

**RECENSIONEN
UND
MITTHEILUNGEN
ÜBER THEATER
UND MUSIK**





Nr. 60:78

40 J. abg. 2
Nr. 24.

53π
17, 24

Recensionen

Wien.

Zehnter Jahrgang.

11. Juni. 1863.

und Mittheilungen über Theater und Musik.

Jeden Samstag erscheint eine Nummer. Preis: vierteljährig 2 fl., halbjährig 4 fl., ganzjährig 8 fl. Mit Post: Inland 2/4, 4/4, 8 fl. Ausland 3/4, 6 und 10 fl. — Redaktion: Heder Markt, 1. — Expedition: Gussow's Lagermann's, Grotten 14. Wen abonniert bestellt, durch die Postämter, sowie durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen.

Inhalt: Schiller's „Demetrius“ (Schlus). — Das niederheinische Musikfest — Münchener Musikfest II. — Wiener Theaterbericht: Burgtheater (Sokrates, „Ein weisses Wort“), An der Wien und Carltheater (Sokrates). — Correspondenz-Nachrichten (Mannheim, Brest, Prag). — Kleine Chronik. — Bekleid.

Schiller's „Demetrius“.

Vier Abhandlung von G. L. Kähler.

(Schlus.)

Durch Nichts hat Schiller vielleicht seine tragische Kunst mehr bewiesen, als durch die Konzeption der Katastrophe im „Demetrius“. Formell genommen standen dem Dichter für die Entwicklung seines Dramas drei Wege offen. Entweder konnte er den Demetrius zum bewußten Betrüger machen, der, von seiner unechten Abstammung überzeugt, nur aus Ehrgeiz den Thron erstrebt. Oder der Dichter zeigt uns im Demetrius den wahrhaftigen, echten Nachkommen Zwan's, welcher sein Recht zurückfordert und mit Hilfe Polens wirklich zurückerobert. Endlich blieb ihm der Ausweg, den er wirklich eingeschlagen hat: er macht den Demetrius zu einem betrogenen Betrüger, der voll Glauben und Zuversicht auf seine Legitimität, Alles daran setzt, den Thron der Väter zurückzuerobern, aber auf der Höhe seines Sieges über die Täuschung belehrt wird, in welcher er sich über seine Abstammung befindet.

Der bewußte Betrüger Demetrius konnte niemals Held einer Tragödie werden, weil ihm jede Grundlage eines Rechtes fehlt, weil die Selbstsucht allein ihn zu diesem Betrage getrieben, weil durch seinen Sieg nur das Verbrechen triumphirt hätte. Weder sein Sieg noch sein Untergang bot ein poetisches Interesse dar. Der letzte war nur tragisch, weil er nur der Untergang eines Nichtswürdigen war, der für den Zuschauer auch nicht die geringste Erhebung in sich schloß. Selbst seine im Verlauf der Tragödie sich etwa entwickelnden Herrschertugenden hätten ihn

nicht interessanter, nicht tragischer gemacht, denn der Zuschauer würde alle diese Tugde für Erbüchtungen und die Gesinnungen für Phrasen halten, weil er Edles, Hochherziges einem Manne niemals zutrauen könnte, dessen ganzes Thun auf der Grundlage eines Verbrechens ruht, weil der Zuschauer also in seinen Handlungen immer nur die Fortsetzung der ersten Tugde erblicken würde. Ein solcher Demetrius war also tragisch durchaus unbrauchbar.

Aber auch der Gegensatz des Betrügers Demetrius, der echte, legitime, wunderbar erhaltene Demetrius war als tragischer Held unbrauchbar. Wie bei dem ersteren der Schatten, der auf denselben fiel, zu stark, zu dicht war, so war umgekehrt das Licht, das der echte Demetrius ausstrahlte, zu grell, zu blendend. Daher fehlt ihm das tragische Interesse, welches eine Schuld fordert. Sein Untergang wäre also ebenfalls nicht tragisch gewesen, weil er uns nur schmerzlich berührt hätte. Der Untergang des echten Demetrius, welcher nur sein Recht will, wäre nicht in der sittlichen Weltordnung begründet gewesen, weil er, in dieser trostlosen Bewirung uns durchaus keine Aussicht auf eine Veröhnung der Elemente eröffnete, sondern in seinem Tode, gleichviel ob auf dem Schlachtfelde, oder von der Hand eines Mörders, uns gar keine Perspektive für eine beruhigende Zukunft zeigte. Der Untergang des echten Demetrius hätte also immer nur durch einen rohen Zufall erfolgen können, der nichts geföhnt, nichts aufserbaut hätte. Er hätte uns nur in eine unbestimmte Zukunft verwiesen, auf eine Veröhnung am Ende aller Tage, während eine wahrhafte Tragödie die Lösung der Räthsel von der Tragödie selbst fordert und sich nicht auf ein Jenenseit verweisen läßt.

Tragisch brauchbar war also nur der betrogene Betrüger Demetrius. Er schießt Recht und Schuld in sich und erzeugt allein die eigentlich tragische Stimmung. Wir können an dem Untergange eines Helden Antheil nehmen, gegen welchen das verletzte Recht zurückschlägt; wir werden durch seinen Tod nicht an der sittlichen Weltordnung irre; er bietet uns im Gegentheil die Aussicht auf eine neue Ordnung der Dinge, da die Träger der alten Ordnung durch ihre Schuld aufgerieben worden sind. Der betrogene Betrüger allein vereinigt alle Bedingungen zu einem tragischen Helden. Und wie hat unser Dichter diesen tragischen Helden gestaltet, was hat er gethan, um ihm unsere Sympathie zuzuwenden?

Ein fähner Heldenjüngling, von seinem Rechte auf den Thron Rußland's erfüllt, von einer Nation in diesem Glauben bekräftigt, ausgestattet mit allen Vorzügen der Tapferkeit, der Liebenswürdigkeit und der edlen Befinnung, auf dem Throne auch das zu sein, wozu ihn die Geburt berufen hat, durch das Glück getragen und darin eine Befiegelung seines Rechtes erblickend, erkennt sich schließlich fast schon am Ziele als einen über seine Abstammung Betäuschten. Was thun? An den Stufen des Thrones umkehren und sich in Niedrigkeit verlieren, um sich dem Tode zu entziehen, der ihn unsehbar treffen würde, wenn er irgend nur eine hervorragende Stellung einnehmen wollte? Dieser Mann hat bereits den Genuß des Herrschens gekostet, sich in die Träume unumschränkter Herrschaft eingewiegt, nicht ohne von der Größe seines Berufes und von dem Willen erfüllt zu sein, ihn auszufüllen; dieser Mann kann unmöglich in dem Augenblicke, wo alle Schranken fallen, welche ihn von dem Throne trennen, entsagen, und in die Dunkelheit zurücktreten! Und wenn er es wollte, wo ist der legitime, unbestrittene Herrscher, dem er sein Schwert zur Vertheidigung seiner Rechte anbieten könnte?! Alles ist ja in Frage gestellt. Zurücktreten hieße also, sich vernichten, moralisch wie physisch sich zu Grunde richten. Seine Erfolge waren durch den Glauben an die Echtheit seiner Abstammung bedingt, warum nicht ferner diesen Glauben um jeden Preis aufrecht erhalten, da der Mund des Einigen geschlossen ist, der ihn verrathen konnte? Er fühlt, daß er, trotz seiner Unechtheit, sein Herrscheramt nicht weniger gut und ebel verwalten werde. Nur ein Schwächling könnte vor dem Entschlusse zurückbeben, seine Rolle fortzusetzen, und Muths Größe, Macht und Herrschaft wie ein Spielwerk

wegwerfen. Der Entschlusse also, auch nach der Entdeckung seiner Abkunft in seiner Stellung zu beharren, ist psychologisch so nothwendig, daß das Gegentheil mit seiner ganzen bisherigen Entwicklung, ja, mit seiner ganzen Persönlichkeit im Widerspruche stünde. Demetrius hat mit diesem Augenblicke für sich freilich den Boden seines historischen Rechtes, seine objektive Grundlage zum Herrschertum eingebüßt, aber er hat noch immer das Recht des Helden behalten, der sich eine Welt schaffen und bewahren kann. Großartiger kann eine tragische Kollision gar nicht gedacht werden, nothwendiger ist niemals eine Entscheidung getroffen worden. Würde ihm die Enthüllung aber seine Unechtheit gekommen sein in dem Augenblicke, wo er sich an die Spitze stellen will, um seinen Thron zu erobern, so wäre eine Resignation noch möglich gewesen, ja sie hätte sogar den Charakter der Größe gehabt; jetzt, nachdem er sich seiner Aufgabe gewachsen erkunden, wo er sich als Held gezeigt hat, jetzt wäre seine Resignation das Eingeständniß der Kleinheit, der Freigebigkeit, der Alltäglichkeit und mit seiner Vergangenheit im vollsten Widerspruche gewesen. Es bleibt dem Demetrius also nur das Heroenrecht übrig, darauf stützt er sich. In dieser Entscheidung sind Recht und Schuld unauflöslich ineinander verkettenet. Und darauf beruht die künstlerische Weihe dieser Katastrophe. Sie ist darum so reiner künstlerischer Art, weil sie das Andersseinkönnen anspricht.

So tief innerlicher Art die ganze Katastrophe im Demetrius ist, so innerlicher Art ist auch ihre nächste Wirkung. Auch unmittelbar nach der Entwicklung, welche dem Demetrius geworden ist, setzt sich sein Glück noch fort. Er zieht triumphirend in Moskau ein und die Gefangennehmung Theodor's und Kziniens krönt das Werk. Aber die Katastrophe wirkt im Innern fort. Sie äußert sich zunächst darin, daß Demetrius jede heroische Ruhe, Siegeszuversicht, Freiheit des Handelns eingebüßt hat. Demetrius muß vor allen Dingen eine Zusammenkunft mit Marfa erstreben. Aus der Berührung mit ihr, aus der Mutterliebe, deren er gewiß zu sein glaubt, will er eine neue Kraft, neue Nahrung für seine Unternehmung schöpfen! Also nichts folgerichtiger und nothwendiger als die Zusammenkunft mit Marfa. So tief innerlich Schiller im Anfang uns den Schmerz der Marfa über den Verlust des Sohnes gezeichnet hat, so wenig die Zeit über die Intensivität des Schmerzes vermag hat, weil er aus der Tiefe einer noch ganz ungebro-

henen weiblichen Natur stammte, so instinktiv ist zugleich die Kraft der Mutterliebe, wir möchten sagen, so elementarisch äußert sie sich. Schon die Zeit hindurch, in welcher Marfa, nach der Kunde von dem wiedergewonnenen Sohne bis zu der ersten Zusammenkunft sich selbst überlassen gewesen ist, hat die Freude über das wiedergewonnene Gut nicht nur keine Fortschritte gemacht, sondern an Intensivität verloren. Marfa fühlt ihr Herz diesem Sohne nicht mächtig entgegenzuschlagen, und aus diesem Seelenzustande schöpft sie das erste Mißtrauen gegen die Wahrheit dieser ihr gewordenen Entdeckung. Ihre Reflexion, mit welcher sie sich in frühere Zeit zurückversetzt und die ganze Katastrophe der Rettung ihres Sohnes begleitet, wirkt erlösend auf sie, so daß sie dieser Zusammenkunft sich durchaus nicht entgegensetzt, ja sie eher fürchtet. Es ist eben so tief als wahr vom Dichter gedacht, daß er der so intensiv gezeichneten Mutterliebe auch einen gleich intensiven Instinkt für die Wahrheit ihrer Empfindung gegeben hat. Der ungeheuren Gewalt eines Schmerzes, der der Zeit trotzt, steht eine gleich große Kraft des Instinktes über die Echtheit oder Unechtheit dieses Sohnes zur Seite.

