

Zwei Jahre
Kapellmeister

an der

Königlichen Oper

zu

Berlin.

[Verf.] Ludwig Tieck.



1890/1 P 346



EX

Bibl. Paulina

Monast.

I.

Obgleich ich nun schon seit einem Jahre nicht mehr in Königlichem Diensten bin, können es einige Blätter doch nicht unterlassen, sich von Zeit zu Zeit einmal wieder mit mir zu beschäftigen, so noch im Juni die Volks- und die Posener Zeitung.

Die vielen Orchesterproben, welche ich gehalten haben soll, sowie das vermeintliche Verdrängen von Collegen diene: einzelnen Berichterstattern noch immer als Stoff, ihren Lesern etwas zu erzählen.

Das Probenthema ist bereits so oft wiederholt und variiert worden, ohne daß irgend eine amtliche Richtigestellung eintrat,*) daß selbst Leute, die mir durchaus gewogen sind, sich schon gewöhnt haben, anzunehmen, daß es mit den Proben doch wohl seine Richtigkeit so haben müsse. Denn da ich nie eine Oper dirigirt hatte, wäre es ja auch erklärlich gewesen, wenn ich eine Aufführung, wie z. B. die des Fidelio am 4. Januar 1887, nur durch viele Proben ermöglicht haben konnte.

Auch das Verdrängungs=Thema wurde, und sogar noch in jüngster Zeit, wieder hervorgeholt. Da aber auch hierbei niemals eine amtliche Richtigestellung erfolgte, so würde gänzlichess Schweigen meinerseits doch jedenfalls einem

*) Als ich schon bald nach meiner ersten Fidelio=Aufführung wahrte, daß von einigen Seiten auf die Zahl der von mir gehaltenen Proben großes Gewicht gelegt wurde, und daß man auffälligerweise auch Proben mitzählte, welche ich nicht gehalten hatte, war es wohl erklärlich, daß ich vorsichtig wurde und alle, sowohl die von meinen Collegen als auch von mir wirklich gehaltenen Proben genau notirte.

Zugeständnisse gleichkommen. In folgenden Zeilen werde ich bemüht sein, den Sachverhalt schlicht zu erzählen.

Möge hier zunächst eine Zusammenstellung nur einiger der Mittheilungen der Presse folgen.

Die „Neue Musikzeitung“ Köln, Tonger, schrieb in Nr. 22, 1887, wörtlich: „Herr Deppe braucht Proben über Proben und verkümmert hierdurch die Leistungsfähigkeit der übrigen Dirigenten, die sich mit dem Abfall der von Deppe übrig gebliebenen Zeit begnügen müssen &c.“

Eine Zeitung erging sich sogar über Proben zu einer Oper, von denen nicht eine einzige stattgefunden hatte.

In einer Broschüre konnte man lesen, daß die Zauberflöte in einer endlosen Probenreihe von mir aufführungsreif fertig gestellt worden sei, dann aber nicht habe aufgeführt werden können, weil ich nicht daran gedacht hätte, daß an der Berliner Hofoper keine Königin der Nacht vorhanden war, und nun wieder einmal alle Mühe umsonst gewesen sei! Zum Freischütz und Don Juan sollte ich einige 20 Orchesterproben gehalten haben!

Das Großartigste aber leistete die Volkszeitung noch am 16. Juni dieses Jahres, also neun Monate nach meinem Rücktritt, sie schrieb: „Belustigend muß der Gedanke doch wirken, daß dieser General-Intendant mit Hülfe eines Deppe die Hofoper umgestalten wollte, eines Kapellmeisters, der 28 Proben bedurfte, um den „Freischütz“ soweit kennen zu lernen, daß er ihn nothdürftig bis zur Wolfschlucht dirigiren konnte. Ueber die Wolfschlucht wäre Deppe wohl nicht hinausgekommen, und wenn das Orchester um seinetwillen noch weitere 28 Proben abgehalten hätte. Und um für diesen Dirigenten, Raum zu schaffen, hieß Graf Hochberg einen Kapellmeister Radecke den Taktstock niederlegen!“ — Zwei Tage später brachte die Posener Zeitung wortgetreu dasselbe.

Von wie viel Zeitungen mag dieses nicht noch ihren Lesern vorerzählt worden sein!

Glauben möchte ich, Herr Radecke thäte besser, wenn er sich derartige Liebesdienste verbitten würde.

Wer aber schreibt denn nur solche Artikel? Ist's ein Streber nach einer Anstellung oder nach einem Titel? Oder veranlassen die Anhänger solche Reclame?

Wenn man wünscht, daß Radecke wieder in seine frühere Stellung berufen werde, warum spricht man es nicht offen aus und sucht dafür triftige Gründe vorzubringen?

War es auch wohl meine Absicht, gelegentlich über meine Thätigkeit an der Oper zu schreiben, und Richtigstellungen, sowohl was das Märchen von den vielen Proben, als auch was mein Verhalten gegen Collegen anbetrifft, zu machen, so lag es mir doch fern, die Leistungen des Herrn Radecke mit zu erwähnen, um so weniger, da ich mir nicht bewußt war, dessen Nachfolger zu sein; dirigitte er doch vorwiegend die Opern, für welche Mottl außersehen war. *)

*) Daß Mottl und Seidl nicht eintraten, mußte ich natürlich auch verschuldet haben; sollten mir doch von der General-Intendanz alle klassischen Opern zugesichert und Mottl dadurch auf ein sehr eng begrenztes Arbeitsfeld verwiesen worden sein, und habe er deswegen seinen Contract zu lösen gewünscht. In Wahrheit aber hatte die General-Intendanz Mottl die von ihm gewünschten klassischen Opern bereitwilligst zugestanden, außerdem aber ließ ich, Ende Dezember 1886, also noch vor meinem Eintritt, Mottl durch einen ihm wie auch mir bekannten Herrn, welcher zu dieser Zeit nach Karlsruhe reiste, mündlich mittheilen, daß er jede der mir überwiesenen Opern, die er sich wünsche, gern bekommen könne. — Es sei dies einmal ausgesprochen, da ich auch hierbei der Unbill viel zu tragen hatte.

Mein Wunsch ging überhaupt nicht dahin, viel zu dirigiren; drei bis vier Opern, in meinem Sinne gut aufgeführt, würden mir reichlich genug gewesen sein. Sehr wohl wußte ich, daß meine Wünsche hinsichtlich idealer Ausführung, namentlich an einer Bühne mit täglichen Opern-Vorstellungen, nur bei einer beschränkten Zahl von Werken in Erfüllung gehen konnten. Noch als ich meinen Contract unterzeichnete, was ich mit großem Widerstreben that, hatte ich im Stillen gehofft, daß ich neben den Concerten wohl nur den Fidesio und Don Juan zu übernehmen brauche, dachte ich doch auch nie daran, als Operntapellmeister im eigentlichen Sinne in dieser Stellung mich zu bethätigen. — Es war somit alles in bester Ordnung und hätte Mottl nach Herzenslust dirigiren können, soviel er wollte, wenn er aber dennoch später seinen Contract zu lösen und lieber in Karlsruhe zu bleiben wünschte, so müssen ihn wohl andere Gründe dazu bewogen haben, als die Wahl und Zahl der Opern.

Der Bericht der Volkszeitung, welcher ja gradezu eine gröbliche Beleidigung meiner Person zu Gunsten des Herrn Radecke enthält, nöthigt mich denn doch zu energischer Abwehr.

Fördert es etwa die Tüchtigkeit des Herrn Radecke, daß man mich neun Monate nach meinem Rücktritt noch gewissermaßen überfällt? Freilich, Radecke ist Mitglied der Königlichen Akademie der Künste und des Senats, Königlich-Musikdirector, Professor und Königlich-Kapellmeister, kann alle Opern dirigiren und hat auch ein Wörtchen mit zu reden — nun denn, das will doch etwas heißen!

Und doch verlangt Graf Hochberg, daß Radecke nicht mehr dirigire?

„Da steckt Jemand dahinter, dem er hat weichen müssen!“

Es sind aber nicht fünf, es sind fünfzehn bis zwanzig Jahre, die Radecke an dem Institut gewirkt hat, nicht allein bei der Oper, sondern auch bei dem Concert; über den Zustand des Instituts gab es aber nur eine Stimme unter allen Parteien.

Um so angenehmer hätte es deshalb für Graf Hochberg sein müssen, wenn unter seiner Amtsführung sich Herr Radecke

Nachdem aber der Contract mit Mottl gelöst war, wurde mir sogar der Auftrag, bei Seidl (damals in New-York) anzufragen, welcher denn auch bejahend antwortete und später nach Berlin kam, um sich vorzustellen. Seine Bedingung, die Besetzung der Opern selbst bestimmen zu wollen, wurde aber von der General-Intendanz als nicht annehmbar befunden und so war es also auch damit nichts. — Obgleich ich nicht ein Wort in der Angelegenheit sprach, so mußte ich doch auch an dem Scheitern dieses Engagements schuld sein. Man schrieb folgendes: „Die Herren Seidl und Mottl standen sogar schon in ernstern Unterhandlungen mit der Intendanz, im letzten Augenblicke aber schob sich jedesmal eine Hand dazwischen und alle Kandidaten scheiterten an — Herrn Deppe“. — Der billig denkende Leser wird einsehen, daß ich die Pflicht habe, endlich einmal gegen diese Art der Anschwärzung anzugehen und grade herauszusagen, wie die Sache liegt.

So wurde denn Schröder der Nachfolger Radecke's und dirigirte im Mai und Juni 1887 als Gast und zwar zuerst Wagner's Siegfried, am 18. Mai, wozu fünf Proben von ihm gehalten wurden. Außerdem dirigirte er die Opern: Margarethe, Aida und Robert, jede mit zwei vorhergegangenen Proben. Es sei noch kurz erwähnt, daß ich alle von Schröder dirigirten Opern zu hören vermied, um so am sichersten mich jeder Urtheilsnöthigung zu entziehen.

plötzlich als hervorragender Musiker gezeigt hätte — eine einzige Aufführung, welche die allgemeine Aufmerksamkeit erregt haben würde, hätte dazu genügt — und ich bin überzeugt, daß ihm vom Grafen jeder darauf bezügliche Wunsch gewährt worden wäre.

Radecke hatte ja auch z. B. bald nachdem Graf Hochberg sein Amt angetreten hatte, eine Aufführung vom Fidelio, wozu er eine Probe hielt. Wenn er wirklich das Verlangen nach einer idealeren Behandlung dieses Werkes empfunden hätte, warum wünschte er nicht eine zweite oder dritte Probe? Es liegt doch auf der Hand, daß es für seinen neuen Chef nur erfreulich hätte sein können, wenn sich Radecke unter ihm, wie ich schon vorher sagte, als eine erste Kraft ausgewiesen hätte. Da ich erst drei Monate später eintrat, hatte er ja vollkommen Zeit, sich künstlerisch zur Geltung zu bringen, wenn er wirklich durch seinen früheren Chef daran gehindert gewesen sein sollte.

Versichern kann ich Herrn Radecke, daß, wenn ich auch jenseits des Oceans gewesen wäre, er doch nicht weiter dirigirt haben würde. Nichts habe ich gegen ihn gethan, sondern im Gegentheil sehr bedauert, daß das Alles so kommen mußte. Radecke konnte bleiben, auch wenn ich eintrat. — Ebenso sagte ich nie ein Wort gegen Herrn von Stranz, was mir Graf Hochberg bezeugen kann.

Durch mein Zuthun ist Niemand entlassen, wohl aber habe ich Zerwürfnisse auszugleichen gesucht und auch mit einigem Glück.

Ueber die künstlerischen Qualitäten der Leistungen des königlichen Opernhauses waren die Acten längst geschlossen, unter Künstlern gab es darüber keine Meinungsverschiedenheiten mehr, und der Herr Berichterstatter der Volkszeitung wird schwerlich etwas daran ändern.

Selbst wenn Herr Professor Heinrich Ehrlich sich von Radecke trennen würde, so daß derselbe nicht mehr sein Director

im Conservatorium wäre, und wenn in Folge dessen Herr Ehrlich nun erst als ganz von Radecke unabhängiger Mann im Berliner Tageblatt schreiben könnte (was bisher doch eigentlich nicht der Fall war), so wäre es dann auch noch immer dasselbe.

Sollte der Schreiber des Artikels in der Volkszeitung nun noch nicht einsehen wollen, warum der Kapellmeister Radecke den Taktstock niederlegen mußte, und mich noch immer für dessen Verdränger halten, so kann er sich ja wieder nehmen lassen. Wenn ich es dann noch für angemessen halten sollte, ihm zu antworten, so bin ich durchaus dazu im Stande — ob ihm Radecke aber dafür dankbar sein wird, dürfte wohl zu bezweifeln sein.



II.

Fidelio.

Am 30. Dezember 1886, 11 $\frac{1}{2}$ Uhr Vormittags, fand eine Probe zum Fidelio für Orchester allein statt.

Eine Stunde mochte ich wohl probirt haben, als man mir zu meinem Bedauern mittheilte, daß vorher schon (von 10 $\frac{1}{2}$ Uhr an) eine Balletprobe stattgefunden habe, was mich dann veranlaßte, mich kurz zu fassen und auf das Aller-nöthigste zu beschränken.

Freitag, den 31. Dezember, 11 Uhr, hatte ich die erste Probe mit dem gesammten Personal. Im zweiten Akt, beim Terzett, hat ich die Solisten, sich einmal ganz meiner Führung anzuvertrauen, — es geschah, und die Nummer ging wie ich es wünschte. Im Finale des zweiten Actes war es

bisher Gebrauch gewesen, bei dem Ensemble F-dur $\frac{3}{4}$ Takt mit einem Ruck bei dem Halt abzubrechen, eine Geschmacklosigkeit, wie man sie wohl nur selten findet. — In einer Uebung mit dem Chor konnte ich auch für die Ensembles meine Wünsche zur Geltung bringen.

Am Montag, den 3. Januar, fand um 10 $\frac{1}{2}$ Uhr die zweite Gesammtprobe statt, welcher am nächsten Tage die Aufführung folgte.

Der Leser hat nun eine Uebersicht von den Proben, welche zu meiner ersten Opern-Aufführung von mir gehalten worden sind, er kann also selbst beurtheilen, ob es viel oder wenig waren.

Daß ich mich der Anerkennung, sowohl des Publikums als auch der Presse zu erfreuen hatte, mögen die verschiedensten im Anhange beigefügten Referate über Oper und Concert bezeugen.



III.

Freischütz.

