



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Musikalischer Jahresbericht aus Berlin. 1.

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

Musikalischer Jahresbericht aus Berlin.

1.

Das jüngst verflossene Jahr hat eine besondere musikalische Bedeutung für Berlin gewonnen, indem man die Compositionen der jüngern Musiker, in denen sich die Tendenz nach wesentlich neuer Gestaltung ausspricht, hierher zu verpflanzen suchte. Der schließliche Erfolg blieb hinter den anfänglichen Erwartungen zurück. Der besonnene kritische Sinn hielt das Gegengewicht dem unruhigen Streben, den Geist mit neuem Stoff zu erfüllen. Dennoch ist die musikalische Bewegung, die im vorigen Winter begann, noch lange nicht an ihrem Ende angelangt. Wir haben nur einen kleinen Theil der neuern Bestrebungen kennen gelernt (z. B. Berlioz fehlt noch fast gänzlich), die jüngern Componisten sind unerschöpflich in Productionen; sie besitzen endlich eine Energie in der Verfolgung ihrer Zwecke, die man ihnen wenigstens als eine formelle Tugend gelten lassen kann. Die Theilnahme des Publicums zeigte sich zwar am Ende des Winters schwächer, und es ist wol ziemlich außer Zweifel, daß Concertprogramme, die nur Neues enthielten, gar keinen Anklang finden würden; andrerseits aber hat das Publicum auch noch nicht gänzlich damit abgeschlossen, und es bleibt den jüngern Componisten noch immer Raum genug, wenn sie sich zu größerer Reife zu entwickeln im Stande sind, sich hier eine Stätte zu gründen. Daß hingegen dieselben Werke, die im vorigen Winter entschieden mißfallen haben, oder solche, die desselben Geistes sind, mit der Zeit in der Gunst des Publicums steigen und sich wol gar dauernd darin behaupten sollten, dünkt uns das Unwahrscheinlichste; unserer Ansicht nach kann es sich nur darum handeln, ob vielleicht mit der Zeit aus dem Chaos der modernen Bestrebungen Einzelnes emportaucht, was größere Haltbarkeit besitzt.

Die Kirchenmusik ist von dem neuen Geist fast ganz unberührt geblieben. Von der Singakademie wurde der Messias und Judas Maccabäus von Händel, die Matthäuspaffion und eine Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ von Seb. Bach, der Paulus von Mendelssohn, das Requiem von Cherubini, der Hiob von Löwe und ein neues Werk von Emil Naumann „Jerusalems Zerstörung durch Titus“ aufgeführt. Die Chöre gingen meistens gut, namentlich im Requiem und im Paulus; mit sinniger, wenn gleich nicht immer sehr Grenzbotten. III. 1856.

lebendiger Mäncirung, und ohne effectfuchtige Koketterie, was sich von andern Gesangsinstituten nicht im gleichen Grade rühmen läßt, in dem edlen Maße, das sich für Leute von Bildung ziemt, aber freilich noch diesseits der möglichen Grenzen künstlerischer Begeisterung stehen bleibt. Seltamerweise ließen die Ehre in Händels Dratorien, die früher der Stolz der Singakademie waren, denen überhaupt der deutsche Chorgesang seine jetzige Bedeutung verdankt, am meisten zu wünschen übrig; die Sänger erhoben sich nicht zu der kraftvollen Energie, die das Lebensprincip händelscher Musik ist. Man hat Händel mit Shakespear verglichen und, was die markige Zeichnung betrifft, mit Recht; nur darf man dabei nicht an die geistreiche Tiefe des großen Dichters, an die Mannigfaltigkeit seiner Gestalten denken; es ist eine Verwandtschaft des Charakters, aber eine große Verschiedenheit des schöpferischen Talents. Darin liegt auch der Grund, weshalb sich unsere Gesangvereine nicht an Händel genügen lassen können; er gibt der Phantastie keinen hinreichenden Stoff, die zarteren Seiten des Gemüths werden selten oder gar nicht von ihm berührt, die eigentlichen Einheiten künstlerischer Gestaltung hatten wenigstens eine untergeordnete Bedeutung für seinen überwiegend auf das Große und Einfache gerichteten Sinn. Anhänger der Zukunftsmusik haben richtig herausgeföhlt, daß der Geist, den sie vertreten, mit dem Geiste Händels in entschiedenem Widerspruche steht, und auf seine Beseitigung gedrungen. Um so mehr Ursache für uns, an ihm festzuhalten, da wir uns nicht die natürlichen Grundlagen aller Musik, Verständlichkeit, Geradheit und männliche Energie, durch fragenhafte Einfälle einer verdorbenen Phantastie verkümmern lassen wollen; schon dem verweichlichenden Einfluß eines Mendelssohn gegenüber hatte Händel sein gutes Recht, und noch viel mehr im Gegensatz zu jenen, deren erschlafte Nerven nur noch durch Verzerrungen zu reizen sind. Doch läßt sich die Günst des Publicums nicht erzwingen; und wenn wir sehen, daß die Aufführungen händelscher Dratorien nicht mehr in gleichem Grade besucht sind, wie früher, so muß man versuchen, die Hindernisse, die der Theilnahme für ihn entgegenstehen, zu beseitigen. Obschon einzelne Ehre und Arien schon seit langer Zeit fortgelassen werden, so geschieht dies doch nicht in hinreichendem Grade; Händel wiederholt sich zu oft in dem Ausdruck einer und derselben Empfindung, als daß zuletzt nicht eine Abspannung eintreten müßte; überdies ist der innere Zusammenhang eines händelschen Dratoriums nicht so fest, daß Auslassungen unstatthaft würden. Wird dadurch das Werk so abgekürzt, daß es nicht den Abend füllt, um so besser; dann bleibt Raum für eine nicht zu ungleichartige und doch dem Gefühl näher liegende Composition. Ferner könnte man es mit manchem hier noch unbekanntem Werk von Händel versuchen. Der Messias, Judas Maccabäus, Samson, Israel in Aegypten, das Alexandersfest — dies ist der Kreis, in dem sich die Aufführungen vieler Jahre bewegen; nur aus-

nahmsweise gelangten einmal Josua und Saul an die Reihe. Jedenfalls ist also noch eine reiche Ausbeute, sollte man sich auch nur auf die hervorragenden Chöre und Arien der andern Werke beschränken. Wenn die mangelhafte Ausführung der Chöre in der Energielosigkeit der Einzelnen ihren Grund hat, so liegt die ungenügende Besetzung der Soli noch tiefer begründet. Auch hier verlangt Händel Kraft und zugleich einen nicht geringen Grad von Fertigkeit; da der zu seiner Zeit übliche Kammerton viel tiefer stand, als heute, so ist der Umfang, den er den Stimmen nach der Höhe hin zumuthet, nicht bedeutend, wie es auch nothwendig ist, wenn der Klang voll und markig bleiben soll. Gegenwärtig hat sich das geändert. Nach dem heutigen Kamerton liegen die händelschen Arien oft recht hoch, nöthigen den Sänger also zu einer zarteren, weicheren, oder, was noch schlimmer ist, zu einer schreienden Behandlung des Organs; und so entsteht ein fast unlösbarer Widerspruch zwischen dem Geist, in dem diese Musik aufgefaßt sein will, und den äußern Hemmnissen. Sänger von großer Begabung und ausgebildeter Technik können ihn wol überwinden; doch ist die ohnehin schon sehr geringe Zahl derselben in jüngster Zeit noch dadurch vermindert worden, daß die Sänger der k. Oper seltener als sonst die Erlaubniß zur Mitwirkung in Concerten erhalten. Namentlich sind Krause und Mantiuss im Oratorium immer noch nicht zu ersetzen; theils fehlt den männlichen Gesangskräften, die Berlin außerdem hat, die Ausbildung oder die gewohnte Sicherheit des öffentlichen Auftretens; theils ist auch das ursprüngliche Talent ein geringeres, denn die Mehrzahl der hervorragenden Talente betritt eben die Bühnenlaufbahn. Günstiger steht es mit den weiblichen Stimmen aus; hinsichtlich des Alts kann unsere Dilettantenwelt sogar bessere Kräfte stellen, als die Bühne, da Johanne Wagner sich zu wenig in den Geist der Kirchenmusik hineinzuleben vermag; der Sopran ist ebenfalls durch ansprechende Talente vertreten. Wäre in der jüngern männlichen Generation die Lust am Gesang und die Neigung zu einem gründlichen Studium desselben ebenso groß, wie bei der Damenwelt, so würden diese Verhältnisse sich vortheilhaft ändern; wie manches schöne Talent bleibt unausgebildet! Unsere Bildungsatmosphäre ist überreich mit Musik gefättigt, und dennoch sind große Lücken der musikalischen Erziehung wahrzunehmen. Die Herrschaft des Claviers in unserm Jahrhundert hat viel dazu beigetragen, ein tieferes Verständniß der Musik herbeizuführen und den Sinn für höhere musikalische Formen zu entwickeln. Leider kommt nur das, was der Einzelne mühsam darin erlernt hat, dem Gesamtleben der Kunst fast nie zu Gute. Schon aus diesem Grunde müßte der Gesang bevorzugt werden, dessen Studium in kürzerer Zeit zu Resultaten führt, die dem Ganzen irgendwie nützlich sein können. Die musikalische Erziehung, wie sie in der Regel ist, führt weder zu einem durchdringenden Verständniß, denn theoretisch musikalische Kenntnisse be-

sigen sehr wenige, noch zu einem vollen, selbstthätigen künstlerischen Leben. Es wird fast nie ein bestimmtes Ziel erreicht, und darin liegt das Unbefriedigende.