Demetrius, der die Lüge seiner Abkunft vollständig befehrt, geht natürlich dieser Zusammenkunft mit peinlicher Empfindung entgegen. Seine Vereblichkeit soll Marfa fortreißen und überwinden. Welch ein Gewicht Schiller auf diese Zusammenkunft des Demetrius mit Marfa gelegt hat, beweist, daß er hier das einzige Mal, nach der ersten Hälfte des zweiten Aktes, einige Gedanken und Empfindungen, welche die Personen bewegen, denselben in den Mund gelegt hat, um sie später noch künstlerischer auszuarbeiten.

Man sieht daraus, wie großartig unter Schiller's bildender Hand diese Begegnung zwischen Marfa und Demetrius geworden wäre. Die erste Berührung Weiber vollendet die Gewissheit Marfa's, daß sich ihr Instinkt nicht betrogen. Auch Demetrius wird von diesem Blicke, dieser ersten Begegnung eifrig angezogen! Ihm bleibt also nur zu versuchen, was die Kraft der Vereblichkeit an Marfa vermag. Er fühlt es, wie vergeblich es sein würde, sie zu dem Glauben bewegen zu wollen, sie sei wirklich seine Mutter, wie sehr ein solcher Versuch das Gegentheil bewirken würde. Marfa würde diesem Streben eine unerbittliche Kälte ihres Unglaubens entgegengesetzt haben. Demetrius kann also die Waffen der Vereblichkeit nur aus der Gefahr und der Bewichtigkeit seiner Stellung entnehmen,

um Marfa wenigstens dazu fortzureißen, ihre Verläugnung seiner nicht bis zum Äußersten fortzusetzen. Demetrius hängt Gewicht an Gewicht, er überdauert Marfa durch den Gedanken, in ihm die Stärke pietätvoller Liebe wie vom echten Sohne zu finden, in ihm gleichsam den Ersatz für den unwiederbringlich Verlorenen zu erblicken. Demetrius schöpft seine Vereblichkeit aus der Größe und dem Gewicht der Situation; er heuchelt nicht. Die herdrobrechenden Thränen Marfa's sind die unermessliche Wirkung der sie bestürmenden Erinnerungen an den echten Sohn und der Ausdruck des tiefsten Schmerzes, nur einen Schatten statt der Wirklichkeit zu umarmen. Aber die Thränen sind zugleich der Schein, welcher vor der Welt das heilige Pietäts-Verhältniß besiegelt. So zeigt er sich, so die Mutter dem Volke. Der Akt der Beglaubigung seiner Echtheit ist durch die Mutter vollendet. Demetrius scheint in sich erstarrt zu sein und seine natürliche Grundlage wiedergewonnen zu haben.

Aber diese vor dem Volke für den Augenblick proklamirte Einheit von Mutter und Sohn ist keine Wahrheit. Jedes von Beiden fühlt sich dem Andern fremd. Der Fortgang der Handlung kann diese Lust nur erweitern. Demetrius, welcher sich nur noch auf das Heroenrecht stützt, fühlt mit jedem Schritte, den er thut, mehr und mehr, daß ihm seine natürliche Grundlage entzogen werde. Bei einer ursprünglich so edlen Natur muß die Heuchelei, zu welcher er jetzt verurtheilt ist, der Zwiepsalt, in welchen er sich jetzt geworfen fühlt, nach innen zurückschlagen. Demetrius wird daher finster, mißtrauisch, unsicher in sich selbst, die äußeren Ehren gebieterisch fordernd, Vernachlässigung derselben bestrafend, weil er durch den äußeren Apparat des Ceremoniels das ihm fehlende Moment ersetzen will. So neigt Demetrius zum Despotismus, der seiner Natur eigentlich fremd ist. Die Tiefe der Konzeption beruht darauf, daß Demetrius sofort in sich selbst sein Strafgericht für die Schuld erfährt, die er auf sich genommen hat. Nicht der später ihn erzielende Unterang ist seine Strafe, es wird damit nur vollzogen, was in seiner Schuld schon begründet ist. Seine mit dem Augenblicke der Heuchelei beginnende innere Unruhe, Unsicherheit und Entmuthigung ist das eigentliche wahre Strafgericht, die wahrhaft tragische Nemesis. Alles Andere, was noch dazutritt, ist sekundärer Art. Wir rechnen dahin seine ohne Liebe mit der kalten, ehrgeizigen und herrschaftlichen Polin Marina nur darum geschlossene Ehe, weil ihm damals

mit dieser eine mächtige Unterstützung zugesagt wurde. In Demetrius' Herzen hatte sich indessen eine Leidenschaft für Aginia entzündet, diese aber verabscheut in Demetrius den Urheber des Unterganges ihres Vaters. Dadurch erweitert sich der Kampf und Zwiespalt in Demetrius' Gemüth immer mehr; man hat das Vorgefühl seines Endes.

Es ist noch als ein tief tragischer Zug Schiller's hervorzuheben, daß er die edle, unglückliche Aginia durch den ihr von der Czarin Marina gereichten Giftbecher sterben läßt; ihr Leben ist völlig freudlos geworden; sie ergriff den ihr von der herzlosen Feindin dargebotenen Giftbecher mit Freuden, weil er sie von einem trostlosen Leben befreit. Man sieht, daß der Dichter Schritt vor Schritt darauf hinarbeitet, den Untergang des ganzen schuldigen Geschlechtes herbeizuführen.

Wie Schiller schon früher vorübergehend in der Gestalt des Romanow die Perspektive auf ein versöhnendes Element eröffnet hatte, so erneuert er dieselbe jetzt, kurz vor dem Untergange des Demetrius wieder, indem er den im Gefängniß befindlichen Romanow dem Zuschauer vorführt und ihn durch die verklärte Gestalt Aginia's trösten läßt. Darin soll die neue geschichtliche Zukunft Rußlands vorgebildet sein, welche sich aus der Asche des untergegangenen Geschlechtes erhebt.

Die Art und Weise, wie Schiller nun den unvermeidlichen Untergang des Demetrius herbeiführt, ist durchaus im Geiste der ganzen Dichtung und höchst tragisch. Da Demetrius überhaupt auf vulkanischem Boden steht, so kann er auch nur durch die Eruption dieses Vulkans vernichtet werden. Darin vereinigen sich die beiden Momente, welche einander in die Hände arbeiten, die natürliche Reaction des russischen Elementes gegen das polnische, welches sich als Sieger hochmüthig benimmt. Dieser Rückschlag des Russischen, also des Nationalen, gegen das Polnische, also Nichtnationale, tritt in der durch Schinkelsoh, einen echten Kussen organisirten Verschwörung hervor. Dieser Rückschlag gegen Demetrius arbeitet zugleich der Enthüllung seiner Unedelmuth in die Hände. Man sieht aus der ganzen Anlage des Dichters, daß, hätte Demetrius dem Volke gegenüber sich als den wahrhaftigen Demetrius darstellen können, so wäre er noch im Stande gewesen, die Verschwörung niederzuschlagen und sich auf dem Throne zu erhalten. Aber jetzt offenbart sich

die vor dem Volke gefeierte scheinbare Einheit des Herzens zwischen Mutter und Sohn, als ein nur künstlich durch Demetrius' Berebtheit gesponnenes Gewebe. Die in den Palaß eindringenden Verschwörer fordern, daß Marfa das Kreuz auf die Echtheit des Demetrius fesse. Ein religiöser Akt soll seine Echtheit besiegeln. Die tiefe Religiosität Marfa's kann sich zur Besiegelung dieser Lüge nicht verstehen, sie verweigert schweigend, aber entschieden, eine solche Besiegelung. Dieser Zug vollendet, wie das Bild der Marfa, so den Untergang des Demetrius, der, nachdem ihm der natürliche Grund seines Rechtes, seine echte Abstammung, von dem Volke entzogen worden ist, an diesem Mangel zu Grunde geht, gegen welches auch sein Heroenrecht leicht wiegt. Die tiefe Religiosität Marfa's ist die Klippe, an der die Lüge scheitert. Alles hat an Marfa, dieser wunderbaren tiefen Natur, den Charakter höchster Intensität: der Schmerz, der Instinkt des Mutterguths, die Religiosität. An der letzteren bricht sich die so lange, kühn festgehaltene Lüge, wie an dem tiefen mütterlichen Instinkt die Zurecht und die unerlöschliche Ueberzeugung des Demetrius von der Echtheit seiner Abstammung. Durch diesen Sieg intensiver Religiosität gegen jede andere Rücksicht empfängt der Untergang des Demetrius seine tiefe, tragische Bedeutung. Marfa stellt sich gleichsam ganz in den Umkreis der Schuld des Demetrius und vernichtet die Schuld seiner Lüge von innen heraus, denn sie wendet sich, so zu sagen um Gottes willen von der Lüge ab, welche um einen, wenn auch noch so erhabenen irdischen Zweck begangen war. Der Untergang des Demetrius ist daher nicht nur an sich tragisch, wie jeder durch die Schuld des Helden bedingte Untergang, sondern auch noch durch die Art desselben, weil sich in diesem Akt die göttliche Macht im Menschen offenbart. Wir haben in der ganzen deutschen dramatischen Literatur keine Gestalt, in welcher sich das Pathos der Mutterliebe in einer so großartig einfachen Architektur ausprägt, wie in Marfa, einer Gestalt, eben, schmucklos, verschlossen, mit dem Leben nur noch durch den tiefen Schmerz verbunden, den sie als ihr einziges Kleinod an sich drückt.

Nachdem wir das tragische Gemälde des Demetrius aufgerollt haben, ergibt sich die Antwort auf die Frage von selbst, ob ein begabter Dichter diesen uns als Torso hinterlassenen „Demetrius“ mit Glück im Sinne Schiller's auszuführen und seiner Nation

das so weiter gebildete Fragment als ein geschlossenes Drama zu übergeben hoffen dürfe? Wir müssen diese Frage entschieden verneinen, und haben dafür keinen geringern Gewährsmann, als Goethe, den Geistesverwandten und Freund des Dichters. Bekanntlich sagte er im ersten Schmerze über Schiller's Tod den Gedanken, durch Vollendung des „Demetrius“ dem großen Todten ein würdiges Denkmal zu setzen; aber sein weiser Genius hieß ihn diesen Gedanken aufgeben, sobald der erste Schmerz einer ruhigeren Stimmung gewichen war. Goethe gab diesen Plan aus keinem andern Grunde auf, als weil er sehr wohl begriff, daß die Vollendung des von Schiller hinterlassenen Fragments im günstigsten Falle immer nur die Zweifeltät gestaltender Kräfte, aber keine Einheit des Geistes offenbaren könne. Je größer ein Dichter ist, desto mehr ist ihm der Stempel seiner Ureinheit aufgedrückt.

Was hätte also ein so großer Dichter wie Goethe durch seine Vollendung des „Demetrius“ erreichen können? Im besten Falle wäre aus dem „Torso“ ein Janusbild, aber niemals ein Apollo entstanden.

