



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Musikalischer Jahresbericht aus Berlin. 2.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Musikalischer Jahresbericht aus Berlin.

2.

Ueber den Tannhäuser haben Sie bereits einen ausführlichen Bericht gebracht. Ich begnüge mich daher mit der Bemerkung, daß er im Ganzen wol 15 bis 20 volle Häuser gemacht hat, daß sich aber das Publicum trotzdem während der Aufführung selbst noch immer ebenso apathisch verhält, wie am ersten Tage, an dem die Freunde Wagners über die Aufnahme der Oper entzückt waren. Berlin ist so groß und hat einen so starken Fremdenverkehr, daß ein jedes einigermaßen hervortretende, glänzend ausgestattete Werk, selbst wenn kein Wort darüber in den Zeitungen verloren wird, sehr oft gegeben werden kann. In den letzten Jahren haben der Feensee, nächst dem die Stimme von Portici die meisten vollen Häuser gemacht. Das ist also gar kein Beweis weder für das Urtheil des Publicums über die Musik, noch viel weniger für den Werth der Musik an sich. Ebenfowenig wollen wir aus den äußern Zeichen von Apathie Schlüsse ziehen. Denn ob die große Masse einen Eindruck empfängt, halten wir zwar nicht für gänzlich gleichgiltig; aber ein Werk kann sehr bedeutend sein, ohne sich darum für jedermanns Geschmack zu eignen. Zweitens sind das nicht die schlechtesten Kunstwerke, die keine äußern Zeichen des Beifalls hervorrufen, denn ihre Wirkung reicht dafür oft desto tiefer. Aus der äußern Haltung des Publicums läßt sich nicht beurtheilen, ob der Tannhäuser nicht eine Wirkung dieser Art hervorbringt. Daß man in musikalischen Kreisen meistens ziemlich hart über das Werk urtheilt, steht freilich fest. Indes sind diese Urtheile, obgleich sie in der Hauptsache das Richtige treffen, dennoch oft so schlecht begründet, daß man schon daraus entnehmen kann, welche Absurditäten nun gar außerhalb der musikalischen Kreise oft zu Tage kommen. Es ist ein mitunter zwar erheiterndes, im Ganzen aber doch unangenehmes Schauspiel, wenn künstlerische Principienfragen so an die große Glocke geschlagen werden, daß nun jeder die Pflicht und das Recht zu haben glaubt, sein Urtheil abzugeben.

Unter den Gästen, die wir im Opernhause sahen, verdient Frau Bürde-Mey bei weitem den ersten Preis. Was die Schönheit der Stimme betrifft, haben wir selten ihres Gleichen gehört. Der Klang ist glänzend und entbehrt

dabei auch der Zartheit nicht; die Kraft und Leichtigkeit der hohen Töne ist bewundernswerth. Es ist eine Tonentwicklung, dem strahlenden Sonnenlicht vergleichbar. Obschon die Coloraturfertigkeit, mit Ausnahme des meisterhaften Trillers, nur mangelhaft entwickelt ist, schlagen wir dennoch die Technik der Sängerin nicht gering an; ihre Tonbildung hat etwas Gediegenes, Kerniges, das wir wenigstens immer als Grundlage jeder höhern Kunstleistung betrachten müssen. In der glänzenden Zeit des Gesanges, in der man den tiefem geistigen Ausdruck noch weniger kannte, in der Zeit der Farinelli, Faustina Haffe u. s. w. würde Frau N. wahrscheinlich als ein Stern erster Größe gegolten haben. Heute muß sie sich gefallen lassen, daß man trotz aller ihrer Vorzüge von dem vollendeten Sängern doch noch mehr verlangt. Ihr Gesang hat weder im Drama, noch auch eigentlich im lyrischen Genre einen bedeutenden Grad von Wärme. Man sagt meistens, sie sei keine dramatische Sängerin; aber fast gelingt ihr der lebhafteste Affect noch besser, als der Ton weiblicher Innigkeit. Ihr fehlt die Biegsamkeit, der Schmelz der Stimme und des Vortrags, der uns mehr werth ist, als Glanz und Kraft d. h. erst muß die Kraft und die feste, kernige Gestalt des Tones da sein, dann aber als Zweites und Höheres jener duftige Hauch, den wir alle z. B. an Jenny Lind kennen und durch den sich die bloß materielle Wirkung zu einer geistigen steigert. Die bedeutendste Leistung dieser Sängerin liegt daher auf einem Gebiete, auf dem man sonst nicht Gesangstrophäen zu erringen strebt. Frau Fluth in den lustigen Weibern von Windsor, die lustige, gewandte und derbe englische Bürgersfrau ist die Krone unter allen ihren Schöpfungen. Nächste dem verdienen einige italienische Rollen, z. B. Norma, Rosine, ausgezeichnet zu werden. Am meisten läßt Frau N. in der deutschen Oper zu wünschen übrig. Nicht als ob sie nicht auch hier durch die Schönheit ihrer Stimme, durch Correctheit des Vortrags und richtiges Verständniß sehr Werthvolles zu geben im Stande wäre, aber sie weiß sich über einen gewissen Grad von äußerlicher Aneignung nicht zu erheben. — Von Frau Fischer-Nimbs, die im Herbst ebenfalls einige Gastrollen gab, habe ich schon im vorigen Jahre berichtet, daß sie eine recht vielseitig gebildete, verständige Künstlerin ist. — Fräulein Michel, eine schwedische Sängerin, hatte eine leicht ansprechende Höhe und gewandte Coloratur. Fräulein Bianchi machte zwar nur ihre ersten Versuche auf der Bühne, nahm aber durch ihre sehr gründliche musikalische Bildung das Urtheil der Kenner für sich ein. Fräulein Lehmann hatte bei einem vielleicht recht glücklichen Talent zu viele Untugenden der Provinz, um in Berlin aufzutreten zu können. Besser überwand Fräulein Stark aus Braunschweig die Schwierigkeiten eines berliner Gastspiels. Die langen Urlaubsbewilligungen, die unsern ersten Sängerrinnen contractlich zugesichert sind, führen die Nothwendigkeit herbei, einen Theil des Jahres mit Gastspielen

auszufüllen. Die Bühne befindet sich dabei nicht sonderlich gut, denn selten gelingt es, ein Talent aufzufinden, das sich über die Mittelmäßigkeit erhebt. Hierzu kommt, daß der Beurlaubte in vielen Fällen seinen Urlaub nicht zur Erholung, sondern zu Gastspielen benutzt, und noch ermüdet, als er gegangen, zurückkehrt. Das Publicum und die Theaterdirectionen nehmen solchen Uebermuth gebuldig hin. Denn das Theater würde zu Grunde gehen, wenn es nicht einzelne Mitglieder besäße, an denen das Publicum mit besonderer persönlicher Vorliebe hängt; die Neigung zur Kunst wird dann erst bei den meisten zur lebendigen Flamme, wenn die persönlichen Neigungen das Feuer schüren; was Wunder, daß diese Einzelnen mit souveräner Laune thun, was ihnen beliebt?

In viel höherem Grade, als auf dem Gebiet der Oper und der geistlichen Musik, machten sich die Fortschrittsbestrebungen in der Concertmusik bemerkbar. Der neu gegründete sternsche Orchesterverein bildete dafür den Mittelpunkt. Da sich schon seit einer Reihe von Jahren das Bedürfnis gezeigt hat, die Grenzen der hier üblichen Concertmusik weiter auszudehnen, so können wir dem Orchesterverein eine glückliche Zukunft vorher sagen. Daß man nicht allzu gewagte Versuche machen muß, hat freilich das vergangene Jahr bewiesen; man würde sehr irren, wenn man in den wagner-lisztischen Tendenzen das alleinige Mittel finden wollte, um dem neuen Unternehmen Dauerhaftigkeit zu geben. Schon dadurch, daß dem Unternehmen ein trefflicher Gesangschor und vorzügliche Solokräfte für Piano und Violine zur Seite stehen, ist für hinreichende Abwechslung gesorgt. Aus der ältern musikalischen Literatur ist noch mancher verborgene Schatz zu heben; wir erinnern z. B. nur an die große Anzahl unbekannter Cantaten von Seb. Bach. Endlich wird auch die Gegenwart, wie wir hoffen, unter vielem Verfehlten manches lebensfähige Werk zu Tage bringen. Das vorzügliche organisatorische Talent, das Herr M. D. Stern besitzt, hat sich in der gelungenen Bildung des Orchesters aufs neue bewährt. Zwar sind die Leistungen der k. Kapelle noch immer unerreicht und werden es auch wol bleiben; doch verlangen wir diesen Grad vollendeter Verschmelzung der Instrumente und des Vortrags auch von keinem Privatunternehmen. Mit exacter und gebildeter Ausführung, mit sorgfältiger Nuancirung können wir zufrieden sein.