Die Matthäuspaffion von Seb. Bach ist seit diesem Winter die regelmäßige Charfreitagsmusik in der Singakademie geworden. Den Tod Jesu von Braun hat man dem schneiderschen Gesangverein überlassen. Ich suchte in meinem vorjährigen Bericht letzteres Werk als ein solches darzustellen, das man, wenigstens im Großen und Ganzen, nicht gut entbehren könne, da es dem allgemeinen Verständniß zugänglicher ist. Die Musik soll nicht ausschließlich für den Kunstverständigen da sein. Es ist daher nur anzuerkennen, daß sich ein andrer Verein der graunschen Cantate annimmt, der Viele freilich entwachsen sind; der bachschen Paffion aber ist zu wünschen, daß der zahlreiche Hörerkreis, den sie dies Mal versammelte, in die Eigenthümlichkeit der bachschen Gestaltungsweise eingedrungen sein möge. Schon an den Recitationen kann man dieselbe erkennen. Es ist nicht der ruhige, wohlthued edle Fluß der Erzählung, der nur die wichtigen Nüancen des Gegenstandes einfach, aber bestimmt hervorhebt, sondern Bach läßt sich auch nicht den kleinsten Zug entgehen, so daß das Ganze unruhig und eckig wird, aber höchste Lebendigkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks erreicht. Ueberall wird das Allgemeine von dem Individuellen, die einfache Empfindung von der Schärfe des Verstandes überragt. So ist Bach der treueste Spiegel des norddeutschen, protestantischen Geistes, in noch viel höherem Grade, als Händel, der in seiner Jugend dem italienischen Opernstil, wenn gleich nicht ohne Selbstständigkeit, sich anschloß, und außerdem mehr für Engländer, als für Deutsche schrieb. Keiner anderer ist so ganz unser, als Seb. Bach, und dennoch können wir der ganz besondern Vorliebe, die sich ihm neuerdings zuwendet, gegenüber gewisse Bedenken nicht aufgeben. Bei der Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerks handelt es sich nicht darum, ob der Componist hohe Ideen darin ausdrücken wollte, sondern ob der Genius der Musik in ihm lebendig war. Es scheint sehr geistreich, die Musik vom Standpunkt der höchsten geistigen Beziehungen aus aufzufassen; aber im Grunde ist es eine Ungenauigkeit des Denkens, die das Entlegenste durcheinandermischt und die Dinge nicht in ihrem Wesen, in ihrem Begriff erfasst, sondern bei den äußerlichen Beziehungen stehen bleibt. Gewiß hat die Musik, wie jede andere Kunst, Beziehungen zu dem übrigen menschlichen Lebensinhalt; aber vor allen Dingen ist sie etwas Selbstständiges, das aus sich heraus gefühlt und erkannt sein will. Darum ist es schon gefährlich, wenn der Componist vom Ausdruck ausgeht; er muß musikalisch fühlen; dann wird sich der Ausdruck, der der Musik erreichbar ist, von selbst ergeben. Es ist undenkbar, daß ein musikalisches Kunstwerk ohne Ausdruck sei; denn die Musik ist eine freie Schöpfung des Geistes; aber es ist un-

möglich, daß diese eine Form, die des Tonreichs, fähig sei, allen möglichen geistigen Inhalt in sich aufzunehmen. Denn darin eben, daß sie nicht alles Geistige in sich umschließt, findet jede Kunst ihre Grenze; und nur dadurch schließen sich die Künste untereinander und in ihrem Verhältniß zu den übrigen geistigen Thätigkeiten zu einem organischen Ganzen zusammen, daß in einem jeden von ihnen eine andere Seite des geistigen Wesens zur Erscheinung kommt. Wir müssen uns daher bei Bach nicht durch die ungemaine Energie und Feinheit des Ausdrucks bestimmen lassen, — denn in dieser Beziehung ist es möglich, die Grenzen des musikalisch Schönen zu überschreiten — sondern vor allem nach der musikalischen Schönheit fragen. Daß sich seine Schöpfungen nicht durch sinnlichen Reiz auszeichnen, werden die meisten zugeben, vielleicht allzu vorschnell; denn eine feinere Sinnlichkeit wird für den geheimnißvollen, phantastischen Reiz der seltsamen Melodien, die sich in den kühnsten Wendungen, mit großer innerer Beweglichkeit und einer gewissen beruhigenden Stetigkeit zugleich aufbauen, für die labyrinthischen Verwicklungen der zahlreichen selbstständigen Stimmen, die sich zu einem volltönenden und dennoch fast nie materiell wirkenden Ganzen vereinigen, nicht unempfänglich sein. Man hat nicht nöthig, an Bach mit dem Verstande heranzutreten; er spricht auch zu der Phantasie, die mit der bloßen Sinnlichkeit nicht verwechselt werden darf. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, ist er vielleicht der größte unter allen Componisten; er besitzt einen Reichthum der Phantasie, eine Kunst der Individualisirung, wie man weder vor noch nach ihm gekannt hat. So regt er denn den Geist zu ununterbrochener Thätigkeit, zu steter innerer Arbeit an; und dies ist von hohem Werth, da die Masse bekanntlich dem *dolce far niente* zu ihrem Unglück stets den Vorzug zu geben liebt. Aber ganz objectiv und musikalisch betrachtet, glauben wir, daß Bach dem polyphonen Element ein allzugroßes Uebergewicht über das homophone gab, daß er seine Melodien nicht fließend und natürlich genug bildete, daß er in der Behandlung des Rhythmus durch zu viele kleine Accente die Wirkung der großen, entscheidenden schwächte. Bach floh so ängstlich alles Gemeine, daß er zum Mystiker wurde; nur ein so gewaltiger Geist, wie er, konnte in dieser ätherischen Traumwelt noch Maß und Ordnung finden; aber dieser schattenhafte Leib kann uns die heitere frische Farbenpracht der wirklichen Welt und ihre Sonnenklarheit doch nicht ersetzen. — In der Aufführung der Matthäuspassion macht die Singakademie entschiedene Fortschritte. Dennoch wird jede Aufführung weit hinter dem Ideal zurückbleiben, als etwa bei Haydn oder Mozart, weil Bachs Wesen zu innerlich ist. Fast möchten wir glauben, daß kleine und aus sehr guten Kräften zusammengesetzte Chöre der Aufgabe besser gewachsen sein würden; Bach will nie massenhaft wirken, sondern durch die höchsten Feinheiten der Kunst. Den Evangelisten singt Mantius mit vollendetem Adel; und wenn er

in der Auffassung auch nicht in alle Ideen Bachs eindringt, so ersetzt er diesen Mangel durch die wunderschöne Abrundung des Ganzen. Wie oben erwähnt, führte die Singakademie auch noch eine Cantate von Seb. Bach auf „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“. Sie gehört nicht zu den schwierigsten seiner Werke, obschon sie ebenfalls so wunderbar empfunden und ausgeführt ist, daß sie den unverkennbaren Stempel seines Genius trägt. Die Empfindungen frommer Ergebung in Gottes Willen, inbrünstiger Liebe zu dem Erlöser verbinden sich hier mit dem Gedanken an den Tod zu einem Ganzen, das von der tiefsten religiösen Schwärmerei erfüllt ist. Man sehnt sich fast, zu sterben, in das unbekannte Reich des Jenseits mit sanftem Gebet hinüber zu schweben — einen bessern musikalischen Ausdruck konnte diese Stimmung nicht erreichen; aber es fragt sich, ob die Stimmung selbst eine gesunde ist. — Von andern Werken Bachs, die in andern Concerten, zahlreicher als je, zur Aufführung kamen, werde ich weiter unten berichten. Die nächste Zukunft wird die Zahl derselben noch bedeutend vermehren (die H moll-Messe wird für diesen Winter von der Singakademie vorbereitet); der alte Bach ist ein Tagescomponist geworden. Die modernen Romantiker lieben und bevorzugen ihn wegen seiner Absonderlichkeiten und wegen eines sehr äußerlichen Scheines der Verwandtschaft mit ihren Bestrebungen; die Classiker bewundern die Kühnheit und Geseglichkeit seiner Erfindung. Wenige haben bis jetzt zu entwickeln versucht, was seinem Standpunkt an höchster Vollendung noch fehlte; aber die Zeit wird auch diese Fragen uns näher bringen.