Wie zum Fidelio, so fanden auch zum Freischütz drei Proben statt, — am Donnerstag, den 13., Freitag, den 14. und Sonnabend, den 15. Januar, früh 11 Uhr.

Dieses Werk lag fast noch mehr im Argen; hier konnte man recht merken, was Routine und Oberflächlichkeit in einer Reihe von Jahren zu leisten vermögen. In der Wolfschlucht war auch nicht ein einziges Tempo richtig, abgesehen von der übrigen Ausführung: das Blei schmolz zu schnell, das wilde Heer ging ganz gemächlich vorüber 2c. 2c. — Das letzte Finale

war nicht minder verwahrlost; hierbei hätte ich auch auf der Bühne gern Einzelnes anders gehabt — aber — — —

Das Bratschenjolo steckte in einer pedantischen Zwangsjacke, woran der ausführende Künstler nicht schuld war.

Als nun aber auch noch bei der Aufführung der Alder, statt nach dem Schuß, fast à tempo mit demselben niederfiel, konnte ich nicht unterlassen, darüber eine Bemerkung zu machen, welche ich in den folgenden Aufführungen zu wiederholen mich genöthigt sah — bis endlich auch dieses besser wurde. Man sollte meinen, es läge auf der Hand und müßte Jeder von selbst wissen, daß ein so großer Vogel, der wolkenhoch steht, nicht wie ein Mauerstein herunterfällt!

Allerdings verhehlte ich mir nicht, daß ich durch diese meine Bemerkung Gefahr lief, mir die Ungnade des Herrn Regisseurs und Operndirectors von Stranz zuzuziehen, aber es war mir trotzdem nicht möglich zu schweigen.

Diese erste Aufführung war eine für die Verhältnisse gute, und wurden die folgenden Freischütz-Aufführungen auch mit die besuchtesten der Saison. Ich hatte jedoch für dieses Werk noch mehrere Wünsche, welche ich auch zu jener Zeit schon Graf Hochberg gegenüber aussprach. Unter anderem sagte ich ihm, daß es nothwendig sei, mit dem Chor einige Extra-Uebungen zu halten. Diese Uebungen müßten aber auch extra honorirt und nicht wie amtliche Dienstleistungen angesehen werden. An einer Bühne mit täglicher Oper ist der Chor, der doch auch auswendig singen soll, jeden Vormittag entweder durch Uebungen für neue, wie auch für längere Zeit nicht aufgeführte Werke oder durch Proben auf der Bühne und Abends durch die Aufführungen so sehr in Anspruch genommen, daß man nicht verlangen kann, ohne unbillig zu sein, daß er bei einer Oper, die er so oft hat mit über's Knie brechen müssen, von seiner ihm werthvollen, nur kurzen freien Zeit, ohne Entschädigung hergeben soll.

Nach einer späteren Aufführung, am Schluß der Saison,

in welcher namentlich das letzte Finale sehr glücklich und schwungvoll ging, sagte mir Graf Hochberg in höchster Freude über die schöne Aufführung in seiner Loge: „Nächsten Herbst, mein lieber Deppe, sollen Sie nun auch den Freischütz mal ganz so bekommen, wie Sie ihn haben wollen!“ — Ganz glücklich machte mich diese Aussicht.



IV.

Fidelio.

Erste Wiederholung.

Eine Wiederholung des Fidelio sollte am 26. Januar stattfinden. Jeder gute Musiker von einiger Erfahrung weiß, wie schwer es ist, die bei der Ausführung eines oft aufgeführten Werkes sich einschleichenden Unarten zu beseitigen, der Fidelio aber war seit reichlich zwanzig Jahren auch als Lückenbüsser, sogar mit Ballet hinterdrein, aufgeführt worden, und so dachte ich nicht ohne Sorge daran, wie derselbe etwa auf der Höhe meiner ersten Aufführung erhalten werden möchte. Doch glaubte ich, wenn ich noch einmal jede Nummer gründlich durchnehmen würde, dadurch die bei der ersten Aufführung angeregten Kunstprincipien gleichsam festnageln zu können.

Als ich am 25. Januar, 11 Uhr Vormittags, in's Orchester trat, berührte es mich schon nicht angenehm, mehrere Kammermusiker zu sehen, welche an der ersten Aufführung nicht theilgenommen hatten und welche, auch wenn sie dieselbe hätten anhören wollen, durch Dienst im Schauspielhause an jenem Abend verhindert gewesen wären.

Da aber der Dienst wechselt, eine alte Gepflogenheit, gegen welche anzugehen mir bei meiner Neuheit in dem Institut nicht gut möglich war, mußte ich mich wohl oder übel darein finden, hoffte jedoch in dieser nun bevorstehenden Probe die neu hinzugekommenen Herren mit meiner Auffassungsweise vertraut machen zu können.

Raum hatte ich begonnen, als ich denn auch schon vernahm, daß Abends Johann von Lothringen bevorstand, Abends vorher aber erst Der Prophet aufgeführt worden war. Unter diesen Verhältnissen war es mir daher unmöglich, so zu probiren, wie es nöthig gewesen wäre, wenn Werthvolles hätte geschaffen werden sollen; es galt also zu entsagen.

Bergegenwärtigt man sich die Monotonie des täglichen Operndienstes, welcher z. B. in Leipzig durch die zahlreichen Concerte und Schauspiele so wohlthuend unterbrochen wird, und denkt man an die wenig reichlich bemessenen Gehalte der Mitglieder der Kapelle, so daß die meisten sich genöthigt sehen, noch viele Stunden zu geben, so wird man verstehen, daß es mir peinlich war, den Herren so ungewöhnliche Anstrengung zuzumuthen. War doch vom 1. bis zum 25. Januar für die Kapelle auch nicht ein einziger Abend frei gewesen. *) Ein Werk wie Beethovens Fidelio aber mit künstlerischem Ernst zu erfassen, wie dieses sowohl bei der Aufführung am 4. Januar 1887, als auch bei den vorhergehenden Proben allseitig geschah, spannt alle Kräfte auf's Aeußerste an. Zu einer schönen, lebensvollen Aufführung ist es nothwendig, daß alle Betheiligten dem Werk in gewissem Sinne frisch gegenüber stehen, das ist aber bei den täglichen Aufführungen und den damit verbundenen Proben, namentlich den durch häufige

*) Man vergleiche einmal die Gehalte der ersten Sänger mit denen der ersten Orchester-Mitglieder, z. B. der beiden Sopranistinnen Fräulein Leisinger und Frau Pierson — ist denn auch nur annähernd ein Verhältniß hier vorhanden? Die drei Concertmeister und die drei Kammervirtuosen beim Streichquartett bekommen zusammen kaum so viel Gehalt, wie eine dieser beiden Sängerrinnen u. s. w.

Gastspiele bedingten verlotternden sogenannten Verständigungsproben, gar nicht denkbar.

Sehr zu beklagen ist es, daß dieses bei einem ersten Kunst-Institut, wie dem Königlichen Opernhause, trotz der großen Königlichen Zuschüsse sich so verhält. Man hat sich aber einmal daran gewöhnt, daß jeden Abend etwas los ist, und Gewohnheit hat, wie bekannt, große Kraft; so ist es denn mindestens unbequem, daran zu rütteln. Und wie werthvoll würden nicht zwei freie Abende auch für das Studium neuer Werke sein. Meine dahinzielenden Bemerkungen aber fanden kein Gehör. Jedoch zurück zur gegenwärtigen Probe. Es war noch nicht genug, daß im Orchester nicht einmal ganz dieselben Herren anwesend waren, wie bei der ersten Aufführung und daß nun Abends noch Johann von Lothringen bevorstand, sondern auch ein Gast war berufen, den Florestan zu singen! Warum ein Gast? — — —

Mindestens doch bei den beiden ersten Vorstellungen hätte in der Besetzung ohne Noth nicht gewechselt werden dürfen.

Bei Werken, welche mit eigenen Kräften so gut besetzt sind, wie der Fidelio es war, können Gastspiele der Gesamtleistung nur selten förderlich sein, meistens aber werden sie schaden weil sie das Ensemble beunruhigen, und weil durch die bei den Gastspielen fast immer nöthigen Verständigungsproben, das Interesse des übrigen Personals abgestumpft wird.

Vor Anfang der Vorstellung traf ich meinen ersten Florestan Herrn Rothmühl auf der Bühne, welcher, auf seine Unthätigkeit deutend, meinte: „Encouragirend ist das nicht!“ — — ich konnte ihm leider nicht Unrecht geben. Ist es doch wahrlich des Unbehagens schon genug, wenn durch plötzliche Absagen oder durch Engagements-Gastspiele eine andere Besetzung nöthig wird.

Genug, unter diesen oben dargelegten Umständen war es mir nicht möglich, dem gesammten Personal diesen Augenblick

ein ernstliches Probiren zuzumuthen, an Festnageln von Kunstprinzipien war also nicht zu denken, man machte eine sogenannte Verständigungsprobe und wünschte sich dann bald gesegnete Mahlzeit.

„Nun freilich, wozu denn auch schon wieder ernstlich probiren, es war ja neulich so schön gegangen, und wird ja morgen gewiß wieder ebenso schön gehen!“

So hatten denn die neu hinzugekommenen Orchester-Mitglieder das Werk in meinem Sinne nur oberflächlich und nicht einmal in allen Nummern mit durchgemacht, weil sie aber seit vielen Jahren die Oper mitgespielt hatten, war doch nicht zu fürchten, daß sie herauskommen würden, — nun denn, was will man mehr?! — Sonderbar kam es mir auch damals schon vor, wenn ich hier oder dort hörte: Graf Hochberg hat nur Interesse für die klassische Oper, alles Andere — —

Darum war, wenn von meinen vermeintlichen vielen Proben gesprochen wurde, die Menge der Gläubigen auch gleich so groß: „Ja, Herr Deppe kann so viel probiren, wie er Lust hat, der Graf hat nun einmal kein anderes Interesse u. u.“

Nach der Aufführung sprach ich mich denn auch zu einigen Mitgliedern der Kapelle dahin aus, daß es durchaus nothwendig sei, daß zwei Tage in der Woche frei wären, ließe sich das nicht erreichen, so würde ich nicht bleiben können. Die Aufführung war ja eine recht gute, wie die vom 4. Januar aber war sie nicht, bald hier bald dort schoß das Unkraut wieder hervor. Was bei diesem so edlen Werk hätte geschehen sollen, ich meine die Fixirung der Qualität der ersten Aufführung, das wäre bei dieser ersten Wiederholung zu thun nöthig gewesen.

Der tägliche Dienst, Morgens Probe, Abends Aufführung, die Restudirung von Rüfer's Merlin (Radecke hielt dazu achtzehn Orchester-Proben), die Gastspiel-Aufführungen, zu denen meistens doch eine Verständigungsprobe nöthig war, das Dirigiren des Herrn Schröder als Gast, als Nachfolger

von Radecke, wodurch allein zum Siegfried fünf Proben von demselben gehalten wurden, die drei anderen, von ihm dirigirten Opern, von denen jede zwei Proben erforderte, die Elias-Aufführung u., die bevorstehende Aufführung des Don Juan, der sich auch nicht in den besten Verhältnissen befand, alles dieses mußte mich veranlassen, für meine Fidelio-Ideale auf eine spätere günstigere Zeit zu hoffen.



V

Don Juan.

Der Don Juan stand eigentlich mit dem Freischütz hinsichtlich seiner Verwahrlosung auf derselben Stufe, was namentlich bei dem ersten Finale gradezu erschreckend wirkte.

So wollte ich denn beim Don Juan einmal versuchen, in kurzen Proben jedesmal nur einen Akt durchzunehmen, und hoffte dadurch mehr zu erreichen. Später zeigte es sich, daß ich mich über den Werth dieser Art des Probirens nicht getäuscht hatte.

Mitte März hielt ich zu jedem Akt zwei solcher Proben, eine derselben war sogar so kurz (begann sie doch erst um 12 Uhr), daß Graf Hochberg, welcher zugegen war, meinte, heute hätte ich die Herren auch wohl noch etwas länger festhalten können. Etwa drei Wochen später, am 12., 14. und 15. April, fanden die Proben statt, denen die Aufführung am 16. folgte. Diese, wie auch die bis zum Schluß der Saison noch folgenden vier Aufführungen, waren wohl gute zu nennen, befriedigten mich selbst aber noch lange nicht. Wollte ich

hierbei auf Einzelheiten näher eingehen, so müßte ich auch ein paar Solisten etwas weh thun, dazu sollen diese Zeilen aber nicht geschrieben sein. Es sei nur hier schon ausgesprochen, daß im Herbst, bei der Säcularfeier, alles so war, wie es sein sollte.



VI.

C o n z e r t e .

Schon am 2. Januar 1887 hatte ich das erste Concert zu dirigiren. Schubert's C-dur-Symphonie und Raff's Jubel-Duverture, namentlich die letztere, machten mir große Freude.

Am 2. Februar dirigirte ich Beethoven's Musik zu Egmont bei einer Aufführung im Schauspielhause. — Die zu schwache Besetzung des Streichquartetts, sowie die wenig günstige Placirung des Orchesters schlossen von vorn herein für mich eine künstlerische Befriedigung aus. Im nächsten Concert, am 5. Februar, kam Schumann's Manfred-Duverture zu einer Wirkung, wie ich sie besser kaum wünschen konnte.

Das Concert am 5. März brachte unter anderem eine Symphonie von Gernsheim unter Leitung des Componisten. Früher soll es nicht Sitte gewesen sein, in den Symphonie-Soiréen die Componisten ihre Werke selbst dirigiren zu lassen; ich meine aber, wenn sie Dirigenten sind, soll man sie dazu auffordern, und so wurde denn auch Herr Gernsheim auf meine Veranlassung hin eingeladen.

Am 22. März, am 90. Geburtstag Seiner Majestät des hochseligen Kaisers Wilhelm I. hatte ich die hohe Ehre, die Abend-Unterhaltung im königlichen Schlosse zu dirigiren.