In den neun Concerten des sternschen Orchestervereins kamen auch einige hier allgemein bekannte Werke zur Aufführung. Wir könnten sie ganz unerwähnt lassen, wenn es uns nicht darauf ankäme, das Verhältniß anzudeuten, in dem das Alte zu dem Neuen stand. Es waren dies die Hebriden von Mendelssohn, die Ouvertüre zum Tannhäuser, die F-dur-Symphonie von Beethoven, die Ouvertüre zum Coriolan, die neunte Symphonie. In der

Ausführung der letztern verunglückte leider das Abagio und unter dem üblen Eindruck dieses Mißlingens litt auch der letzte Satz.

Es schließen sich diejenigen Compositionen an, die zwar nicht als unbekannt, aber auch nicht als ganz gewöhnliche Erscheinungen zu betrachten sind. Hierher gehört das Violinconcert von Beethoven, das Herr Laub zwar nicht mit der Genialität eines Joachim, aber doch mit hoher Künstlerschaft spielte; die Chöre und Märsche aus Beethovens Ruinen von Athen, von denen namentlich der Derwischchor durch unübertrefflichen Humor hervorrage, Meeresstille von Beethoven, ein Clavierconcert von Moscheles, die zierliche und geistreiche Haffsouvertüre von Ehler, der wir nur eine frischere Sinnlichkeit wünschen möchten, das Es-dur-Concert von Beethoven, der Sturm von Haydn, eine nicht grade bedeutende Chorcomposition dieses Meisters, Beethovens Phantastie für Clavier, Chor und Orchester, in deren Vortrag Herr von Bülow sich durch treffliche Technik und sinnige Auffassung auszeichnete, ein Clavierconcert (D-moll) von Bach, die noch immer dem hiesigen Publicum nicht recht zugängliche C-dur-Symphonie von Schubert, ein unbedeutender Chor von Mendelssohn „Verleih uns Frieden“, endlich das Kyrie aus der großen beethovenschen Messe. Auch unter den ganz neuen Werken müssen wir noch eine Sonderung machen. Die B-dur-Symphonie von Schumann war nur für Berlin neu; in ganz Deutschland kennt und liebt man sie bereits. Selbst die phantastische Laune des letzten Satzes kann uns nicht daran irre machen, daß S. in dieser Symphonie ein zwar nicht hoch bedeutendes, aber ungemein ansprechendes und gebildetes Kunstwerk geschaffen hat. Die A-moll-Symphonie von Gade hat schöne Instrumentalwirkungen, doch fehlt ihr kernhafter Inhalt. Eine Violinphantastie von Schumann, die Joachim spielte, erschien uns zu unbedeutend und gestaltlos, als daß wir sie unter die Kategorie der zuletzt einzuführenden Werke stellen möchten. Auch die Stücke aus Lohengrin, die zur Aufführung kamen (Brautlied, Frauenzug, Hochzeitsmarsch), können wir nicht zu der modernsten Musik zählen, da sie sich nicht wesentlich von dem Gewohnten und Bekannten unterscheiden. Das Brautlied ist lieblich und ansprechend, ohne indeß bedeutend zu sein; in dem Frauenzug herrscht eine träumerische, schwärmerische Stimmung; höchstens tritt in dem Marsch eine Anwendung der Blechinstrumente hervor, die an moderner Ueberschwenglichkeit leidet, und um so unangenehmer berührt, als die musikalischen Motive, die dem Ganzen zu Grunde liegen, einen weichlich sentimentalischen Charakter haben und mit den Mitteln der Darstellung in einem starken Contrast stehen. Die E-moll-Symphonie von Hiller, ein zwar nicht durch Frische und Leichtigkeit der Erfindung hervorragendes, aber formell abgerundetes Werk, ist auswärts schon bekannt. Eine zarte, innige Cantate von Bach „Bleib bei uns“ war sehr glücklich gewählt. Weniger sagte uns die alte, aus dem 15. Jahrhundert

herrührende Melodie zu, die man einem vierstimmigen Chor „Alta trinita“ zu Grunde gelegt hat und für die sich das Publicum begeisterte. Es hat allerdings einen Reiz, den ersten Uebungen eines Kindes im Gehen, Sprechen u. s. w. zuzusehen. In diesem Sinne mag man sich die Spielerei gefallen lassen, aber ein Kunstwerk ist das nicht. Eine Symphonie von Würst (D-moll), einfach in der Erfindung und vielleicht allzu klar und weich, zeugte von technischem Geschick. Die Manfredouvertüre von Schumann gehört zu dem Dürstersten und Leidenschaftlichsten, was S. geschrieben hat; es ist ein tiefer Ernst in dem Werke, der uns bei häufigerem Hören stets aufs neue fesselt. Doch ist eine künstlerisch schöne Darstellung auch der stärksten Gegensätze nicht ohne eine gewisse Klarheit zu denken; das Chaotische kann nie Zweck der Kunst sein, und jene letzte Reinigung und Läuterung hat S. in der Manfredouvertüre nicht erreicht; der Stoff selbst hat sich noch nicht in voller Durchsichtigkeit herausgearbeitet.

Außer den Werken Liszts, die einen ganzen denkwürdigen Concertabend füllten, sind es einige Compositionen von Berlioz, Wagner und Joachim, die wir der neuen Richtung zuzählen müssen. Berlioz ist noch fast gar nicht in Berlin bekannt. Er selbst war vor etwa zwölf Jahren hier und führte damals mehre seiner Werke dem Publicum vor, ohne damit durchzubringen; seitdem ist meines Wissens kein einziges wiederholt worden. Auch dies Mal ist er kaum berücksichtigt worden; denn nur eine einzige kleine Composition „die Flucht nach Aegypten“ (aus der Trilogie „die Kindheit Christi“), die er schrieb, um damit den Beweis zu führen, daß er auch ein akademisches Werk hervorbringen könne, ist in die Programme der Concerte des Orchestervereins aufgenommen worden. Es ist eine gewisse Stimmung darin: die idyllische Einfachheit des Hirtenlebens, mit dem feierlichen Nimbus umgeben, der auf der heiligen Familie ruht. Wenn wir indeß auch nicht den Ausdruck vermissen, so vermissen wir doch die ungesuchte Naivetät des Ausdrucks; wenn wir auch nicht über Verlegung der musikalischen Formen klagen können, so macht doch wiederum die Einfachheit den Eindruck des künstlich Hervorgebrachten. Das Kunstwerk erwächst nicht aus einer musikalischen Stimmung, sondern die musikalischen Elemente werden nach äußerlicher Berechnung zusammengesetzt; ein ganz äußerlicher Effect dieser Art krönt das Ganze, das ganz unerwartet am Schluß eintretende Halleluja der Engel; mit der poetischen Idee mag das zusammenhängen, aber musikalisch ist es ganz unvermittelt und bringt eher die Wirkung des Komischen, als des Feierlichen hervor. — Von Wagner hörten wir die Faustouvertüre. An dem entscheidenden Wendepunkt dieser Composition hören wir in tiefster Lage den zu Es-dur gehörigen Secundaccord (As, B, D, F); es folgt nach einer verhängnißvollen Pause in ganz hoher Lage E-dur. Man sieht, daß von musikalischem Zu-

