetwegen, Anerl, sing' du das Anerl!“ Die Probe wird wieder aufgenommen. Abends tritt ein schwarzbraunes Mädel vor die Lampen und singt die Partie, dass die Münchener vor erstauntem Mundaufsperren kaum zum Bravorufen kommen können. Anna Schechner war Solosängerin geworden.

Die italiänischen Maestri und Sänger, die an dem Abende im Theater anwesend sind, wollen der deutschen Oper diese urplötzliche Eroberung nicht gönnen. Grassini, Orlandi, Ronconi werfen sich fast gewaltsam zu Lehrern der Deutschen auf. Sie nimmt dankbar die guten italiänischen Lehren an, bleibt aber unter der Leitung der Vespermann doch eine gute Deutsche. Unterstützt durch das, was sie von Beiden gelernt, tritt sie im Kreise der Italiener in Cimarosa's „Horazier und Curiatier“ in der Partie des Curiatio, in Mozart's „Figaro's Hochzeit“ als Gräfin auf. Hof und Publicum ist hingerissen von dem sich plötzlich so grossartig entfaltenden Talente. Die Königin

Therese, König Ludwig's Gemahlin, stattet das junge Mädchen reich aus und sendet sie nach Wien, um ein halbes Jahr auch dort noch zu hören, zu lernen und auf dem Hof-Operntheater der österreichischen Kaiserstadt zu prüfen, ob München nicht das Talent der Landsmännin überschätzt hat. Sie wird auch in Wien bewundert und kehrt nach der Heimat zurück, um dort ihre glänzende Laufbahn zu verfolgen, leider eine zu kurze, kaum ein Decennium umfassende.

Anna Schechner ist, um Nekrologisches zu ergänzen, im Jahre 1806 geboren, verheirathete sich mit Herrn Waagen 1832 und starb, tiefe Trauer in der älteren Generation der Kunstwelt verbreitend, 1860.

(Berl. Zeit.)

Beethoven's Fidelio in Paris.

(Schluss. S. Nr. 22.)

„In dieser vielumfassenden Musik muss man auf Alles hören, um sie vollkommen zu verstehen. In den Orchester-Instrumenten, bald den wichtigsten, bald den unbedeutenderen, liegt manchmal der Ausdruck der Empfindung, der Schrei der Leidenschaft, mit Einem Worte: der Gedanke, für den dem Componisten die Singstimme nicht genügte. Damit soll aber keineswegs gesagt werden, dass die Gesangstimme nicht vorherrschend bliebe, wie diejenigen behaupten, welche Grétry's Ausspruch über Mozart: „er habe das Postament auf die Scene und die Statue ins Orchester gestellt“, ewig wiederkäuen, einen Vorwurf, den man erst Gluck, dann Weber, Spontini und Beethoven gemacht hat, und den man stets gegen jeden erneuern wird, der keine Plattheiten für die Singstimme schreiben will und dem Orchester, so bescheiden es auch bleibe, doch eine interessante Rolle zutheilt. Und wahrlich, die Leute, die so schnell mit dem Tadel gegen die wahren Meister, dass das Orchester die Stimme beherrsche, bei der Hand sind, geben selbst sehr wenig auf die Bescheidenheit des Orchesters; denn wir sehen, wie, besonders seit zehn Jahren, das Orchester in eine Janitscharenmusik, eine Schmiede, eine Kesselmacher-Werkstatt verwandelt wird, ohne dass die Kritik sich dagegen empört, ja, während es diese Ungeheuerlichkeiten kaum beachtet. Wenn also das Orchester lärmend, gewaltig, roh, platt, haarsträubend ist und die Stimme erdrückt, so schweigt die Kritik; ist es fein, zart, verständig, erregt es zuweilen die Aufmerksamkeit des Zuhörers durch Züge von Anmuth, Lebhaftigkeit, Ausdruck und bleibt nichts desto weniger in den Schranken des musicalischen Drama's, so wird es getadelt. Man verzeiht dem Orchester, dass es nichts sagt oder, wenn es mitspricht, nur Dummheiten und Rohheiten zu Tage bringt.