Am 7. April: Elias, Oratorium von Mendelssohn. Die Aufführung dieses prächtigen Werkes war mir gradezu eine Dual. 1877 dirigirte ich dasselbe am Musikfest in Breslau mit einem Chor von 560 Sängern, bei welchem die Breslauer Singakademie den Stamm bildete, und einem Orchester von 110 Mitgliedern. Leuchtet mir auch noch in der Erinnerung das Engelterzett in der unvergleichlichen Ausführung von den Schwestern Etelka und Bertha Gerster mit den hellen, sonnigen Sopranstimmen und dem schönen Alt von Fräulein Adele Ahmann, so ist mir doch mehr noch die Chorbewirkung eine so hehre und unvergeßliche, daß ich nicht einmal Lust gehabt haben würde, den Elias überhaupt wieder aufzuführen, es sei denn, daß ganz besonders günstige Umstände dabei obgewaltet hätten, viel weniger aber mit solchem zusammengewürfelten Chor,*) bei welchem der Eine eine Uebung, der Andere zwei, der Dritte gar keine mitgemacht, weil er ja eigentlich den Elias schon auswendig kann. —

Vor allem aber hinderte die Aufstellung des Chores, welcher bis hinten auf die Bühne placirt werden mußte und somit in die Coulissen hineinsang, jegliche Klang- und Kraft-Entfaltung. Dazu kam auch noch, daß das Orchester, wie bei der Oper, unten seinen Platz hatte, wodurch der Zusammenhang zwischen Chor und Orchester beeinträchtigt wurde. Unangenehm berührten mich auch die renommistischen Anzeigen von den 500 Sängern, unter denen kaum 150 im Stande waren, ihrer Aufgabe gerecht zu werden. Obgleich unter ihnen sehr tüchtige Mitglieder der einzelnen größeren Vereine Berlins waren, so konnten dieselben, unter die große Masse vertheilt, doch nicht zur Geltung kommen.

Hätte ich über das Programm mit zu bestimmen gehabt, so würde ich meine Zustimmung zur Aufführung des Elias

*) Zum Beweise, daß ich mit meiner Ansicht nicht alleinstehe, füge ich auch hierüber ein paar Kritiken im Anhange mit bei.

unter solchen Umständen nicht gegeben haben. Werke, bei denen ein kleinerer Chor ausreicht, können allenfalls im Opernraum zu künstlerischer Wirkung gelangen. Mit meiner amtlichen Stellung aber hatte ich auch die Concerte übernommen, und wollte doch auch hierbei nicht gleich mich gegen das Hergebrachte auflehnen.

Wozu führen aber dergleichen unzureichende Aufführungen? Sie schädigen nicht allein den Wittwenfond, für den sie gegeben werden — denn wer wird wohl später Lust haben, solche Concerte zu besuchen — sondern sie bringen auch das Königliche Institut in Mißcredit.

Allerdings hat die Kapelle ein Statut, nach welchem sie ihre Concert-Angelegenheiten für diesen Fond selbst leiten darf. Diese Leitung liegt in den Händen eines Comitées, bestehend aus vier Herren, Mitgliedern der Kapelle. Geht denn dieses Statut aber so weit, daß das Königliche Opernhaus zu solchen Concerten zweiten Ranges benutzt werden darf? und kann und darf der Intendant sagen, daß die Concerte ihn nichts angehen? Ich denke, sie sollten ihn sehr viel angehen! Meiner Ansicht nach ist die Concertpflege sogar nothwendig. Bei den Concerten tritt das Orchester selbstständig für sich ein, es ist unerläßlich, daß künstlerisch fein studirt wird und kann solche Disziplin auch auf die Oper nur wohlthätig wirken. Außerdem bringen die Concerte eine erfrischende Abwechslung in die Monotonie des täglichen Operndienstes, und schon deshalb sollte auf dieselben besonderer Werth gelegt werden. Es fehlt eben für die Concerte die fachmännische disponirende Spitze, welche berechtigt und verpflichtet ist, zu bestimmen, was sich für das Königliche Opernhaus schießt oder nicht schießt.

Im letzten Concert, am 7. Mai, war Beethovens F-dur-Symphonie eine Meisterleistung der Kapelle; es zeigte sich bei derselben recht deutlich, was dieser ausgezeichnete Instrumentalkörper zu leisten im Stande ist.



VII.

„Wie sollst du mich befragen!“

Unter den denkbar günstigsten Umständen trat Schröder im Spätsommer 1887 seine Stellung am Königlichen Opernhause an. Mittwoch den 31. August, also gleich nach den Ferien, konnte derselbe die Oper Aida, welche erst am Ende der vorigen Saison zweimal, und mit zwei Proben vor der ersten Aufführung von ihm dirigirt worden war, schon wieder in größter Ruhe und ausgiebig probiren und am 1. September aufführen. Am 3. September war geschlossen, auch fand früh keine Probe statt, und so konnte Schröder gleichfalls durchaus mit nicht ermüdetem Personal und sogar Abends 6 Uhr die Probe zu Margarethe halten, welche er ebenfalls am Schluß der vorigen Saison zweimal und mit zwei Proben vor der ersten Aufführung dirigirt hatte. Am folgenden Tage war die Aufführung; auch des Morgens waren die Ausführenden nicht ermüdet worden. Dienstag den 6. September geschlossen und sogar der Vormittag frei. Schröder war es also möglich, seine erste Probe zum Lohengrin wieder in größter Ruhe Abends 6 Uhr mit frischen Kräften zu halten. Mittwoch hatte er eine zweite Probe. Am Tage der Aufführung (8. September) war auch alles frei, Morgens hatten keine Proben stattgefunden. Am 9. September wieder geschlossen. Andern Tages früh 10¹/₂ Uhr probirte Schröder den Siegfried, den er ja auch erst vor einigen Monaten zweimal aufgeführt hatte, nachdem vor der ersten Aufführung, welche am 18. Mai stattfand, fünf Proben, und vor der zweiten, am 3. Juni, nochmal eine Probe von ihm gehalten worden war. Die diesmalige Aufführung des Siegfried, am 11. September, hatte den besonderen Vorzug, daß am Vor-

mittag desselben Tages das gesammte Personal frei gewesen war. Es sei hier gleich erwähnt, daß Schröder auch bei den Lohengrin=Aufführungen am 9. und 31. Oktober vor jeder derselben nochmal eine Probe hielt.

Vom 1. bis 15. September dirigitte derselbe also fünf Opern: Aida, Margarethe, Lohengrin, Siegfried und Lustige Weiber, von denen er die drei ersten am Schluß der vorigen Saison, bei seinem Dirigiren als Gast, aufgeführt hatte. In den fünfzehn Tagen war an drei Tagen geschlossen. Neben den erwähnten fünf Opern wurden in dieser Zeit nur gegeben: Der Trompeter zweimal, Carmen zweimal, Wildschütz einmal, Regimentstochter einmal und ein Ballet, welches aber nicht von der Königlichen Kapelle, sondern von dem kleinen Schauspielhaus=Orchester*) gespielt wurde, wodurch also noch ein vierter Abend frei war. Zum Trompeter wurden nur zwei kurze Proben, Anfang 11 $\frac{1}{2}$ und 12 Uhr, und zur Regimentstochter nur eine gehalten. Zu Carmen und Wildschütz fanden keine Orchesterproben statt.

Eine genaue Prüfung dieser ersten Hälfte des September ergibt demnach, daß Schröder fast ausschließlich mit dem gesammten Personal zu thun hatte, daß sowohl Kapellmeister Stahl, wie Musikdirector Wegener ihm nicht hinderlich waren, er also seinen ganzen Einfluß vollauf geltend machen konnte.

Da ich in dieser Zeit gar nicht dirigitte, das Opernhaus nicht einmal sah, ihm also die Proben gewiß nicht verkürzt haben konnte, so glaube ich, an dieser Stelle dürfte der Bericht der Tonger'schen Musikzeitung (Köln), der auf Seite 4 schon angedeutet ist, soweit er Schröder betrifft, seinen richtigen Platz

*) Dieses kleine Orchester war auf meine Anregung schon bald nach meinem Eintritt eingerichtet worden. Es sollte die Königliche Kapelle entlasten und trat zuerst am 27. Januar 1887 für dieselbe im Schauspielhaus beim Wintermärchen ein, sowie später bei den Bühnenmusikern, dem Ballet und sogar beim Egmont und Sommernachtsstraum.

finden, um so den Lesern die Möglichkeit zu geben, sich selbst ein Urtheil zu bilden. Dieselbe schreibt in No. 22, 1887: „Herr Deppe braucht Proben über Proben und verkümmert hierdurch die Leistungsfähigkeit der übrigen Dirigenten, die sich mit dem Abfall der von Deppe übrig gebliebenen Zeit begnügen müssen. Am schwersten leidet unter diesen Verhältnissen sein Colleague Schröder, dem die Wagner'schen Werke anvertraut sind. Es ist jüngst zu einer Lohengrin-Aufführung gekommen, betreffs deren alle kompetenten Beurtheiler unisono wehflagten: „Nie sollst du mich befragen!“

Wenn der Lohengrin so sehr viel zu wünschen übrig ließ, so muß das an etwas anderem gelegen haben als daran, daß Schröder die Proben verkürzt worden sind. Das trifft nicht zu, wie ich ja vorhin ausführlich dargelegt habe. Gerade zum Lohengrin, derjenigen Oper, zu welcher ich nach der oben erwähnten Zeitung Herrn Schröder die Proben am meisten verkürzt haben soll, konnte er seine erste Probe sogar Abends 6 Uhr, also mit der größten Ruhe halten. Dazu war noch an drei Tagen, wie bekannt, geschlossen, und noch ein vierter Abend dadurch frei, daß ein Ballet gegeben wurde, womit ja weder die königliche Kapelle, noch die Sänger zu thun hatten. Obendrein waren kurz vorher für sämtliche Mitwirkenden zwei Monate Ferien gewesen. Ich selbst dirigierte in der Zeit gar nicht und hielt auch keine einzige Probe. *)

Bei so unerhörter Entstellung der Thatsachen mag es denn noch einmal ausgesprochen werden, daß Schröder unter den denkbar günstigsten Verhältnissen eingetreten war.

*) Obgleich ich damals schon eine genaue Zusammenstellung der Proben zum Zweck der öffentlichen Richtigstellung gemacht hatte, unterließ ich die Veröffentlichung doch, weil ich beabsichtigte, von meiner Stellung zurückzutreten und mit Graf Hochberg darüber in Unterhandlung stand. — Bemerken möchte ich an dieser Stelle auch, daß über alle im Opernhause gehaltenen Proben ein amtliches Probenbuch geführt wird und demnach ein Zweifel hierüber gar nicht stattfinden kann.

Es ist aber wirklich zu bedauern, daß ein Berichtestatter Bemerkungen, welche er gelegentlich irgendwo hört, gleich niederschreibt und keinen andern Beweis für deren Richtigkeit hat, als: „Es wird sich wohl so verhalten, denn der General-Intendant reitet nun einmal sein Steckenpferd, die klassischen Opern, da bleibt denn für Wagner nicht viel Zeit übrig“.

Dem entgegen dürfte es die Leser der Tonger'schen Musikzeitung einigermaßen überraschen, wenn sie jetzt auch noch erfahren, daß Herr Schröder zum Wagner-Concert, welches im Königlichen Opernhause stattfand, also zu einem Concert, allein zehn Proben abzuhalten Zeit fand. *) Hätte ich mir erlaubt das zu thun, wie viele Proben würden nach dem beliebten Proben-Vermehrungs-Modus einiger Berichtestatter wohl daraus geworden sein? —

Die Theatralische Rundschau schrieb in No. 1 des neunten Jahrganges: „Herr Deppe wird immer allmächtiger und hat es fertig gebracht, daß Hof-Kapellmeister Schröder sein Amt niederlegen will.“

Wenn diese Zeitung so etwas schreibt und obendrein so bestimmt sich ausdrückt, so ist es mir wohl erlaubt zu fragen: Aus welcher Quelle hat sie diese Nachricht über meine Allmacht, wer hat ihr gesagt, daß ich es fertig gebracht habe, daß Schröder sein Amt niederlegen will?

*) Weil ich die Symphonie C-dur von Wagner, bevor Schröder Proben hielt, schon einmal mit der Kapelle durchgenommen hatte, that es mir doppelt leid, an dem Wagner-Concert nicht activ theilnehmen zu können, war mir doch von dem Theater-Arzt, Sanitätsrath Dr. Schmidt, einer Augenblutung wegen untersagt worden zu dirigiren. Um aber die Symphonie, welche doch später nicht wieder aufgeführt werden durfte, einmal gehört zu haben, entschloß ich mich, in Begleitung von Musik-Director Wegener, dieselbe vom Amphitheater aus anzuhören, weil ich dort dem Licht abgewendet sitzen konnte. Auch darüber, daß ich an diesem Concert nicht theilnahm, haben sich einige Leute sehr den Kopf zerbrochen, ich wundere mich nur, daß sie nicht auch darin etwas gefunden haben, daß ich auf dem Amphitheater die Symphonie anhörte und nicht auf meinem Parquetplatz, zu dem ich als Mitglied des Wagner-Vereins das Billet in der Tasche hatte.

Ueber diese Beschuldigung bellagte ich mich bei Graf Hochberg, der denn auch versprach, Schröder darüber zu le- fragen und zu einer Richtigstellung zu veranlassen. Aber von Schröder kam keine Richtigstellung und von Graf Hochberg hörte ich auch nichts mehr über die Sache. Die Nothwendig- keit zwingt mich also, auch hier meine Selbstvertheidigung zu übernehmen, was mir um so leichter wird, da ich beweisen kann, daß ich mich sogar für Schröder verwendet habe.

Gleich nach der Siegfried-Aufführung, am 18. Mai 1887, wurde in einflußreichem Kreise Herr Schröder für Berlin als nicht passend gehalten. Im Laufe der Zeit war man auch von dieser Ansicht nicht zurückgekommen. —

Würde ich auch hier schweigen, so hätte ich zu riskiren, daß man mich gelegentlich noch für den unfreiwilligen Still- stand bei einer späteren Lohengrin-Aufführung, bei welcher nur durch die Geistesgegenwart der Elsa verhindert sein soll, daß der Vorhang zu fallen nöthig hatte, verantwortlich macht, ob- gleich ich nicht im Opernhause anwesend war, oder auch, daß ich schuld daran sei, wenn beschriebene Zettel verloren gingen.

Nur ein Engagement, welches gelöst wurde, habe ich auf dem Gewissen, und das ist — mein eigenes!

Hätte ich mich nur darenin finden, daran gewöhnen können, die Opern immer mit der Besetzung, wie es bestimmt wurde, zu dirigiren, und wäre es mir möglich gewesen, mich mit mittelmäßigen Aufführungen, wie es der tägliche Bedarf (mit nur wenig Ausnahmen) nun einmal mit sich bringt, zu be- freunden, so könnte ich heute noch Kapellmeister sein.

VIII.

Figaro.