sammenhang nicht mehr die Rede ist; und durch enharmonische Verwechslung, indem As für Gis genommen wird, und B nach H, F nach E geht, dies erklären zu wollen, wie es ein Anhänger der neuen Schule gethan hat, ist noch schlimmer, denn es verräth nur, von wie äußerlichen Gesichtspunkten aus man Accordbeziehungen begreift. Das ist eben das Gefährliche der Chromatik und Enharmonik, daß man darüber den Sinn für den wesentlichen, organischen Zusammenhang der Musik verliert. Im Ganzen betrachtet, die Faustouvertüre hat thematischen Zusammenhang, eine Art von Entwicklung und Steigerung und einige schöne Stellen, die, im Gegensatz zu dem vorherrschenden, wild leidenschaftlichen Charakter derselben durch sinnlichen Wohlklang bestechen. Wenn aber in dem Wahnsinn eine gewisse Methode herrscht, so hört er darum noch nicht auf, Wahnsinn zu sein. In der Wahl der Themen, in der harmonischen Behandlung, wie das obige Beispiel beweist, in der Instrumentation, in der das unschönste und nur in den seltensten Fällen anwendbare Instrument unseres Orchesters, die Tuba, eine Hauptrolle spielt, herrscht ein Geist maßloser Leidenschaft, den die Kunst höchstens andeuten und überall, wo sie ihn berührt, nicht unvermittelt hinstellen, sondern allmählig entwickeln und mit den Formen der Schönheit verklären soll. Es nützt nicht viel, solchen Werken gegenüber im Einzelnen sein Urtheil zu motiviren: denn von allen diesen Productionen der Kraftgenies wendet sich der natürliche Gang nach edler menschlicher Bildung ab, es ist der einfache Widerwille gegen die Entfesselung der Elemente. Wagner hat seiner Duvertüre ein Motto aus Goethes Faust gegeben; die Stimmung, die Goethe in seinem feinen Gefühl für die Grenzen des künstlerisch Schönen, des menschlich Edeln nur leise berührte, hat er als die Hauptsache betrachtet und so ein Werk zu Stande gebracht, das in dem entschiedensten Gegensatz zu Goethes Kunstanschauung steht, der nur gedacht werden kann. Dennoch hat W. auch hier wieder bewiesen, daß er eine reellere Kraft der Phantasie besitzt, als die übrigen Gleichstrebenden. Bei vielen Componisten der Gegenwart herrscht nur das abstracte Bestreben vor, musikalische Kunstwerke hervorzubringen, der leere Ehrgeiz der Künstlerschaft, und sie suchen sich mühsam den Inhalt. W. dagegen empfindet lebendiger und sinnlicher, und es würde ihm gelingen, Schönes zu schaffen, wenn nicht entweder seine angeborene Natur oder der Drang es anders machen zu wollen, als andere, ihn auf Abwege führten. W. ist weder geistlos noch unmusikalisch, aber seine musikalische Phantasie und seine Gedankenwelt ist zerrüttet. Aber ebendarum ist er gefährlicher für die Entwicklung des Geschmacks, als andere.

So ach im trat mit zwei Werken auf, einer Duvertüre zu Heinrich IV. und einem Violinconcert. Bei manchen ausübenden Musikern, z. B. bei Herrn v. Bülow, finden wir trotz sonstiger ausgezeichneten Eigenschaften auch in

der Art ihres Spiels eine gewisse Verwandtschaft mit der Richtung, die sie als Musiker vertreten; bei Joachim nicht. So energisch und bedeutungsvoll sein Spiel ist, es bewegt sich stets in den Grenzen des Schönen. Höchster männlicher Adel ist der Grundcharakter desselben. Nun läßt sich zwar auch in seinen Compositionen ein idealistisches Streben nicht verkennen, aber J. hat die Gährungsperiode noch nicht überwunden. Schon der Gedanke, eine Ouvertüre zu Heinrich IV. zu schreiben, ist als verfehlt zu betrachten. Wenn es überhaupt schwierig ist, den reichen Inhalt eines Shakespeareschen Stückes in eine Ouvertüre zusammenzudrängen und es in der Kraft und Kühnheit der Gedanken dem britischen Dichter gleich zu thun, wenn dies Unternehmen in der Regel zu einer Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks und einer Uebersfülle der Gedanken führt, die jede klare Abwicklung derselben verhindert, so steigert sich diese Schwierigkeit bei Heinrich IV., dessen ausgelassener, verber Humor wol am wenigsten zu einer musikalischen Stimmung anregen kann. Es zeigt von kühnem Streben, wenn jemand sich die schwierigsten Aufgaben stellt; aber man muß nicht das Unmögliche möglich machen wollen. Die Ouvertüre zu Heinrich IV. muthete daher schon in der Anlage dem Hörer das Unnatürlichste zu; paradoxe Themen, Uebersfülle von Motiven, eine überladene und grelle Instrumentation. Sie fand keinen Beifall beim Publicum, wie denn überhaupt Joachims Compositionen eine ungünstigere Stellung demselben gegenüber einnehmen, als andere Werke der Gegenwart, da er es verschmäht, dem Geschmack der Menge nebenbei einige Concessionen zu machen. Das Violinconcert zeugt von größerer Reife und Durchbildung. Es besteht aus einem sehr ausgedehnten Sage, dessen zweites oder drittes Thema (denn genau betrachtet lassen sich drei hervortretende Hauptgedanken bemerken) die Stelle des Andante vertritt. Dieses ist zugleich der Lichtpunkt des Ganzen; es spricht sich eine zarte und doch nicht weichliche Innigkeit darin aus. Die thematische Verarbeitung ist sehr kunstvoll und reich an interessanten Einzelheiten. Mit dem eigentlichen Hauptthema können wir uns indes nicht einverstanden erklären. Themata mögen immerhin kurz sein, wie bei Beethoven meistens, aber sie müssen zugleich einen ganz einfachen musikalischen Inhalt haben, der weiterer Entwicklung und Umdeutung fähig ist. Dies ist nun — und überhaupt neigen die Neueren dazu hin — bei J. nicht der Fall. Schon die drei, vier Noten, die das Thema bilden, enthalten eine harmonische Spannung; so drückt sich dem Ganzen der Stempel übermäßiger Unruhe auf, und überdies sieht sich im Verlauf die freie Bewegung gehemmt, da die ursprüngliche Aufgabe zu eng umgrenzt ist. Aus dem Streben, schon in den ersten Noten interessant und bedeutend sein zu wollen, entsteht die Monotonie und Gezwungenheit der weitem Entwicklung.

Als Liszt in diesem Winter nach Berlin kam, bildete sich ein aus den

ersten Musikern der Stadt zusammengesetztes Comité, das ihn festlich bewillkommt und ihm zu Ehren eine Matinée veranstaltete. Den interessantesten Theil derselben bildete die sehr gelungene Ausführung des beethovenschen B-dur-Quartetts durch den zimmermannschen Quartettverein. Wenige Tage darauf fand in der Singakademie die Ausführung der lisztischen Compositionen Statt; wie sich erwarten ließ, war jeder Platz besetzt; die Aufnahme derselben war indes von Seiten des Publicums sehr kühl. An demselben Abend schloß ein Souper die Festlichkeiten; es soll dabei sehr heiter, aber auch etwas tumultuarisch hergegangen sein. Liszts liebenswürdiges und bescheidenes Auftreten wird im Allgemeinen gerühmt. — Liszts Compositionen gehen insofern den verwandten neueren Bestrebungen parallel, als sie sich viel in ungewohnten musikalischen Combinationen bewegen und einen ungewöhnlich tiefen geistigen Inhalt auszudrücken beanspruchen; sie unterscheiden sich dadurch, daß sie in noch höherem Grade, als die Werke von Wagner, Joachim, Brahms u. a., es zur Schau tragen, daß sie mehr der Reflexion und einem abstracten Künstlerehrgeiz, als einer lebendigen Anschauung entsprungen sind. Man stellt sich eine poetische Aufgabe oder man nimmt sich vor, ein Werk in einer bestimmten Form, z. B. eine Symphonie in einem Sage zu schreiben, und sucht dann den Inhalt dazu zusammen; das ist eine ungesunde, unfruchtbare Methode. Außerdem ist Liszt Virtuös, und grade die glänzendste Virtuosität wird sich schwer mit jenem der Oberflächlichkeit und den augenblicklichen Erfolgen abgewendeten Geist zusammenfinden, der den wahren Componisten durchdringt. Wir haben freilich von der Vereinigungsfähigkeit beider Richtungen ein Beispiel in Mozart, der als Knabe mit ähnlichen Triumphen die Welt durchzog und in dem Geräusch des Lebens, in den Salons der vornehmen Welt, unter dem Beifallsjubel der unwissenden, nach Glittergold haschenden Menge dennoch nicht jenen Ernst, jene innere Sammlung verlor, aus der das höhere Kunstwerk emporsproßt. Aber theils erlebte Mozart jene glänzende, aber innerlich unwahre Periode des künstlerischen Daseins als Kind; theils wuchs er unter der strengen musikalischen Zucht seines Vaters auf; der Kirche und ihren Forderungen stand er von früh an ebenso nahe, als dem oberflächlichen Welttreiben; und namentlich die Jahre, die für seine zukünftige Entwicklung die entscheidenden wurden, verbrachte er in einsamer Zurückgezogenheit in Salzburg. Die Virtuosität stellt sich andere Lebensziele und ergeht sich in andern Stimmungen, als die Musik; denn diejenige Künstlerschaft, die sich mit der gewissenhaften Ausführung der classischen Meisterwerke begnügt, nennen wir nicht Virtuosität und sehen sie auch nicht jene glänzenden Erfolge erringen, die dem Virtuosen erreichbar sind. Es ist nun sehr wohl denkbar, daß dem Virtuosen der Horizont seines Instruments zu eng wird; die Gegenwart zeigt mehre Fälle dieser Art; er wendet sich