Und nun gar die „Epigonen“! Es ist uns der wiederholt ausgeführte Plan, den „Demetrius“ zu vollenden, stets ein Räthsel geblieben, welches wohl nur in einem an Vermeessenheit grenzenden Selbstvertrauen und in einer Unklarheit über die Natur des künstlerischen Gestaltens seine Lösung findet. Alle bisherigen Versuche bestätigen diese unsere Anschauung. Diese Versuche werden sich freilich noch oft wiederholen, mit ihnen aber auch die Niederlagen, welche jedem derartigen Unternehmen unerbittlich vorbehalten sind.

Das niederrheinische Musikfest.

Abgehalten in Aachen am 15., 16. und 17. Mai.

Verprochen von **Oskar Paul**.

Es gibt keinen Landstrich in ganz Deutschland, ja vielleicht auf der ganzen Erde, wo sich ein ähnliches Institut vorfindet, wie das des „niederrheinischen Musikvereins“ in den Rheinprovinzen, welches sich die Aufgabe gesetzt hat, alljährlich die Kräfte des gebildeten Theiles der Rheinstädte zur Hebung der Tonkunst, zur Kräftigung und Weiterentwicklung musikalischer Prinzipien und Tendenzen zu sammeln. Daß eine solche

Vereinigung von kulturhistorischer Bedeutung ist, indem sie den lebhaftesten Geist der Rheinländer immer wieder auf das Große, Edle, Erhabene lenkt und ihnen die majestätischenzüge harmonischer Meisterwerke tief in's Herz prägt, haben wir schon im vorigen Jahre ausgesprochen und wir können jetzt nur wiederholen, wie notwendig für die gesammte Bildung einzelner Länder die Nachahmung solcher Feste ist, wo sich ein jedes theilnehmende Individuum des Bewußtseins erfreut, daß die Tonkunst nicht dem Muster allein, sondern dem Menschen zur Veredlung der Seele von Mutter Natur verliehen wurde. Die Griechen erhoben sich durch ihre Feste zum größten Kulturvolke des Alterthums, obgleich ihnen ihre homophone Tonkunst noch nicht die Mittel zu größerer Allgemeinheit bot, wie sich dieselbe seit dem 16. Jahrhundert durch das polyphone Leben in der Musik entwickelte. Der Schwerpunkt lag bei ihnen mehr im Wettstreit einzelner Künstler, zu denen sich die Masse als eine genießende und kritisirende verhielt, während die Ehre eine musikalisch geringere Bedeutung hatten. Und dennoch gelangte man zu einer toulantlerischen Bildung, aus welcher sich unsere Musik entwickeln konnte. Sollten nun die Musikfeste der Neuzeit, an welchen Knaben, Jünglinge, Männer, Greise, Mädchen und Frauen ausübend theilnehmen können, so daß nicht nur der einzelne Künstler auf die zugehörige Masse, sondern Masse auf Masse wirkt, nicht eine noch höhere Bedeutung haben, als die Feste der Griechen? Wir glauben das sicher und würden es als einen mächtigen Hebel zur Weiterentwicklung unserer herrlichen Kunst ansehen, wenn man in allen Gauen mit energischer Befestigung kleinlicher Anschauungen und trüger Willensäußerungen das Beispiel der Niederrheinländer nachahmen und durch befähigte Leiter ähnliche Institute in's Leben rufen wollte. Freilich würden sich manche Schwierigkeiten bis zur Erlangung des Zieles darbieten; dieselben Hindernisse hatten aber auch die Niederrheinländer zu besiegen, „als im Jahre 1818“, wie C. F. Adens in seinem Vorwort zum Festprogramm erzählt, „die Stadt Düsseldorf auf das Vertreiben ihres thätigen Musikdirektors Burgmüller den Reigen der niederrheinischen Musikfeste begann, und als Elberfeld unter Schornstein 1819 folgte, an welchem auch schon die Musikfreunde und künstlerischen Kräfte Aachens lebhaften Antheil nahmen. Die Stadt Aachen mußte aber damals noch auf die Freude verzichten, gleich Elberfeld und Köln in den Kreis der festgebenden Städte einzutreten. Erst im Jahre 1825 gab sich die Eröff-

nung des neuerbauten Stadttheaters die Gelingenheit, auch hier ein Musikfest abzuhalten und die verbündeten Kräfte des Niederrheins in die alte Kaiserstadt einzuladen, um sich mit den reichen musikalischen Mitteln, welche Aachen von jeher in seinem Schooße barg, zum Preis und zur Förderung der hohen Tonkunst zu vereinen“.

„Seitdem ist Aachen“, fährt Aken in seinen historischen Angaben fort, „dem schönen Institut der niederrheinischen Musikfeste stets treu geblieben; ja es hat sogar zu jener Zeit, als diese Feste einzuschlummern drohten, als Köln und Düsseldorf (Elsfeld) war schon längst zurückgetreten) durch nicht unbedeutende Einbußen den Rath halbwegs verloren hatten, deren weiter zu geben, und zudem die Sturm und Drangperiode der Jahre 1848—1850 die Veranstaltung solcher Feste doppelt möglich erscheinen ließ, dennoch 1851 das Banner der Musikfeste wieder muthig ergriffen und der Musikwelt tatsächlich den Beweis geliefert, daß diejenigen, die da meinten, die rheinischen Musikfeste, welche 1847 bis zur Zahl 29 gegiegen waren, hätten sich bereits überlebt, sich in arger Täuschung befanden. Denn erst seit diesem Wiederbeginn haben diese Feste ihre größte Bedeutung gewonnen, sind immer mehr der Anziehungspunkt für die Musiker und die Musikfreunde aller Länder geworden und haben, auch in dem Grade an innerer Vollkommenheit zugenommen, als sich die musikalische Kraft des Rheinlandes in Chor- und Orchesterpiel immer mehr entwidelt hat. Düsseldorf wechselte mit Aachen von 1851—1857 in der Abhaltung des Festes, bis 1858 auch Köln nach Vollendung seines Gürzenich-Umbaues mit gesteigerter Kraft wieder in den Turnus eintrat“. So weit reichen die kurzen historischen Angaben des Festprogramms, welche den Wunsch erwecken, daß bald eine geregelt Geschichte der niederrheinischen Musikfeste erscheinen möge, wie sie dem Vernehmen nach Professor L. Bischoff unter seiner gewandten Feder haben soll. Die Vorrede des Festprogramms ist nicht in der Absicht geschrieben worden, den Besuchern des 41. niederrheinischen Musikfestes, „des 12. der in Aachen abgehaltenen“, eine vollkommene Uebersicht aller Leistungen der einzelnen Feste zu geben, sondern ihr Hauptzweck sollte darin bestehen, die zur Aufführung bestimmten Werke übersichtlich zu erläutern und das Verständnis derselben zu erleichtern, welchen Zweck man im Ganzen wohl auch erreicht hat.

Gehen wir vom Programm zum Feste selbst über, zu welchem die Hauptproben am 13. Mai begannen. Zum ersten Festdirigenten hatte man den

Hofkapellmeister Hrn. Julius Riez aus Dresden ernannt, dessen unermüßliche und aufopfernde Direktionsthätigkeit schon vor 1848 den niederrheinischen Musikfesten so außerordentlich förderlich war. Schon die Dankbarkeit dafür, abgesehen von Riez' späteren eminenten Leistungen in Leipzig und Dresden, hatte wohl auch das Comité dazu bestimmt, ihm zu dem diesjährigen Feste die Direction anzutragen, nachdem Franz Pachner in München, dessen Verdienste sowohl im Allgemeinen als auch speziell um frühere niederrheinische Musikfeste bekannt sind, tiefer Familientrauer halber von der Leitung der diesjährigen Aachener Aufführung zurückgetreten war. In Wahrheit hatte man in Riez den rechten Mann getroffen, dessen innerlich musikalische, wie allgemein ausgebildete Natur bei ihrer Festigkeit den bedeutenden Anstrengungen gewachsen war, welche namentlich das diesjährige Fest. erforderte. Zu dieser inneren Gesinnungsthätigkeit wie äußeren Kraft traten noch die langjährige Erfahrung im Einstudiren und Leiten von Massen, ferner das bis zur größten Feinsinnigkeit ausgebildete Ohr, dem auch die kleinste Nuance, der geringste Fehler im Detail nicht verborgen bleibt; endlich die imponirende Ruhe, durch welche der Dirigent von seinen ihm zu Gebote stehenden Kräften unendlich viel errichten kann, weil sich letztere dann sicherer als Theile des ganzen Tonkörpers fühlen und sich an den Dirigenten, gewissermaßen wie die Reben an den Weinstock, anranken. Diese von Riez über seine Mittel schnell genommene Gewalt trat schon in oben genannter Probe auffallend hervor, in welcher die für den ersten Festtag bestimmten Werke besonders berücksichtigt wurden, nämlich die Orchester-Suite Nr. 2 in E-moll von Franz Pachner, und „Beflager“ (Belsazzar), Oratorium von Händel. Obgleich die Orchester- wie die Chormittel sich erst in der am 14. stattfindenden zweiten Hauptprobe vollständig erwiesen, so arbeitete doch Riez mit dem Aachener Stamm und den aus der Nähe bereits herbeigeleiteten Kräften, genannte Werke so heraus, daß schon nach dieser von früh 8 Uhr bis 2 Uhr, und Nachmittags von 4 Uhr bis gegen 10 Uhr abgehaltenen Probe ein glückliches Gelingen des Ganzen prophezeit werden konnte.

Ueber die E-moll-Suite von Pachner haben wir uns schon in diesen Blättern im Allgemeinen ausgesprochen und Hr. von Bruhl hat hier ebenfalls die einzelnen Sätze eingehend und erschöpfend analysirt. Riez ging in der erwähnten Probe mehr auf das rein Technische ein, um die Spieler erst an einander zu gewöhnen und vor allen Dingen das Zusammenspiel

korrekt herzustellen, das erste Erfordernis einer jeden Leistung. Die Introduction zur Fuge im ersten Satz (Adagio) ließ Riez zu Anfang durchgängig markirter hervortreten, als das darin herrschende Piano mit Ausnahme des Crescendo (Seite 3 und 4 der Partitur) eigentlich gestattet, ferner nahm er auch die Fuge in langsamem Tempo, als vorgeschrieben war (Allegro non troppo). Das Andante E-dur wurde im vorgeschriebenen Tempo heruntergespielt. Auf den reizenden Menuett A-moll (dritter Satz) mußte mehr Zeit verwendet werden, und der Dirigent verfolgte hierbei wiederum die Methode des langsamen Spielens und deutlichen Markirens der einzelnen Konfiguren, auch wenn sie im Piano geschrieben waren, namentlich ließ er den Kanon zwischen der ersten Violine und Viola H-dur, welcher sich mit reizender Umspielung von freien Nachahmungen in den andern Streichinstrumenten durch das ganze Trio hindurchzieht, etwas stärker als letztere hervortreten, was sich für den polyphonen und dabei melodisch gestalteten Satz von sehr vorteilhafter Wirkung erwies. Weniger Studium bedurfte der balletartige vierte Satz „Intermezzo“ in G-dur; nur der Mittelsatz C-dur verlangte einige spezielle Bemerkungen an die Flöten, Oboen und Klarinetten, deren Zusammenspiel mit den Streichern in den Akkordpassagen des letzten Taktes auf Seite 95 der Partitur sich nicht präzis genug herausstellte. Der letzte Satz „Oiga“ (E-moll) klingt im Ganzen schwerer, als er in Wahrheit ist. Die Egalität des dritten und vierten Taktes vom Buchstaben B an gerechnet, wo Oboen und Klarinetten, zu denen im letzten genannten Takte noch Flöten treten, mit den Fagottis diatonische Stalen in der Gegenbewegung auf den Dominant-Septimenakkorden von G-dur und C-dur auszuführen haben, ebenso die Egalität der Parallelstelle in Moll (Seite 136 der Partitur) machte auffallenderweise nicht die geringsten Schwierigkeiten. Der Schluß dieses letzten Satzes „Allegro assai“ mußte einigemal durchprobt werden, wobei Riez seine bereits angegebene Methode mit dem besten Glück verfolgte.