„Aber die Theater sind nun einmal die Oerter, wo Jedermann ohne Ausnahme mehr Verstand hat, als der Autor. Dieser wird als der allgemeine Feind betrachtet. Versichert ein Maschinist, dieses oder jenes Musikstück sei zu lang, so bekommt er Recht gegen Gluck, Mozart, Weber, Beethoven, Rossini. Man erinnere sich nur z. B. an die unverschämten Striche im Wilhelm Tell vor und nach der ersten Vorstellung dieses Meisterwerkes. Das Theater ist für Dichter und Musiker eine Schule der Demüthigung; jene werden von Leuten belehrt, die keine Grammatik, diese von Menschen, die keine Tonleiter kennen; und alle diese Aristarchen, die ausserdem noch gegen alles auch nur anscheinend Neue und Kühne im Voraus eingenommen sind, haben eine unüberwindliche Vorliebe für klug angebrachte Trivialitäten. Von Horazens und Boileau's Vorschrift:

„„Füge zuweilen hinzu, öfter noch streich' wieder aus!““ üben unsere Opern-Correctoren das Letztere so vortrefflich und nach den verschiedensten Ansichten über Schön und Hässlich, Lang und Kurz, dass von einer Partitur, die ohne Protection eines hohen Namens über alle Theater ginge, kaum zehn Seiten unberührt stehen bleiben würden.

„Die sechzehn Nummern des Fidelio sind alle schön, aber auf verschiedene Weise, und das ist gerade ihr Hauptverdienst. Die ersten Nummern unterscheiden sich von den übrigen durch einen reizend einfachen, man möchte sagen: familiären, Stil, der ganz dem Charakter der Personen angemessen ist. Im ersten Terzett beginnen schon grössere Formen, weitere Entwicklung, reichere und bewegtere Instrumentirung; man fühlt, dass man in das Drama eintritt, das Pathos verräth sich schon durch fernes Wetterleuchten.

„Pizarro's Arie ist ein gewaltiges Musikstück, das die wilde Freude eines Freyers, der seine Rachsucht zu befriedigen hofft, mit erschütternder Wahrheit schildert. Beethoven beobachtet ganz und gar in seiner Oper die Vorschrift von Gluck, die Instrumente nur nach Maassgabe des Interesses und der Leidenschaft anzuwenden. Hier schüttelt zum ersten Male das Orchester seine Fesseln ab und bricht mit dem furchtbaren Accord der kleinen None von *D-moll* los; Alles ist Erschütterung, Unruhe, Aufschrei, vernichtender Schlag. Die Melodie der Singstimme ist allerdings nur declamirt, aber wie! Diese Declamation ist stets wahr und erreicht späterhin im *Dur* eine wilde Kraft, die einen glänzenden Schluss bildet. Es ist bewunderungswert!

„In der grossen Arie der Leonore ist das Recitativ schön dramatisch, das Adagio himmlisch durch zarten und innigen Ausdruck, das Allegro hinreissend, voll edler Begeisterung, prachtvoll. Ich weiss wohl, dass vortreffliche

Kunstrichter nicht derselben Meinung mit mir sind; ich fühle mich glücklich, dass ich die ihrige nicht theile.

„Der Eintritt des Allegro durch drei Hörner und Fagott beschränkt sich auf den Dreiklang von *E-dur* durch anderthalb Octave, und doch bildet er vier Takte von unglaublicher Originalität. Man könnte allen Musikern, welche diese Stelle nicht kennen, jene fünf Töne zu beliebiger Gestaltung geben, und ich wette, dass in allen Combinationen Keiner die stolze und aufregende Folge mit ihrem frappanten Rhythmus finden würde, die Beethoven daraus gemacht hat. Dieses Allegro hat für viele Dilettanten den Fehler, nicht eine einzige Phrase zu enthalten, die man behalten kann. Diese Leute warten, unempfänglich für die zahlreichen und glänzenden Schönheiten dieses Satzes, auf ihre viertactige Phrase, wie die Kinder auf die Bohne in dem Königskuchen; der Kuchen selbst ist Nebensache, wäre er auch noch so vortrefflich. Anderen Zuhörern fällt die Begleitung mit drei Hörnern und einem Fagott auf, weil diese nach ihrer Meinung die Aufmerksamkeit von der Singstimme abziehe. Diese vier Instrumente spielen ja aber keineswegs die Rolle von concertirenden, wie z. B. Mozart's Bassethorn im *Titus*, sondern sie sollen nur eine Begleitung bilden, die mit der Stimmung und den Gefühlen der Sängenden übereinstimmt und eben desshalb eine ganz eigenthümliche Klangfarbe haben sollte. Dazu eignet sich nun gerade der Ton des Horns am besten, und wie Spontini ihn bei einer Arie der Vestalin, ohne den Fidelio zu kennen, angewandt hat, so ist er nach Beethoven gar häufig von dramatischen Componisten zu ähnlichem Ausdruck in der Begleitung des Gesanges benutzt worden. Jedenfalls konnte nur eine zartfühlende Seele diese Begleitung eingeben.