der Composition zu d. h. er sucht vermittelt des Orchesters dieselben virtuosenhaften, mehr glänzenden und schimmernden als gebiegenen Wirkungen hervorzubringen. Der Geist bleibt derselbe, nur das Material ändert sich. Seine Phantasie lebt nur in jener rauschenden Pracht, in jener betäubenden Stärke äußerer Gegensätze, wie wir sie aus den Concerten großer Virtuosen zur Genüge kennen; für das Einfache und Innerliche ist sie verdorben; sie ist viel zu leidenschaftlich aufgeregt, um der stillen, langsamen Entwicklung musikalischer Gedanken Geschmack abzugewinnen, viel zu sehr an das äußerlich Effectvolle gewöhnt, um sich mit Ruhe in das innere Leben eines Organismus zu versenken. Die Neuern halten nun freilich diesen Zustand für wahre künstlerische Begeisterung; uns scheint es indeß, daß diese fieberhafte Aufregung sehr weit von jener heiligen, aus der Idee emporflammenden Glut entfernt ist, die, von welchem Gegenstande sie auch immer genährt sein möge, nur in ihm lebt, alles übrige Sein aus sich ausstoßend. Ein aus idealer Begeisterung hervorgegangenes Werk wird sich vor allem durch die organische Kraft, mit der aus der Einheit die Mannigfaltigkeit hervortritt, als solches bewähren. Jede zerstreute Thätigkeit deutet schon darauf hin, daß überhaupt keine Versenkung in den Gegenstand und keine Idealisierung desselben stattfand, wie andererseits die Unfähigkeit, aus der Einheit wahre Mannigfaltigkeit zu erzeugen, davon Zeugniß gibt, daß die ideale Stimmung sich nicht zu voller Lebendigkeit entwickelte. Wenn Beethoven aus den wenigen Tönen, die das Motiv des ersten Satzes der C-moll-Symphonie bilden, fast den ganzen Satz entwickelte, so war das nicht kalte Berechnung, meisterhafte Technik, sondern höchste künstlerische Begeisterung, denn das Motiv selbst wurde ihm zur Idee, die sich zu lebensvoller Gestalt, zu reicher Mannigfaltigkeit ausbildete und in diesem Wechsel die Einheit mit sich selbst nicht verlor. Solche Werke bringt nur ein Geist hervor, der die Kraft hat, die Außenwelt, ja selbst alle andere musikalischen Gedanken, die mit jenem einen nicht zusammenhängen, zu vergessen; zu der wirklichen Welt und ihrem Gang nach oberflächlichen Zerstreuungen steht er in dem entschiedensten Gegensatz.

L. hat den glänzenden Gedanken gefaßt, Symphonien aus einem Satz zu schreiben; sie liegen dem Publicum gegenwärtig gedruckt vor, neun an der Zahl. Wir können den Gedanken glänzend nennen, denn in der Trennung der Sätze voneinander liegt immer noch ein Schein mangelnder Einheit. Ob er aber auch richtig sei, ist zweifelhaft. Weil eine Symphonie ein umfassendes Kunstwerk sein soll, enthält sie eine Anzahl von Sätzen, die sich durch langsame oder schnelle, gerade oder ungerade Bewegung und durch die damit zusammenhängenden innern Charaktereigenschaften voneinander unterscheiden. Wenn man die Takt- und Tempounterschiede aufhebt, so kann man auch nicht mehr von einer Anzahl von Sätzen reden. Von mehreren Sätzen

aber, die wirklich durch Takt und Tempo unterschieden sind, läßt sich schwer begreifen, wie sie organisch je ein Ganzes werden könnten. Man kann die Pausen, die zwischen den einzelnen Sätzen üblich sind, durch irgend einen Uebergang ausfüllen, aber es wird schwerlich gelingen, ein organisches Ganze zu schaffen, aus dem sich in innerm Zusammenhange die nöthigen Takt- und Tempoveränderungen der einzelnen Sätze entwickeln. Indes geben wir zu, daß sich hier ein noch unerreichtes Ideal zeigt, das eine künstlerische Natur wol zum Sinnen und Schaffen reizen konnte. Mit der Form aber, die L. gegenwärtig aufstellt (wir sprechen von den beiden Symphonien, die in Berlin zur Aufführung kamen, les préludes und Tasso; die übrigen sind uns unbekannt; in der Robert Schumann gewidmeten Clavier-sonate hat L. einen ähnlichen Weg eingeschlagen), scheint uns nicht viel gewonnen. Es beherrscht ein Hauptmotiv die ganze Symphonie; daneben erscheint aber unvermittelt eine Reihe von Nebengedanken, die den Kern der einzelnen Sätze bilden; jenes Motiv ist mehr ein stets wiederkehrender Refrain, als die schaffende und belebende Seele des Ganzen. Ueberhaupt besitzt L. keine große Kraft thematischer Entwicklung, wie er denn auch die Themata selbst meistens so wählt, daß sich nicht viel daraus entwickeln läßt. Wenn sich ferner ein organisches Ganze nur durch höchste Concentration des Geistes auf den einen musikalischen Gedanken, von dem nun einmal die Phantasie des Künstlers erfüllt ist, hervorbringen läßt, so macht sich L. diese Hingabe fast unmöglich, indem er in der Symphonie nicht den musikalischen Gedanken, sondern das Gedicht oder die Begebenheit, die er musikalisch darstellen will, als die Hauptsache ansieht. Dadurch wird die Zerstreung des Geistes, die zu überwinden die schwierigste Aufgabe des Künstlers ist, noch künstlich genährt; der reine Fluß des musikalischen Kunstwerks wird durch äußere Gewalt zerstört. Daß dieser Standpunkt etwas Dilettantisches an sich hat, ist jetzt wol den Meisten klar, die über Musik überhaupt denken. Weil man das der Musik eigenthümliche geistige Leben nicht begreift, weil man nicht einsieht, daß sie für sich selbst eine Form des Geistes ist, will man ihr durch einen fremden Geist aufhelfen, und indem man, von den der Kunst fremden Motiven getrieben, den musikalischen Organismus zerstört, macht man sie allerdings zu etwas Geistlosem; denn nur in der Form d. h. in dem Zusammenhange besteht ihr geistiges Wesen; zu leugnen ist aber nicht, daß der gedankenlosen Masse, die es höchstens zu zerstreuten Gedanken bringt, diese Vermischung der Kunstgebiete wahrscheinlich sehr einleuchtend sein wird.

Wenn sich ein Kunstwerk im höchsten Stil nur durch jenen musikalischen Idealismus, dessen reinsten Vertreter Beethoven ist, hervorbringen läßt, so sind ansprechende, anregende Leistungen auch demjenigen erreichbar, der die höchste Form nicht zu bewältigen vermag. List hat manchen glücklichen, wenn

auch meistens grade nicht tiefliegenden musikalischen Gedanken, er entwickelt hin und wieder ein schätzenswerthes Talent für interessante Figuration, unter vielen gewaltsamen, ganz unnatürlichen Accordfolgen begegnen uns auch einzelne, die nicht ohne Originalität sind und dennoch einen verständlichen Sinn haben, in der Instrumentation zeigt sich zwar nicht ein ganz ausgebildeter Sinn für orchestrale Klangwirkungen, aber es spricht sich doch ein Talent dafür aus. Mitunter hat diese glücklichere Stimmung auch längere Dauer; so sind z. B. der das Hofleben schildernde Satz der Tassosymphonie, der erste Satz des Clavierconcertes recht ansprechend, ohne freilich einen tiefen und bedeutenden musikalischen Inhalt zu enthalten. Seltener schon gelingt dem Componisten die Darstellung ernster Stimmungen; nur die Einleitung zu den Präludien möchten wir davon ausnehmen. Wenn L. eine ernste Miene annimmt, verfällt er in eine Ueberspanntheit und Unnatur des Ausdrucks, die unserer Ansicht nach die schlechteste Seite seiner Compositionen bildet. Er liebt es, sich dann ganz kurze Thematata zu wählen, die natürlich sehr vielsagend sein sollen und schon in ihrem Kern eine harmonische oder rhythmische Ueberschwenglichkeit enthalten, die so unvermittelt hingestellt jedem gesunden Gefühl widerstrebt. Denn mag man in der Leidenschaftlichkeit der Bewegung, in der Spannung der Gegensätze so weit gehen als man will, es ist unnatürlich, die Bewegung nicht aus der Ruhe entstehen zu lassen. Alles Leben der Kunst besteht in der Entwicklung und dem Kampf der Gegensätze, aber doch nur insofern sie aus der Einheit hervorgehen und zu ihr zurückführen. Daß L. in den harmonischen Uebergängen, in Vorhalten und Accordissonanzen sich oft Gewaltthaten, ja Unmöglichkeiten erlaubt, ist schon oben angedeutet. Die Chromatik d. h. die äußerliche und scheinbare Nähe der Töne im Gegensatz zu ihrer innern, harmonischen Verwandtschaft spielt dabei eine große Rolle. — Fassen wir alles zusammen, so können wir dem abwehrenden Urtheile des berliner Publicums nur beistimmen. Die Virtuosität darf nicht Herrscherin im Gebiet der Kunst werden, am wenigsten da, wo, wie in dem 13. Psalm, der heilige Ernst des Stoffes am meisten jene Keuschheit der Empfindung verlangt, die in dem Strudel eines geräuschvollen glänzenden Lebens verloren geht.