Ueber das phantastereiche, dramatisch ergreifende Requiem von Cherubini habe ich im vorigen Jahre ausführlich gesprochen. Man kennt und schätzt es in Berlin noch immer nicht in dem Grade, wie es sein sollte. Es ist eine Größe und zugleich eine Milde der Auffassung darin, die den entschiedenen Stempel des Classischen an sich trägt. Die Singakademie führte es mit der erwähnten Cantate von Seb. Bach zusammen am Todtenfeste auf — ein glücklicher Gedanke, den man auch für die nächste Zeit nicht aufgeben sollte. — Der Hiob von Carl Löwe ist ein neues, wenigstens für Berlin neues Werk. Die allgemeinen religiösen Empfindungen werden uns in einem biblischen Dratorium immer als der Kern gelten müssen, der aller individuellen Bekleidung zu Grunde liegen soll. Der Dratoriencomponist muß lyrisches Talent besitzen, und dies ist Löwes schwache Seite. Er ist ein vollendeter Balladen-, ein mittelmäßiger Liedercomponist; es ist ihm versagt, eine Grundempfindung zu äußerer Breite und Mannigfaltigkeit empowachsen zu lassen. — Noch mehr tritt dies in seinen Chören hervor, die entweder sogleich eine dramatische Wendung nehmen oder sich in engen Umrissen halten oder endlich den Eindruck des Trockenen, Gemachten hervorbringen. Ob dies eine angeborene Schranke seiner Natur oder ein Mangel der Technik ist, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Löwe ist überhaupt kein reiner Musiker; die Dichtung ist ihm die Hauptsache. Er hat freilich nicht so viel Aufhebens von seiner poetischen Auffassung der Musik gemacht, als die neuere Schule, aber die Thatsache steht darum doch fest. Man kann insofern darüber streiten, ob die specifisch musikalische Erfindung bei ihm bedeutend sei; und es zeigt sich hier wieder, wie schwierig es in der Musik ist, gewisse Grenzen scharf zu bestimmen. Wenn man eine Ballade, wie der Erlkönig, im Ganzen betrachtet, so hat man ein so scharf ausgeprägtes Bild, daß die Originalität desselben unzweifelhaft feststeht; zergliedert man dasselbe im Einzelnen, so kann man an der Eigenthümlichkeit der Erfindung irre werden. Woher indefs L. auch das musikalische Material zu seinen Darstellungen nehmen mag, überall, wo er mit epischer Objectivität eine Stimmung, eine Situation, eine historische Vergangenheit, ja selbst eine Landschaft darstellen will, gelingt es ihm mit meisterhafter Anschaulichkeit. Deshalb bemüht er sich, seinen Dratorienstoffen ähnliche Seiten abzugewinnen, und vermag uns, wenn ihm auch die Hauptsache unvollkommen gelingt, doch durch das Beiwerk zu fesseln. Er giebt dem Hintergrunde die eigenthümlichsten und passendsten Farben, und regt so wenigstens die Phantaste an, da es ihm nun doch einmal versagt ist, es zu vollem Erguß des Gefühls zu bringen. Auch der Hiob hat nach dieser Seite hin viele Schönheiten, er erscheint sogar bedeutender, als die meisten andern Dratorien Löwes. Das idyllische Hirtenleben, das allmählig über Hiob hereinbrechende Unglück, seine fromme Demuth — alle diese legendenartigen Momente werden anschaulich und nicht ohne eine gewisse Naivetät von L. dargestellt. Namentlich ist in einzelnen begleiteten Recitativen viel Wärme der Farbengebung. L. vermochte aber nicht, sich auf diese Neußerlichkeiten zu beschränken. Er fühlt es wohl, daß sein Werk trotz einzelner Schönheiten ohne große und gewaltige, lyrisch empfundene Chöre keinen rechten Halt haben würde. Hier tritt nun seine Schwäche hervor. Er wird unbedeutend und eintönig, wie im Anfangschor, oder verfällt auf Wunderlichkeiten, wie im Thema der viel zu weit ausgespannenen Schlussfuge. Er hat auch nicht einen Chor geschrieben, der mit den Chören Mendelssohns irgendwie zu vergleichen wäre, obschon er diesen in der Sinnlichkeit der Darstellung nicht selten überragt. Aber Mendelssohns reicher Geist suchte und fand immer mehr den Schwerpunkt in dem Geistigen und darum überflügelte er seine Zeitgenossen.

„Jerusalem's Zerstörung durch Titus“ von Emil Naumann verdankt dem bekannten faulbachschen Gemälde seine Entstehung. Leider vergaß der Componist, daß ebensowenig, wie das Poetische, das Malerische stets mit dem Musikalischen zusammenfällt. Er hatte einen mannigfaltigen, künstlerisch anregenden Stoff vor sich; aber indem er inmitten der verschiedenen Gestalten, die sich um die Zerstörung Jerusalems gruppiren, den Eindruck des plötzlich

Eintretenden und zugleich Daseienden, den er von dem Bilde empfangen hatte, festhalten wollte, ließ er sich von dem Wege ruhiger musikalischer Entwicklung abbringen. Fast so, wie sie jetzt ist, hat seine Composition noch etwas Schlep- pendes im Vergleich zu dem Gegenstande, den sie darstellen will, und ist den- noch viel zu hastig, um sich zu einem musikalischen Kunstwerk gestalten zu können. Das Gedicht mußte vor allem ein anderes sein; anstatt das, was in einem Augenblick geschieht, breit und langweilig auseinanderzulegen, mußte es sich zu einer in der Zeit vorgehenden Handlung umgestalten, wie es eben die Musik verlangt. Aber auch abgesehen davon, sehen wir den Com- ponisten, im Vergleich mit seinen früheren Leistungen, nicht in einem Fort- schritt begriffen. Man muß ihm zugestehen, daß er überall eine gewisse Wahr- heit des Ausdrucks erreicht, daß er es ernst mit der Sache meint und sich nicht mit oberflächlicher Gefälligkeit begnügt; aber man braucht der Wahrheit wegen nicht unschön zu werden. Der Ausdruck sondert sich in folgende Haupt- gruppen: die wilde Verzweiflung der fliehenden Juden (so ziemlich in dieselbe Kategorie gehört der ewige Jude mit den ihn verfolgenden Dämonen), der Triumph der einziehenden Römer (das Recitativ des Titus ist nüchtern und nichts sagend), die warnende und klagende Stimme der Propheten, die ruhige, fromme Ergebung der auswandernden Christen. Daß es auch in dieser letzten Gruppe dem Componisten nicht gelang, sich zu eigentlicher Wärme und Innig- keit zu erheben, scheint darauf zu deuten, daß er nicht aus dem Gemüthe heraus, sondern mit dem Verstande schrieb; denn hier mußten wir die Eigen- schaften, die dem Werke eben fehlen, nicht bloß als Milderung des Ausdrucks, sondern als den Ausdruck selbst verlangen. So stellt aber N. der oft mit den stechendsten Farben und dabei nicht einmal in origineller Weise geschilderten Leidenschaft nichts weiter, als die starre Erhabenheit des alten Kirchenstils gegenüber, in die sich einige mehr fränklich sentimentale, als gefühlvolle Töne mischen; der Gesamteindruck des Werkes konnte daher kein günstiger sein. Durch die Zudringlichkeit der Instrumentation, wie überhaupt durch das Be- streben, die äußersten Spitzen einer furchtbaren Situation darzustellen, schließt sich dasselbe den modernen Versuchen der Kraftgenies an; in der Behandlung der Harmonie und der Formen ist es dagegen viel maßvoller gehalten.

Der sternsche Verein als Ganzes trat, wie gewöhnlich, mit einer kleineren Zahl von Aufführungen vor das Publicum, als die Singakademie. Dieselben waren aber sehr sorgsam vorbereitet, von allen Nachlässigkeiten und Ungenauigkeiten frei, und durch kluge Berechnung des Effects ausgezeichnet. Dennoch leugnen wir nicht, daß uns mitunter eine ruhigere, anspruchlosere Art des Vortrags zusagender sein würde. Die Stimmen des sternschen Vereins klingen klar, frisch, energisch; aber sie haben nicht die weiche Fülle, die eben- falls zu vollendetem Wohlklang gehört und für den Ausdruck mancher Stücke