Wie aus dem vorigen Abschnitt ersichtlich, habe ich also Herrn Schröder in der ersten Hälfte des September, in welche Zeit auch die Aufführung des Lohengrin fiel, weder am Probiren noch am Dirigiren gehindert; kam ich doch erst am 25. September dazu, wieder zu dirigiren, und zwar den Freischütz mit Fräulein Gleiß als Agathe, welche bei diesem ihrem Debut und ersten theatralischen Versuch einen sehr schönen Erfolg hatte.

Jetzt sollte aber auch der Figaro aufgeführt werden, und Frau Brajnin, welche sich am Ende der vorigen Saison durch die Parthie der Donna Anna sehr anerkennenswerth eingeführt hatte, indem sie (bei plötzlicher Absage) ohne Orchesterprobe, nur nach einer Verständigung am Klavier, diese Parthie sang, sollte nun die Susanne singen.

Wohl nur bei sehr wenig Opern dürfte eine Parthie gefunden werden, welche so entscheidend für den Gesamteindruck des Werkes ist, wie die der Susanne im Figaro. Ist sie doch gleichsam die erste Violine bei allen Ensembles, und ist deshalb auch hier in Berlin wohl kaum eine andere Parthie so schwer zu besetzen, wie grade diese, denn eine kleine gewandte Stimme wird von den andern meist großen Stimmen bei den vielen und großen Ensemble-Sätzen gewissermaßen erdrückt, und eine große hat selten die Leichtigkeit dazu. Frau Brajnin hatte diese Parthie nie gesungen und paßte, nach meiner Ansicht, in keiner Hinsicht für dieselbe. *) Meine rein sachlichen, mehrmals wiederholten Vorstellungen bei Graf Hochberg aber fanden kein Gehör, derselbe erklärte mir schließlich mit aller Bestimmtheit, daß er erst mal seinen Willen haben

*) Siehe Anhang.

wolle zc. — Hierauf gab ich mein Widerstreben auf und fügte mich.

Wäre ich mit Graf Hochberg erst seit seiner Wirksamkeit an der Königlichen Oper bekannt geworden, hätten mich nicht fünfzehn Jahre der angenehmsten Beziehungen an ihn gefesselt, so würde noch an demselben Tage meine Abschiedsforderung auf dem Bureau eingetroffen sein — so aber schwieg ich.

Natürlich empfand ich es schwer, die Oper unter diesen Umständen ausführen zu müssen, und schrieb deshalb auch an Raumann in Dresden, welcher die Figaro-Angelegenheit genau kannte: „Muß nun doch den Figaro nehmen, eine ausgezeichnete Aufführung kann's nicht werden, höchstens eine gute“.

Hatte hierbei etwa ein böser Geist oder sonst ein unsichtbares Wesen seine Hand im Spiele? Nicht allein, daß Frau Brajnin die Susanne singen sollte, Frau Staudigl sollte nun auch die Gräfin singen. Dieselbe war sogar bei einer Probe gegenwärtig.

Nun, eine so vortreffliche Magdalena, Frida, Fides zc. hat nicht nöthig, danach zu geizen, auch eine vortreffliche Gräfin zu sein, sie merkte bald, daß etwas nicht recht geheuer sei, und lehnte entschieden ab.

Auch Frau Brajnin war die Rolle der Susanne nicht sympathisch, da sie sehr wohl erkannte, daß grade die der Susanne nothwendigen Eigenschaften, das Flotte, Behende, ihrem Wesen fremd waren. Das Gefühl, mit dieser Parthie keinen besonderen Erfolg erringen zu können, mußte doch unausbleiblich auch lähmend auf ihre ganze Leistung wirken. — Aber sie sollte nun einmal die Susanne singen.

Weil früher im letzten Finale mehrere Takte gestrichen worden waren, und dieselben nicht einmal in allen bisher gebrauchten geschriebenen Orchester-Stimmen sich vorfanden, wurden auf meine Veranlassung die gedruckten Stimmen der neuen Mozart-Ausgabe angeschafft, und fand Dienstag den 27. September, im Saale des Opernhauses eine Probe statt.

Darauf wurden am 4. Oktober die beiden ersten, und am folgenden Tage die beiden letzten Akte probirt. Die schnellen Zeitmaße nahm ich durchgehends etwas langsamer und einige langsame etwas schneller, als ich sie früher wohl gehört hatte. Dann erst fand wieder am Montag den 10. Oktober, 11¹/₂ Uhr, eine Probe, und am Dienstag die Generalprobe statt. Frau Brajnin sang ganz brav, aber, wie schon vorhin erwähnt, fühlte sie sich nicht in ihrem Element, zögerte sie doch fast überall, sogar beim Schreibduett, wobei mich Frau Sachse-Hofmeister in meinem Bemühen, vorwärts zu gehen, in liebenswürdigster Weise unterstützte. Daß mich diese Aufführung nur theilweise befriedigen konnte, ist wohl nicht nöthig auszusprechen.



IX.

An dieser Stelle sei noch einer Freischütz-Aufführung gedacht, welche am 25. Oktober stattfand und ganz besonders sich eignet, dem Fernstehenden zu zeigen, wie die klassische Oper bevorzugt wurde. Am Montag den 24. Oktober, Mittags 12 Uhr, fand zum Freischütz eine Verständigungsprobe statt, welche etwa eine Stunde in Anspruch nahm. Fräulein Gleiß, sehr indisponirt, sang die Agathe, Fräulein Globig das Knechtchen und Herr Friß Ernst den Max, der Letztere wirklich halbscheidend. Fräulein Gleiß sang die Agathe erst zum zweiten Male, Fräulein Globig das Knechtchen immer nur ausnahmsweise, Ernst war Gast. Selbstverständlich wurden nur die Nummern, bei welchen diese drei Solisten zu thun hatten, probirt. Nach Beendigung dieser sogenannten Probe

sprach ich denn auch mit Graf Hochberg, welcher zugegen gewesen war. Beim Fortgehen aus dem Opernhause sagte ich ihm, daß es unmöglich sei, die Oper am nächsten Tage mit dieser Besetzung zu geben. Dieselbe sei immer gut besucht gewesen, man dürfe sie nicht in Mißcredit bringen. Graf Hochberg stimmte mir auch vollständig bei, versprach, da er direct auf's Bureau ginge, sogleich zu Heinrich Ernst zu schicken, damit wenigstens der Max in zuverlässigen Händen sei. Hierauf verabschiedete ich mich.

Nichts Böses ahnend, kam ich am andern Abend in's Opernhaus und erfuhr zu meinem Staunen und Schrecken, daß doch Fritz Ernst singen würde; es war nicht zu Heinrich Ernst geschickt worden. Schon bei der Duvertüre waren meine Gedanken natürlich mit den Stellen beschäftigt, von denen ich wußte, daß sie nur ungenügend gehen konnten, so namentlich das Terzett, die Wolfschlucht, das Finale. Welche Tortur, den ganzen Abend um die wichtigsten Parthien in Sorge sein zu müssen, und wie deprimirend für alle andern Mitwirkenden. Wagte ich doch kaum, einen Blick in's Publikum zu thun, ob solcher Besetzung eines Werkes, dessen Aufführung sich seither so allgemein die Sympathien erworben hatte.

Selbstverständlich hatte Fritz Ernst, indisponirt wie er war, gar keine Lust zu singen. Fräulein Globig, ein sonst sehr braves Mädchen, konnte natürlich unter diesen Umständen auch dem Publikum, welches gewohnt war, in dieser Parthie Fräulein Renard zu hören, diese nicht ersetzen; die Indisposition der beiden Andern wirkte auch auf sie nicht grade anregend.

Da aber beim Freischütz die dunklen Mächte ganz besonders ihr Wesen treiben, könnte man versucht sein zu glauben, daß auch bei dieser Aufführung Samiel, der schwarze Jäger, seine Hand im Spiele hatte. Vielleicht sollte die Freikugel den Max treffen, oder mich oder den Grafen — oder gar alle Drei zugleich? — was ja bei einer Freikugel, Nachts um

12 Uhr in der Wolfschlucht unter Assistenz von Samiel gegossen, nicht undenkbar wäre.

Die geheimen Naturkräfte lenken aber immer solche Kugel grade auf den, der sie verdient hat.



X.

Don Juan.

Säcular-Feier.

Die hundertjährige Jubelfeier des Don Juan stand am 29. Oktober bevor; für Berlin war diese Aufführung schon die 497. dieses Werkes, die 496. hatte in der vorhergegangenen Saison, am 1. Juni, stattgefunden.

Zu diesem so denkwürdigen Tage wurde nicht allein die Oper neu inscenirt, sondern auch der Schluß des zweiten Finales, welcher bisher gestrichen worden war, neu einstudirt. *)

Am 25. und 27. Oktober, Vormittags 11 Uhr, fand eine Probe statt, am 28. die Generalprobe und am 29. die Aufführung, welche mich in jeder Hinsicht befriedigte.

Der Oper voraus ging der Priestermarsch aus der Zauberflöte, dann folgte ein Prolog von Emil Taubert, gesprochen von Herrn Kahle, worauf die Ouverture begann.

Die Besetzung war folgende: Don Juan, Herr Bez; Donna Elvira, Fräulein Leisinger; Der Comthur, Herr Viberti;

Der Original-Schluß wurde dann noch bei den nächstfolgenden Aufführungen, der 498. am 2. November, der 499. am 16. November und der 500. am 24. November, beibehalten.

Donna Anna, Frau Sachse-Hofmeister; Don Octavio, Herr Rothmühl; Leporello, Herr Krolop; Masetto, Herr Schmidt; Zerline, Fräulein Renard.

Die neuen Decorationen nach Angabe des königlichen Ober-Inspectors Brandt, ausgeführt von dem königlich Baierschen Hof-Theatermaler Duaglio in München, den Herzoglichen Hofmalern Professoren Gebrüder Brückner in Coburg und dem königlichen Hof-Theatermaler Professor Lechner.

Das Orchester war besetzt wie folgt: Zwölf erste Violinen, zehn zweite, acht Bratschen, acht Violoncelli, sechs Contrabässe und die Bläser. — Am ersten Violinpult Professor de Ahna und Concertmeister Struß; Letzterer führte die Mandolinenparthie beim Ständchen auf einer im Besitz der königlichen Kapelle befindlichen alten italienischen Mandoline aus. Die Secco-Recitative begleitete Musikdirektor Wegener am Klavier, der Bühne nahe sitzend.

Es war begreiflich, daß diese Feier auch im Publikum große Theilnahme fand und war denn das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt. —

Auf die von mir seit Oktober bis Dezember dirigirten Concerte komme ich bei Besprechung des Schlusses der Saison zurück. Jetzt will ich nur noch erwähnen, daß auch Wagners Tristan, welchen früher Radecke dirigirte, von seinem Nachfolger, Kapellmeister Schröder, übernommen und am 12. Dez. aufgeführt wurde, nachdem er vorher sieben Orchesterproben dazu gehalten hatte.

Da ich aber seit der Säcular-Feier des Don Juan (29. Oktober) im November und Dezember außer drei Concerten nur den Freischütz und zwar ohne Probe, und sechs-mal den Don Juan auch ohne jegliche Orchesterprobe dirigirte, obgleich bei mehreren dieser Aufführungen in der Besetzung gewechselt wurde (sang doch am 14. Dezember Vogl aus München den Octavio), so war ich auch jetzt Schröder bei seinen sieben Proben zu Tristan nicht im Wege.

Am 31. Dezember schloß Kapellmeister Kahl mit dem Waffenschmied das Jahr ab, nachdem er am Montag den 26. Dezember, früh 10 Uhr, die erste und am 27., 28. und 30. Dezember die andern Proben dazu gehalten hatte.



XI.

Die Zauberflöte

war seit etwa zwei Jahren nicht mehr gegeben worden und sollte am Mittwoch den 11. Januar zur Aufführung kommen. Frau Marcella Sembrich war für die Königin der Nacht in Aussicht genommen, sang jedoch diese Parthie erst in der zweiten Aufführung, am 20. Januar, da sie am 11. indisponirt war und plötzlich absagen mußte, weshalb denn Fräulein Globig für dieselbe eintrat.

Das Gefühl aber, einen so gefeierten Gast ersetzen zu sollen, ist sicherlich kein beruhigendes. Das Publikum hat gehofft, den Gast zu hören, es hat hohe Preise bezahlt und ist es daher auch erklärlich, wenn Dieser oder Jener sein Billet zurückgiebt u. und der Zurückbleibende übel gelaunt wird. So war denn Fräulein Globig auch nicht im Stande, Frau Sembrich zu ersetzen, um so weniger, als dieselbe an diesem Abend nicht einmal glücklich sang.

Wie auf das Publikum, so wirkt die Absage eines berühmten Gastes, sei es beim Concert oder bei der Oper, auch auf die Ausführenden, Sänger und Orchester, immer etwas verstimmend und so kann auch einmal eine sehr gut vorbereitete Aufführung nicht zu ihrer vollen Wirkung gelangen, selbst

wenn Versehen gar nicht vorkommen. Mehrere Nummern gingen sogar sehr schön, namentlich die Quintette zc.

Abgesehen aber von der störenden Absage der Frau Sembrich hätten auch bei dieser Oper, und zwar unter denselben Bedingungen wie beim Freischütz, ein paar Extraübungen mit dem Chor stattfinden müssen, wenn eine künstlerisch allseitig befriedigende Aufführung des Werkes erzielt werden sollte.

Es fanden zwei Proben statt: Die erste am Montag den 9. Januar, 11 Uhr, die zweite am folgenden Tage um dieselbe Zeit. — Mittwoch den 11. Januar war die Aufführung.

Da aber nie die geringste amtliche Richtigestellung bisher erfolgte, so daß also das Publikum in der Meinung gelassen worden war, Herr Schröder z. B. müsse fast ohne Probe seine Opern dirigiren, daß ich der unpraktischste Dirigent der Welt sein müsse, daß ich alle Zeit, welche für Proben disponibel sei, für mich in Anspruch nähme u. s. w., so würde es ganz unnatürlich gewesen sein, wenn nicht auch bei dieser, zuerst von mir dirigirten Aufführung der Zauberflöte der Probenvermehrungs-Apparat in Thätigkeit gesetzt worden wäre.

Freilich war man doch vorsichtig gewesen, man hatte, statt eine bestimmte Zahl anzugeben, den Ausdruck „endlose Probenreihe“ gebraucht, denn da man wohl wußte, daß in Wirklichkeit nur zwei Proben stattgefunden hatten, überließ man es lieber dem Publikum, wie es eine endlose Probenreihe sich vorstellen wolle, lag doch darin sogar — Bescheidenheit.