Die Symphoniesoiréen der k. Kapelle haben im Wesentlichen ihren früheren Charakter beibehalten. Es ist schwer einzusehen, warum sich das Repertoire derselben sehr verändern sollte; denn wir haben in der Musik eine Anzahl classischer Werke, die ebendarum, weil sie classisch sind, von dem neu Hinzukommenden nicht mehr verdrängt werden dürfen, sondern ein fester Bestandtheil nicht bloß unserer, sondern der menschlichen Bildung überhaupt zu bleiben bestimmt sind. Was eine gewisse Vollendung der Form und des Inhalts erreicht hat, wie z. B. die Literatur der alten Griechen und Römer, die seit Jahrhunderten als die Substanz aller höhern geistigen Erziehung gilt, hat das

Recht, den Strudel neuer Bildungen zu überbauern. Noch vor hundert Jahren war die musikalische Literatur nicht reich an Werken dieser Art, und der unverstümmelte Strom der Erfindung verschüttete eines nach dem andern. Heute ist dies anders. Die Einzigen, die überhaupt noch etwas erfinden, verfallen in Schwulst oder Künstelei, wo nicht gar in Unmögliches; und über die Unfruchtbarkeit der Gegenwart müssen wir uns mit dem Bewußtsein trösten, daß wir einen reichen Schatz vollendeter Werke unser eigen nennen, zu deren tieferem Verständniß uns noch immer viel zu thun übrig bleibt. Die k. Kapelle ist auf dem Gebiet der Orchestermusik der treue Hüter dieses Schazes. Die neuen Compositionen, die von ihr zur Aufführung gebracht wurden, waren nicht bedeutend. Eine schon ziemlich alte Ouvertüre von Sterndale Bennet „die Waldnymphe“, zierlich und gebildet, aber nicht sehr inhaltsvoll; eine Ouvertüre von Schindlmeister „Mondnacht“, geschickt gearbeitet und von ansprechender Stimmung, aber in der Erfindung ebenfalls nicht hervortretend; eine Symphonie von Radecke (D-moll), in der sich ebensowenig ein bedeutender symphonischer Inhalt, als Klarheit und Gewandtheit der Form aussprach. Am hervortretendsten war eine hier noch nicht zur Aufführung gelangte symphonische Composition von R. Schumann: Ouvertüre, Scherzo, Finale. Nach einer andern Seite hin ließ sich indeß die Kapelle auf glückliche Neuerungen ein. Erstens, indem sie ihr Repertoire durch Aufnahme von Clavierconcerten erweiterte. Herr Radecke trug das G-dur-Concert von Beethoven vor, mit großer Sauberkeit und wohlthuender, sinniger Auffassung. Herr K. M. Taubert, der sich seit langer Zeit als Clavierspieler nicht hatte öffentlich hören lassen und der namentlich durch die Zartheit seines Anschlags und die künstlerische Feinheit seines Verständnisses einen sehr hohen Rang einnimmt, spielte das D-moll-Concert von Mozart. Eine zweite Neuerung bestand darin, daß, bei Gelegenheit des Mozartfestes, das Andante aus dem G-moll-Quintett durch das gesammte Streichquartett zur Aufführung kam. Der kühne Versuch gelang vorzüglich; der Wohlklang des Ganzen war zauberisch, und ich wüßte nicht, daß, bei diesem Andante wenigstens, die mehrstimmige Besetzung mit dem Geist der Composition im Widerspruch stände.

Die lieblichsten Symphoniesoiréen, die, wie ich Ihnen im vorigen Jahre ausführlich mittheilte, sich durch ihre, wenn auch nicht glänzenden, so doch soliden Eigenschaften viele Freunde erworben haben und sich überwiegend auf das regelmäßige classische Repertoire beschränken, fanden auch in diesem Winter so viel Zuhörer, als der Saal nur irgend fassen wollte. Unter den mozartischen Symphonien kam auch eine ältere aus D-dur zur Aufführung, die bei Breitkopf und Härtel als No. 8 erschienen ist. Sie ist aus dem neunzehnten Lebensjahre Mozarts, wurde zu einer Hochzeitsfeierlichkeit componirt und ist ursprünglich nicht eine Symphonie in fünf (denn so viele sind im Druck er-

schienen), sondern eine Serenade in acht Sätzen. Die rein ästhetische Freude kann daran heute nicht mehr groß sein; aber vom Standpunkt des Historikers oder Biographen wird man sich auch für dieses Werk interessieren. Von älteren Compositionen kamen ferner eine Ouvertüre von Jéssca und eine Symphonie von Romberg zur Aufführung, beide tüchtig gearbeitet, ohne freilich durch besondere Tiefe der Gedanken sich auszuzeichnen; von neueren Ulrichs Preis-Symphonie, ein mit großer Beherrschung der Form gearbeitetes, in einzelnen Sätzen auch von erfinderischem Talent zeugendes Werk. Endlich wäre aus diesem Concertcyclus noch der Dorfmusikanten zu erwähnen, eines komischen Sertetts von Mozart, das seit einigen Jahren mehrmals in der truhnschen Liedertafel, jüngst auch bei dem am Mozartfeste veranstalteten Abendessen zur Aufführung kam und durch seinen drastischen musikalischen Humor die allgemeinste Freude erregte. Für ein Concert eignet es sich freilich nicht; wenn indes der übrige Inhalt desselben mit Rücksicht darauf festgestellt wird, so kann man es sich gefallen lassen; denn auf andere Weise kann der größere Theil des Publicums mit diesem an und für sich interessanten und für die Kenntniß Mozarts nicht unwichtigen Werke doch nun einmal nicht Bekanntschaft machen.

Das Streichquartett war, wie im vorigen Jahre zweimal, erstens durch die Herren Zimmermann, Konneburger, Richter und Espenhahn, zweitens durch die Herren Bertling, Rehbaum, Wendt und Birnbach vertreten. Jener erste Quartettverein, seit vielen Jahren bestehend und durch musterhafte Correctheit der Ausführung hervortretend, beschränkte sich auf das bekannte classische Repertoire. Der letztere ist aus jüngeren Kräften zusammengesetzt und kann sich mit jenem andern in der Sauberkeit und Gleichmäßigkeit des Spiels nicht messen, verdient aber wegen seiner Strebsamkeit, die sich namentlich in dem Hervorziehen neuerer Werke äußert, so wie wegen der Wärme und Lebendigkeit der Auffassung, die in dem Vortrag einzelner Stücke hervortritt, ebenfalls volle Anerkennung. Wir nennen unter den neuern Quartetten, die wir hier zu hören Gelegenheit hatten, ein tüchtig gearbeitetes von Würst (A-moll), das meisterhafte F-dur-Quartett von Schumann, ein durch Eigenthümlichkeit der Erfindung und Feinheit der Ausführung hervorragendes Quartett von Ehler (B-dur), das D-dur-Quartett von Wendt, auf das wir schon im vorigen Jahre als ein von reicher Phantasie zeugendes Werk hinwiesen, ohne es freilich in allen Beziehungen vertreten zu können, endlich eine ältere Arbeit von Mozart, aus dem Jahre 1773, ein Quartett aus Es-dur.