In ähnlicher Weise behandelte der Festdirigent seine Kräfte beim Einstudiren des Händel'schen Dratoriums „Belshazzar“. Ueber das Schicksal desselben bringt C. F. A. Krens im Festprogramm einige Notizen, mit deren Haltung wir größtentheils durchaus nicht übereinstimmen können, da es uns nicht taktvoll zu sein scheint, den verstorbenen J. F. v. Mosel in einer maßlosen Art und Weise herabzusetzen. Daß der „Belshazzar“ in der bei Haslinger in Wien herausgegebenen Mosel'schen

Bearbeitung beim 19. niederrheinischen Musikfeste 1837 unter Leitung von Ferdinand Ries in Aachen nicht so durchgeschlagen hat, als es das Werk verdient, ist möglich, und daß Mosel häufig in ein menschliches Irren verfiel, ist Faktum; daß jedoch die treffliche Musikgelehrte und Vorkämpferin für Händel's Musik in Deutschland von genanntem Werke eine „unverantwortliche Verkrümmung und willkürliche Zerstörung“ geboten und „das Werk so zugerichtet habe, daß nach dem Ausdruck eines der Beurtheiler die Fortpflanzung der Mosel'schen Bearbeitung eigentlich eine wahre Schande sei“, das sind willkürliche und subjektive Schmähungen der Verdienste Mosels, welche sich am allerwenigsten in einem Festprogramm breit machen durften. Wer mit der Schwierigkeit Händel'scher Ausgaben einigermaßen vertraut ist, wer Chevignier's treffliche Arbeiten kennt, in denen auch die englischen Originalausgaben korrigirt sind, der wird wohl eine spätere Bearbeitung, wie sie das Aachener Musikfestomitè veranstaltete, für eine früheren in etwas beschwerlicheren Weise und mit detaillirteren Begründung gegenüberstellen.

Wir betrachten es allerdings auch als ein großes Verdienst, daß man es „den Männen und dem Genius des Meisters schuldig zu sein glaubte“, das Werk mit Zugrundelegung der englischen Partitur und Uebersetzung von Gerdinus zur Aufführung zu bringen. Dieser englischen Ausgabe ist ein Vorwort von G. A. Macfarren beigegeben, dessen Inhalt ohne Angabe der Quelle C. F. A. Krens für das Festprogramm benutzte, (oder hat man vielleicht Schöbber benutzt?) indem er die daselbst abgedruckten englischen Briefe Händel's an den Autor des Textes Charles Jennens Esq. in deutscher Sprache wiedergibt und manche andere historische Angaben daraus excerptirt. Die erwähnten Briefe stellen hauptsächlich das Faktum sicher, daß Händel im Spätsommer des Jahres 1744 das Dratorium „Belshazzar“ komponirte; im Uebrigen kann man ihnen keine weitere objektive-historische Wichtigkeit beilegen. Ferner gibt Krens nach dem erwähnten Vorwort Macfarren's richtig an, daß die erste Aufführung des Dratoriums am 27. März 1745 als zwölftes Konzert in einer Serie von Aufführungen Händel'scher Werke unter Leitung des Meisters selbst stattgefunden habe, welcher schnell hintereinander am 29. März und 23. April desselben Jahres Wiederholungen folgten. In der Reihenfolge Händel'scher Dratorien hat sich aber wohl Krens geirrt, insofern er den „Bels-

hazzar“ zwischen „Messias“ und „Josua“ stellt. Nach dem chronologischen Vergleichniß Händel'scher Werke von Burney, mit welchem meistens Busby unter Benützung Mattheson's übereinstimmt, komponirte Händel den „Messias“ im Jahr 1741 und den „Josua“ 1747. In dem dazwischenliegenden Zeitraum von 6 Jahren fallen 7—8 Oratorien, von denen „Semele“, „Belshazzar“ und „Herkules“ eine richtige Reihenfolge zu geben scheinen. Das Oratorium „Susanna“, welches Burney und Busby neben „Belshazzar“ anführen, wurde nach Chrysander's untrüglicher Beweis erst 1748 komponirt. — Weiter ist auch die Angabe des Festprogramms irrig, daß Händel den ersten Theil des Oratoriums am 23. August angefangen und am 3. September vollendet habe. Macfarren weist auf Seite V seines Vorwortes nach, daß sich diese Angabe nur auf die von Händel entworfene Skizze des ersten Theiles bezieht und die völlige Vollendung ebendesselben erst am 15. September 1744, also 12 Tage später, erfolgte, was Händel mit eigener Hand auf das Manuskript notirt hat, hingegen die beiden andern Theile, wie auch Adens anfügt, kein Datum tragen. — Da das Werk ein biblisch-historisches ist, so mußte bei der Analyse des Inhaltes im Festprogramm auch die Quelle für den Text angegeben werden, zumal die Handlung einer der wichtigsten Epochen aus der jüdischen Geschichte entnommen ist, wie sie uns im Propheten Daniel Cap. V mit den dazu gehörigen Parallestellen im Jesaias und im Buche Estra nebst dem letzten Kapitel des 2. Buches der Chronica erzählt wird. Der Stoff ist von Charles Jennens nicht gleichmäßig künstlerisch verworther; wohl aber ist der historische Vorgang selbst so mächtig, daß manche Mängel der sonst auch sehr anerkanntwerthen dichterischen Behandlung auf die Wirkung desselben keinen nachtheiligen Einfluß ausüben können.

Sehr anerkanntwerth ist im Ganzen der Fleiß, welchen der Musikdirektor Hr. Franz Wöllner in Aachen mit Anwendung seines ausgezeichneten musikalischen Urtheils auf die Ausfüllung der Orgelstimme, wobei er allerdings an der englischen Partitur eine gute Unterlage hatte, auf die Verlegung der Klavierstimme in andere Instrumente u. s. w., kurz welchen er auf die ganze Partitur-Einrichtung verwandt hat. Abgesehen von einigen wenigen störenden Kürzungen schien es uns aber nicht von Vortheil zu sein, daß man dem Daniel einen Theil seiner Partie verkürzte, und zwar namentlich in der Scene, wo er den Urtheilspruch der schreibenden Hand zu lesen hat. Daniel ist streng genommen die

mächtigste Gestalt des ganzen Oratoriums; er ist die echt biblisch-historische Figur, vor deren Geist und prophetischer Kraft Völker wie Könige sich beugen. Deshalb, glauben wir, ist man Händel's Intentionen zu nahe getreten, daß man das großartige Recitativ, in welchem er dem König Belsazar die begangenen Sünden vorhält (englische Partitur S. 353—356), gestrichen hat; eben so sinuflüßend finden wir die Weglassung des Urtheilspruchs selbst, welcher lautet: „Mene, Mene, Tekel Upharsin“, (hebräisch: מְנֵה מְנֵה טֶקֶל וּפְרָסִין) da vorher Belsazar ausdrücklich Lesen und Deuten der geheimnißvollen Schrift verlangt. Statt dessen fängt man in der Aachener Partitur-Einrichtung gleich mit der Deutung an, in welcher man bei der Erklärung des dritten Zeichens fälschlich Pharos schreibt. Das Wort heißt der Schrift gemäß Peres, (hebräisch: פֶּרֶס) in welcher Schreibart auch Händel richtig verworther hat, wenn man es auch zu seiner Zeit englisch Pars aussprach, wie die musikalische Länge auf der ersten Sylbe vermuten läßt (englische Partitur, S. 358). — Hievon abgesehen, verdient, wie schon gesagt, Hr. Franz Wöllner die höchste Achtung für seine bei der Einrichtung bewährten musikalischen Kenntnisse. Dabei erlauben wir uns aber die Bitte aufzuwerfen, ob es bei solchen Festen nicht zu erzwüngen wäre, Händel'sche Werke „nach den ureigensten Intentionen des Komponisten“, wie es für die Aachener Einrichtung im Festprogramm heißt, zur Aufführung zu bringen. Dazu würde aber die Partitur bis auf eine diokret auszufüllende Orgelstimme unverändert bleiben müssen, und anstatt des Arrangements hätte man einen Flügel in das Orchester zu stellen, wie es auch bei den Aufführungen zur Zeit Händel's der Fall war, wo bekanntlich Händel meistens selbst das „Harpichord“ spielte und endlich dürfte der Länge wegen vorher keine Suite angeführt werden.

Kehren wir nun zur ersten Probe zurück und gesehen wir, daß es für den Festdirigenten Nieß wahrlich keine Kleinigkeit war, jenes in dieser Gestalt hier ganz neue Werk mit dem allerdings vorbereiteten Aachener Stamm und den bereits eingetroffenen auswärtigen Kräften in einer Probe so fertig zu bringen, daß es am 14. Mai, in der zweiten Hauptprobe zum ersten Festtag, wo auch alle Feinheiten der Aachener'schen Suite berücksichtigt wurden, nur weniger Bemerkungen bedurfte. Hier waren bereits alle Mitwirkenden in Chor und Orchester aus den rheinischen Nach-

barstäten und andern Orten eingetroffen, so daß Riez über einen Chor von circa 122 Sopran, 96 Alt-, 98 Tenor- und 135 Bass-Stimmen, zusammen 451 Chorstimmen, verfügte, welche rechts und links in je einem Chore auf der Terrasse für den Tonkörper aufgestellt waren. Dazwischen stand das Orchester, bestehend aus der Orgel, 52 Violinen, 18 Violoncelli, 12 Kontrabässen, 4 Fagotten, 4 Klarinetten, 4 Flöten, 6 Hörnern, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Paar Pauken, 1 Janitscharen. Die Probe, zu welcher man auch Einzelbillette à 15 Sgr. vorausgabte, war stark besucht, so daß wir schon in derselben die Musikalier aus Stein neuerbauten Konzerthalle beobachten konnten. Der Raum genannter Halle faßt bei einer angemessenen Höhe ungefähr 1200 bis 1300 Zuhörer, (ein zu geringes Maß für Musikfeste), welche auf jedem Plaze das Beste wie das Piano schön und deutlich zu hören im Stande sind. Hierzu kommt die Annehmlichkeit eines daranstoßenden größern Gartens, wo während der Pausen die gegenseitigen Begrüßungen in gezwungener Form stattfinden können, wie es auch namentlich in der zweiten Probe der Fall war, deren Dauer mit jener am Tage vorher parallel lief. Nach Schluß derselben, Abends gegen 10 Uhr, freute man sich auf den herrlichen Frühlingsmorgen am Sonntag den 15. Mai, welcher gemeinschaftlichen Ausflügen in die reizende Umgebung Nachens gewidmet war, wodurch Körper und Geist zu der Nachmittags stattfindenden ersten Aufführung neu gestärkt und fähig gemacht wurden, die strömenden Tonwellen mit ungeschwächter Aufmerksamkeit und innerer Begeisterung zu aufnehmen.

(Schluß folgt.)

Münchener Musikbericht.

II.

Die Oper.