unerläßlich ist. Mit den Solokräften ist es ähnlich bestellt, wie in der Singakademie. Wir erwähnen unter den von dem sternschen Verein zur Aufführung gebrachten Werken zunächst einer kleinen Cantate von Richard Würst „der Wasserneß.“ Der nach einem Gedicht von Mosen zusammengestellte Text enthält eine eigenthümliche Mischung romantischer und prosaischer Elemente. Es spricht sich ein richtiges Gefühl für die Berechtigung der Wirklichkeit darin aus, aber die Verknüpfung der beiden Seiten ist eine zu äußerliche geblieben. Dem Componisten ist es nicht gelungen und er hat auch nicht dahin gestrebt, etwas Bedeutendes, Glänzendes zu liefern; sein Werk tritt anspruchslos und mit dem Reiz der Einfachheit auf. Chöre und Arien sind meistens nicht breit ausgeführt; selten wird die Homophonie verlassen; die Behandlung der Harmonie ist ungekünstelt. Trotzdem ist die Musik nicht unlebendig und ausdruckslos; namentlich zeigt sich ein schönes Talent für fließende, innige Melodik; das Ganze macht den Eindruck der Gesundheit und Unverdorbenheit. — Der Elias von Mendelssohn kam in diesem Winter zweimal durch den sternschen Verein in sehr vorzüglicher Weise zur Aufführung. Leider läßt sich nicht leugnen, daß die zweite Abtheilung dieses Werks einige Längen hat. Der ganze erste Theil ist aber wol das Bedeutendste, was Mendelssohn in der Kirchenmusik geschaffen hat. Weichen, träumerischen Gemüthern mag der Paulus mehr zusagen; aber so wohlthued die Grundfärbung desselben auch ist, wir wünschen doch eine bestimmtere, kräftigere Zeichnung, eine größere Mannigfaltigkeit der Charaktere. Den Paulus schrieb der Jüngling, der den Reichthum der objectiven Welt durch die Wärme des eignen Gefühls ersetzte, den Elias der Mann, der den Dingen fest und ernst ins Auge sah. Der Elias hat ein dramatisches Element, das dem Paulus fast gänzlich fehlt; andererseits aber hatte sich die religiöse Grundstimmung so sicher bei ihm festgesetzt, daß von einem Mangel an Einheit im Elias nicht wol die Rede sein kann. Das Urtheil der Zeitgenossen über das Verhältniß beider Werke zueinander wird dadurch vielfach getrübt, daß uns viele Seiten der mendelssohnschen Natur, die uns bereits aus dem Paulus bekannt sind, im Elias von neuem begegnen; der Elias ist aber nur eine Weiterentwicklung desselben Stiles, der im Paulus begonnen war; und so konnte der Schein entstehen, als ob der Paulus den Vorzug größerer Originalität habe. Wichtig verstanden, kann man dies auch zugeben; jedenfalls ist der Paulus origineller im Verhältniß zu dem früheren Stil der Kirchenmusik, als der Elias im Verhältniß zu Paulus. Aber daraus folgt nicht, daß er bedeutender wäre; denn das abschließende Urtheil über ein Werk wird immer von seiner innern Reife abhängig sein. — Ueber die Mitwirkung des sternschen Vereins in der neunten Symphonie, über die Unterstützung ferner, welche die Concerte des Orchestervereins durch eine kleinere Zahl von Mitgliedern des Gesangsvereins erhielten, werde ich weiter unten

berichten. Hier ist der Ort, von der Aufführung der beethovenschen Missa solennis zu sprechen, der ersten, die in Berlin stattgefunden hat. Dies war eine wahrhafte Erweiterung unseres künstlerischen Horizonts. Bedenkt man, wie vielen Vorurtheilen ein Dirigent gegenüber treten muß, der sich an ein solches Werk zum ersten Male wagt, wie vielen Schwierigkeiten er in seinem eignen Verein begegnet, wenn er bald mit der wachsenden Unlust zu kämpfen, bald das physisch den Stimmen fast Unmögliche dennoch möglich zu machen hat, so muß man dem Leiter des Vereins für die Fähigkeit, mit der er den lange gehegten Plan in so gelungener Weise ausgeführt hat, alle Anerkennung widerfahren lassen.

Man begegnet meistens der Ansicht, daß Beethovens große Messe keine Kirchenmusik sei. Da die Annahme unhaltbar wäre, daß Beethoven, der reinste Idealist in der ganzen Entwicklung der Musik, einen Text, dem er drei Jahre seines reifsten Lebens widmete, nicht mit dem höchsten Ernst sollte aufgefaßt haben, so müßte man diese Ansicht so zu stützen suchen, daß B. seiner ganzen Naturanlage nach kein wahres Verhältniß zur Religion gehabt hätte. Wir meinen indes, daß bei einer so tiefen Innerlichkeit, wie sie B. besaß, bei einer so vorherrschenden Neigung, nicht durch einzelne Melodien und Harmonien, sondern durch einen großartigen, alles aus sich erzeugenden und wieder mit sich fortreisenden Zusammenhang auf das Gemüth zu wirken, weit eher die entgegengesetzte Annahme sich hören lassen könnte. Denn eine Gemüthsstimmung, wie sie aus Beethovens Werken spricht, der das Einzelne als werthlos dem Ganzen gegenüber gilt, neigt sich mehr dem Göttlichen, als dem Menschlichen zu. Zweifelhaft bleibt es freilich immer dabei, ob die Kirche damit zufrieden ist, die sich vielleicht bei dem naiven, kindlichen Realismus Haydns besser befindet. Denn allerdings dringt ein Geist, wie Beethovens, durch die äußere Schale der Dogmatik in den Kern; und die Worte der Messe werden ihm eine geistige, keine wörtliche Bedeutung gehabt haben. Aber dennoch müssen wir annehmen, daß er in jedem Wort einen tieferen Sinn fand und gegen den sein freier Geist nichts einzuwenden hatte. Denn der wesentliche Unterschied seiner Auffassung der Messe von der früheren besteht grade darin, daß er mit grübelndem Verstande in jedes einzelne Wort einzudringen, nicht die leiseste Nuance unbeachtet zu lassen sich bemüht. Dadurch bekommt das Werk für den ersten Eindruck etwas Zerrissenes; man wird durch die vielen neuen Wendungen überrascht, keine Stimmung scheint sich zu befestigen, man vermißt die Uebergänge. Wenn z. B. beim Incarnatus wunderbare Flötengänge ertönen, die in ihrer Lieblichkeit anzudeuten scheinen, daß die Starrheit des jüdischen Gottes gebrochen ist, wenn im *dona nobis pacem* Kriegsdrommeten drohend, wenn auch nur auf wenige Takte, das fromme Gebet um Frieden unterbrechen, wenn in der Stelle *laudamus te, benedicimus te, adoramus te,*

glorificamus te die feinen Unterschiede dieser einzelnen Arten der Verehrung noch deutlich in der Musik zu erkennen sind, wenn fast überall das et einen ganz besondern Accent erhält, um die durch et verbundenen Gedankenglieder musikalisch scharf auseinanderzuhalten, so erkennt man in allem dem das Streben nach äußerster Bestimmtheit des Ausdrucks. Wol könnte hier die Ansicht entstehen, das B., seiner sonstigen Gewohnheit zuwider, dem Einzelnen ein Uebergewicht gestattet hätte — seiner sonstigen Gewohnheit zuwider, denn, wenn sich auch Härten und Schroffheiten bei ihm finden, sie sind stets mehr auf der Oberfläche, als innerlich vorhanden; fast kein Componist hat das Unvermittelte mehr vermieden, als er. Man könnte noch weiter gehen. Denn wie von vielen seiner spätern Werke behauptet wird, daß er darin die Grenzen der reinen Musik überschritten habe, indem er Gedanken ausdrücken wollte, die der Musik unerreichbar sind, so könnte grade die Messe mit ihrem sehr hervortretenden Wortausdruck Veranlassung zu einem solchen Einwand geben. Es gibt Uebergangsstufen des Geistes, in denen eine Kunst aufhört den ganzen Lebensinhalt desselben auszumachen und doch noch mit ihren Formen, mit ihrem äußern Wesen in ihm haftet. Nicht jede Stimmung ist musikalisch. Und eben darum, müssen wir weiter schließen, gibt es Uebergangswerke nach beiden Richtungen hin, indem das geistige Leben, aus dem die Kunst hervorgeht, die Grenzen derselben entweder noch nicht erreicht oder bereits überschreitet. So steht Palestrina, der noch kaum den Septimenaccord kannte, erst an der Schwelle des musikalischen Lebens; und es ist ganz außer Zweifel, daß Perioden in jeder Kunst eintreten müssen, in denen Höheres von ihr verlangt wird, als sie leisten kann. Je schwieriger die Grenzen zu erkennen sind, desto leichter tritt Ueberschreitung ein. Nun denke man sich einen reichen Geist, der durch ein wunderbares musikalisches Genie, durch den höchsten Grund technischer Meisterschaft für immer an diese Kunst gefesselt ist und dessen innerer Blick zugleich in höhere Regionen, in die Welt der Poesie und der Philosophie hinaufragt; grade in solchen Verhältnissen — und sie waren bei B. wol vorhanden — ist die Gefahr der Grenzverwirrung am ersten da. Die übermenschliche Größe sät den Keim der Zwietracht aus. Dennoch glauben wir nicht, daß die Messe in die Kategorie dieser Werke zu stellen sei. Es scheint uns vielmehr, daß manches Auffallende, Verletzende unter den äußern Bedingungen, die wir dabei voraussetzen, verschwindet. Wenn wir das Werk in einem Concertsaal, etwa dem der Singakademie, hören, so erscheinen uns nicht nur die Uebergänge zu schroff, die einzelnen Farben des Ausdrucks zu grell, sondern es verletzt uns auch die gewaltige Instrumentation, der scharfe, angestrengte Klang der Stimmen, wie er durch die hohe Lage derselben entsteht. Wir glauben aber nicht, daß B. die Messe für den Concertsaal schrieb; der Ort der Aufführung entscheidet viel. Eben weil er es so ernst damit meinte,

würde ihm eine Messe, die sich für den Concertsaal eignet, als etwas Abgeschwächtes erschienen sein; die wahre Messe muß in der Kirche gesungen und gehört werden. Wir denken uns einen großen, weiten Dom, in dessen mächtigen Räumen die starken Farben sich von selbst mildern, die Gegensätze leichter ineinander übergehen. Wir denken uns nicht einen gebildeten Kreis von Kunstkennern als Hörer; B. in seiner Einsamkeit stand den rohen Neigungen der Masse ebenso fern, als dem verfeinerten Geschmack der sogenannten guten Gesellschaft, die nichts Kraftvolles, nichts Großes zu ertragen im Stande ist; die höchste künstlerische Begeisterung schwingt sich noch höher empor und vermag in dem Starken und Gewaltigen den Abel der Göttlichkeit noch festzuhalten. Zu den aristokratischen Formen unserer Concertmusik steht die Messe in einem unleugbaren Gegensatz; man bringe sie in die großen äußern Dimensionen, deren sie bedarf, man suche jede profane Umgebung zu entfernen, und wir sind sicher, daß der Eindruck ein ganz anderer sein wird. — Die Aufführung durch den Sternschen Verein war, obschon sich die Anstrengung, unter der alle Stimmen litten, nicht verbergen ließ, eine sehr gelungene. In Berlin dürfte es schwer sein, einen vollständig angemessenen Raum zu finden; doch würde die Garnisonkirche vor allen übrigen den Vorzug verdienen.