Die Soiréen der Herren Radecke und Grünwald, von denen jener auf dem Piano, dieser auf der Violine zu unsern beliebtesten und solidesten Spielern gehört, fanden, wie schon seit mehren Jahren, unter lebhafter Theilnahme des Publicums statt und zeichneten sich durch die Wahl von seltener gehörten und meist hörenswerthen Musikstücken aus. Wir zählen hieher namentlich Beetho-

vens E-dur (Op. 109) und Schuberts durch melodischen und harmonischen Reiz fesselnde A-moll-Sonate, das herrliche C-moll-Trio für Violine, Viola und Cello von Beethoven, die Variationen über den Schneider Kakadu, in denen es nach unserer Ansicht freilich dem Meister nur unvollkommen gelungen ist, das nüchterne Thema zu beseelen, zwei ältere Sonaten von Mozart (B-dur) und Haydn (G-dur), beide für Piano und Violine, beide ansprechend, wenngleich für den heutigen Geschmack fast zu einfach, das spanische Liederspiel von Schumann, in dem uns wenigstens zwei Nummern (das Sopranlied und ein Quartett) sehr gelungen scheinen, zwei sehr abgerundete, natürlich empfundene Gesangsquartette von Hauptmann, die den Wunsch rechtfertigten, daß man diesen Componisten mehr, als bis jetzt geschehen ist, bei uns berücksichtigen möge. Weniger sagten uns zwei Gesangsquartetten von Gade zu, die in rhythmischer Bedeutungslosigkeit verschwimmen und sich darum auch nicht zu melodischer Bestimmtheit erheben. Eine Sonate von Taubert für Piano und Violine (A-dur), im Inhalt und in der Form etwas spiz, konnte nur durch einzelne feine Züge der Ausführung für den Mangel natürlicher Fülle entschädigen. Ueber ein Trio von Brahms kann ich, verhindert es selbst zu hören, nur berichten, daß es vom Publicum kalt aufgenommen wurde, sich aber von Seiten der Musiker Anerkennung errang.

Einen ähnlichen Concertcyklus veranstalteten die Herren Zech und Grunwald, von denen der erstere als Clavierspieler viel Fertigkeit und Kraft, aber wenig Zartheit und Schönheit des Anschlags, wenig Selbstbeherrschung besitzt, während der letztere zu unsern besten Violinisten gehört. Es kamen in diesem Cyklus unter anderen das Es-dur-Quintett und das Es-dur-Quartett von Schumann (beide für Clavier) zur Aufführung; das Ensemble ließ wenig zu wünschen übrig, nur waren einzelne Tempi zu schnell. Ferner das H-moll-Rondo von Schubert für Piano und Violine, ein in der melodischen Erfindung bedeutendes, aber zu breit und uninteressant ausgeführtes Werk; eine Clavier-sonate von André (A-moll), klar und rund, aber im Inhalt nicht hervortretend; ein Streichquartett von Ulrich (Es-dur), das entschieden zu den bessern neuern Werken dieser Gattung zu rechnen ist. Namentlich ist das Scherzo in der Erfindung wie in der Form gleich gelungen; der erste Satz ist formell vortrefflich, aber nicht von bedeutendem Gehalt; das Entgegengesetzte gilt vom Adagio; der letzte Satz läßt in beiden Beziehungen zu wünschen übrig.

Hier ist auch der Ort, der von Clara Schumann und Joachim veranstalteten Concerte zu erwähnen. Ich kann es dies Mal unterlassen, die hohe Stellung, die beide in der Kunst einnehmen, näher zu erörtern, und verweise in dieser Beziehung auf meinen vorjährigen Bericht. Daß ihre Concerte einen streng classischen Charakter hatten und unter großer Theilnahme des Publi-

cums stattfanden, braucht kaum bemerkt zu werden. Bach, Beethoven, Mozart, nächst dem Schumann, dessen kunstvoll gearbeitetes, anmuthiges Clavierconcert (A-moll) uns große Freude machte, bildeten fast den ausschließlichen Inhalt dieser Abende. Sollten wir noch einige Ausführungen als besonders gelungen hervorheben, so wäre es der Vortrag der geistreichen C-moll-Variationen von Beethoven und der chromatischen Phantasie von Bach durch Clara Schumann; schwieriger wird uns die Wahl bei Joachim, und nur die Rücksicht auf den höheren oder unserm Gefühl verständlicheren Inhalt der Composition bestimmt uns, dem beethovenschen Violinconcert den Preis zuzuerkennen.

Die Concerte des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolphstiftung waren, wie alljährlich, bis auf die letzten Plätze besetzt und musikalisch reich ausgestattet, da die besten fremden und einheimischen Kräfte den Unternehmern zur Seite standen. Von größern Vereinen wirkten z. B. der Sternsche und Jähnische, so wie der Domchor mit; unter den einzelnen Künstlern, die hier auftraten, nennen wir nur Frau Bürde-Mey und die Herren Taubert, Laub, Joachim, Jaell, Stockhausen. Ebendarum aber haben diese Concerte wenig Eigenthümliches, das in einer Uebersicht hervorzuheben wäre; sie suchen ihrem Publicum gewissermaßen einen Auszug des ganzen Winters zu geben, womit dem wohlthätigen Zweck aufs beste gedient und in der Regel auch den einzelnen Künstlern genügt wird.

An Virtuosenconcerten war der vergangene Winter arm. Der Pianist Jaell gab einige nicht sehr glänzend besuchte Concerte, errang sich aber durch seine eminente Fertigkeit, den zierlichen Anschlag und den geschmackvollen Vortrag aller solchen Stücke, die in das Gebiet der Salonmusik fallen, verdienten Beifall. Ihm verdanken wir die Kenntniß eines Trios von Rubinstein, das, von den Auswüchsen der modernen Schule fast ganz gereinigt, uns ein erfinderisches und gestaltendes Talent zugleich erkennen ließ. Der Violinist Damosch, außerhalb Berlins unseres Wissens noch unbekannt, bewies ebenfalls, daß er ein Virtuos bedeutenden Ranges ist. Wenn der Ton bisweilen noch mehr Fülle wünschen läßt, so zeugt dafür der Vortrag von ungewöhnlicher Energie und Innigkeit der Auffassung. Zu erwähnen wären noch Herr Nie, ein Pianist von solidem Spiel und bedeutender Fertigkeit, die bekannten Gebrüder Brassin, Fräulein Nanette Falk, eine schon im vorigen Jahr von mir besprochene talentvolle Clavierpielerin, der Violinist Herr Sessa aus Mailand, ein junger talentbegabter Mann, aber noch nicht hinreichend ausgebildet, der Violoncellist Herr Feri Klezger aus Ungarn, der Contrabassist Herr Simon aus Sondershausen, die Clavierpielerin Fräulein Japha aus Hamburg. Es wird fremden Virtuosen gegenwärtig schwer werden, hier zu außergewöhnlicher Geltung zu gelangen, da wir in den Herren von Bülow und Laub, der vielen andern trefflichen Kräfte gar nicht zu gedenken, zwei vorzügliche

Meister des Piano und der Violine besitzen, die sich durch häufiges Auftreten vor dem Publicum überall, wo man sich nur mit Musik beschäftigt, bekannt gemacht haben.

Die große Zahl von Sängern und Sängerinnen, die theils in selbstständigen Concerten, theils als mitwirkende Kräfte aufgetreten sind, mag ich darum nicht namhaft machen, weil manche von ihnen, und nicht die schlechtesten, Dilettantenkreisen angehören; ich beschränke mich darauf, die bedeutendsten hervorzuheben. Eine eigenthümliche Erscheinung ist Sga. Parisotti aus Rom; mit einer kräftigen, sonoren Altstimme verbindet sich eine musterhafte Reinheit der Intonation; aber in der südlichen Helligkeit des Klanges liegt für unser Gefühl bei allem Schein der Leidenschaft etwas Kaltes und Hartes, und wir werden um so weniger damit veröhnt, als auch der Vortrag aus einer gewissen behaglichen Ruhe nicht leicht herauskommt. Von großer Bedeutung sind die Leistungen der spanischen Sängerin Anglès de Fortuni. Ein sehr hoher Sopran von äußerst zartem, aber metallreichem und lieblichem Klang, führt sie mit großer Leichtigkeit die erstaunlichsten Schwierigkeiten aus, und versteht es, durch geschickte Accentuirung auch dem colorirten Gesange musikalische Lebendigkeit zu geben. Sie ist eine italienische Kunstsängerin, im strengen Sinne des Wortes; was man gewöhnlich Seele des Vortrags nennt, besitzt sie nicht, da ihr dazu die nöthige Energie der Stimme, der volle Brustklang fehlt; aber in kleineren Dimensionen ist ihr Gesang nichts weniger als seelenlos. Frau von Bock (Schöder-Devrient) erfreute uns auch in diesem Winter durch ihren geistvollen, dramatisch lebendigen Liedervortrag. In Herrn Colbrun aus Paris lernten wir einen Bassisten kennen, der zwar nicht ganz ohne französische Manier ist, aber mit einer vorzüglichen Gleichmäßigkeit der Stimme eine für einen Bassisten seltene Weichheit des Tones verbindet. Herr Stockhausen machte, wie überall, so auch hier großes Aufsehen. Ich verkenne die trefflichen Eigenschaften dieses Sängers, die seine Ausbildung der Stimme und des Vortrags, keineswegs; je seltener dieselben heutzutage sind, desto tieferen Eindruck lassen sie zurück; so ganz kann ich mich indes der allgemeinen Begeisterung doch nicht anschließen. Wenn ein Sänger so gefeiert wird, wie Herr S., von dem Publicum nicht nur, sondern auch von der Kritik und zwar von den entgegengesetzten Parteistandpunkten aus, so liegt die Gefahr nahe, in ihm das Ideal des Gesanges überhaupt verwirklicht zu sehen, und dies eben glaube ich, so hoch ich auch Herrn S. stelle, nicht zugeben zu können. Er ist ein bedeutender Sänger und dennoch in einseitiger Richtung befangen. Wir wollen von der Auffassung und dem Vortrag vorläufig absehen und nur die technische Behandlung der Stimme ins Auge fassen. Die vollendete Bildung der Stimme kann unserer Ansicht nach nicht allein in der Biegsamkeit des Tones und in dem Fluß, der alle Töne, die ein Sänger