Aber etwas Würze mußte doch hinzugethan werden, und da das für einen erfindungsreichen Kopf eine Kleinigkeit ist, so hatte es denn auch ein solcher bald herausgekriegt, daß ich nicht an die Königin der Nacht gedacht hatte, *) die Oper deshalb also nicht gegeben werden konnte, trotz der endlosen

*) Siehe Abschnitt I, Seite 4.

Probenreihe. Daher wieder einmal alle Mühe umsonst gewesen wäre.

Weil nun aber gewöhnlich in der jeden Sonnabend stattfindenden Repertoire-Sitzung berathen und beschlossen wird, welche Werke in der folgenden Woche gegeben werden können und sollen, wie sie besetzt werden sollen und können u. s. w. und dann erst die Proben festgestellt werden, was an einer Bühne mit täglichen Vorstellungen oft große Schwierigkeiten macht, so hatte wohl ein anderer besser Kopf mit einem Schlage Alles erschaut!

Es fehlten nämlich in der Repertoire-Sitzung am Sonnabend den 7. Januar 1888 nicht allein der General-Intendant, sondern auch die andern Kapellmeister, der Musikdirector, sogar der Regisseur, der Ober-Inspector und auch der Balletmeister, von sämmtlichen Herren lagen Entschuldigungsschreiben vor, der Eine hatte sich auf den Andern verlassen, Jeder glaubte, es käme heut wohl auf ihn nicht an, und siehe da — ich war ganz allein in der Sitzung. Da nun Niemand mich an die Königin der Nacht erinnern konnte, so hatte ich natürlich nicht daran gedacht und deshalb immer drauf los probirt, vierzehn Tage und vierzehn Nächte hintereinander, und wie die Ausführung losgehen sollte, da ging sie nicht los, weil — die Königin der Nacht fehlte! —

Eine wahre Geschichte, von Großmama ihren kleinen Enkelkindern vor'm Schlafengehen erzählt.



XII.

Die Zauberflöte.

Erste Wiederholung.

Diese Aufführung, welche am 20. Januar stattfand, war ersichtlich vom Glück begünstigt, denn 1) Frau Marcella Sembrich war von ihrem Unwohlsein wieder hergestellt und sang die Königin der Nacht, 2) Herrn Professor Ehrlich wurde der Schmerz erspart, sich über die Menge der Proben zu beklagen, da keine Probe dazu stattgefunden hatte und 3) waren Tamino und Pamina, obgleich sie ungebührlich lange im Feuer und Rauch verweilten, nicht darin umgekommen.

Herr Ehrlich schien aber die Sache anders angesehen zu haben, er schrieb nämlich: „Der Herr Kapellmeister Deppe war in der Feuerproben=Scene so sehr in die Partitur versenkt, daß er den richtigen Einfaß des Orchesters anzudeuten vergaß und daß zwei ganz sichere Künstler, wie Fräulein Leisinger und Herr Rothmühl, in starkes Schwanken gerathen mußten“. *)

Daß der gute Professor Ehrlich so intelligenzlos schreiben könnte, sollte man doch nicht geglaubt haben. Jeder einigermaßen Musikverständige wird, wenn er die Stelle im Klavier-Auszug oder in der Partitur ansieht, sich überzeugen, daß die wenigen Takte, wo Tamino und Pamina singen, gar keine Gelegenheit bieten, sich in die Partitur zu versenken, bei rich-

*) Nach Schluß der Vorstellung traf ich beim Verlassen des Opernhauses Pamina (Frä. Leisinger), ihren Wagen erwartend; kaum hatte sie mich gesehen, als sie sich auch schon mit den Worten entschuldigte: Aber lieber Herr Kapellmeister, wir, Rothmühl und ich, sind wirklich nicht schuld an der Schwankung, wir sind doch beide musikalisch und haben sehr aufgepaßt, aber wir konnten vor Mausehen von dem Orchester nichts hören und auch vor Dampf den Taktstock nicht sehen!“

tiger Inszenirung kann es sich der Dirigent sogar recht bequem dabei machen.

Bei ruhiger Erwägung wird Herr Professor Ehrlich nun auch wohl selbst einsehen, welch' eine komische Rolle er spielte, wenn er seine Leser (im Berliner Tageblatt) glauben machen wollte, daß solche kleine Schwankung, obendrein in der Mitte dieses so ruhig sich dahin bewegenden Musikstückes durch einen verfehlten Einsatz des Orchesters hervorgebracht sein sollte!

Wo in aller Welt, Herr Professor, ist denn ein solcher Einsatz zu finden? — Das heißt denn doch seinen Lesern etwas viel Naivetät zutrauen! —

Ist auf der Bühne nur alles in Ordnung, so gehen die Takte, bei denen gesungen wird, auch ohne Dirigiren.

Schon die Textworte hätten ihn belehren können, daß auf der Bühne ein Versehen vorkam. Wenn Tamino und Pamina singen, „wir wandelten durch Feuergluthen, bekämpften muthig die Gefahr,“ so müssen sie das Feuer bereits durchschritten haben, schon aus dem Feuer herausgekommen sein. Aber wie war es bei dieser Aufführung? Beide, Tamino und Pamina, blieben in dem fortwährend brausenden Feuer und dichten Dämpfen stehen und konnten deshalb auch das Orchester nicht hören und den Taktstock nicht sehen. Auch mir war unten im Orchester der Gesang kaum vernehmbar.

War es nun so sehr schwer für den erfahrenen und überaus gelehrten Herrn Professor, die Ursache dieser kleinen Schwankung zu erkennen? Sollte ihn wirklich dabei seine Kennerchaft im Stich gelassen haben? Oder hat seine Freundschaft für Radecke ihm den Blick getrübt, um, wenn auch indirect, für diesen mit solcher Kritik eine Lanze zu brechen, etwa in der Hoffnung auf eine mögliche Rückkehr Radecke's in seine frühere Kapellmeisterstellung. Dann freilich wäre ja auch ein Entschuldigungsgrund für ihn vorhanden.

Ob nun Herr Professor Ehrlich diese Kritik aus Unkenntniß oder aus Anhänglichkeit an Radecke geschrieben hat, sei dahin-

gestellt — mir hat er einen Spaß damit bereitet und so sei ihm verziehen.

Uebrigens würde es für Herrn Ehrlich vortheilhaft sein, wenn er sich einmal in Leipzig die Feuerproben=Scene ansehen wollte, wo dieselbe, wenn auch nicht glänzend in der Decoration, so doch sinngemäß inscenirt ist. Gewiß könnte er dort für die Beurtheilung dieser Scene lernen und bekämen dann die Leser des Berliner Tageblattes vielleicht einmal ein verständigeres Urtheil von ihm zu Gesicht, worüber sie sich sicherlich sehr freuen würden.



XIII.

Rheingold.

Wenn der ruinirte Opern-Kapellmeister Kadecke im Beisein des Komponisten achtzehn Orchester=Proben zu Merkin brauchte, wird es mir wohl nicht verübelt werden, wenn ich siebzehn zum Rheingold hielt, von denen die meisten sogar sehr kurz waren. Nur eine dauerte die volle Länge des Werkes und das war die Generalprobe. — Nach der zweiten Aufführung hätte ich allerdings gern noch einmal eine Revision vorgenommen, aber es unterblieb.

Zimmerhin hatte ich die große Freude, daß die zehn von mir dirigirten Rheingold=Aufführungen (20. April bis 6. Juni) mit die besuchtesten der ganzen Saison waren. Von der Kritik wurde mir viel Anerkennung zu Theil und auch aus Privatkreisen gingen mir werthvolle und liebe Zuschriften zu.



XIV.

Bevor ich mich von den Opern in dieser Saison trenne, sei noch der Don Juan=Aufführung vom 1. Mai 1888 gedacht (Besetzung die der Säcular=Feier), welcher ich den Vorzug vor allen anderen Aufführungen dieses Werkes geben muß. Solisten, Chor und Orchester, alles war vorzüglich, nicht das geringste Versehen trübte auch nur einen Augenblick das schöne Gelingen. Nach Schluß der Vorstellung fühlte ich mich denn auch veranlaßt zu erklären, daß von dieser Oper jetzt überhaupt keine Probe mehr gemacht zu werden brauche, ich würde es gewiß nicht thun.

Seit dem 29. Oktober dirigirte ich die Oper bis zum 1. Mai zehnmal ohne Probe. Von diesen zehn Aufführungen (von denen eine am 20. Februar auf Allerhöchsten Befehl zum Besten des in Wien zu errichtenden Mozart=Denkmals stattfand), hatten etwa die Hälfte die Besetzung der Jubelfeier und gelangen diese alle vortrefflich; die übrigen litten immer etwas durch den Rollenwechsel. — Ich freute mich denn schon auf den Herbst, den Don Juan auch nach den großen Ferien wieder und zwar ohne Probe dirigiren zu können.

Vier Opern in solcher Ausführung, wie der zuletzt erwähnten vom 1. Mai, das schwebte mir als Ideal vor, schien es mir doch möglich, auch ohne irgend welche Aenderung der Verhältnisse, wenigstens diese vier auf die Höhe zu bringen. Ich glaube, sie würden dem Ganzen mehr genützt haben, wie vierzig sogenannte gute Aufführungen.

Nur vier Opern?! — Auf den ersten Blick werden wohl die meisten meiner Leser sagen, daß dies doch etwas wenig sei und scheinen mir daher einige erläuternde Worte nicht allein nicht überflüssig, sondern sogar geboten. Würden diese vier Opern zu denen gehören, welche neu studirt etwa

ein-, zwei- oder dreimal gegeben werden, so wäre es allerdings wenig, das sind aber die von mir ausersehenen Opern nicht.

Wie schon erwähnt, dirigierte ich seit der Säcular-Feier des Don Juan, vom 29. Oktober bis 1. Mai, also innerhalb sechs Monaten, dieses Werk zehnmal und fast ebenso oft den Freischütz; es ergeben also schon allein diese beiden Werke etwa zwanzig Abende in der Saison und ich glaube, sie würden auch auf die Dauer so gut besucht worden sein, wie es bisher der Fall war. Den Don Juan hätte ich überhaupt jetzt nicht nöthig gehabt wieder zu probiren, sogar ein Gast, gleichviel bei welcher Stimme, würde mich nicht veranlaßt haben, irgend welche Ensemble-Probe zu halten, aber auch nur einer, nicht mehr. Selbst der übliche Wechsel im Orchester hätte mich bei dieser Oper nicht gestört, weil ich dieselbe vor der ersten Ausführung in kurzen Proben meist aktweis durchgenommen hatte, wodurch es möglich gewesen war, daß das ganze Streichquartett der Kapelle sich durch Abwechseln betheiligte.

Zum Fidelio würde eine Probe mit dem Orchester allein (Dauer zwei Stunden), eine Verständigung mit dem Chor und eine Ensemble-Probe hingereicht haben, um das Werk wieder ganz auf die Höhe zu bringen. Der Fidelio aber dürfte eigentlich nur sechsmal in der Saison aufgeführt werden, und zwar vom Oktober bis März, etwa jeden Monat einmal. Ich hatte mir gedacht, eine Aufführung dieses Werkes sollte, um mit Otto Gumprecht zu reden, jedesmal ein Weiheabend sein, ein Festabend, wobei der Frack und die weiße Binde den kleinsten Antheil haben. Niemand sollte zu spät kommen dürfen und der zu spät Kommende unerbittlich draußen bleiben müssen. Diese Oper würde die einzige gewesen sein, bei welcher ich weder einen Wechsel in der Besetzung, sowohl auf der Bühne als auch im Orchester, hätte gestatten mögen. Graf Hochberg wußte auch, mit welcher Pietät ich dieses erhabene Werk Beethovens gern behandelt gesehen hätte. Als ich es im Mai und Juni dirigiren sollte, sträubte ich mich dagegen,

weil ich nicht die Stimmung dazu finden konnte und auch von dem Publikum nicht erwarten durfte, daß es in den schönen Frühlingstagen die ernste Sammlung finde, welche dieses Werk voraussetzt.

Ueber meine vom *Fidelio* gehaltenen Aufführungen habe ich mich in Abschnitt IV ausführlich geäußert und will nur noch hinzufügen, daß mir außer der ersten nur noch zwei Aufführungen in lieber Erinnerung geblieben sind, es waren die Abende am 1. und 14. April 1888, an denen Albert Niemann den *Florestan* sang.

Als dritte Oper würde ich für die bevorstehende Saison natürlich den *Freischütz* gewählt haben. Dazu wären die schon erwähnten Extra-Übungen mit dem Chor nöthig gewesen, sowie eine Probe mit dem Orchester allein und eine Ensemble-Probe. Dieses Werk hätte ebenso wie der *Don Juan* die ganze Saison hindurch, vielleicht auch monatlich einmal, aufgeführt werden können.

Die vierte Oper, Gluck's *Iphigenia in Aulis* in der Wagner'schen Bearbeitung, welche auf meine Anregung hin angeschafft wurde, hätte ich, etwa mit drei bis vier Orchesterproben einstudirt, die ganze Saison hindurch ohne weitere Probe aufführen können und würde dieselbe, wenn nicht mehr, so doch sicherlich für zehn bis zwölf Abende Anziehungskraft ausgeübt haben.

Die Saison besteht mit Abzug der Ferien aus zehn Monaten, also gegen dreiundvierzig Wochen. Somit hätte ich bei vier Opern etwa an achtunddreißig bis vierzig Abenden zu dirigiren gehabt, fast wöchentlich einmal; und ich dachte, das wäre für mich, der ich auf's Viel-dirigiren keinen Werth lege, genug gewesen. — Selbstverständlich konnte mein Gehalt ja auch ganz nach dem Quantum meiner Arbeit bemessen werden. Graf Hochberg wußte sehr wohl, daß meine Kunstprincipien davon durchaus unabhängig waren.

Die Hauptsache bleibt aber doch immer das „Wie?“

Weil es mir unter den obwaltenden Umständen, ich meine die täglichen Opern-Vorstellungen u., möglich gewesen wäre, vier Opern auf die Höhe zu bringen und auch auf denselben zu erhalten, so hat ich Graf Hochberg schon bald nach meinem Eintritt um dieselben. Praktisch wäre dies insofern gewesen, weil ich nach der ersten Einstudirung dieser vier Werke weder Solisten noch den Chor, das Orchester und auch nicht die Bühne u. für mich hätte zu Proben in Anspruch nehmen brauchen, und dadurch meinerseits den Proben zu neuen Werken nach jeder Seite hin Vorschub geleistet hätte.