Letztere ist die gewöhnliche Stätte der von dem Schneiderischen Verein ausgehenden Aufführungen, die zwar Manches zu wünschen übrig lassen, aber dadurch einen gewissen Werth haben, daß sie für einen geringen Preis zugänglich sind. Im vergangenen Jahre kamen der Tod Jesu, die Schöpfung und ein Werk des Dirigenten selbst „Luther“ an die Reihe. Ueber den Luther wurde bereits im vorigen Jahre berichtet. Zu einer wiederholten Aufführung lagen keine inneren Gründe vor.

Ein neues Oratorium von Hermann Küster „Das Wort des Herrn“ kam in der Petrikirche, deren Akustik für getragene Musik sehr günstig ist, durch Mitglieder der Singakademie und des Domchors zur Aufführung. Der Text ist aus der Bibel zusammengestellt. Die ausschließlich lyrisch-didaktische Haltung desselben ermüdet bei der Dauer von zwei Stunden. Der Componist hat durch frühere Arbeiten schon mehrfach bewiesen, daß er ein edles Streben hat, aber seine Natur ist zu weich und zu eng umgrenzt. Seine Phantasie besitzt wenig Productivität und vermag sich nur mit Mühe der gemüthlichen Sphäre zu entreißen. Wenn die Tagescomponisten es lieben, mit der ganzen Phalanx moderner Instrumentation auf unsere Nerven einzustürmen, so fand hier das Entgegengesetzte Statt; die Begleitung war auf die rein kirchlichen Instrumente und Orgel, Posaunen und Harfen beschränkt. Dazwischen treten kleine Chorsätze a capella, theils für Männer-, theils für Frauenstimmen allein; diese letztern, obschon in der Erfindung nicht hervortretend, hoben sich mit feierlicher Wirkung heraus.

Von den kleineren Gesangsvereinen ist der jähnsche der bedeutendste. Er pflegt selten öffentlich hervorzutreten. Da er sich auch mit der Pflege der weltlichen Chormusik beschäftigt, so sind seine Aufführungen mitunter nicht uninteressant; z. B. war die Ausführung des Vorspiels zu Hans Heiling von Marschner vielen Musikfreunden sehr erwünscht. Die übrigen Vereine bemühen sich ebenfalls, wenn sie Concerte veranstalten, durch Einstudirung älterer, unbekannter Werke von Orlando di Lasso, Seb. Bach u. s. w. denselben einen besondern Werth zu geben; doch wagen sie sich nicht selten an Compositionen, die über ihre Kräfte gehen, und man hört mitunter einen Gesang, wie er in der kleinsten Stadt nicht schlechter ist. So ist es namentlich seit der Gründung des Domchors Mode geworden, a capella zu singen, ohne daß die geringste Vorbildung dazu vorhanden wäre; das ist ein arger Mißbrauch der guten Sache. Eine bessere Wahl hatte der frigerische Gesangsverein getroffen, der eine nicht uninteressante Aufführung mit Clavierbegleitung veranstaltete. Außer einigen ansprechenden, eigenthümlich erfundenen Chorliedern von Robert Schumann hörten wir die hervortretendsten Sätze aus der C-dur-Messe von Beethoven, in der sich, so einfach und klar sie im Ganzen auch gehalten ist, dennoch einzelne Reime des späteren Niesenwerks entdecken lassen.

Die Concerte des Domchors bildeten, wie in früheren Jahren, einen der Höhepunkte des musikalischen Lebens. Wenn aus der Sixtina die Instrumentalmusik verbannt wurde, so hatte dies seinen guten Grund; denn Gott kann nur als Geist gedacht werden, und diese von jeder Beimischung gereinigte Geistigkeit liegt allein in der menschlichen Stimme. Wie freilich das menschliche Leben, losgelöst von aller Natur, an Fülle und Sinnenreiz verlieren würde, so vermiffen wir auch etwas, wenn der Gesang sich nicht auf die bunte, bewegliche Farbenpracht des Orchesters stützt; aber die menschliche Stimme ist in neuerer Zeit so vernachlässigt worden, und überdies neigt der Deutsche von Alters her, theils infolge mystischer Stimmungen, theils wegen der mangelhaften Organisation seiner Stimmwerkzeuge so sehr dazu hin, der Instrumentalmusik den Vorzug zu geben, daß die Gründung des Domchors als eine Herstellung gesunderer musikalischer Verhältnisse zu betrachten ist. Die Musik ist ein wesentliches Glied in dem Organismus der allgemeinen menschlichen Bildung, da sie die am meisten ethische unter allen sinnlichen Künsten ist; aber damit ihr geistiger Gehalt nicht zu Grunde gehe, müssen wir auch an ihrem geistigsten Organ festhalten. Die Leistungen des Domchors haben den Beweis geführt, daß auch Sängerschöre, wenn die Sache ernst angefaßt wird, d. h. bei Nichtaufnahme talentloser Mitglieder, bei strengen Uebungen, unter einer tüchtigen Leitung die Vollendung von Orchesterleistungen, die Unfehlbarkeit der Intonation, den Wohlklang, die Sicherheit der Nuancen zu erreichen im Stande sind. Schon entstehen in andern Städten, z. B. in Schwerin, ähn-

liche Chöre, wenngleich in kleinerem Maßstabe; dem musikalischen Leben eröffnen sich damit ganz neue Bahnen. Namentlich ist herauszuheben, daß wir auf diesem Wege zu einer umfassenderen historischen Kenntniß der Musik gelangen, als bisher. Die musikalische Literatur von zwei Jahrhunderten ist damit der Gegenwart wieder zugänglich geworden. Alle die kleinen Motetten und Cantaten, welche Niederländer, Italiener und Deutsche vor der Zeit der Ausbildung des modernen Oratoriums geschrieben haben, wie wenige hatten Kunde von ihnen! Und dennoch sind sie nicht so in dem Späteren mit enthalten, daß ihre Kenntniß uns überflüssig wäre. Denn um den Chorgesang mit dem Orchester in Verbindung bringen zu können, mußte man ihn selbst in engeren Grenzen halten; die größten Meisterwerke polyphoner Stimmführung rühren aus der Zeit des A-capella-Gesangs her. Und so hatte die ältere Zeit in ihrer Art eine Vollendung erreicht, der die spätere, höherer Zwecke wegen, nicht gleichkommen konnte. Wir werden nicht mit Thibaut den Palestrina-stil als den Gipfel der Kunst betrachten; aber es hatte jene Periode ihre eigenthümliche Größe, die wir uns nicht verkümmern lassen wollen. Die von dem Domchor zur Aufführung gebrachten Stücke waren: das Kyrie aus der Marcellusmesse von Palestrina, die Commentationen und das Ut cervus von demselben, ein Benedixisti von Gabrieli (aus der commercischen Sammlung), die Improperien von Vittoria, ein Agnus Dei von Bernabei, das Crucifixus von Caldara, ein Chor von Scarlatti, „o magnum mysterium“, ein misericordias von Durante, das achtstimmige Crucifixus von Lotti, ein Ave regina von Menezoli, ein Satz „terribilis est locus“ von Mostioletti, das misericordias von Mozart, ein Chor aus dem Davide penitente von demselben, drei Motetten von Johann Michael Bach, „Herr, wenn ich dich nur habe“, „ich lasse dich nicht“, „nun hab ich überwunden“, eine Motette von Sebastian Bach „komm, Jesu, komm“ und der Anfangschor aus einer Cantate von demselben, „wie schön leucht' uns der Morgenstern“, der 23. Psalm (für Männerstimmen) von Franz Schubert, der 31. Psalm von Otto Nicolai, eine Motette von Mendelssohn „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.“ Im Ganzen war das Verhältniß zwischen deutscher und italienischer Musik und zwischen den verschiedenen Jahrhunderten richtig getroffen. Gegen den musikalischen Werth der meisten Stücke läßt sich wenig einwenden; einzelne, z. B. das Ave regina von Menezoli, das *terribilis est locus* von Mostioletti, der schubert'sche Psalm ersetzen den Mangel an bedeutender Erfindung, an Strenge des Stils durch vorzüglichen Wohlklang; der nicolaische Psalm ist zu lang ausgedehnt und zu zerstückelt, um uns recht zuzusagen; der Motette von J. M. Bach, „Herr, wenn ich dich nur habe“ können wir ebenfalls keinen Geschmack abgewinnen; sie ist sentimental, die Stimmen kommen gar nicht von der Stelle. Das Crucifixus von Caldara ist ursprünglich sechzehnstimmig und