× Was die Oper anjehend machte, waren hauptsächlich die Gastspiele Riemann's und der Fr. Dufmann.

Fr. Riemann trat 7 Mal auf: als Mamico, Pöbengrin, Joseph, Faust, Masaniello und 2 Mal als Tannhäuser und wußte das Publikum von Anfang bis zu Ende auf der Höhe enthusiastischen Beifalls zu erhalten. Riemann darf unbedenklich den Koryphäen der

deutschen Oper beigezählt werden. Seine dem Tenor-Bariton angehörige Stimme zeichnet sich — wenigstens nicht mehr frisch — immerhin noch durch bemerkenswerthe Stärke und edle Klangfarbe aus. Zu diesen glücklichen Naturgaben gefellen sich schöne Vokalisation und deutliche, vollkommen dialektfreie Aussprache. Auch die Intonation ist rein, wenn nicht die höhere Lage in Anwendung gebracht werden muß; alldann erscheinen die Einsätze nicht selten forciert, worunter allerdings die Reinheit Schaden leidet. Am besten gelingt dem Künstler deklamatorischer Gesang, während ihm das eigentliche Cantabile einer etwas spröden Tonverbindung halber weniger zusagt. Aber es ist auch nicht allein der Gesang, weshalb wir Riemann zu den Koryphäen der Oper zählen müssen, sondern vor Allem die innige Verschmelzung des rein Gesanglichen mit dem Dramatischen, mit andern Worten: die ursprüngliche Gestaltungskraft, mit welcher Riemann seine Rollen so lebendig und charakteristisch herauszubilden versteht, daß das Musikalische nur als Bruchtheil einer dramatischen Gesamtleistung erscheint, die durch Lebendigkeit der Darstellung bei äußerst maßvollem Spiele und durch edle Wärme des Vortrags in gleich hohem Grade zu erfreuen weiß. Weniger glücklich scheint Fr. Riemann im Konzerthalle zu sein.*) Hier vermißt man jene feine musikalische Durchbildung, deren Mangel an der Bühne vielfach durch rein Dramatisches verdeckt wird.

Fr. Dufmann trat 8 Mal auf: als Agathe, Donna Anna, Eurypante, Anna (im „Hans Heiling“) und je 2 Mal als Valentine und Norma. Auch sie feierte gleich Hrn. Riemann große Triumphe. Was an ihrem Gesange vor Allem anerkannt werden muß, ist eine nur allzu selten gewordene gebiegene Gesangsweise; schöne Tonbildung, geschmackvolles Portamento, richtige Deklamation bei deutlicher Aussprache, Geläufigkeit u. s. w. erscheinen wohl ausgebildet und vereinigen sich zu einem harmonischen Ganzen. Auch hinsichtlich des dramatischen Theils ist im Allgemeinen nur Gutes zu sagen, insofern die Künstlerin allenthalben durch Geist und Anmuth zu fesseln weiß. Am wenigsten gelingen ihr Rollen wie Agathe oder Anna, in welchen das Naive vorherrschend soll. Hier wäre bei einem geringen Aufgebote äußerer Mittel viel mehr Natürlichkeit und Innigkeit zu wünschen. Daß die Stimme der Fr. Dufmann in unterschiedener Abnahme begriffen ist, hat man um so mehr

*) Er sang im dritten Concerte der musikalischen Akademie mit Fr. Ziehe das Duett zwischen Annulli und Roberto aus „Irisenda“ und Riebet von Franz Pascher und Schumann.

zu beklagen, als die hiedurch veranlaßten Mängel, wie übertriebenes Tremoliren u. s. w., nicht selten in fiebernder Weise hervortreten. In dem oben erwähnten Concerte Dürmann's lernten wir Fr. Dufmann auch als Lieberfängerin kennen, konnten ihr jedoch — offen gestanden — in diesem Genre nur wenig Geschmac abgewinnen. Es ist in der That höchst wunderbar, wie eine so hoch stehende Künstlerin dazu kommen konnte, das Wesen des deutschen Liedes in einer geradezu widerlichen Koterterie zu suchen. Wer von Fr. Dufmann Schubert's „Haidenkölein“ singen hörte, namentlich aber auch singen sah, der wird mir bei einer nur halbwegs klaren Anschauung ohne Zweifel bestimmen, als Rechts in Palev's „Jubin“ und als Norma auftrat, ist nicht viel Lobenswerthes zu berichten. Die allerdings umfangreiche Stimme ist ohne alle sympathische Klangfarbe, in der Tiefe unschön und in der Mittellage klanglos, Alles, was künstlerische Ausbildung anlangt, so gut wie gar nicht vorhanden, und Gesang wie dramatische Darstellung leiden an derselben unheilbaren Krankheit — an Geschmackslosigkeit. Daß unter solchen Umständen ein Engagement nicht zu Stande kam, ist jedenfalls mehr erfreulich als wunderbar.

Dr. Ferenczi vom Theater zu Kassel gastirte gleichfalls — wie es schien — auf Engagement. Er trat als Sewer, Raoul und Eleazar auf. Würde die Kunst dieses Sängers mit seiner Stimme auf gleicher Höhe stehen, so könnte man sich zu seiner Akquisition nur Glück wünschen. Dem ist aber leider nicht so, denn weder die Muse der Tonkunst noch die Götzen scheinen an seiner Wiege gestanden zu sein. Hauptsächlich lebt Dr. Ferenczi mit Allem, was Takt heißt, auf äußerst gespanntem Fuße. So mancherlei Manieren an Spiel und Gesang, denen man die Provinz anmerkt, werden sich allerdings noch abschleifen lassen. Das würde aber auch Alles sein, was sich noch erreichen ließe.

Der Personalstand unserer Oper wurde durch den Bassbariton, Hrn. Fischer, vermehrt, einen jungen Mann mit stattlichem Aeußern und guter Stimme. Ohne Zweifel aber besitzt Dr. Fischer eine ungleich bedeutendere Stimme, als es bei seiner jetzigen Art des Ansatzes den Anschein hat. Auch er hat noch mancherlei Manieren an sich, wodurch man sich in Provinzial-

Städten die Gunft eines hochgeehrten Publikums zu erwerben pflegt.

Ob auch Fr. Korner, von der ich schon in meinem vorigen Opernberichte sprach, und die mittlerweile in „Hans Heiling“ als Königin der Erdgister aufgetreten ist, in ständiges Engagement genommen wurde, ist annoch ein intendanzliches Geheimniß. Die ganze Art, wie sich Fr. Korner gab, läßt erkennen, daß sie sich schon andwärts auf der Bühne versucht hat, ob mit Glück oder Unglück, ist im konkreten Falle ziemlich gleichgiltig. Wichtiger ist uns die Thatsache, daß durch das hiesige Debit dem Fräulein sowohl als der Intendanz eine neue Saat der Zukunft verweht wurde. Fr. Korner mangelt vor Allem die Anfangsgründe zweckmäßiger Tonbildung, dem Sacherfahigen schon durch die ganz abnorme Mundstellung ersichtlich. Welche Untugenden sonst den forcirten schrillen Ansatz, die mangelhafte Artikulation, die gänzliche Unfähigkeit in Bezug auf Athemführung u. s. w. veranlassen, kann hier nicht näher untersucht werden. Es wurde eben abermals der Beweis geliefert, daß systemloses Handeln unselbster Resultate zur Folge haben muß. Fr. Korner ist nämlich eine von jenen Treibhanspflanzen, welche die Intendanz aus keinem andern Grunde als dem eines mißverstandenen und meistens mißlingenden Sparhüßens zu jetzigen sich bemüht und deshalb schon seit mehreren Jahren — namentlich seit der „Entdeckung“ des Fr. Stehle — jugendliche und stimmbegabte Individuen unter die Fittige nimmt und auf Kosten der Theaterkassa auszubilden läßt. Hat nun die Intendanz einen längeren oder kürzern Zeitraum über diese Studien verstreichen sehen, so will sie selbstverständlich auch an den Resultaten ihrer Munitizenz Freude erleben, und die Schüler gelangen endlich zu dem heißersehnten ersten Debit. Das Bestreben, junge Talente heranzubilden, ist gewiß sehr dankenswerth; nach dem Betriebe jedoch zu schließen, dem diese löbliche Absicht hier verfallen ist, läßt sich wenig Ersprießliches erwarren, weder für die Intendanz, noch für die Gesangsnovizen, noch für das zahlende Publikum, dem hieraus erhebliche Belästigung erwächst.

Oben bei der Zulassung in den Kreis dieser Ausgewählten entscheidet der Ausspruch einiger Wenigen. Die Befürchtung, daß Oberflächlichkeit, Sonderinteresse der unterschiedlichsten Art, oder wohl gar die durch Grobheit verbläufende Rabulistik irgend eines Unberufenen hiebei große Rollen zu spielen vermögen, liegt nahe genug. Das mehr oder minder stimmbegabte Individuum wird

nun, wenn es Gnade vor den Augen und Ohren dieser Richter gefunden hat, einem „Gesanglehrer“ übergeben. Die Mündner Singelchrer aber zerfallen zunächst in zwei Klassen: 1) in Musiker, deren Hauptverdienst in der Direction eines Chors oder Orchesters besteht, und 2) in ehemalige Gesangs-Notabilitäten, die jedoch — nach der Weise aller Autodidakten — von mehr oder minder großer Einseitigkeit nicht freizusprechen sind, ganz abgesehen davon, daß ihr vormaliger Beruf nur einen unzulänglichen Beweis für ihre pädagogische Fähigkeit liefert.

Ein so beschränkter Gesangelchrer nimmt nun das junge Talent in Behandlung ohne irgend welchen Einfluß auf das Fach oder die spezifische Begabung des Individuums, dem vielmehr nach Repertoire-Bedürfnissen und wirklichen oder vermeintlichen Bühnenzwecken die ersten Schritte auf der theatralischen Laufbahn inap- pektabel vorgeschrieben werden. Wie wäre es sonst möglich, daß man eine Novize, mit der redliche künstlerische Absichten zu haben man vorgibt, in einer Rolle, wie die der Mutter Heilings, exponirt, einer Rolle, die durch ihren geringen räumlichen Umfang gefanglichen Ruinen Gelegenheit bieten mag zu „glänzen“, die jedoch, einer Anfängerin zugemuthet, geradezu als ein künstlerisches Attentat bezeichnet werden muß.

So wäre denn die Hoffnung auf eine erste dramatische Sängerin abermals in's Wasser gefallen. Leider scheint sich dieser Primadonnenlosigkeit noch ein weiteres Uebel beigesellen zu wollen. Die Altistin Frä. v. Edelberg soll nämlich noch ziemlich verlässigen Nachrichten mit kommendem Herbst ihre Stellung an der hiesigen Hofbühne verlassen. Mag auch vom Standpunkte einer strengen Kunstanschauung gegen den Gebrauch, den diese Dame von ihren schönen Mitteln macht, so Manches einzuwenden sein, immerhin wäre ihr Abgang für unsere Oper ein empfindlicher Verlust, insofern hieraus dem Repertoire eine neue empfindliche Lücke entstehen würde. So wird denn der einmal hier herrschende Grundsatz, für möglichst wenig Geld möglichst vollkommene Künstler herbeizuziehen, binnen Kurzem eine traurige Verödung in unsern Kunstzuständen zur Folge haben.