Schließlich will ich auch noch erwähnen, daß es mir selbstverständlich nicht eingefallen wäre, Jahr aus, Jahr ein dieselben vier Opern dirigiren zu wollen, sondern daß ich schon bei der folgenden Saison mindestens eine, auch zwei andere Opern einstudirt haben würde, wie z. B.: Die weiße Frau, Benvenuto-Cellini u. — Für jede neu übernommene Oper hätte ich dann gern eine der bisher geleiteten abgegeben, was aber nicht ausgeschlossen, daß ich bei besonderen Gelegenheiten auch diese Opern wieder einmal selbst zu dirigiren bereit gewesen wäre.



XV.

C o n z e r t e .

Saison 1887/88.

Auch die neun Concerte in dieser Saison machten mir nicht sehr große Freude; befriedigten mich die Beethoven'schen Symphonien doch nur theilweise. Zu ausgezeichnetem Gelingen kamen jedoch die Symphonie: Im Walde von Raff, und die

unvollendete von Schubert, sowie von Ouverturen: Die Hebriden=Mendelssohn, Benvenuto=Cellini=Berlioz und die Faust=Ouverture von Wagner.

Am 5. November dirimirte Emil Hartmann aus Kopenhagen eine Symphonie seiner Composition, die sehr beifällig aufgenommen wurde.

Die schon im VI. Abschnitt erwähnten Mißstände bezüglich der Organisation der Concerte erschwerten es mir auch hier so sehr, dem Institut künstlerisch, so wie ich es wünschte und für meine Pflicht hielt, zu nützen, daß ich mich endlich veranlaßt fühlte, die Concerte ganz abzulehnen.



XVI.

Am 17. August 1888 eröffnete ich mit dem Freischütz die in diesem Jahre früher beginnende Saison, nach einer am 16. vorhergegangenen Ensemble=Probe. Schon in Abschnitt III habe ich mich über meine Wünsche für den Freischütz, namentlich in Betreff der Extra=Uebungen mit dem Chor, ausgesprochen.*) Natürlich hatte ich auch nicht unterlassen, diesen Wunsch Graf Hochberg gelegentlich zu wiederholen, ohne jedoch dessen Erfüllung zu erreichen. So war ich denn auch hier wieder gezwungen zu entsagen.

In der nächsten Repertoire=Sizung wurde unter anderem auch der Don Juan und zwar für den 2. September ange= setzt und sollte Herr Schwarz aus Weimar in der Titelrolle gastiren; hatte ich mich doch mit einem Gaste einverstanden

*) Für diesen Zweck hätte ich nicht über tausend Mark nöthig gehabt.

erklärt. *) In lebhafter Erinnerung an die schöne Aufführung vom 1. Mai freute ich mich denn nun auch auf diese bevorstehende.

Am 3. September wollte ich, wie alljährlich, zur Kur nach Pyrmont reisen, was mir von der General-Intendanz freundlichst gewährt worden war, mit der Voraussetzung, daß ich zweimal, in diesem Monat zur Direction einer Oper nach Berlin komme.

Aber meine Freude sollte nicht lange währen, denn schon ein paar Tage später erfuhr ich zu meinem Schrecken, daß auch ein zweiter Gast im Don Juan mit aufzutreten würde, und zwar Frau Pierson als Donna Anna. Da aber das Gastspiel des Herrn Schwarz schon seit längerer Zeit feststand, so hätte vielleicht Frau Pierson noch etwas warten und dann bei einer späteren Aufführung des Don Juan als Gast aufzutreten können.

Beide Gäste hatte ich nie auf der Bühne gehört, konnte also gewiß an ihnen nichts auszusetzen haben, aber Beide kamen von verschiedenen Bühnen und hatten auch in diesem Werk in Berlin nicht gesungen, so war denn eine Verständigungsprobe unabweislich nothwendig. Ganz abgesehen aber davon, daß ich am 1. Mai, Abends nach der Vorstellung, ausgesprochen hatte, daß der Don Juan jetzt nicht wieder probirt zu werden brauche, hielt ich eine solche Verständigungsprobe für dieses Werk gradezu schädlich, da sie nur zur Verlotterung geführt haben würde. Mir lag daran, das gesammte Personal, nicht allein Chor und Orchester, sondern auch die Solisten dem Werk frisch gegenüber zu sehen, worüber ich mich schon in Abschnitt IV geäußert habe, und wiederhole ich, daß für diese Oper jegliche Probe nachtheilig gewesen wäre.

So reiste ich denn statt am 3. schon am 1. September

*) Mit demselben hätte ich mich am Klavier so eingehend verständigen können, daß dadurch jegliche Ensembleprobe vermieden worden wäre.

ab, weil ich mich nicht überwinden konnte, nach der noch im Mai gehaltenen schönen Aufführung nun eine mittelmäßige zu bringen. Meine Ansicht ist, daß man an vornehmer Stelle, vor vornehmem Publikum, mit vornehmer Musik auf dem Pulte, auch vornehme Aufführungen machen soll, wenn man dazu im Stande ist.

Das Werk muß doch immer die Hauptsache bleiben, und man sollte froh sein, bei einer so schwer zu besetzenden Oper ein so ebenmäßiges schönes Ensemble zu besitzen. Es ist ein mindestens zweifelhaftes Experiment, durch Gastspiele ein schönes Ensemble zu gefährden, ein Experiment, welches schließlich auf eine schiefe Ebene führt, ich meine den Personen=Cultus, welcher wieder unbewußt der Speculation die Thür öffnet.

Etwas drei Wochen war ich in Pyrmont anwesend, als mir Graf Hochberg mittheilte, daß für den 5. Oktober die Zauberflöte angesetzt sei, mit Fräulein Pattini als Papagena, statt Fräulein Renard, und Fräulein Weiß als Pamina, statt Fräulein Leisinger. Darauf antwortete ich, daß das doch nicht ernstlich gemeint sein könne, Fräulein Renard sei weg, deshalb müsse natürlich Fräulein Pattini dafür eintreten, aber da Fräulein Leisinger noch da sei, schlug ich vor, jene erst einmal mit dieser auftreten zu lassen. In der nächstfolgenden Aufführung könne dann ja Fräulein Weiß dazu kommen. *)

So sehr ich Fräulein Pattini als Gesangskünstlerin auch schätzte, die an der richtigen Stelle Wundervolles leistete, in dieser Parthie konnte sie Fräulein Renard nicht ersetzen, aber — Fräulein Renard war nicht da, deshalb mußte sie singen. Das war so ganz in der Ordnung. Ebenso wäre es auch in der Ordnung gewesen, Fräulein Leisinger (umsomehr da es die erste Aufführung der Zauberflöte in der Saison war) neben Fräu-

*) Für Fräulein Weiß, welche ja noch Anfängerin war, konnte es gewiß nur angenehm und vortheilhaft sein, wenn nicht noch eine zweite Parthie neu besetzt war.

lein Pattini singen zu lassen. Da aber Fräulein Weitz unter allen Umständen gleich mit Fräulein Pattini singen sollte, schrieb ich an Graf Hochberg, daß ich feinetwegen und meinetwegen ablehnen müßte, die Zauberflöte mit dieser Besetzung zu dirigiren.

Auf ein nochmaliges Schreiben von Graf Hochberg in dieser Angelegenheit reiste ich nach Berlin zurück. Die mündliche Unterredung führte dann zu den beiden bekannten veröffentlichten Briefen.

Nicht voll Genügendes bringen zu müssen, wo erste Rangleistungen erwartet werden und auch möglich sind, und wo man unter allen Umständen für die Leistung verantwortlich gemacht wird, ist, wie Jeder begreifen wird, unerfreulich und aufreibend. Sind neben dem künstlerischen Entbehren dann auch, um vereinzelt einmal Gutes zu erreichen, noch ganz unnöthige Schwierigkeiten zu überwinden, so ist's wohl natürlich, wenn man schließlich die Lust verliert, länger auf einem Gebiet zu arbeiten, zu dem man sich aus den schon früher angedeuteten Gründen überhaupt nicht hingezogen fühlte.

Wenn ich mich dennoch entschloß, bei der Königl. Oper einzutreten, so geschah es nur, wie ich das auch in dem veröffentlichten Briefe an Graf Hochberg ausgesprochen habe, einzig um dessen persönlicher Wünsche willen und um die künstlerischen Absichten desselben mit verwirklichen zu helfen. Hätte mir Graf Hochberg die künstlerischen Ansprüche, welche ich zur Erreichung dieser Absichten machen mußte, gewähren können, unter anderem also meine Bitte, mir nur vier Opern zu geben, die ich dann meinen Anforderungen entsprechend hätte bringen können (mit dem in Abschnitt XIV erwähnten Wechsel von ein bis zwei anderen Werken in jeder Saison), so würde es mir Freude gemacht haben, noch längere Zeit an der Oper zu wirken; da sich dies aber nicht möglich machen ließ, so hatte ich schon früher,

wenn auch vergeblich, mehrere Male dringend um meine Entlassung gebeten.

Eine solche Beschränkung meiner Thätigkeit konnte mir ja schwer gewährt werden, ohne wenigstens für Fernstehende bei den langjährigen Beziehungen, in denen ich zu Graf Hochberg stand, zu unrichtigen Deutungen hinsichtlich einer Bevorzugung vor meinen Collegen Veranlassung zu geben. Auch dürfte es wohl nur diesen Grund haben, wenn bei den Entstellungen und unerhörtesten Uebertreibungen bezüglich der vielen Proben, Verdrängungen von Collegen u. keine amtliche Richtigestellung erfolgte — es hätte doch vielleicht Jemand glauben können, Graf Hochberg protegire mich.

Durch solches Unterlassen aber erhob die Büge, genährt von Neid und Eitelkeit, ihr Haupt thurnhoch und nöthigt mich nun leider dazu, meine Vertheidigung selbst zu übernehmen.



XVII.

Zum Schluß möchte ich nicht unterlassen, hier noch besonders zu erwähnen, daß mir sehr wohl bewußt ist, welche werthvollen Eigenschaften Graf Hochberg durch seine persönlichen und gesellschaftlichen Vorzüge, sowie durch seine künstlerische Beanlagung für die Führung und Repräsentation des Königl. Instituts besitzt. Ist es doch auch nicht gleichgültig, ob die Künstler auf der Bühne und im Orchester wissen, es sitzt in der Intendantenloge ein Mann, der ihren Leistungen aufmerksam folgt und sich über jede, auch die kleinste gelungene Stelle freut u. Es kann auch wohl nur die große Freude an der Kunst einen so unabhängig dastehenden Herrn veran-

laßt haben, ein mit so vielen Unannehmlichkeiten verbundenes Amt zu übernehmen.

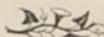
Für sein Kunstverständniß, wobei ich nur eins erwähnen will, den feinen Sinn für Tempi, ist er vielen andern gegenüber, die eine große Meinung von ihrer Kennerchaft haben, sehr bescheiden. Sind es doch oft kuriose Sachen, die von den verschiedenartigsten Kunstfreunden zu Tage gefördert werden.

Ich kann aber auch nicht umhin, hier noch die Frage aufzuwerfen: Hat das Königliche Opernhaus der Hauptstadt von Deutschland keine andere Aufgabe als täglich eine Oper zu liefern? Sollte es wirklich nicht möglich sein, in jeder Saison einige und wenn auch nur zwei bis drei der klassischen Opern mustergültig zur Aufführung zu bringen? Man ist doch in Berlin und aller Orten bemüht, die Werke Wagners möglichst vollendet aufzuführen! — Ich meine, es ist eine Pflicht und Ehren-Aufgabe für das Königliche Institut, dieses anzustreben!

Für Diejenigen, welche vielleicht annehmen könnten, daß ich meine Ansichten Graf Hochberg gegenüber nicht ausgesprochen hätte, möchte ich noch bemerken, daß ich wiederholt und zuletzt im Sommer 1888, also drei Monate vor meinem Rücktritt, in sehr aufrichtiger Weise Graf Hochberg dieselben in einem längeren Briefe entwickelte, was eine erregte Correspondenz und später eine ebenso erregte persönliche Begegnung zur Folge hatte. Worauf aber bei dem so liebenswürdigen Grundzuge im Wesen des Grafen bald wieder Sonnenschein eintrat.

Berlin,
im November 1889.

Ludwig Deppe.



1870

The first part of the book is devoted to a general history of the world, from the beginning of time to the present day. The author discusses the various stages of human civilization, from the primitive state to the modern era. He also touches upon the different religions and philosophies that have shaped human thought and behavior. The second part of the book is a detailed account of the various nations and peoples of the world, their customs, languages, and social structures. The author provides a comprehensive overview of the world's diversity and the interactions between different cultures and nations. The book is written in a clear and concise style, making it accessible to a wide range of readers. It is a valuable resource for anyone interested in the history and development of the human race.

The book is divided into several sections, each covering a different aspect of world history and geography. The first section is a general history of the world, from the beginning of time to the present day. The second section is a detailed account of the various nations and peoples of the world, their customs, languages, and social structures. The third section is a description of the different climates and geographical features of the world. The fourth section is a list of the various languages spoken in different parts of the world. The fifth section is a list of the different religions and philosophies that have shaped human thought and behavior. The sixth section is a list of the various empires and kingdoms that have ruled the world. The seventh section is a list of the different wars and conflicts that have shaped the course of human history. The eighth section is a list of the various scientific discoveries and inventions that have advanced human knowledge and technology. The ninth section is a list of the different art and literary works that have enriched human culture. The tenth section is a list of the various social and political movements that have shaped the modern world. The book is a comprehensive and authoritative work on world history and geography, and is a valuable resource for anyone interested in the human race and its development.

Anhang.



Conzert

am 2. Januar 1887.

National-Zeitung (Nr. 4, 1887).