wird vom Domchor stets in einer von Teschner herrührenden, sehr gut gelungenen achttimmigen Bearbeitung gesungen; wir wiederholen den schon im vorigen Jahre ausgesprochenen Wunsch, es wenigstens ausnahmsweise einmal mit dem Original zu versuchen. Namentlich aber heben wir hervor, daß uns Seb. Bach immer noch nicht häufig genug in den Soireen des Domchors erscheint. Ob die Wahl des Chors „wie schön leucht' uns der Morgenstern“ eine ganz glückliche war, läßt sich bezweifeln. Während der Sopran die bekannte Choralmelodie singt, bewegen sich die andern Stimmen in den kunstvollsten Figurationen um dieselbe, die aber keineswegs den Werth bloßer Arabesken haben, sondern den tiefsten, innigsten Ausdruck enthalten. Es ist ein vollendet schöner Ausdruck christlicher Freude und Seligkeit, und insofern läßt sich an der Wahl dieses Chores gar nichts aussetzen. Es ist derselbe aber ursprünglich mit Orchester geschrieben, ein ansehnlicher Theil der Blechinstrumente hat mit den Sopranen gemeinschaftlich die Choralmelodie. Da bei der Ausführung durch den Domchor nur Clavierbegleitung war, so trat der Choral nicht kräftig genug hervor. Dazu kam ein zweiter Uebelstand. Alle übrigen Stimmen liegen sehr hoch. Bei starkem Orchester klingt die hohe Lage ganz anders, als am Clavier. Dort würde sie dazu beitragen, die Figurationen vernehmlich zu machen, hier gab sie dem Ganzen ein unrichtiges, leidenschaftliches Gepräge, das gar nicht darin liegt. Ueberhaupt läßt sich bemerken, daß Bach nicht stark gesungen sein will. Die Polyphonie wird dadurch undeutlich; auch lagen materielle Kraftwirkungen gar nicht im Sinne Bachs. Es ist, wie verkennen es nicht, eine große Schwierigkeit bei der hohen Lage seiner Stimme schwach zu singen; aber andererseits wird es, wenn sich die Sänger von vornherein mit dem Gedanken, ihre Stimme maßvoll zu behandeln, vertraut machen, auch leichter, seine Compositionen correct und ohne Mißklang zu Ende durchzuführen. — Ein besonders interessantes Stück war noch der achttimmige Chor aus dem Davide penitente von Mozart. Er gehört ursprünglich als ein „qui tollis“ der Messe an, die Mozart nach der glücklichen Geburt seines ersten Sohnes schrieb. Er besteht zwar nur aus wenigen Tacten, gehört aber, wenn auch nicht zu seinen schönsten, so doch zu seinen kühnsten und großartigsten Compositionen. Man erkennt daraus, daß auch in ihm Titanenhaftes schlummerte, das er aber zu bändigen und zu mildern wußte. Chromatisch sich fortbewegende Melodien, verminderte Septimenaccorde, zusammenklingende halbe Töne, kühne Modulationen — man glaubt kaum, eine Composition des vorigen Jahrhunderts vor sich zu haben. Trotzdem ist das Ganze für den Hörer sehr übersichtlich und klar; Mozart wußte eben, was er einmal anfang, auch zu Ende zu bringen und mit Meisterhand zu gestalten.

Obgleich unser Opernrepertoire aus allen möglichen Elementen zusammengesetzt ist, so haben doch der classische Geschmack und die große französische

Oper das Uebergewicht. Wir können dies nicht unbedingt gut heißen. Wenn sich der Geschmack einer Zeit zu sehr des kleinen Genres mit seinem Reiz und seinen zierlichen Formen entwöhnt, so sind Verirrungen die unausbleibliche Folge. Es wird Mode, ins Große zu gehen; kleine Naturen, ohne die mindeste Befähigung, Bedeutendes, Erschütterndes darzustellen, dehnen und winden sich, um die früheren Größen zu überbieten; daraus entstehen, wie der gegenwärtige Zustand der Musik beweist, die widerwärtigsten Zerrbilder. Nicht aus Abneigung gegen die ernsteren Seiten der Kunst weisen wir wiederholt auf den entgegengesetzten Weg hin, sondern vor allen Dingen, weil es ein trauriges Schauspiel ist, jemanden mit einer Aufgabe ringen zu sehen, der er nicht gewachsen ist. Zweitens aber beweist die Geschichte der Kunst, daß aus der Verbindung der Opera seria und Opera buffa eigentlich die schönsten Blüten hervorgehen. Was war die Oper, bevor Mozart diese beiden Elemente miteinander verschmolz? Selbst Gluck mit seinem tiefen Ernst ragt an die unverwüßliche Lebensfrische, an die Naturwahrheit Mozarts nicht heran; er blieb der Ritter Gluck, eine vornehme, ideale Natur; die volle Wärme unverfälschter Menschlichkeit mußte er jenem überlassen, der es verstand, ohne Zwang und Künsterei sich über das Gewöhnliche zu erheben. Auch Beethoven, ob schon er im Fidelio den Ton der Opera buffa wieder verließ, kehrte dennoch nicht zu der abstracten Vornehmheit der gluckschen Gestalten zurück; die ganze Sphäre blieb eine bürgerliche; namentlich an der ersten, durch Prof. Jahn herausgegebenen Bearbeitung, erkennt man deutlich die einfachen, bescheidenen Keime des Werks. Die Meisterwerke unserer Kunst, vor allen der Don Juan, dürften also wol die Ansicht rechtfertigen, daß es nicht rathsam ist, das scheinbar Kleine gering zu schätzen; auch in ihm liegt ein Moment vollendeter Schönheit.

Die Schicksale der Bühnen, die Richtung, die sie nehmen, der Erfolg, den sie haben, liegen größtentheils in den Händen einzelner hervorragender und beliebter Mitglieder. Ein einziges neues Engagement kann dem ganzen Repertoire eine andere Gestalt geben. Die Primadonna lenkt das Steuer der Oper. Ich habe im vorigen Jahre ausführlich über die Sänger und Sängerrinnen der k. Oper gesprochen und kann mich daher dies Mal, da sich an dem Personal wenig verändert hat, darüber kurz fassen. Johanna Wagner hat an ihren Stimmmitteln im Lauf des letzten Jahres weniger eingebüßt, als ein Theil des Publicums findet. Viele bemerken es indes erst jetzt, nachdem es ihnen hundertmal gesagt ist, wie gewaltsam die hohen, wie übertrieben die tiefen Töne klingen. Die Hoheit der äußern Erscheinung, die wundervolle Fülle der Mittellage, die Lebendigkeit der dramatischen Darstellung bewirkt, daß man diese Mängel zuerst gar nicht bemerkt. Im Uebertreiben des Ausdrucks, im Gebrauch unschöner Gesangsmanieren hat dagegen Fr. W. Fort-