Richard Wagner's „Fliegender Holländer“, der vollkommen einstudirt ist, wurde verschoben, bis nach Ab- lauf der Hoftrauer König Ludwig II. zum erstenmale wieder das Theater besuchen wird. Die Oper soll alsdann unter der persönlichen Leitung des Komponisten gegeben werden, der in jüngster Zeit vom König einen

Ehrencelt erhalten hat und — wie verlautet — künftighin seinen dauernden Wohnsitz in München zu nehmen gedenkt.

Wiener Theaterbericht.

Burgtheater.

2. — 8. Juni: „Ein Attaché“. — „Ein gedabter Kaufmann“ (2 Mal) — „Kabale und Liebe“. (Ferdinand: Fr. Krafel, aus Karlsruhe, a. G.) — „Die Vösterschule“. — „Eine vornehme Ehe“. — „Ein weißes Blatt“.

Abermals hat ein fremder Schauspieler den ostgerügten Fehler begangen, in einer von den gefährlichen Schiller'schen Fedenjünglingstrollen, als Ferdinand, sich vor das Burgtheater-Publikum zu wagen. Daß der Versuch nicht geradezu mißlang, ist schon ein ziemlicher Beweis von einiger schauspielerischen Befähigung. In der That läßt unser Karlsruher Gast, Fr. Krafel, außer einem leidlichen Organ und entsprechender Gestalt, auch mehrfache Spuren einer guten Schule erkennen. Haltung, Geberde und Sprache sind zwar noch im werthlich primitivem Zustande, die Aussprache wird stellenweise durch Härten, der Ausdruck der Zärtlichkeit hingegen durch eine gewisse Schlichtheit beeinträchtigt; die Rolle war indessen im Ganzen richtig aufgefaßt, im Einzelnen sehr korrekt einstudirt, im vierten Akt zeigte sich inneres Leben und Feuer. Ist demnach der Gast zum Ferdinand noch lange nicht reif, so dürfte er in minder schwierigen Rollen immerhin einige Aufmerksamkeit verdienen.

Der Beifall, der nach dem zweiten Akte den Hervortritt des Frn. Krafel zur Folge hatte, galt selbstverständlich zum größten Theil der unermüdlichen Wirkungskraft der betreffenden Schlusscene, und zunächst dem befürzten Ankommenpiel der heimischen Schauspieler. Die ganze Vorstellung ging sehr lebendig von Statten. Fr. Anshüs, nunmehr bereits ein seltener Ehrengast unserer Hofbühne, spielte den Russus Miller, bekanntlich die allerbeste unter seinen besten Rollen. Der alte Meister war bei voller Kraft des Organs und wurde mit enthusiastischem Beifall sowohl empfangen, als im Laufe des Abends begleitet. — Frn. Lewinsky's Wurm gestaltet sich zusehends reifer und einseitlicher. Fr. Franz, ein trefflicher Präsident, war diesmal etwas gar überheftigt, Fr. Gabilon als Kalb sehr ergötzlich. Fr. Gabilon spielt die Lady Milford mit seiner Haltung und schöner Wärme. Fr. Bognar endlich, wenn sie

sich auch in keine höheren Regionen zu erheben, keinen individuell ergreifenden Ausdruck hervorbringen vermag, genügt doch den normalen Anforderungen, die man an ihr Talent zu stellen berechtigt ist.

„Die Lasterchule“ ist bereits wiederholt in d. Bl. als eine im Ensemble gänzlich verwahrloste Vorstellung bezeichnet worden, und die neuerliche Wiederholung bestätigte diese Wahrnehmung. Neu war Frä. Vaudius als Baronin Ostburg, leider aber können wir sie in dieser Rolle nicht loben; sie spielte sie im Ganzen ziemlich nachlässig, ohne eingehenden Fleiß, in der Scene mit Jakob Dehnholm schien sie sich des Ernstes der Situation gar nicht bewußt zu werden, wo doch sofort die Hinweisung auf einen ihr angethanen „kleinen Fehltritt“ ihr die Augen öffnen und die bessere Natur wiederwecken sollte. Neben dem trefflichen Spiele des Hrn. La Roche als Baron Ostburg berührte die matte Leistung des Frä. Vaudius besonders unangenehm. Hr. Franz hatte für den Obristen Dehnholm den richtigen Ton recht gut getroffen, was bei einer Rolle, die man von Anschauung spielen zu sehen gewohnt war, bemerkt zu werden verdient.

In der „Vornehmen Ehe“ erschien Frä. Wolter wieder zum ersten Male nach ihrem Urlaub. Sie schien sehr glücklich disponirt und spielte die Kamilla mit feiner Empfindung und größerer Sicherheit, als da das Stück neu war. Im Allgemeinen können wir über Stück und Darstellung, namentlich jedoch über die Mißgriffe der Bearbeitung, nur auf alles damals Gesagte zurückweisen.

Am 8. Juni gelangte endlich das Gupkow'sche Schauspiel „Ein weißes Blatt“ zur Reprise. Dezzennielang nicht gegeben, war dasselbe schon seit drei oder mehr Jahren immer wieder in Aussicht genommen und immer wieder zurückgelegt worden. Man konnte also schon bedauern der Wiederaufnahme mit Neugierde entgegensehen; man durfte dies aber auch mit einer künstlerisch berechtigten Spannung, da das Stück zu den interessantesten Erzeugnissen der modernen deutschen Dramen-Literatur und eine gute Aufführung desselben selbst für eine an Talenten reiche Bühne zu den schwierigsten Aufgaben gehört.

„Ein weißes Blatt“ ist vor allem ein „Stimmungstück“. Es schildert mit geistiger und technischer Virtuosität die wunderbaren und seltsamen Beziehungen, welche die Lebenskreise verschiedener Menschen miteinander verketten, die Fälle von ungeahnten Rückwirkungen, welche die Handlungsweise eines Menschen auf das Schicksal An-

derer ausübt, die unsichtbaren Wechselbeziehungen zwischen der Gemüths- und Denkart, den Strömungen und Ansichten, den Reigungen und Leidenschaften verschieden gearteter Charakter, — eine psychologische Studie voll Geist und in vielem Wesentlichen auch voll innerer Wahrheit. Freilich dankt uns mitunter der Stoff und seine Behandlung mehr für den Roman als für die Bühne geeignet, der dramatischen Wahrscheinlichkeit wird nicht immer Rechnung getragen, und im Einzelnen stört uns hin und wieder ein Zug von jener schlaffen und doch stolzen Passivität, der wir die Waldemar's und Werner's verdanken, und jenes präternatürliche und sentenziöse Geistesrichtthum, welches wir nicht anders als edel Gupkow'sch nennen können. Bei alledem aber verfolgt man, sofern man sich überhaupt für die Schilderung von Seelenzuständen und Schicksalsbeziehungen interessiert, das ganze Drama mit ununterbrochener Spannung und mag man sich gerne in die Betrachtung der tausendfach verschlungenen Fäden versenken, an welchen die uns hier vorgeführten Menschen mit all ihrem Wohl und Wehe geleitet werden, und die ihr Schicksal so mannigfach bezingen.

Zur Schilderung dieser innern Vorgänge und Beziehungen bedarf es einer ausnehmend fein abwägenden Darstellung, wie sie denn auch in der neuen Besetzung dem Gupkow'schen Stücke in der That, mit einer Ausnahme, zu Theil wurde.

Schon der geschickt vorbereitende erste Akt bot ein Stimmungsbild edelster Art. Hr. Sonnenthal (Holm) und neben ihm Frä. Vognar (Eveline) Fr. Koberwein (Frau Steiner), Hr. Franz Kierschner (Wilhelm Steiner) und Fr. Schöne (Valentia) bildeten eine so gemüthliche Gruppe, wußten mit so vieler Wärme zu sagen, was sie zu sagen hatten, und mit so vieler Feinheit merken zu lassen, was zwischen den Zeilen steht, daß man ihre Auffassung nur billigen, ihr Einzel- und Zusammenpiel nur unbedingt loben und sich herzlich daran erfreuen konnte.

Auch weiterhin entwickelte Hr. Sonnenthal den Charakter des Holm mit seiner Mischung von Geist, Ehrenhaftigkeit und Gemüthsbefangenheit in der gefälligen und charakteristischen Weise, die ihm für solche Rollen so glücklich zu Gebote steht. Auch hier sind Frä. Vognar in ihrer schwierigen Aufgabe, die unterdrückte Leidenschaft zu malen, und Fr. Schöne für seinen bescheidenen Valentin zu nennen. Sehr anmuthig, einfach und heiter spielte Frä. Vaudius die Toni. Hr. Kierschner war ein prächtiger Dekonomierath Seeburg. Mit

den einfachsten Mitteln schuf der Künstler wieder ein Bild von prägnanter Form und saftiger Frische. In den kleinen Rollen wirkten Fr. Hille, Fr. Ferrari und Fr. Fricke mit bestem Eifer mit.

Von einer Hauptrolle sprechen wir zuletzt und können uns mit ihrer Darstellung nicht einverstanden erklären. Fr. Gabilon hat als Beate den praktischen, realistischen Zug, der den Deconomierath so anzieht und Holm so abstößt, viel zu wenig, um nicht zu sagen gar nicht herausgehört, wie uns dünkt mit Unrecht. Eine Beate, welche mitten unter den Kartoffelscheffeln so schnell wieder sentimental wird, wie es bei Fr. Gabilon der Fall war, hätte die alte Liebe Holm's zu ihr bald wiedergewonnen. Nicht ihr Altern allein, auch ihre innere Umwandlung, die Abnahme der geistigen Frische und Bildung, das Abschwächen aller schwärmerischen Regungen bei Zunahme des einfachen Wahrheitstriebs und des Sinnes für das Nächste, Kleinste — nur diese Umwandlung bildet die Bedingung und Voraussetzung wieder Schwärmerin wird, — überdies verfiel sie in ihren alten, hier mehr als je unpassenden Fehler, pathetisch zu werden, wo sie gemüthlich sein will — damit war ohne dem Stücke eine seiner wesentlichsten Grundlagen entzogen, woraus sich auch die, bei allen einzelnen Weisallbezeugungen, doch im Ganzen schwankende Stimmung des Publikums bei dieser Wiederaufnahme hinreichend erklären läßt.

An der Wien.

3. Juni zum ersten Mal: „Nichte und Nachigall“, Poffe in 1 A. von N. Fahn. — „Gewohnheiten“, Lustspiel in 1 A. n. d. Franz. von N. Stein. — „Lady Vereffteal“, Schwant mit Gesang in 1 A. von J. Jakobson. — „Gräfin Oufte“, Poffe mit Gesang in 1 A. von D. Rafisch, Musik von A. Konradi. (Fr. Schramm a. G.)

G. — Nachdem wir kaum in Fr. Scholz eine von Berlin gekommene neue Kraft der Wiedner Bühne kennen gelernt, wurde uns von dorthier die Pottalsängerin Fr. Schramm als Gast vorgeführt. Die Erwartung des Publikums auf sie wurde gespannt durch die erstgenannte, den Abend einleitende Poffe, welche für die dramatische Musikatur des Fr. Herzog berechnet war

und auch zur üppigsten Entfaltung derselben benötigt wurde. Die Pointe beruht auf einem Mißverständnis und wurde, wie dies in solchen Fällen meistens geht, etwas gewaltsam zugespitzt.