Das erste musikalische Ereigniß nach der Jahreswende ist die fünfte Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle gewesen, bei welcher Gelegenheit Sonntag den 2. Januar Herr Ludwig Deppe Besitz von seinem neuen Wirkungskreis ergriffen hat. Man kennt und schätzt ihn längst als gewiegten Dirigenten. Er hat sowohl die schlesischen Musikfeste geleitet, wie auch vor längerer Zeit ein Jahr hindurch an der Spitze der Berliner Symphoniekapelle gestanden und mit diejer in der Singakademie Konzerte im großen Styl veranstaltet. Wir entsinnen uns ferner einer Aufführung des Kiel'schen Christus, in welcher er den Taktstock geschwungen. Die den Abend eröffnende, hier noch nicht gehörte Jubel-Ouverture von Raff erwies sich als eine leichtgewogene Gelegenheitsarbeit, deren gleichen jeder gewandte Praktiker, wenn es darauf ankommt, aus dem Mermel schüttelt. Weder in Rücksicht auf Erfindung, noch auf kunstvollen Satz hat der Komponist größere Ansprüche an sich gestellt. Den Kern bildet die Melodie zu „Heil Dir im Siegerkranz.“ Sie erscheint bereits in der Einleitung, liefert den Hauptstoff zu der kontrapunktisch behandelten Durchführung und kehrt, in den hellsten Glanz des Orchesters getaucht, am Schluß zurück. Der laute, anhaltende Beifall galt wohl weniger dem Werke selbst als dessen trefflicher Wiedergabe. Herr Strauß brachte darauf in dem fünften Spohr'schen Violinconcert (Es-dur) seinen weichen, sympathischen, vor jeder unedlen Beimischung sorglich bewahrten Ton zu vortheilhaftester Geltung. Eine unterbrochene Fluth schönen ausdrucksvollen Gesanges quoll ihm von den Saiten. Auf etwas mehr Kraft ist freilich hin und wieder gezählt. Fräulein Leisinger hat an der dornigen Arie der Achja „O hätt ich Jubal's Harf“ aus Händels Josua auf's Neue ihre gediegene Technik bewährt. Wir hörten endlich noch die ersten beiden Sätze der Schubert'schen C-dur-Symphonie. Die feine Gliederung des Vortrags, die wählerische Abmessung der Stärkegrade, namentlich die wohlthunende Bevorzugung des Piano gereichte uns zu besonderer Freude.

Neue Berliner-Musikzeitung (Nr. 1, 1887.)

In der ersten Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle im neuen Jahre, der fünften des laufenden Cyclus, trat der neue Hofkapellmeister, Herr Ludwig Deppe, zum ersten Male vor das Publikum des Concertsaales im königlichen Opernhause, und wir dürfen constatiren, daß er sich schon an diesem ersten Abend durch die Sorgsamkeit und Genauigkeit in der Ausführung des dargebotenen Programms die Sympathien der Zuhörer erworben hat. Dasselbe brachte: Jubel-Duverture von Raff über die Nationalhymne „Heil Dir im Siegerkranz“; das fünfte Violinconcert, Es-dur, von Spohr, vorgetragen von Herrn Kammervirtuos Fritz Struß; die Arie „O hätt' ich Zubals Harf“ aus Händel's „Josua“, gesungen von Fräulein Leisinger; Schubert's große C-dur-Symphonie. Die Raff'sche Duverture, in Berlin bisher unbekannt, enthält nicht eigentlich einen jubelnden Aufschwung, wohl aber festlichen Glanz und war gelegentlich des Tags zuvor gefeierten achtzigjährigen Militärjubiläums Sr. Maj. des Kaisers trefflich gewählt. Das Violinconcert wird auch selten gehört. Es steht anderen Concerten von Spohr, namentlich dem achten und neunten, die ja ziemlich häufig gespielt werden, in Bezug auf äußere Virtuosität nach, wird sich aber dennoch für jeden Violinvirtuosen, welcher über einen schönen und großen Ton verfügt und der Cantilene einen innigen, gemüthvollen Ausdruck zu verleihen vermag, sehr dankbar erweisen. Herr Struß gehört zu diesen Künstlern, und er erntete reichen Beifall und mehrfachen Hervorruf. Auch Fräulein Leisinger wurde für den Vortrag der Händel'schen Arie reich ausgezeichnet. Dem neuen Dirigenten gegenüber verhielt sich das Publikum anfänglich naturgemäß zurückhaltend, aber schon nach der Duverture mußte man die Sorgfalt, welche er auf die Einstudirung des Werkes verwendet, rüchhaltlos anerkennen; im Verlaufe des Abends wurde der Beifall von Nummer zu Nummer wärmer, und mit der Schubert'schen Symphonie bewies Herr Deppe seine Meisterschaft als Concertdirigent dergestalt, daß jeder, bis dahin vielleicht noch lebendige leise Zweifel schwand.

Signale, Leipzig (Nr. 8, Januar 1887.)

In gewohnter Weise ging der erste musikalische Neujahrsgruß von der königlichen Kapelle aus, deren fünfte Symphonie-Soirée am 2. Jan. stattfand. Sie war insofern von erhöhtem Interesse, als sich in ihr die Installation des neu ernannten königlichen Kapellmeisters Herrn Ludwig Deppe in sein Amt vollzog. Herr Deppe steht in dem Rufe eines vortrefflichen Musikers und eines gewiegten, energischen Dirigenten, als welcher er in den letzten Jahren namentlich bei den schlesischen Musikfesten Gelegenheit fand, sich zu bewähren. Auch bei dem in Rede stehenden Concert fand man diese Eigenschaften vollauf bestätigt, und darf man nach dem Ausfall desselben das Dirigenten-Debut des Herrn Deppe kurz und bündig als ein glänzendes, für die Zukunft vielverheißendes bezeichnen. Die Wiedergabe der C-dur-Symphonie von Schubert gestaltete sich nach jeder Richtung hin zu einer Leistung ersten Ranges, wie man sie weit und breit so leicht nicht wieder hören kann, und die speziell dem in der königlichen Kapelle waltenden künstlerischen Geiste zu Ruhm und Ehre gereichte. Gleich der vom Auditorium mit ungewohnt lebhaften Beifallsbezeugungen aufgenommenen Symphonie verfehlte auch das zweite Orchesterstück des Abends, Raff's Fest-Duverture über „Heil Dir im

Siegerkranz", nicht, die animirendste Wirkung auf die Hörer auszuüben. Fräulein Leisinger trug die Arie, "O hätt' ich Jubals Harf" aus Händel's "Josua" mit bestem Gelingen vor und erfreute sich ebenso wie der Kammervirtuos Strauß, der in der Wiedergabe des selten gehörten fünften Violinconcerts in Es-dur von Spohr seine oft gerühmte tüchtige Künstler-schaft entfaltete, reichen Beifalls.



Fidelio

am 4. Januar 1887.

National-Zeitung (Nr. 9, 1887).

Die folgenden Zeilen gelten einer vortrefflichen Aufführung des "Fidelio", der wir Dienstag den 4. Januar, beigewohnt und in welcher Herr Deppe zum ersten Mal das Opernorchester leitete. Das Werk war wie neugeboren aus dem Fegefeuer etlicher höchst sorgfältiger Proben hervorgegangen. Durch geraume Zeit stand auf dem Wunschzettel der Kritik auch die angelegentliche Bitte, unser gesamtes Repertoire möchte in jeder Saison vom frischen eingeübt werden. Da der bis zum Ueberdruß wiederholte Vorschlag kein Gehör fand und es langweilig ist, in den Wind zu reden, mußte er, wie so mancher andere wohl oder übel zuletzt gänzlich verstummen. Man gewöhnte sich daran, daß nur die neuen, oder von Neuem auf die Tagesordnung gesetzten Werke im Festgewand, hingegen die Jahr aus Jahr ein gegebenen im abgetragenen Alltagskleid erschienen. Gerade die klassischen Opern kamen dabei am meisten zu kurz. Ob sie etwas besser, etwas schlechter gingen, hing von der Gunst des Zufalls ab. Der Segen der Proben hat sich an der jüngsten Darstellung des Fidelio glänzend bewährt.

Ein anderer förderlicher Umstand kam hinzu. Sollen wir an das geflügelte Wort von den neuen Besen etwa noch ausdrücklich erinnern? Es war eine Ehrenpflicht für den im vollen Umfang von seinem hohen Amt Besitz ergreifenden Dirigenten, sein gesamtes künstlerisches Wollen und Können einzusetzen, eine Ehrenpflicht für alle Mitwirkenden, ihm pünktlichsten Gehorsam zu leisten. Das Publikum verdankt dieser Sachlage einen wahren Weiheabend. So lohnend auch der Versuch wäre, es kann nicht unsere Aufgabe sein, an der Hand der Partitur die Ausführung Nummer für Nummer durchzumustern. Wir begnügen uns mit der Versicherung, daß rühmlichster Eifer im Bunde mit nicht fehlgreifender Einsicht und Feinsichtigkeit gewaltet. Wie schon am letzten Sonntag in der Symphonie-Soirée so erfreute namentlich wieder die ungemein behutsame Abmessung der Stärkegrade. Der dem Orchester aufgelegte Dämpfer war diesmal noch von weit wichtigerem Belang, weil dabei die Singsimmen zu ihrem vollen Recht kamen. Daß hin und wieder im Punkte de's Piano des Guten zu viel geschah, darf freilich nicht verschwiegen werden. In der Einleitung der Ouvertüre, des Gefangenen-Chors gingen dem Berichterstatler — er hat seinen Platz im letzten Viertel des

Parquets — einzelne Klänge gänzlich verloren Was will das aber bedeuten! Nach den gemachten Erfahrungen wird die Abhilfe nicht auf sich warten lassen. Uneingeschränktes Lob gebührt ferner der durchsichtigen Klarheit der Gestaltung. Mit voller Deutlichkeit gewahrte das Ohr manche ihm verborgen gebliebenen Feinheiten des instrumentalen Stimmgewebes. Hier zeigte sich das Fagott, ein anderesmal die Flöte, die Oboe, die Klarinette in ganzer Figur, ohne deshalb aus dem Gesamtgefüge ungebührlich hervorzutreten. Auch mit der Behandlung der Tempi sind wir fast rückhaltlos einverstanden. Das langsamere Zeitmaß frommte dem Quartett-Kanon eben so sehr wie das raschere dem Liebe vom Golde. Als ein wahres Prachtstück muß die Wiedergabe des die Kerker-scene einleitenden Orchester-Prologs bezeichnet werden. Frau Sachs-Hofmeister sang die Leonore, Fräulein Leisinger die Marzelline, Herr Rothmühl den Florestan, Herr Krolow den Rocco, Herr Bez den Pizarro, Herr Lieban den Jacquino. Da wir vor wenigen Monaten fast der gesammten Besetzung ausführlich gedacht, mag es bei der Nennung der Namen sein Bewenden haben. Schon nach der Ouvertüre — es war natürlich wie seit einer Reihe von Jahren die große — erscholl lang anhaltender Beifall und er wiederholte sich fast nach jeder Nummer, zumal nach den mehrstimmigen Sätzen.

Kreuz-Zeitung (5. Januar 1887).

Im Opernhause war gestern Beethovens „Fidelio“ dazu bestimmt, den neuen königlichen Kapellmeister Ludwig Deppe nun auch als Opern-Dirigenten an die Oeffentlichkeit treten zu lassen, nachdem er bereits im Concertsaale des Opernhauſes sich mit der Leitung der jüngsten Soirée der königlichen Kapelle eingeführt hatte. Ueber jenen Symphonie-Abend ist bereits von unserm Concert-Referenten berichtet worden, und nach dem überraschenden Erfolge, den Herr Deppe von Seiten des bekanntlich nicht leicht zufriednen zu stellenden, in der Regel mit reservirter Miene scharf aufmerkenden Symphonie-Auditoriums davongetragen hatte, blieb nur noch die Frage, ob der neue Kapellmeister, der sich jedenfalls der künstlerischen Führung des Orchesters in hohem Grade mächtig gezeigt, ebenso glänzend als Opern-Dirigent das öffentliche Rigorosum in Beethovens Fidelio bestehen würde, in dieser ihrer ganzen so schweren wie großen Art nach einzigen Oper nicht des schaffenden Meisters allein, vielmehr des gesammten Musik-Dramas. Volle Gültigkeit hat noch heute der alte Ausspruch: „Man kann von dem Erzeuger des Fidelio sagen, was in der Fabel die Löwin, der ihre geringe Fruchtbarkeit vorgeworfen wird, stolz erwidert: ich gebar nur Eins, aber einen Löwen.“ — Die mit dem Dirigiren grade dieser klassischen Oper Herrn Deppe gestellte Aufgabe war um so klippenvoller, als ja schon gewisse Bedenken ausgestreut worden waren: ob der neue Kapellmeister, der bisher als Concert-Dirigent in hervorragender Weise gewirkt habe, denn auch im musikalischen Commando der Oper sich bewähren werde. Derartige Zweifel, obgleich voreilig genug betont, hatten immerhin eine gewisse Berechtigung, wenn man dabei an Richard Wagners zutreffende Bemerkung dachte, daß, da doch die allermeisten Beschäftigungen und Leistungen der Theater-Kapellmeister sich auf die Oper bezögen, sie nothwendig in ihrer Musik noch etwas anderes zu erlernen hätten, ungefähr wie bei der Astronomie die Anwendung der

Mathematik auf diese, so hier die Anwendung der Musik auf die dramatische Kunst. Verständen sie namentlich den dramatischen Gesang und Ausdruck völlig, so würde den Kapellmeistern von diesem Verständnisse aus wieder ein Licht über den Vortrag des Orchesters, zumal der neuen deutschen Instrumental-Musik, aufgehen. Wagner gesteht dabei: seine besten Anleitungen in Betreff des „Tempos“ und des „Vortrages“ dramatischer Musik habe er einst dem Jesenvollen, sicher accentuirten Gesange der großen Schröder-Devrient entnommen. Freilich wäre es angemessener gewesen, erst das öffentliche Auftreten des neuen Kapellmeisters, der ja in einem Theater-Orchester aufgewachsen ist, an der Spitze des königlichen Orchesters im Opernhause abzuwarten und sich danach ein Urtheil über dessen dirigirende Kraft zu bilden, als ihm von vorn herein mit Zweifeln entgegen zu kommen, die sich gestern glücklicher Weise als Vorurtheile erwiesen. Denn die gestrige Fidelio-Aufführung unter Deppes Direction wurde durch das voll besetzte Haus mit ungetheiltem, oft stürmisch ausbrechendem Beifall als eine in hohem Grade gelungene anerkannt; und ein so unmittelbarer, aus dem idealischen Werke und seiner künstlerischen Verwirklichung hervorgegangener Erfolg, wie er nicht künstlich gemacht werden kann, ist an sich eine Kritik, in welcher das gesunde Kunstgefühl unbefangener Zuhörer und Zuseher sich frischweg äußert.