Schritte gemacht. Ihr jetziger Orpheus z. B., der ihr doch so vorzüglich in der Stimme liegt, hat die reine, ungetrübte Schönheit ihres früheren verloren. Diese Unstetigkeit des Geschmacks, die niemals mit sich ins Reine kommt, ob man sich auf die unwissende, unkünstlerische Menge oder auf den gebildeten Kunstgeschmack stützen soll, ist tief zu beklagen. Fr. W. besitzt ein Talent ersten Ranges, nicht bloß wegen der seltenen Schönheit ihrer Stimme, sondern wegen des Feuers, dessen sie fähig ist, wegen der weiblichen Zartheit und Innigkeit, die sie dem Ton ihrer Stimme zu geben vermag. Aber sie bringt es in ihren Darstellungen selten dahin, das Ganze aus einem Guß zu gestalten; sie folgt bald diesem, bald jenem Einfall; ihr fehlt überhaupt Bildung des Geschmacks. Eine ganz andere Natur ist Frau Köster. Mit ihrer etwas trocken und scharf gewordenen Stimme kann sie freilich denen wenig bieten, die im Gesang nur den Reiz frischer Sinnlichkeit haben wollen. Mit aller Kunst der Tonbildung läßt sich jenes üppig Quellende der Stimme, wenn die Natur es versagt, ebensowenig erreichen, als man aus einem dürren Sandboden einen fruchtbaren Wiesengrund machen kann. Glücklicherweise sind gewisse natürliche Eigenschaften, wenn auch eine wünschenswerthe Zugabe, für die vollendete Darstellung eines musikalischen Kunstwerks nicht unentbehrlich. Eine Stimme, die hinreichenden Umfang, gleichmäßige Ausbildung der Register, Kraft und Zartheit besitzt, kann, wenn künstlerische Begeisterung, Verstand, ernstes Studium und edle Bildung hinzukommen, sich jede mögliche Aufgabe stellen. Nachdem wir in den letzten Jahren die berühmtesten Sängerrinnen Deutschlands kennen gelernt haben, glauben wir, daß Frau K. als dramatische Sängerin unter ihnen den ersten Rang einnimmt. Ihr Fidelio ihre Donna Anna, ihre Julia (in der Vestalin), ihre Valentine, ihre Necha sind gegenwärtig wol unerreicht. Namentlich aber müssen wir ihrer Leistung als Fidelio einen außerordentlich hohen Werth zuschreiben; sie gehört zu dem Schönsten und Ergreifendsten, was wir überhaupt auf der Bühne gesehen haben. Frau Herrenburg-Tuczek tritt bei dem jetzigen Repertoire seltener in erster Reihe hervor. Ihre Leistungen als Susanna, Zerline, Marcelline (im Fidelio; leider gibt sie diese Rolle jetzt selten; des Ganzen wegen wäre es wünschenswerth, dieselbe wieder dauernd in ihren Händen zu wissen), sind noch immer sehr anmuthig. Obschon sie unter allen unsern Sängerrinnen das meiste musikalische Talent besitzt, ist ihr Gesang nicht immer ganz correct, vielleicht weil sie, dem Wesen ihrer Rollen getreu, mit den Tönen mehr spielt, weil sie jenen festen und sichern Tonansatz vermeidet, der sich für das ernste Genre eignet. Trotzdem weiß sie durch geschmackvolle Wendungen, durch die natürliche Lebendigkeit ihres Spiels und die Sicherheit der Routine ihre Stelle sehr gut auszufüllen. Eine allen Ansprüchen der Kunst genügende Coloratur-Sängerin besitzen wir nicht. Fr. Trietsch und Frau Böttcher sind in ersten

und zweiten Partien beschäftigt. Diese Unbestimmtheit der äußern Stellung ist meistens mit einer innern Unfertigkeit verbunden; selten oder fast nie geben uns beide Sängerinnen etwas Ganzes; doch wird man, wenn man nicht allzukühne Ansprüche macht, ihnen wol einräumen, daß sie ihren Platz ausfüllen.

Es scheint uns, daß unsere Oper, was den Reichthum weiblicher Talente betrifft, jeder andern deutschen Bühne überlegen ist. Dennoch müssen wir für die nächsten Jahre auf einen würdigen Ersatz bedacht sein. Theils verlangt der Geschmack des Publicums immer Neues, theils verlautet es, daß die beiden wichtigsten Stützen unserer Oper der Bühne nicht mehr lange angehören werden. Wichtiger und dringender noch ist indeß ein Ersatz im Tenor. Herr Mantius gibt nur noch wenige Rollen und vermag auch diesen nicht mehr in gewohnter Weise zu genügen, da seine Stimme, die in der Nähe immer noch lieblich und kräftig genug klingt, für das Opernhaus nicht ausreicht. Herr Pfister, der früher eine kräftige und dabei weiche Stimme hatte, von der Kunst des Singens aber niemals das Mindeste verstand, weiß sich jetzt, da die Naturkraft ihn verläßt, gar nicht mehr zu helfen und ist, da er sich noch im Besitz einiger großen Rollen befindet, im Ensemble nicht selten störend. Herr Krüger, der in der letzten Zeit beachtenswerthe Fortschritte machte, hat ein anderes Engagement angenommen. So bleibt uns nur Herr Formes, in dem wir allerdings einen der bedeutendsten deutschen Bühnensopranen besitzen, der uns aber um so weniger ausschließlich genügen kann, als er sich ganz der modernen Richtung zugewandt und für das classische Repertoire fast unmöglich gemacht hat. Es dürfte wenig Sänger geben, die so viel Kraft, und Wohlklang in der Kraft besitzen und zugleich, zu Zeiten wenigstens, eines so schönen piano fähig sind; in der Verwendung freilich dieser herrlichen Mittel gehört F. einer andern Richtung an, als die wir vertreten. Er bemüht sich, seine Gestalten durch starke Lichter und Schatten zu beleben; den Vorwurf eines unlebendigen Vortrags kann man ihm im Ganzen nicht machen; aber in der Wahl der Farben geht er viel zu weit, in den Uebergängen verrieth sich kein feiner künstlerischer Verstand. Doch werden die Eigenschaften, die ihm fehlen, in dem Rollencyklus, den er sich gewählt hat, weniger vermisst; und da er, im Vergleich mit dem, was er früher leistete, viele Ecken und Härten seines Gesangs abgeschliffen und in der dramatischen Auffassung seiner Rollen sichtbare Fortschritte gemacht hat, so wird man ihm immer die Anerkennung zollen müssen, daß er zu den hervorragenden Mitgliedern dieser Oper gehört.

Mit Bassisten sind wir reichlich versehen. Doch fehlt es uns, seitdem Zschiesches Kraft zu schwinden beginnt, an einem eigentlich tiefen Bass. Wir brauchen einen Sänger, der, wie er, einfach und ohne weitere Umstände zu

machen, den Ton ins Weite hinausstngt; ein besonderer Gefühlsausdruck, wie er durch kunstvollere Stimmbehandlung erreicht wird, ist für dieses Rollenfach Nebensache. Herr Fricke, der kürzlich für dasselbe engagirt wurde, hat recht schöne, aber noch unausgebildete Mittel; überdies spricht seine Höhe besser an, als die Tiefe. Herr Post eignet sich, obschon sein Gesang auf einer ganz guten Grundlage ruht, mehr für das komische, als das ernste Genre, da es seinem Vortrag an eigentlichem Adel fehlt. Manche Rollen, z. B. der Osmin, können gegenwärtig gar nicht besetzt werden, Sarastro nur sehr unvollkommen. Dagegen wird der Rocco im Fidelio von Herrn Zschiesche immer noch ganz vorzüglich gegeben. Herr Krause, als Dratorienfänger ausgezeichnet und in einzelnen mozartischen Partien, z. B. als Leporello und Figaro, sehr schätzenswerth, besitzt im Ganzen doch nicht die Elasticität des geistigen Wesens, die Lebendigkeit und Leichtigkeit der Gestaltung, die man auf der Bühne verlangt. Er ist ein Lieblingsfänger der gebildeten Gesellschaft; aber die Bühne beruht auf weiteren Dimensionen. Herr Salomon hat schöne Mittel, aber weder eine freie, edle Tonbildung, noch Idealität der Auffassung. Herr Radwaner, ein für hohe Baritonpartien neu gewonnenes Mitglied, hat eine weiche, in manchen Wendungen sympathisch klingende Stimme, der aber aller Kern und damit auch die Sicherheit der Intonation fehlt.

Ueber die Trefflichkeit des Orchesters ist wol nur eine Stimme. Doch wird ein Umstand oft übersehen, den ich schon in meinem vorjährigen Bericht rügte, die ungleiche Stimmung der Blasinstrumente. Geübtere Ohren bemerken die Differenz der Stimmung leicht. Abgesehen davon, ist es in manchen Opern, z. B. im Fidelio, ein wahrer Genuß, zu hören, wie alle Feinheiten der Partitur zu äußerer Erscheinung kommen. Die schwächste Seite unserer Oper ist dagegen der Chor, der durch Unreinheit, Unsicherheit und unedlen Klang oft eine sehr störende Diffonanz in Vorstellungen bringt, die sonst ganz makellos vorübergehen. Wir wissen es wohl, wie große Schwierigkeiten der Herstellung eines guten Theaterchors entgegenstehen, denn es steht den Bühnen fast nie ein einigermaßen künstlerisches Material zu Gebote; man müßte aber durch Verbesserung der Stellen auf eine Hebung dieses Bestandtheiles der Oper hinzuwirken suchen. Zwischen den Gehalten einer ersten Sängerin und eines Theaterchoristen ist ein so ungeheurer Unterschied, daß dabei von einer verhältnismäßigen Gleichmüchtigkeit nicht mehr die Rede sein kann. Auch ist es ein falsches Princip, daß ein Chorist einer Hofbühne einen nicht viel größeren Gehalt bekommt, als der einer Provinzialbühne, während die Gehalte der Solofänger vier- bis sechsmal größer sind. Auf diese Weise können sich die Chöre einer Hofbühne nur durch größere Stärke vor denen einer Provinzialbühne auszeichnen, während sie doch auch durch Schönheit und Adel des Klangs hervortreten sollten. Dem wahren Kunstfreunde kann damit nicht gedient sein, daß

einzelne Rollen gut besetzt sind; er verlangt Gleichmäßigkeit und Zusammenwirken aller Kräfte zu einem Ganzen; in der Oper hat also auch der Chor eine Bedeutung, die nicht übersehen werden will.