Im Lustspiel „Gewohnheiten“ wurden die vom Carltheater allbekannten „Hänelichen Studien“ unter einem neuen Namen vorgeführt. Fr. Mellin that darin, was sie konnte, um ihr Fach zu verlegen und durch die Tournüre einer Gräfin zu ersetzen; daß ihr dies auch hätte gelingen sollen, wäre ein unbilliges Verlangen. Fr. Verent scheint zwar in der Pretension aristokratischer Feinheit befangen, in Wahrheit jedoch auch noch häßlich weit davon entfernt, da vor Allem Haltung, Gang und Bewegungen an Gepräztheit leiden. Ebenso fehlte ein feineres Verständniß seiner Rolle. Fr. Stein spielte leicht und mit Mäßigung, bringend aber die störende Menschlichkeit, die Stüderci der Gräfin, die er beständig „auf dem Herzen“ trägt — aus dem Kochschuß hervorzuziehen. Am befriedigendsten war Fr. Schramm als humoristische Poffe. Doch wollen wir über sie am Schluß ein Gesamt-Urtheil über ihre Leistungen an diesem Abend geben.

„Lady Vereffteal“ war eine Bekleidungsfarce alltäglichen Schlages, „Gräfin Oufte“ eine spezifisch Berliner Pottalposse, bei der ein großer Theil der in ihrer Heimat vielleicht zündendsten Pointen hier nicht verstanden wurde, weil vom Wiener Publikum ebenso wenig eine eingehende Bekanntschaft mit den Berliner Verhältnissen verlangt werden kann, als umgekehrt. Außerdem ist eine ermüdende Gedechtheit ihr Hauptgebrechen. Die Kosten der Unterhaltung trug Fr. Fricke durch seine kostliche Charge als gebildeter Hausknecht. Fr. Stein war in diesem wie in vorhergehenden Stücken an seinem Plage. Um zu Fr. Schramm überzugehen, welche in beiden die Titelfolle gab, so haben wir es in ihr, wie es scheint, mit einer mehr liebenswürdigen als durch bedeutende Begabung hervorragenden Vertreterin des Soubrettenfachs zu thun, abgesehen davon, daß ihr schon ihr niedliches Gesicht und ihre lebhaften Augen dies Epitheton beim Publikum eintragen dürften. Ihr Humor ist ein ganz frischer, ihre Spielweise leicht und gefällig, aber ihr Vermögen scheint sich doch auf die Darstellung harmloser Jofenschermei zu beschränken. Auch reicht ihr Organ für den Gesang nicht aus.

Carltheater.

4. Juni zum ersten Mal: „Aus der komischen Oper“. Lustspiel in 1 A. v. Franz v. Kräfer. — „Freudlich“, Musikalisches Quodlibet in 2 A. — „Verleude“, Musikalisches Quodlibet in 1 A. von Schneider. (Hr. Kraft und Hr. Baum als Gäste).

G — Da die Stücke alt bekannte Erscheinungen, das letzte als „Familie Fiebermüller“, sind, können wir sogleich auf die beiden Gäste übergehen und beginnen mit dem bedeutenderen von ihnen, mit Hrn. Kraft, in der wir eine Laubvillé-Sängerin, wie sie an einer Vorstadt-Bühne nur höchst selten vorkommen dürfte, in der wir, um es am kürzesten, aber wohl auch am prägnantesten anzudeuten, eine zweite Auflage der Wildauer kennen lernten. Mit einem ebenso reinen und wohlklingenden wie umfangreichen Mezzosopran verbindet sich ein ebenbürtiger durchgebildeter gesanglicher Vortrag und ein gewandtes, degagirtes Spiel, das im Lustspiel wie in der Komödie den richtigen Ton anschlägt.

Bezüglich des Spiels läßt sich Aehnliches von Hrn. Baum sagen, der sich in dem kleinen Lustspiel „Aus der komischen Oper“ als Emil Damby einführt und in dieser Rolle nicht bloß tüchtige Routine, sondern auch seine Beobachtung und Añancirung zeigte. Im zweiten Stückchen zeigte er sich als ebenso routinirten Gesangskomiker und lieferte in der Verkleidungsrolle eine hübsche Charge. Gegenüber seiner Hamburger Kollegin konnte freilich der Mangel an Frische, an dem seine Stimme bereits leidet, nicht unbemerkt bleiben.

Außer den beiden Gästen waren von einheimischen Kräften die Damen Fontelive und Miller, und die H. Fischer und Matras am bedeutendsten bei der Mitwirkung theilhaftig. Die Erstgenannte sah als Julie im Lustspiel recht nett aus, spielte aber ziemlich oberflächlich und farblos, woran weniger Mangel an Befähigung als an Fleiß die Schuld trug. Wirfamer war Hrn. Miller durch ihre Charge im ersten Quodlibet. Hr. Fischer gab die Rolle des tollkühnen Kapitäns im Lustspiel entsprechend, und Herr Matras erregte als Theaterdiener im letzten Stückchen durch möglichste Hervorkehrung des Selbstbewußtseins dieser Figur die ungezogenste Heiterkeit.

Korrespondenz-Nachrichten.

HR. Mannheim. (Gastspiele.) Hr. Deuschinger vom Stadttheater zu Bremen begann sein Gastspiel mit dem Schloß, ließ dieser Rolle den Carlos im „Clavigo“, den Tartini im „Alten Rustant“ folgen, und schloß mit Ramoignon im „Urbild des Tactusse“. Unsere Anknüpfung über den Gast, welche sich gleich am ersten Abend herstellen konnte, ist durch dessen weitere Vorstellungen nicht alterirt, sondern nur bekräftigt worden. Im Besitze einer unlängbaren Routine, gelingt es Hrn. Deuschinger im Großen und Ganzen die Keuschlichkeiten seiner Rolle zu erfüllen und denjenigen zu genügen, welchen es im Theater überhaupt nur darum zu thun ist, daß, nicht wie Komödie gespielt wird. Von einem innerlichen Erfassen der Charaktere, von einer durchgriffenen Darstellung ließ sich nichts gewahren: überdies ist die ganze Ausdrucksweise eine so stereotype, durch die Eigenheit eines hochliegenden Organs bedingte, daß die Gefahr der Monotonie mit jeder weiteren Rolle um so sichtbar wird. Der anhaltende Mangel im Schloß — in welchem schon die Art und Weise der Añancirung, z. B. das behändige, nervenirritirende Partspiel in der ersten Scene, die übertriebene Anbringung des Abiorns, in der Zerzierung der Worte und Sätze, die äußerliche Manier schlagend befanden — erliegen ebenso wenig auf durchgriffener Empfindung beruhend, wie die gemachte Ruhe im Carlos, oder die Belassenheit im Ramoignon. — Ein Gesamt-Gastspiel mehrerer Mitglieder des Bremer Hoftheaters erregte lebhaftes Interesse, namentlich wegen des trefflichen Zusammenspiels. Dasselbe begann mit „Kabile und Liebe“, brachte Johann „Zopf und Schwert“, erlitt später durch plötzliche Erkrankung des Hrn. Ulrich in der getroffenen Anordnung eine Abänderung, indem der „Erbschanker“ ganz ausfiel und stattdessen die nicht in Aussicht genommenen „Karlschüler“ eingeschoben wurden und schloß mit der „Maria Stuart“. Als das Prototyp der Gewissenhaftigkeit gegen Dichtung und Rolle erschien Hr. Winger. Seine Darstellung zeichnet sich durch volle, gerade, ungekünstelte Natürlichkeit aus. Seine Kunstgenossin Hrn. Ulrich stiftete dagegen durch die schöne Wärme und anmuthige Añancirung der verschiedensten Aufgaben. Den Leistungen des äußerlich vorthheilhaft begabten Liebhabers, Hrn. Dettmer, fehlte mehrfach das richtige Maß. Die Unterstüßung der Gäste durch die einheimischen Mitglieder war eine den Kräften angemessene. Man weiß, daß wir niemals den richtigen Maßstab der Mitleid und Wohlthätigkeit anzupfehlen vergessen, sonst würden wir uns in unerfüllbare Bitten verfallen. Die Vorstellungen gingen im Ganzen gut zusammen und bei der anhaltenden Beschäftigung sah das ganze Schauspielersonals, den mannigfachen Abänderungen und unerwarteten Einschüebungen, war die Summe der Bemühungen immerhin eine achtungswerthe. — Hr. Schneider aus Rotterdam hat sein Engagement am 6. d. M. als Komet in „Martha“ angetreten, dasselbe seither als Leopold („Adin“), Chateaufort („Gaar und Zimmermann“) und Laminio fortgesetzt und sich als höchst schätzenswerthen Sängers bestens eingeführt. In letztgenannter Oper sang Hrn. Henz die Pamina als Gastrolle und bezauberte sowohl eine dramatische wie musikalisch schöne Begabung. Im Juni wird der lyrische Tenor Hr. Jungmann von Leipzig hier gastiren. Das Gast-

spiel Wachtel's soll nach den bisherigen Bestimmungen am 7. Juni beginnen.

D. Pfeil. (Kassidant im Nationaltheater. Defizit. Bedrohende Krisis. „Montjoie“ im deutschen Theater. Dr. Lieber. Dr. Knaak.) Mit meinem vorläufigen Bericht über die hiesigen Vorkämpfer zur Schatzkammer-Freier habe ich das Defizit der Kasse erzählt, was darüber nachträglich zu berichten gewesen wäre. Nur so viel ist zu bemerken, daß der ungarischen Hefvorstellung ein größeres Publikum beigewohnt, als der deutschen, weil für erstere mehr Klatsch gemacht wurde, als für letztere, und das Publikum in Borsau wußte, daß es bei der Aufführung des ungarischen „Sommernachtsstraums“ nicht nur Gelegenheit haben werde, den Tribut der Vereitelung für den kritischen Weltbetrachter abzutragen, sondern auch ein „Ausstattungsstück“ zu genießen. Und in der That war die Ausstattung, in welcher der „Sommernachtsstraum“ im Nationaltheater in Szene ging, eine glänzende und viel glänzender als die Aufführung selbst, die sich nur eines tückischen Zettels (Dr. Sziget) zu rühmen hatte, sonst aber an einem alten männlichen „Obtron“ und einem ditto männlichen „Pud“ u. dgl. m. laborierte. Trotz dieser Mängel ist der „Sommernachtsstraum“ im Nationaltheater seit dem 23. April jede Woche mindestens einmal, wenn nicht zweimal zur Aufführung gekommen, ein Beweis, daß die Ausstattung ihre Schuldigkeit thut. — Eine andere Novität, die seither über die Bretter des Nationaltheaters ging, war: „Ein Mann, der zu etwas Großem geboren ist“ (der Wortlaut des Originaltitels thut in d. Bl. natürlich nichts zur Sache), Original-Lustspiel vom dem unermüdbaren Szigetli, und von der Akademie mit dem Telek-Preis von hundert Dukaten gekrönt. Dieser Preis muß alljährlich dem relativ besten der konkurrierenden Trauer- oder Lustspiele (die Jahr um Jahr mit einander alternieren) erteilt werden; die Preisstücke verdienen daher nicht immer auch gepriesen zu werden. Und das eben genannte Lustspiel ist umso mehr eine Hefgeburts, die den Todestimm schon in der Konzeption trägt, da es ein Intrigen-Lustspiel ist, dessen Handlung an königlichen Hof zu Wien im fünfzehnten Jahrhundert vorgeht. Die geschichtliche Wahrheit wird hier durch die späteren Jahrhunderten angehenden Hofintrigen, und der Versuch, dieses französische höfliche Lustspiellement zu nationalisieren, wieder durch die Plumpheit des gewählten Zeitraumes paralysiert. — Anspruchsvoller als dieses Intrigenstück waren zwei einaktige Lustspiele, mit welchen eine bekannte talentvolle ungarische Dichterin unter der Pseudonyme: Paul Andor debütierte. Die zwei Skatzen betiteln sich: „Mein Mann liebt mich nicht“, und: „Der Fehler der Frauen“, und ist erstere eine Variation des in „Er ist nicht eifersüchtig“ behandelten Themas, während in der anderen eine Frau, welcher ihr Gatte vorwirft, daß sie gleich allen andern Frauen bei jeder Gelegenheit widerspricht, diesen Vorwurf dadurch ad absurdum führt, daß sie einen halben Tag hindurch Niemandem widerspricht, und so ihrem Manne eine Menge lächerlicher Verlegenheiten zuzieht. Beide Piecen sind kein Gewinn für's Repertoire, aber in beiden zeigt die pseudonyme Verfasserin ein Talent, das bei größerer Routine Deffenes und Werthpöleres zu leisten verspricht. Die interessanteste unter den wenigen Novitäten, die seit meinem jüngster Brief im Nationaltheater zur Aufführung kamen,