„Welchen tiefen Eindruck macht der Chor der Gefangenen! Man höre diese ersten Takte des Orchesters, diese sanften, breiten Harmonieen, die sich nach und nach strahlend entfalten, und die Singstimmen, die sich scheu nach und nach zum harmonischen Ausdruck verbinden, und dazu die melodisch süsse Figur der Blas-Instrumente . . . dann die plötzliche Aenderung des musicalischen Colorits bei Erscheinung der Wache auf dem Wall und die Wiederaufnahme des Anfangs und der Haupt-Tonart, so natürlich und reizend schön, dass ich wahrlich nicht versuchen werde, eine Vorstellung davon geben zu wollen. Das ist Licht, Lust, Freiheit, Leben, die uns von Neuem gegeben werden! Mancher Zuhörer, der sich bei diesem Chor die Thräne aus dem Auge wischte, war empört über das Schweigen des Publicums nach diesem Stücke; indess ist es doch möglich, dass der grösste Theil der Zuhörer davon ergriffen gewesen ist, da es musicalische Schönheiten gibt,

die mehr das Gefühl treffen, als zum Applaudiren anregen.“ [Auch in Paris? Schwerlich!]

In dem Duett zwischen Rocco und Fidelio findet Berlioz in dem $\frac{6}{8}$ -Tact die synkopirte Begleitung in den Blas-Instrumenten von höchst eigenthümlicher Wirkung, aber vollkommen der Situation angemessen. Im Finale des ersten Actes, dessen düstere Farbe er richtig würdigt, fehlt ihm das Verständniss der Führung und der Rhythmik der Singstimmen, wahrscheinlich wegen mangelhafter Uebersetzung des Textes. „Da es im *Piano* schliesst, Angst und Bestürzung ausdrückend, so applaudirt das pariser Publicum es natürlich nicht; denn an solche Schlüsse ist es nicht gewohnt.“

„Die Instrumentation in der Kerkerscene des *Orest* in Gluck's *Iphigenie* ist ohne Zweifel schön; aber wie unendlich hoch steht Beethoven über ihm in der düsteren Introduction zu Anfang des zweiten Actes! und — man muss es anerkennen — nicht nur, weil er als Sinfonist so gross ist, sondern weil sein musicalischer Gedanke in diesem Orchesterstücke bedeutender, grossartiger und von unvergleichlich tieferem Ausdruck ist. Man fühlt gleich bei den ersten Tacten, dass der Unglückliche beim Eintritt in diesen Kerker „alle Hoffnung aufgeben“ musste. Auf ein Recitativ voll schmerzlichen Ausdrucks, das von den Hauptsätzen der Introduction unterbrochen wird, folgt ein wehmuthsvolles Cantabile; der Schmerz wird immer stärker, der Flügel des Todes umweht Florestan's Haupt: da ergreift ihn ein holder Wahnsinn, er glaubt sich frei, er lächelt, Thränen füllen sein Auge, er sieht Leonoren wieder, er ist berauscht von Freiheit und Liebe — —. Beschreibe ein Anderer diese himmlische Melodie, diesen klopfenden Pulsschlag des Orchesters, diesen Gesang der Hoboe, die wie die Stimme der angebeteten Gattin der Melodie Florestan's folgt, diese Steigerung der entzückten Phantasie — ich vermag es nicht! Hier ist Kunst auf ihrer erhabensten Höhe, Gluth der Inspiration, leuchtender Flug des Genius!