Das Repertoire unserer Oper umfaßte folgende Werke: den Orpheus und die Armida von Gluck, den Don Juan, Figaro, Idomeneo und die Zauberflöte von Mozart, den Fidelio von Beethoven, die Vestalin und Olympia von Spontini, den Freischütz, den Oberon und die Curyanthe von Weber, die weiße Dame von Boieldieu, den Tancred, Tell und Barbier von Sevilla von Rossini, den Fra Diavolo, Maurer, Feensee, die Stumme von Portici und die Krondiamanten von Auber, den Robert, die Hugonotten, den Propheten und das Feldlager in Schlessien von Meyerbeer, den Wasserträger von Cherubini, die Norma und den Romeo von Bellini, die Lucrezia, Lucia und den Liebestrank von Donizetti, die Jüdin von Halevy, die Nibelungen von Dorn, den Lannhäuser, die lustigen Weiber von Nicolai, Adlers Horst von Gläser, den Czaar und Zimmermann und den Wildschütz von Lortzing. Es ist im Wesentlichen dasselbe Repertoire, wie im vorigen Jahre; über die eingetretenen Veränderungen läßt sich kurz berichten. Die Zauberflöte hatte seit einigen Jahren geruht. Sie erfordert bekanntlich eine so große Anzahl der ausgezeichnetsten Gesangskräfte, wie fast kein anderes Werk. In der ganzen Welt gibt es wol heute keine Sängerin, die mit Leichtigkeit und Wohlklang bis zum dreigestrichenen F zu singen im Stande wäre und zugleich eine solche Fülle des Organs besäße, wie sie die Introduction der großen Arie der Königin der Nacht verlangt, und mit einer Innigkeit des Ausdrucks zu singen vermöchte, wie sich in dem darauffolgenden Andante ausspricht. Auch die Sarastro's sind nicht häufig. Der berühmteste Bassist der Gegenwart, Formes, verwandelt die ernste Milde des Oberpriesters in ein äußerliches Pathos; er benutzt die herrliche Musik, um mit der Kraft seiner Stimme zu kokettiren. Die schwierigen, fein gearbeiteten Ensembles gehen auf den meisten Bühnen fast ganz zu Grunde. Es ist daher kein Wunder, daß das heutige Publicum sich nicht mehr sonderlich von der Zauberflöte angezogen fühlt, um so mehr, da das Textbuch gar zu sehr allen Begriffen von Bildung und gesundem Menschenverstande widerspricht. Man mag es zu den Paradoxien Hegels zählen, daß er dasselbe in Schutz nahm; doch läßt sich jedenfalls nicht leugnen, daß es der Musik eine Fülle von Stoff gab, und auch wir geben ihm darum den Vorzug vor vielen Texten, die in gebildeterer Form geschrieben sind, aber alles Charakteristischen, individuellen Lebens entbehren. Auch dies Mal zeigte es sich wiederum, daß das Publicum den Standpunkt der Zauberflöte als einen überwundenen betrachtet. Die Theilnahme war nur gering. Denn wenn auch die Besetzung mangelhaft war, so gingen doch wenigstens die Ensembles gut, und schon damit konnte sich jeder Musikfreund hinreichend belohnt fühlen,

Dasselbe gilt von dem Orchester. Auch der Papageno war durch Herrn Krause gut vertreten. — Noch weniger Anklang mußte freilich die Wiederaufnahme des Idomeneo finden. Doch füllte schon die Neugierde einige Vorstellungen. Der Idomeneo ist stets sehr wenig gegeben worden, auch in den Zeiten des größten Mozartcultus; erst neuerdings hat man wieder einige Versuche damit gemacht. Selbst aus der Partitur oder dem Clavierauszuge mochten nicht viele Musiker das Werk kennen, zu dem Mozart noch in spätern Jahren eine besondere Zuneigung hatte, nur einzelne Nummern, ein Quartett, ein Terzett, ein Chor hatten sich wol aus der allgemeinen Vergessenheit gerettet. Genauere Kenner der musikalischen Literatur sprachen sich indeß meist mit großer Achtung vor dem Idomeneo aus; ja man vernahm sogar Urtheile, daß darin mit das Tiefste und Bedeutendste enthalten sei, was M. überhaupt geschrieben habe. Dies ist wol zu viel. Wer keinen Sinn hat für die Vermischung des Ernsten und Heitern, des Tragischen und Komischen, wird freilich dem Idomeneo, der ausschließlich im Stil der Opera seria geschrieben ist, den Vorzug geben; nach dem, was wir oben entwickelt haben, finden wir die eigenthümliche Schönheit seiner Opern aber darin, daß er sich von dem Stelzengange dieses Stils durch Aufnahme des heitern Elements frei machte, daß er von der künstlichen, gemachten Größe zur Natur zurückkehrte. Diese durchgängige Hoheit im Idomeneo ist für uns ein Zeichen von Armuth; es ist eine Unlebendigkeit darin, die uns durch die äußere Würde nicht ersetzt werden kann. Arie und Recitativ herrschen vor. Die wenigen Ensembles, die das Werk enthält, sind meisterhaft, die Chöre von dramatischer Lebendigkeit; aber erstens sind ihrer sehr wenige, zweitens haben sie jene eigenthümliche mozartsche Süßigkeit, die Jahn sehr schön als die aus vollendeter Reife hervorgehende Süßigkeit bezeichnet, noch nicht in dem Grade, den wir aus seinen spätern Werken kennen. In der Instrumentation zeigt sich ein großer Reichthum von belebenden Gedanken; nach dieser Seite hin ist der Idomeneo vielleicht mit größerer Sorgfalt geschrieben, als manches der spätern Werke von M. Aber die heutigen Musiker pflegen sehr genau das Orchester zu studiren und sich um so weniger um den Gesang zu kümmern. Wollten sie sich die Melodieführung in den Arien des Idomeneo näher ansehen, so würden sie finden, daß, wenige Ausnahmen abgerechnet, der Gesang jene fließende Schönheit, jene lebendige Gliederung, die wir in den spätern Arien Mozarts bewundern, noch bei weitem nicht erreicht. Es ist etwas Schlepplendes darin; die Bewegung hat keine rechten Höhepunkte und keinen schönen Abfall. In der Behandlung des Orchesters erreichte somit M. einen gewissen Grad von Vollkommenheit, als er in der des Gesanges noch ziemlich unentwickelt war. Grade aus diesem Verhältniß beider Factoren zueinander geht uns hervor, daß M. im Idomeneo noch nicht auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens stand. Wenn man inzwischen nicht den Maß-

stab seiner größten Meisterwerke mitbringt, wird man im Idomeneo hohen Genuß haben. Namentlich sind der zweite und dritte Act, in denen die Handlung etwas in Gang kommt, reich an musikalischen Schönheiten. Einige Arien der Elektra und der Iliä sind von großem Reiz, jene durch ihr dramatisches Feuer, diese durch zarte Lieblichkeit. Sollte es daher möglich sein, die Oper dem Repertoir zu erhalten, so würden die Freunde der Musik nur Ursache haben, dafür dankbar zu sein. Die Aufführung war, obschon unsere drei Primadonnen sämmtlich mitwirkten, insofern mangelhaft, als man ihrem Gesange anhörte, daß der Stil der Musik ihnen nicht geläufig war. Eine vollkommene Ver sinnlichung des Werks, wie wir sie uns zu Mozarts Zeiten denken müssen, ist heute, bei der ganz andern Richtung des Gesanges, fast unmöglich. Doch ist anzuerkennen, daß man allerseits die größte Mühe darauf verwandt hatte. —

Neu einstudirt war ferner der Wilhelm Tell, von dem es ziemlich anerkannt ist, daß er unter den ersten Schöpfungen Rossinis mit die höchste Stelle einnimmt. Namentlich ist das große Terzett zwischen Melchthal, Tell und Walther Fürst und die Rütli scene ebenso wohlklingend als schwungvoll. Ueberhaupt hört man der Musik das Bestreben an, dem gewohnten Leichtsinne zu entsagen und die Wahrheit zu ihrem Recht zu bringen. Mit großem Talent hat sich R. in die neue Richtung gefunden, aber die sprudelnde Fülle seines productiven Talents hat er doch nicht mit hinübergenommen. Wilhelm Tell hat niemals so die Häuser gefüllt, wie seine frühern Werke. Indem er sich mit den Classikern versöhnte, entfremdete er sich dem Publicum, das vor allem Inhalt verlangt und sich, wenn dieser nur vorhanden ist, die Formlosigkeit wohl gefallen läßt. Begeisterung wird der Tell nicht hervorrufen, aber er ist der würdige Abschluß der künstlerischen Thätigkeit Rossinis; und so lange Tancred, Dthello, die Belagerung von Korinth u. s. w. auf unsern Bühnen erscheinen, haben wir auch ein Recht auf den Tell. Für die Hauptrolle reichten die Kräfte des Herrn Radwaner nicht aus; Herr Förmes gab den Melchthal dagegen recht gut; auch die Ensembles befriedigten. — Ein seltener Gast war in diesem Winter der Barbier von Sevilla. Es ist ein sehr allgemein verbreitetes Vorurtheil, daß man eine Aufführung desselben auf deutschen Bühnen nicht sehen könne. Indes war die diesmalige keineswegs so trocken und ungraziös, daß wir nicht herzliche Freude an diesem Meisterwerk der heitern Laune gehabt hätten.