überhaupt in seiner Stimme hat, miteinander verbindet, bestehen; sondern es kommt erstens darauf an, daß der einzelne Ton sich zu fester und kerniger, metallvoll schwingender Gestalt entwickle, zweitens darauf, daß diese Festigkeit sich zu leichterem, gefälligerem Uebergange milde. Geht man nach jener Seite zu weit, so erlangt man eine zwar klangvolle, aber harte, in den Verbindungen ungeschickte Stimme von energischem, aber dennoch seelenlosem Ausdruck; geht man nach dieser Seite hin zu weit, so erlangt man Fluß, Gewandtheit, einen duftigen, innigen Klang, dem aber die Kraft und damit auch der männliche Ernst der Empfindung fehlt. Es ist wie eine flüssige Masse, die sich aber nirgend zu fester Gestalt verdichtet. Dies ist der Fall von Herrn S. Fast alle geben es zu, daß seine Stimme wenig Klang besitze, behaupten aber, dies sei ein Naturfehler, der auch von geringer Bedeutung sei; einen Mangel gibt man also zu, nur leugnet man, daß es ein Mangel der künstlerischen Ausbildung sei. Die meisten sind indeß mit der Natur der Stimme wol zu wenig bekannt, um darüber entscheiden zu können. Es verhält sich damit so. Je mehr man den Athem, mit dem man den Ton hervorbringt, concentrirt, desto glänzender und ausgiebiger wird der Ton; er verliert aber an Anmuth und Weichheit. Je loser man den Athem auseinanderhält, desto weicher und klangloser gestaltet sich die Stimme. Nun mag es zwar wahr sein, daß dem einen die Concentration, dem andern das Zerfließenlassen des Athems schwer wird, wie ja auch in andern Verhältnissen des Lebens einige sich schwer an angespannte, ernste Arbeit gewöhnen, andern das Wohlleben der Zerstreuung nicht leicht ist — denn dies sind analoge Fälle — außerhalb des Gebiets der Kunst und des Erlernbaren liegt aber weder das eine noch das andere. Vielen mag jener zerfllossene Ton besser gefallen, wie denn überhaupt das Bequeme, Weichliche, Zerstreute der Mehrzahl in der Regel zusagt, namentlich in der zerstreunungsüchtigen, zu jedem ernstern Aufschwung sich schwer entschließenden Zeit, in der wir leben. Sehen wir ja auch die Musik selbst dem Verfall und der Formlosigkeit zuweilen; alle Mängel der neuern Musikrichtung lassen sich in das eine Wort fassen: Zusammenhangslosigkeit. Gegen den subjectiven Geschmack, dem ja möglicherweise die Dämmerung lieber sein kann, als die Tageshelle, läßt sich nicht streiten; dies aber läßt sich behaupten, daß diese zerfllossene Art der Stimmbehandlung wesentlich modernen Ursprungs ist und mit dem großen Stil der frühern Jahrhunderte, wenige Ausnahmen abgerechnet, sich schlechterdings nicht verträgt. Um diese Ausnahmen gleich zu nennen, wir denken dabei an die italienischen Werke von der Mitte des Jahrhunderts bis zur Zeit Mozarts, die allerdings einen überwiegend weichlichen Charakter haben. Es ist möglich, daß die berühmte Gesangsschule Bernacchis, die ungefähr derselben Zeit angehört, nach einer ähnlichen Methode lehrte. Denn auch von Bernacchi selbst wird erzählt, daß er

wenig Stimme hatte, aber der beste Sänger seiner Zeit gewesen sei; seine Schüler zeichneten sich sämmtlich durch große Biegsamkeit der Stimme und, was damit zusammenhängt, Coloraturfertigkeit aus (denn eine weiche Behandlung der Stimme erleichtert das schnelle und bequeme Uebergehen der Töne ineinander, erleichtert somit die schnelle und leichte Ausführung von Passagen sehr bedeutend); dennoch waren die Urtheile über den Werth seiner Schule getheilt, die einen hielten ihn für den Vollender der Gesangkunst, die andern schrieben ihm den Verfall derselben zu. Die große Bedeutung, die man der bernacchischen Schule zuschreibt, wird für uns dadurch zweifelhaft, daß sie nicht mit der besten Periode der Musik zusammenfällt; denn die classischen, noch heute fortlebenden Werke sind entweder aus früherer oder aus späterer Zeit. Es scheint die Periode vollendeter Gesangsvirtuosität gewesen zu sein; Virtuosität und Kunst sind aber für uns nicht gleichbedeutend. Richten wir unsern Blick auf die classische Zeit, auf die italienische Musik bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts, auf Händel und Bach, auf die Werke der wiener Schule, so scheint es uns unmöglich, mit einer verweichlichten Stimme den Geist dieser Compositionen getreu wiederzugeben. Sie haben zu viel musikalische Gesundheit, Ernst und Strenge, als daß wir die gleichen Eigenschaften nicht auch von dem Sänger verlangen müßten. Je weiter wir in die Vergangenheit zurückgehen, desto strenger ist der Stil der Composition und des Vortrags. Die Sänger der sirtinischen Kapelle haben, wie Ohrenzeugen erzählen, noch heute den metallreichen, ja scharfen Klang, der dem Geiste der römischen Schule angemessen ist. Wie im Lauf des 17. Jahrhunderts die italienische Kirchenmusik allmählig biegsamer, lebendiger, anmuthiger wurde, wird auch wol der Gesang in ähnlicher Weise sich entwickelt haben, bis eben um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Italien die Periode der Verweichlichung und Verweltlichung begann. Aber in Deutschland erhob sich eine Reaction dagegen, und noch die Werke dieses Jahrhunderts, namentlich die beethovenschen, nächst dem aber auch die meisten schubertischen Lieder verlangen eine ernste, männliche Vortragsweise. Wir haben indeß auch ein bestimmtes, äußeres Zeugniß dafür, daß die classische Schule nicht einem weichlichen Ton gehuldigt haben kann. Wir besitzen freilich keine vollständig befriedigende Darstellung der classischen Gesangsmethode; aber gewisse Reste derselben sind uns in der mannsteinschen Gesangschule erhalten. Selbst hier findet sich, trotz der freieren Richtung, die Bernacchi gehabt zu haben scheint, das Grundgesetz, daß der Athem zu einer tönenden Lustsäule verdichtet werden müsse. In voller Strenge möchten wir uns das Gesetz nicht einmal aneignen, weil die zarteren, weicheren Uebergänge und das Verduften des Tons dadurch ausgeschlossen sein würden; nur auf seinem Höhepunkt braucht der Ton sich zu solcher Verdichtung zu gestalten; aber davon können wir ebensowenig abgehen, daß eine Stimme, der diese

Eigenschaft fehlt, nur unvollkommen gebildet ist und es höchstens zu einem anmuthigen, gefälligen Ausdruck, niemals zu bedeutenden, ergreifenden, ernsten und großen Leistungen bringen kann. Herr S. leistet daher überall Vollen- detes, wo es eben nur des zarteren Ausdrucks bedarf. So wüßten wir na- mentlich an dem Vortrag zweier französischen Arien von Boieldieu (aus dem Rothkäppchen und Johann von Paris) nicht das Mindeste auszusagen. Das wunderschöne Piano, die zarte Biegsamkeit der Stimme, die treffliche Coloratur, die feine Art der Betonungen waren von entzückender Wirkung. Nächst- dem befriedigten uns einige Lieder von Schumann und Schubert; obschon nicht durchweg, denn Schuberts Empfindungsweise ist in der Regel doch ernster und männlicher. Am wenigsten sagten uns zwei Kirchenarien von Seb. Bach und Mendelssohn zu, deren Ausdruck sich ganz in das kleine Genre verflüch- tigte. Mit solchen Empfindungen, wie sie z. B. in der Paulusarie „Gott sei mir gnädig“ sich aussprechen, muß man nicht spielen; auch in der De- muth vor der göttlichen Macht darf der Mann die Manneswürde nicht ver- leugnen.