„Und dann das unheilschwangere, düstere Duett zwischen Rocco und Fidelio mit dem ergreifenden Gegensatz zwischen der kalten Unempfindlichkeit Rocco's und den herzzerreissenden Melodieen Leonorens, mit dem dumpfen Getön im Orchester, das wie das matte Fallen der Erde auf einen Sarg klingt! — Aber es hat kein Coda, keine Cabalette, keinen Aufschrei am Schlusse: folglich beharrt das Publicum in starrem Schweigen. Das folgende Terzett machte indess mehr Glück bei ihm trotz des milden Schlusses; hier ist der reinste Fluss des Gesanges, der wahrste, einfachste und innigste Ausdruck des Gefühls.

„Das Quartett im Kerker ist ein anhaltendes Gewitter, dessen drohender Donner stets zunimmt und das am Ende in furchtbaren Schlägen losbricht. Man ist bewegt, ergriffen,

mit fortgerissen, ohne dass man unterscheiden kann, ob diese heftige Aufregung durch den Gesang, durch das Orchester, durch das Spiel der handelnden Personen, durch die Situation hervorgebracht wird. — Es ist ein Wunderwerk von dramatischer Musik, zu dem ich weder bei den alten noch bei den neueren Meistern ein Gegenstück wüsste.“

Zuletzt bemerkt Berlioz noch über den Applaus des Finale: „Ohne dieses kolossale Finale irgend herabsetzen zu wollen, muss ich doch sagen, dass die ganze übrige Partitur eben so bewundernswerth ist und dass mehrere frühere Nummern hoch über demselben stehen. Wer weiss indess, ob es im Publicum nicht vielleicht eher Tag wird, als man denkt, selbst bei denen, deren Sinn für dieses herrliche Werk Beethoven's noch eben so verschlossen ist, wie für die Wunder der neunten Sinfonie, der letzten Quartette und der grossen Clavier-Sonaten? Zuweilen scheint ein dichter Schleier die Augen des Geistes zu decken, wenn sie nach einer bestimmten Region am Himmel der Tonkunst blicken und doch die leuchtendsten Sterne nicht sehen; aber plötzlich zerreisst, man weiss nicht, wie und wodurch, jener Schleier, man sieht klar und erröthet, bis dahin so blind gewesen zu sein.“ — —

Aus Frankfurt am Main.

[Cäcilien-Verein. — Concert im Theater zum Andenken F. Messer's.]

Den 27. Mai 1860.

Ich habe Ihnen noch über den Schluss der Abonnements-Concerte unseres Cäcilien-Vereins zu berichten. Das Programm für das vierte (letzte) Concert, wie es noch zu Anfang des Winters durch Messer festgestellt war, wurde, so weit es die Verhältnisse möglich machten, beibehalten und brachte am 23. Mai in historischer Folge sechs ausgewählte kleinere Tonwerke von Astorga, Bach, Haydn, Cherubini, Spohr und Hauptmann. Es wird freilich bei solchen Sammel-Concerten dem Kopfe und Herzen viel zugemuthet; jedoch ist Nutzen und Nothwendigkeit derselben, auch für grosse Vereine, so einleuchtend, dass wohl kaum etwas Stichhaltiges dagegen angeführt werden dürfte, vorausgesetzt, dass die Auswahl in jeder Beziehung mit Geschick getroffen wird.

Astorga's charaktervolles, tiefinniges, rührend-wehmüthiges und doch auch, wo es den Worten entspricht, erschütternd-grosses *Stabat mater* eröffnete die Reihe der vorgeführten Werke. Ihm schloss sich als bedeutendste Leistung Bach's wunderbare Cantate „Gottes Zeit“ an. Beide Werke, seit 1854 nicht mehr gesungen, waren einem grossen Theile der Mitglieder vollkommen neu, und Herr Franz Friederich, der provisorische Dirigent des Ver-