war ohne allen Zweifel: „Die Eine weint, die Andre lacht“, vom Intendanten Drn. v. Radnótsay in's Ungarische übersetzt und von einem Theil der Mitwirkenden gut aufgeführt. — So weit die wenigen künstlerischen Vorkommnisse, die zu erwähnen waren. Ein Ereignis anderer Art, mit welchem die Lebensfrage des Nationaltheaters selbst im Zusammenhang steht, ist noch in der Schwere. Die bedeutende Summe, welche die kaiserliche Kasse dem v. J. dem Nationaltheater zuwendete, trugte nicht aus, um alle Fäden, die in den Rechnungen dieses Institutes kassieren, auszufüllen, und soll noch ein Defizit von ungefähr fünfzehn tausend Gulden vorhanden sein, eine Kleinigkeit, wenn die vorjährige Subvention dem nationalen Institut auch im vorigen Theaterjahre zuläme. Diese wichtigste Angelegenheit ist aber bis heute noch nicht entschieden, und demgemäß scheint es, daß das Nationaltheater binnen kurz oder lang eine Krisis zu gewärtigen habe. — Das deutsche Theater, dessen Direktion aus den Händen der H. Köhning und Winter in voriger Woche in die Hände des Drn. Köhning allein übergegangen ist, bildet mit seinem alten Schreiber nicht den Anziehungspunkt, den es bei der Theaterkrise des hiesigen deutschen Publikums bilden könnte. Selbst „Montjoie“, in welchem Dr. Alexander Lieber, als Gast, vor etwa vierzehn Tagen die Titulrolle vortrefflich spielte, ging vor sehr mäßig besuchtem Hause über die Bretter. Und wenn das beim grünen Holz eines vielbesprochenen interessanten Stückes passiert, so find vom dürren Holz des übrigen Repertoires für die Theaterkasse noch weniger ergiebige Zusätze zu erwarten. — Indes beginnt Knaak heute hier sein Schauspiel, das nach seinen vorjährigen Erfolgen zu schließlichen, die Räume des deutschen Theaters wieder füllen dürfte.

II. Frag. (Gesangfest. Laub.) Das letzte Gesangfest der böhmisch-mährischen Gesangsvereine am 15., 16. und 17. Mai l. J. gestaltete sich zu einer großartigen Feier. 113 Vereine waren mit einer Anzahl von über 1600 Sängern vertreten, eine Vokal-Masse, wie man sie in Prag noch nicht zu hören Gelegenheit hatte. Der Schwerpunkt des Festes lag in dem Konzerte sämtlicher Vereine in den geräumigen Lokalen des Pensänertheaters am 16. Mai, bei welcher außer einigen einseitigen Kräften auch der jugendliche Virtuose Dr. Pizmal aus Amsterdam, gewesener Schüler des hiesigen Conservatoriums, mitwirkte, und in der Gesangsfeier am Abende desselben Tages auf der Sophieninsel. Alle Produktionen erfreuten sich eines stürmischen Beifalls. Am Vorabende des Festes veranstalteten sämtliche Vereine eine Sängerehrfart auf der Moldau. Unlängst trat Dr. Ferdinand Laub zweimal im Böhmischen Theater auf und entzückte, wie es sich bei einem solchen Künstler ersten Ranges wohl selbst versteht, auf's höchste durch sein meisterhaftes, glänzendes Spiel.

Aleine Chronik.

Wiener in Berlin. Im Juli beginnt in der Friedrich Wilhelmstadt ein Gesamtgastspiel von Hrn. Vogner, den Hrn. Lewinsky, Sonnenthal und Weizner, unter des letzteren Leitung. Später schließt sich Hr. Haizinger denselben an. — Gegenwärtig spielt dieselbe Hr. Kasper in Begleitung der Damen Grobender, Maret und Müller.

Die **Preddener Schauspiel** Hrn. Ulrich, Hr. Winger und Hr. Dettmer, deren Gastspiel in Mannheim unser vortiger Korrespondent in der heutigen Nummer erwähnt, sind auch im Hamburger Stadttheater einige Male aufgetreten und haben, wenn auch nicht viel Publikum angelockt, doch vielen Beifall erworben.

Rosenthal's neuestes Drama „Vieira“ ist in Koburg vom besten Erfolg begleitet in Scene gegangen. Der Dichter so wie die Darstellerin der Titelrolle, Fr. Verjüng-Hauptmann, wurden wiederholt gefeiert, Das Drama soll bereits bei der Berliner Hofbühne zur Darstellung angenommen sein und auch in Graz soll es gelegentlich des Gastspiels des Hrn. Janaschek gegeben werden; indessen wird im Wiener Burgtheater Rosenthal's seit bald zwanzig Jahren bekannte „Deborah“ vorbereitet; die „Vieira“ wird wohl warten müssen, bis sie das „hoffähige“ Alter erreicht.

Die **theatralische Sommerfession in Baden-Baden** verspricht den lustliebenden Badegästen ein reichhaltiges Repertoire aus dem Reich der komischen Oper und des französischen Lustspiels. In ersterer Richtung kommen im Juli „Le Déserteur“ von Rossini, „Richard Coeur-de-Lion“ von Gresset, „Sémiolo“ von Jonard, „La Dame blanche“, „Zampa“, „Ferdinando“, „La fille du Régiment“ und neuere Opern mit Musik von Weber, Massé, Pascal, Soulangier, Meyer u. A. zur Aufführung. Im August ist italienische Oper, im September französische Komödie mit Stücken von Molière, Regnard, Marivaux, Scève, Muffet, Dumas u. s. w.

Professor Kelschle in Leipzig hat am 30. v. M. seinen 70. Geburtstag gefeiert. Dem rühmigen und geistreichen Jubilar zu Ehren wurden im Konservatorium eine Anzahl Musikstücke seiner Komposition gespielt, und auch sonst von vielen Seiten herzliche Gratulationen dargebracht. — Die Leipziger Singakademie führt am 5. Juni Händel's „Messias“ auf. — Das Stadttheater ist auf drei Monate geschlossen.

In Mannheim wird die Enthüllung des von König Ludwig von Bayern der Stadt zum Geschenk gemachten Pfälzer-Standbildes am 20. August stattfinden. — Die hiesige Hofbühne wird für den Abend der Feier Pfälzer's „Wälder“ einstudieren. — Hr. Dr. W. Koffka dieselbe ist gegenwärtig mit einer größeren Arbeit beschäftigt: „Pfalz und Dalberg, Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheim's nach den Quellen dargestellt“, welche im Verlag von J. J. Weber in Leipzig im nächsten Winter erscheinen wird.

In Karlsruhe ist das Theater-Privilegium, welches sich immer noch in den Händen des in Wien zu Grunde gegangenen Hrn. G. Brauer befand, nunmehr auch formell an den gegenwärtigen Bühnenleiter, Hrn. Red. übergegangen.

Auf dem Kölner Stadttheater finden im Sommer nur Opernvorstellungen statt, und hat die Direction dafür sehr namhafte Kräfte, u. A. ein mehrmonatliches Gastspiel Niemann's gewonnen. In dieser Woche wird der „Propheet“ mit neuer glänzender Ausstattung gegeben. Die Dekorationen des dritten Aktes: Henschel nach Münster mit Sonnenanstrich (elektrischer Apparat); und die Dekoration des fünften Aktes: Festsaal auf dem Rathause mit Einstruz, sind von Wilhelm Mühlendorfer aus Mannheim, der in diesem Jahre durch die Einrichtung der „Urbine“ und des „Oberon“ (dieses in Gemeinschaft mit Kühn von Wiesbaden) sich einen glänzenden Namen gemacht hat. Die Aufführung des „Propheeten“ ist gleichzeitig eine Gedächtnisfeier für Meyerbeer. Der Vorstellung selbst geht ein von Professor Bischoff verfasster Prolog voraus. Am 12. und 13. Juni findet in Köln das zweite große Sängerfest des „Rheinischen Sängerbundes“ statt. Am ersten Tage kommen u. A. von Binzler Pachner zwei Chöre zur Aufführung.

Die **Schauspielerin Hrn. Ganni**, als Anfängerin am Wiener Burgtheater angestellt, später ein beliebiges Mitglied des Hamburger Theatraltheaters, ist kürzlich in Peteroburg gestorben.

Josef Keger, Chormeister des Grazer Männergesangsvereins, ist vor Kurzem dahinsie gestorben. Er war 1808 in Tirol geboren. Als Kapellmeister fungirte er u. A. in Leipzig (am Theater) und bei der Unterpe, in Wien (an der Wien während der Operperiode unter Franz Hofmann) und zuletzt in Graz. Eine Oper von Keger, „Mara“ wurde in Wiener Hofopertheater aufgeführt und fand Beachtung, eine andere, „Die seltsame Hochzeit“ fiel an der Wien durch Keger hat sonst viele Lieder und Chöre komponirt.

L. v. S. In Dr. Emil Kretschke's Buch „Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig“ wird Seite 76 ganz gemüthlich erzählt, daß Mozart's „Hochzeit des Figaro“ in Leipzig schon im Jahre 1785 gegeben worden sei. Zufälliger Weise hat aber Mozart diese Oper erst im Jahre 1786 in Mailand geschrieben. Dieser Verstoß möchte allenfalls durch einen Druckfehler zu entschuldigen sein; aber der Recensent dieses Buches in der „Vesterteutschen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben“, Jahrgang 1864, Nr. 23, wiederholt dieselbe Angabe als eine interessante Notiz, ohne den Irrthum oder Druckfehler zu bemerken. Da hört denn doch die Gemüthlichkeit auf!

Berichtigung. (Keine neue Notendruck-Methode.) In Nr. 22 d. Bl. wird auf S. 341 im Eingange des Artikels „Musikalische Literatur“ die Erfindung des Hrn. Friedländer in Berlin erwähnt, wodurch es möglich geworden, Musikwerke zu einem sehr billigen Preise herzustellen. Einer Mittheilung aus Leipzig zufolge soll jene Erfindung nicht realisiert worden sein, und wäre demzufolge auch die in der Note auf S. 341 enthaltene Nachricht, die sich auf die nächste Ausgabe der „Matthäus Passion“ bezieht, zu berichtigen.

Briefkasten. 4. — 10. Juni. H. Th. R. in Berlin: Das Angest. dürfte erhalten. — L. v. S. bitte, D. in Ver. Hk. in Mannheim Bericht. — F. in Weza: Gebatten.

Redaktion, Druck und Verlag von J. Könenhals.