Aus der nicht geringen Zahl einzelner Concerte erwähnen wir noch einiger interessanter Orgelaufführungen, die der Tonkünstlerverein veranstaltete und in denen namentlich Herr Haupt Gelegenheit fand, sein meisterhaftes Orgelspiel in umfassenderer Weise zur Geltung zu bringen; einer Aufführung eigener Gesang- und Instrumentalcompositionen, die Herr Scholz aus Mainz, in der strengen Schule Dehns gebildet, veranstaltete, und die uns mit einem sehr viel versprechenden Compositionstalent bekannt machte; eines zu wohl- thätigen Zwecken veranstalteten Dilettantenconcerts, in dem die ausführenden Kräfte sämmtlich den höchsten Kreisen der Gesellschaft angehörten und sowol im Orchesterpiel wie im Gesang und im Clavierspiel Leistungen hören ließen, die der Doffentlichkeit nicht unwerth waren; einer von den Jöglingen des Gymnasiums zum grauen Kloster unternommenen Aufführung des sophokleischen Ajax in der Ursprache, zu der der Sohn des Directors der Anstalt, Herr Beller mann, die Musik componirt hatte, in einem Stile, der etwa zwischen den noch erhaltenen echten griechischen Gesängen und der mendelssohnschen Musik zur Antigone in der Mitte liegt.

Die beiden neugegründeten musikalischen Lehranstalten, die „neue Akademie der Tonkunst“ unter der Leitung Kullaks, und das „Conservatorium der Musik“ unter der Direction der Herren Stern und Marr bestehen noch, erstere mit einer großen Schülerzahl. Durch Aufführungen haben sie mehr- fache Beweise ihrer Thätigkeit abgelegt, und schon jetzt sind vorzügliche Clavier- spieler, wie Herr Papendick aus der kullakschen, hervortretende Gesangs- talente (wie Fräulein Jenny Meyer) aus der stern-marrschen Schule hervor- gegangen. Freilich hat jeder Conservatorienunterricht in der Musik seine

Schattenseiten und läßt sich nur durch das allerdings zeitgemäße Streben rechtfertigen, musikalische Bildung in alle Schichten der Gesellschaft zu verbreiten. Während in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts außer den Musikern von Fach in der Regel nur die vornehmen Kreise musikalische Bildung empfangen, und dann gegen Ende desselben der Bürgerstand der Hauptträger derselben wurde und bis jetzt blieb, bereitet sich neuerdings eine noch weitere Ausbreitung dieses Bildungselementes allmählig vor; durch billige Concerte, durch gemeinschaftlichen Unterricht soll es jedem möglich werden, daran Theil zu nehmen. Die demokratische Tendenz der Zeit verräth sich auch auf diesem Gebiet, und in gewisser Beziehung läßt sich dagegen nichts sagen; doch wird es schwer sein, der Vergrößerung und Verflachung des Geschmacks, die in Verbindung damit zu stehen scheint, abzuwehren.

Bei der lebhaften Bewegung, die durch die musikalischen Neuerungsversuche entstand, hätte man bald vergessen, daß Mozarts Geburtstag zu feiern war. In aller Eile wurden noch Vorbereitungen getroffen, und wenn es auch bei größerer Muße möglich gewesen wäre, bedeutendere und eigenthümlichere Aufführungen zu Stande zu bringen, so war das schließliche Resultat doch ein genügendes. Zuerst fand ein Mittagsconcert in der Singakademie statt, das mit einigen Stücken aus Belmonte, Titus und Coste fan tutte begann; dieser Theil der Aufführung ging von den Mitgliedern der k. Oper und Kapelle aus. Darauf sang der Domchor das Ave verum und brachte damit einen so tiefen Eindruck hervor, daß es wiederholt werden mußte. Man erzählt, daß Mozart den ersten Entwurf dieses Stückes in Potsdam gemacht habe, als sich ein Streit über Katholicismus und Protestantismus erhob, indem er dabei ausrief: ich will auch ein Stück schreiben, das für uns Katholiken und für euch Protestanten passen soll. Wenigstens liegt ein so hoher Adel in dieser Composition, daß sie allerdings weder eine specifisch katholische, noch eine specifisch protestantische Färbung hat. Man begreift kaum, wie mit so einfachen harmonischen Folgen, mit so geringer Polyphonie ein Werk entstehen konnte, das so hoch über aller Gewöhnlichkeit steht und den Geist reiner Verklärung athmet. Es ist weich und zugleich erhebend, schmerzlich und anmuthig lächelnd, und trägt eben in dieser Harmonie den Stempel des mozartischen Genius. Es gehört zu den wenigen Kunstwerken, die den Beweis liefern, daß die höchste Schönheit nicht in dieser oder jener handgreiflichen Eigenthümlichkeit, sondern in der Uebereinstimmung aller Verhältnisse besteht, deren Totalität das Wesen der Kunst ausmacht. Den Schluß der Matinée bildete das Requiem, unter der Leitung Grelles; der zahlreiche und gut einstudirte Chor bestand aus den besten Kräften der Singakademie, des Sternschen und des jähneschen Gesangsvereins. Am Abend fand in der k. Oper eine Aufführung des Figaro statt, die in jeder Beziehung ganz vortrefflich gelang.

Nach derselben vereinigte sich ein stattlicher Kreis von Musikern und Musikfreunden zu einem Abendessen, das durch Gesangvorträge, deren Wahl sich natürlich auf Mozart beschränkte und deren Ausführung von den ersten Sängern und Sängerinnen der Oper übernommen war, in der angemessensten Weise belebt wurde. Möge die Jubelfeier auch jenen mozartschen Geist gekräftigt haben, der das Zauberreich der Phantasie zu einem Abbild der göttlichen Vernunft zu gestalten strebt. Denn so weich und empfänglich die Natur des Künstlers für jede Stimmung des Gemüths, für jede Variation des sinnlichen Stoffes sein mag, nie darf sie über jene Grenzen hinausgehen, außerhalb derer die Sinnlichkeit aufhört ein Organ des Geistes zu sein.

Südwestdeutsche Briefe.

2.

Eine meistens ergiebige Getreideernte, welche bei trockener Sommerhitze geborgten wurde, überall reicher Strandsegen von einem Reifstrom, wie man sich ihn kaum jemals zu entsinnen weiß, die Aussicht auf einen ergiebigeren „Herbst“, als ihn die letzten fünf bis sechs Jahre brachten, der Tabak strotzend, die Industriestätten mit Aufträgen überhäuft, Arbeitermangel beim Landbau und Handwerk nach langem Arbeitsmangel — dies alles drängt die Interessen vom politischen und socialpolitischen Leben im ganzen deutschen Südwesten für den Augenblick ziemlich weit zurück. Und wahrlich, den weitesten Bevölkerungskreisen ist ein solches Aufathmen mehr noch in Hoffnungen auf günstige Zeiten als schon im Genuße ihrer Gunst zu gönnen! Die heitre rheinische Art war von der Wucht der vergangenen Jahre schwer daniedergedrückt, in der hausbackensten Prosa des Erwerbs und Verdienstes schienen schöne Blüten ihres Naturells allmählig verwelken zu wollen. Freilich war dies nach den einzelnen Landstrichen sehr verschieden. Während auf dem Gebirge und im Mainland die schwerste Noth des Lebens permanent geworden zu sein schien, erwarben die Ackerbaudistricte so reich, wie kaum jemals. Aber grade damit bemächtigte sich ihres Handelsverkehrs mit den Consumenten ein Raffinement, welches in seiner übermäßigen Ausbildung auf socialem Gebiete einen gewissermaßen feindlichen Gegensatz zwischen Stadt und Land herauszubilden begann, wie er früher in der That ziemlich unbekannt gewesen war. Zugleich stieg der bäuerliche Luxus in ungemessener Weise. Im Allgemeinen sind aber die bäuerlichen Verhältnisse des deutschen Südwestens nicht auf großen Grundbesitz des Einzelnen, nicht auf feste Vererbung weiter Landcomplexe an ein Familienglied basirt. Meistens muß ein Handwerk oder irgend ein Nebenverdienst erst die Einnahme vom