eins, hat sich durch die gründliche Einstudirung dieser äusserst schwierigen Compositionen ein neues Verdienst um den Verein erworben, und auch durch seine sichere und äusserst gediegene Clavier-Begleitung den tüchtigen Musiker vollkommen bewährt. Haydn's graziöse, kindlich-heitere Motette „Des Staubes eitle Sorgen“ bildete freilich einen im ersten Augenblicke nicht anziehenden Contrast gegen die feierliche Würde und die Gedankentiefe Bach's, aber die Gesundheit und Frische der Composition schmeichelte sich doch mit ihrem idyllisch-sorglosen Charakter dem von tiefem Ernst ergriffenen Gemüthe erheiternd ein. Cherubini's pompöses *Iste dies* mit seinem wunderbar-herrlichen Frauen-Terzett *Ave verum* eröffnete die zweite Abtheilung; ihm schloss sich, nicht ebenbürtig, Spohr's Hymne an Cäcilia an, und den Schluss bildete Hauptmann's *Salve Regina*, das neben Mendelssohn's *Ave Maria* als eine der echtesten Perlen kirchlicher Compositionen unserer Zeit gelten muss. Die Ausführung ohne Orchester im Vereins-Locale war eine recht gelungene, theilweise und besonders in den Soli ausgezeichnete. Den beiden wohlbekannten Künstlern, Herren Baumann (Tenor) und Hill (Bass), standen vier Sängerinnen des Vereins in sehr tüchtiger Weise zur Seite, die mit grosser Sicherheit und eindringendem Verständnisse ihre schwierigen Aufgaben lös'ten. Der Verein kann auf dieses Concert mit Befriedigung sehen, um so mehr, da die vorgerückte Jahreszeit, die herrlichen, zum Theil schon sehr heissen Mai-Tage und die mancherlei Abhaltungen einer so rastlos thätigen Stadt eine nicht unbedeutende Zahl der Mitglieder von den Proben und der Aufführung fern gehalten hatten.

Letztvergangenen Freitag hat das hiesige Theater ein Concert zum Andenken Messer's veranstaltet, in welchem neben Mozart's *G-moll-Sinfonie* und Beethoven's Trauermarsch aus der *Eroica* unter Anderem auch eine Concert-Ouverture und zwei Lieder des Verstorbenen gegeben wurden. Leider war es äusserst schwach besucht, die Logen fast ganz leer. Ist diese Thatsache äusserst beschämend für unser Theater-Publicum, besonders der höheren Stände, so können wir doch nicht umhin, auch den Veranstaltern der Feier einen wesentlichen Vorwurf zu machen. Konnte man diese Feier nicht alsbald nach dem Tode Messer's ins Werk setzen, so musste man eine Zeit abwarten, wo das Publicum sich wieder nach Genüssen der Kunst sehnt, und eine solche Ehrenschuld nicht abtragen wollen unmittelbar nach einer Reihe von Gastvorstellungen Tichatschek's und Schnorr's, in der Hauptwoche der Confirmations, die gerade die am meisten interessirten Kreise in Anspruch nahmen, zwei Tage vor Pfingsten, wo in der Regel die Kunst zu feiern pflegt. Auch fehlte jede aussergewöhnliche Hinweisung auf das, was doch etwas Aussergewöhnliches sein

sollte. Um nicht mit diesem empfindlichen Missklange den Bericht zu schliessen, können wir mittheilen, dass die Zukunft der Kinder unseres Messer durch die vereinten Bemühungen seiner vielen Freunde in erfreulichster Weise gesichert ist.

Während der Ferien des Vereins, die bis zum September dauern, wird nun die Stelle des Directors wieder besetzt werden. Wie weit der Vorstand in seinen Bemühungen bis jetzt gediehen ist, wissen wir nicht; wir zweifeln aber nicht, dass er in dieser für das musicalische Leben unserer Stadt hochwichtigen Angelegenheit mit aller Umsicht zu Werke gehen wird, und hoffen mit Zuversicht für ihn auf die bereitwilligste Unterstützung der musicalischen Autoritäten Deutschlands, die den Cäcilien-Verein ja als eine der vorzüglichsten musicalischen Bildungsschulen wohl zu würdigen wissen.

----nn.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Am 18. Mai hatten wir ein schönes Kirchen-Concert, in welchem wir die vortrefflichen Orgel-Vorträge des Herrn J. A. van Eyken aus Elberfeld hörten, der mit bekannter Meisterschaft J. S. Bach's Toccata in F-dur und dessen Choral-Vorspiel: „Schmücke dich, o liebe Seele“, Beethoven's Andante der fünften Sinfonie, von van Eyken sehr wirkungsvoll für die Orgel bearbeitet, und desselben grosse Phantasie über „Ein' feste Burg ist unser Gott“ vortrug. Dazwischen führten die Gesang-Vereine von Elberfeld und Barmen Haydn's Chor: „Die Himmel erzählen“, Mendelssohn's „Wie lieblich sind die Boten“ aus Paulus, einen Choral aus demselben Oratorium und Händel's Halleluja unter Herrn Musik-Director Schornstein's Leitung auf.

München. Das letzte Concert des Oratoriens-Vereins brachte uns am 14. Mai eine Neuigkeit von dem Componisten des „Dornröschen“, Herrn von Perfall: das Märchen „Undine“. Das neue Werk wurde nicht nur freundlich aufgenommen, sondern hatte einen entschiedenen Erfolg — Zugleich bemerkten wir, dass „Das Dornröschen“, Gesangstück für Soli, Chor und Orchester, nun auch im Clavier-Auszuge bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen ist, der allen Freunden einfacher und melodienreicher Gesang-Composition sehr willkommen sein wird. (Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1859, Nr. 4 und 5.)

Prag. In den vier Concerten unseres Cäcilien-Vereins im Saale der Sofien-Insel am 20. November und 14. December 1859, 16. Februar und 28. April 1860 sind aufgeführt worden:

I. Ouverture in D-dur, Nr. 3, aus den Suiten für Orchester von J. S. Bach. Recitativ und Arie aus Rinaldo von G. F. Händel. R. Schumann's Musik zu Byron's Manfred, zur Concert-Aufführung eingerichtet von Jos. Bayer.

II. Ouverture zu Elisa von Cherubini. Kriegerlied für Männerchor mit Blech-Instrumenten von A. M. Storch. Das Burgfräulein, für Alt und Orchester von H. Marschner. *Umirajici Pévec*, Romanze für eine Männerstimme mit Orchester von Jos. Leop. Zwonare. Op. 32 (Manuscript). Abendlied von Geibel, für drei Frauenstimmen und Orchester von Franz Lachner (Manuscript). *Symphonie militaire* von J. Haydn.

III. Jubel-Ouverture von C. M. von Weber. Wiederholung der böhmischen Romanze. Frühlingsbotschaft von Gade. Concert-Ouverture in D-moll von Ferd. Hiller. Mendelssohn's Lorelei (Fräul. Pause).

IV. Hundertstes Concert seit Gründung des Vereins. Das Dettinger Te Deum von G. F. Händel und die fünfte Sinfonie in C-moll von Beethoven.

Basel. In den Tagen vom 6. bis 9. Mai fand hier das 29. schweizerische Musikfest statt. Im ersten Concerte in der Münsterkirche wurde Händel's „Jephtha“, im zweiten eine Fest-Ouverture von A. Walter, eine Mozart'sche Concert-Arie, eine Kirchen-Arie von Stradella, das Violin-Concert von Beethoven, der erste Act der „Alceste“ von Gluck und die 9. Sinfonie von Beethoven aufgeführt.

Paris. Beethoven's Fidelio wird nur noch einige Aufführungen haben, da Madame Viardot und Herr Bataille (Rocco) ihren Urlaub antreten.

Eine einactige Operette von Flotow: „Pianella“, gefällt und ist auch schon bei Brandus & Dufour erschienen.

Roger macht jetzt eine Kunstreise durch den Süden von Frankreich, immer noch mit ganz ungewöhnlichem Erfolg.

Am 25. Mai fand im Salon Erard eine vorbereitende Versammlung zu dem Congress für die Restauration des Choralgesangs und der Kirchenmusik statt.

Heinrich Wieniawski ist nun dauernd an Petersburg gefesselt. Als Kammer-Virtuose des Kaisers, Professor an der kaiserlichen Musikschule und Solospiele in der Oper bezieht er ein Gehalt von 3000 Rubeln.

Ankündigungen.

Im Verlage der J. H. Heuser'schen Buchhandlung in Neuwied ist so eben erschienen und durch alle soliden Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Maximilian Wolff, Concertmeister, Phantasie über die preussische Nationalhymne für die Violine mit Pianoforte-Begleitung. Preis 20 Sgr.

— — Romanze für Violino obligato mit Pianoforte-Begleitung. Preis 10 Sgr.

Jedes Instrument ist apart gedruckt und kann apart gespielt werden.

Obige Compositionen, welche der Componist in seinen glanzvollen Concerten im verflossenen Winter in der Rheinprovinz und in Westfalen selbst gespielt, fanden allgemeinen, ungetheilten Beifall, und ist gewiss die Herausgabe derselben dem musikliebenden Publicum eine willkommene Erscheinung.

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

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.