Gingeleitet wurde die Vorstellung durch die dritte Leonore-Quvertüre; sie erregte durch den feurig belebten, fein nuancirten Instrumental-Vortrag die freudigste Zustimmung des Publikums, das mit seinem Applaus erst nachließ, als Herr Deppe sich von seinem Dirigenten-Pulte aus verneigt hatte. Bei der Darstellung selbst ordnete das Instrumentale, wo es galt, dem Vocalen sich gehorsam unter, dafür an anderen Stellen nach den Intentionen des Tondichters dominirend. Vor allem war es Beethoven, der in dieser Aufführung den Herrn spielte, den Herrscher in seiner wunderbaren Tonwelt, dem alle Mitwirkenden sich unterthan fühlten und so durch ihr harmonisches Zusammenstimmen ein vorzügliches Ensemble zu Wege brachten, in welchem alle nach Maßgabe des Tondichters dazu beitrugen, die Kraft und Bedeutung des Kunstwerkes und seiner Theile im schönen Verhältnisse zum Ganzen zu Gehör zu bringen. Die mehrstimmigen Vocalsätze gingen, um es mit einem Theaterausdrucke zu bezeichnen, wie am Schnürchen. Die Chöre, besonders der schwierige Schlußchor wirkte durch Klangfülle und Präcision; die erzielte Wirkung der Gesamt-Aufführung ließ auf die ungemeine Sorgfalt neuer Proben des alten Meisterwerkes schließen. Frau Sachse-Hofmeister (Leonore), Herr Bes (Pizarro), Fräulein Leisinger (Marzellina), Herr Krolow (Rocco) wurden vielfach durch lebhafteste Beifallszeichen geehrt; auch Herr Rothmühl, der in dem Recitativ und der Arie des Florestan sein Bestes gab, wurde nach dem herrlichen Schlusse: „Ein Engel, Leonore, der Gattin, so gleich, der führt mich zur Freiheit in's himmlische Reich“ mit unangefochtenem Applaus belohnt. Nach dem letzten Akt mußten nicht nur die Hauptdarsteller, wie nach dem ersten, sondern auch unter andauerndem Beifall Herr Deppe dem Hervorrufe folgen.

In den Hoflogen waren, so viel wir sehen konnten, J. J. K. H. der Prinz Wilhelm und die Frau Prinzessin Friedrich Karl vom Anfang bis zu Ende der Vorstellung zugegen.

Berliner Börsen-Courir (5. Januar 1887).

Mit Beethoven's „Fidelio“, der am gestrigen Abend im königlichen Opernhause in Scene ging, begann Herr Deppe, über dessen erfolgreiches Debut als Leiter der Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle wir gestern berichtet haben, nun auch seine Thätigkeit als Kapellmeister der königlichen Oper. Der neue Orchesterchef ist ein Mann, der die Mittagshöhe des Lebens bereits um ein Beträchtliches überschritten hat; er hat sich freilich längst einen geachteten Namen in der musikalischen Welt erworben, aber bisher noch keine Gelegenheit zur Leitung einer Oper gefunden, und bei aller Anerkennung, die man seinem Wissen und Können auf anderen musikalischen Gebieten zollt, mochte es daher immerhin zweifelhaft erscheinen, ob er auch den complicirten Apparat, den die Aufführung einer Oper in Bewegung setzt, mit dem gleichen Geschick handhaben werde, das er in seiner bisherigen Wirkungssphäre bekundet hat. Herr Deppe hat durch seine erste Leistung auf dem neuen Gebiet die Hinfälligkeit solcher Zweifel und Bedenken auf das glücklichste erwiesen. Er hat der Aufführung jenes einzigen dramatischen Werkes, das der große Tonmeister Beethoven uns hinterlassen, eine Sorgfalt und einen Eifer zugewandt, welche durch ein vollkommenes Gelingen belohnt wurden. Seine erste That für unsere Oper war der energische Bruch mit einem Schlendrian, der — nicht etwa allein durch ein Verschulden des bisherigen Kapellmeisters, sondern aller mitwirkenden Factoren, hauptsächlich aber durch die Indifferenz der obersten Leitung — grade in der Aufführung der klassischen Meisterwerke Platz gegriffen hatte; er hat eine Reihe von Proben veranstaltet und durch diese in erfolgreicher Weise der künstlerischen Redlichkeit und Gewissenhaftigkeit zu ihrem Rechte verholfen; dabei hat er durchaus mit dem alten Material — wenn wir etwa ein paar neue Prospective, die an Stelle der alten brüchigen und verblichenen Decorationen getreten sind, ausnehmen — gearbeitet, hat keinerlei Ueberräshungen zu Hilfe genommen, vielmehr nur die Integrität des Kunstwerks gewissenhaft hergestellt. Er hat mit seiner Direction des Fidelio einen großen und schönen Erfolg erzielt, vor allen Dingen durch die ausgezeichnete Leitung des Orchesters, das durch Reichthum der Nuancirung und seine dynamische Schattirungen in ungewöhnlicher Weise wirkte, sowie durch die Behandlung der Chöre, deren Leistungen als ganz vorzügliche bezeichnet werden müssen. Auch auf einige Einzelleistungen war die belebende Kraft, die von der Leitung des Ganzen ausging, nicht ohne förderlichen Einfluß geblieben. Als besonders vorzüglich können wir den Florestan des Herrn Rothmühl und den Rocco des Herrn Krolop hervorheben. Freilich lassen sich gerade die einzelnen künstlerischen Leistungen nicht sofort abweichenden Intentionen unterordnen und es wird geraumer Zeit bedürfen, ehe hierin ein entschiedener Wandel möglich ist. Dies fühlte das Auditorium instinctiv heraus und es spendete trotz mancher Mängel der Aufführung, der orchestralen Leistung des Abends schon nach der meisterhaft vorgetragenen Overture enthusiastischen Beifall, erfreute sich im weiteren Verlauf besonders an der vollendeten Discretion in der Begleitung der Singstimmen und rief zum Schluß mit den Darstellern auch Herrn Deppe vor die Gardine. So übte denn Beethoven's Meisterwerk mit neuer Kraft und in voller Frische seinen unvergänglichen

Zauber aus, und wir dürfen der neuen Leitung unserer königlichen Bühnen Dank zollen, daß sie, in richtiger Erkenntniß vorhandener Mängel und Schwächen, die bessernde Hand an dieses bisher arg vernachlässigte Meisterwerk gelegt hat. Herrn Kapellmeister Deppe aber rufen wir auf der mit glücklichstem Erfolge neu betretenen Bahn ein herzliches „Glückauf!“ zu.

Die Post (Nr. 5, 1887).

Das königliche Opernhaus brachte gestern Abend (4. Januar) die erste, freilich auch werthvollste und gediegenste Neujahrsgabe mit der Neu-Einstudirung des Beethoven'schen „Fidelio“. Wenn auch das Wort „neu einstudirt“ auf dem Zettel fehlt, so ist die Thatsache doch nicht minder wahr, — und zwar in des Wortes und der Bedeutung vollster Tragweite. Am Dirigentenpult stand Herr Hofkapellmeister Ludwig Deppe, welcher mit dem ersten Januar in die neu creirte Stelle eines Leiters der klassischen Opern unseres königlichen Instituts eingetreten ist und der bereits wenige Tage zuvor seine allseitig mit wärmster Anerkennung begrüßte künstlerische Beglaubigung zur direct oralen Führung des Taktstocks in der Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle bethätigt hatte. In der orchestralen Direction des Fidelio legte Herr Deppe, dem als Musikdirector und Lehrer seit Jahren in der Residenz ein vortreffliches Renommé zur Seite steht, ein ebenso schweres, als glänzendes Examen ab. Wir sind in der Lage, über die höchst bedeutungsvollen Aenderungen und Beredlungen des jetzigen orchestralen Accompaniments nach Seite dynamischer und rhythmischer Feinheiten um so eingehender unsere uneingeschränkte Anerkennung und Freude äußern zu können, als wir bevorzugt waren, am Montag Vormittag drei Stunden lang gewissermaßen der Generalprobe dieser Neu-Einstudirung beizuwohnen. Da waren wir denn Zeuge, wie eine Fülle jener kleinen und doch so hochwerthigen Feinsüßlichkeiten für die imposante Beethoven'sche Partitur aus dem geistigen Verständniß und der Beherrschung der großartigen Tonichtung seitens des Herrn Deppe sich direct auf das königliche Orchester übertrug, in welchem ja Männer sitzen, die jedem zielbewußten und feinfühligem Empfindungen mit ihrer Kunst die geistliche Stätte bereiten. Da waren wir Zeuge, wie Herr Deppe für jeden Ton, jeden Takt, jeden Uebergang Färbung und Maaß studirt hat und wie die Begeisterung für den unerreichten Komponisten bei ihm mit dem innigen, geistigen Beherrschen seines unvergleichlichen Werkes zusammengeht. Das ausgezeichnete, künstlerische Material der königlichen Kapelle, dem so oft — und ebenso oft mit Unrecht — eine kühle, vornehme Reservirtheit vorgeworfen ist, fand und findet sicherlich weiterhin mehr und mehr in der aus vollem, künstlerischem Bewußtsein überströmenden Wärme des neuen Dirigenten die Anknüpfungspunkte der eigenen Befehlung für diese oder jene Klangwirkung, die wir vielleicht bisher entbehren mußten. Man darf — will man vorurtheilslos gerecht sein — sich ja nicht verhehlen, daß ein ebenso eingehendes, exaktes und rückhaltlos alle andern Fragen in den Hintergrund drängendes Einstudiren einer Oper, wie es hier mit Fidelio geschah, auch unter einer anderen Leitung ähnliche Erfolge gezeitigt haben würde. Wir aber haben es lediglich mit dem Gebotenen, mit der zu allgemeinsten Freude beträchtlich veredelten Fidelio-Aufführung zu thun und, daß

wir dafür der Generalintendantur, Herrn Deppe und dem musterhaften Künstlerkreis um ihn herum auf das allerlebhafteste verpflichtet sind, das bedarf wohl kaum der Versicherung. — — — — —

Berliner Börsen-Zeitung (5. Januar 1887).

Im Königlichen Opernhause präsentirte sich uns gestern ein renovirter resp. revidirter Fidelio, ein Fidelio in verbesserter Auflage. Dem instrumentalen Theil ist die eingehende Revision, der Herr Kapellmeister Deppe ihn unterzogen, merklich zum Vortheil ausgeschlagen und die vorgenommenen Tempoberichtigungen, die verschiedentlichen dynamischen Correcturen und sonstigen Abweichungen von der üblichen Vortragszufance machten sich gestern in der Interpretation des Orchesters zum Heile des Ganzen wirksam geltend. Unter Herrn Deppes umsichtsvoller Leitung, in der sich überall ein nachschaffender Geist documentirte, lieferte das Orchester eine wirkliche musikalische Großthat; es war die göttliche Sprache Beethovens, die aus diesen Tönen zu uns sprach und zwar mit besonders überzeugender Beredsamkeit in der großen Overtüre in C-dur, welche an Stelle der in E-dur gesetzt war. Auch dem besonders für die Blasinstrumente (Hörner) schwierigen Schlußsatz der großen Fidelio-Arie (Abscheulicher . . .), sowie der Introduction zum zweiten Akt wurde eine makellose Durchführung zu Theil. — — — — —

Schleßische Zeitung (Nr. 19, 1887).

Zu einem wirklichen Feste für die Musikfreunde Berlins ist die neue Aufführung des „Fidelio“, von deren Bevorstehen ich in meinem letzten Berliner Brief erzählte, wenigstens durch die Leistungen des zum ersten Mal von Herrn Musikdirector Deppe dirigirten Orchesters geworden. Wer einmal den Florestan durch Niemann singen hörte und spielen sah, für den wird jede Aufführung der göttlichen Schöpfung Beethoven's mit einem andern Vertreter dieser Hauptrolle immer etwas unzulänglich bleiben müssen. Herr Rothmühl ist ein strebsamer, mit schöner Tenorstimme begabter Sänger, ein wohlwollender allgemein beliebter Mensch und neidloser Kamerad. Er hat gethan, was er vermochte, um sich auch neben der in allen Zuhörern lebendigen Erinnerung an Niemann zu behaupten, und man hat sein Verdienst willig anerkannt. Selbstverständlich mit gebührender Wärme auch das der schönen Frau Sachse-Hoffmeister, der Darstellerin der herrlichen, hohen und rührenden Frauengestalt Leonore's, und der anderen Mitwirkenden. Die vollsten Kränze aber — wenn auch nicht solche von der gefährlichen materiellen Art und Wucht, wie jene, mit denen man vor 2 $\frac{1}{2}$ Wochen Frau Marcella Sembrich beschoß — hat man doch dem Leiter des Orchesters spenden zu müssen geglaubt, durch welchen nach der einstimmigen Versicherung der kundigsten, eingeweihtesten Musik-Weisen und Beethoven-Kenner die echte Fidelio-Partitur, zum ersten Mal von allen Schlacken und gewohnheitsgemäßen Vergewaltigungen befreit, in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder hergestellt und so mit der königlichen Kapelle wieder zum klingenden Leben erweckt worden ist zum Entzücken der Hörer. Für den abgetretenen, bis dahin von der Berliner Presse stets mit großer Liebenswürdigkeit und Hochschätzung behandelten Musikdirector, welcher Herrn Deppe den Platz geräumt hat, mag der einstimmige Hymnus, welchen dieselbe nun zu Ehren seines Nachfolgers ertönen läßt, nicht grade erbaulich und tröstend klingen.

Signale, Leipzig (Nr. 7, Januar 1887).

Im Königl. Opernhause zu Berlin war die am 4. Januar stattgehabte Fidelio-Aufführung dazu ausersehen, Herrn Hofkapellmeister Deppe auch als Operndirigenten einzuführen. Die Aufführung war das Resultat gewissenhaftesten Studiums, welches sich am wohlthuerndsten in den trefflich ausgeführten Ensemblesnummern wie in den muster-giltigen Leistungen der Chöre und des Orchesters geltend machte. Herr Deppe, der diesen ersten schönen Erfolg seiner energischen Thätigkeit zu danken hat, wurde mit den Hauptdarstellern am Schlusse lebhaft gerufen.

Berliner Presse (6. Januar 1887).

Am Dienstag dirigirte der neue Hofkapellmeister Herr Ludwig Deppe zum ersten Male eine Oper und zwar den „Fidelio“ von Beethoven, und man kann sich denken, daß das musikalische Berlin das Haus dicht besetzt hatte, um diesem Ereignisse beizuwohnen. Es ist bekannt geworden, daß Deppe zwar ein vortrefflicher Concertdirigent ist, und als solcher hat er sich ja auch am zweiten Neujahrstage bereits bewährt, daß er aber bisher mit der Oper als solcher noch wenig in Berührung gekommen ist. Umfomehr waren die Zuhörer überrascht, nicht nur die Aufführung ganz glatt von statten gehen zu sehen, sondern einer Vorstellung beizuwohnen, die sich in mehr als einer Beziehung sehr zum Vortheil von den bisherigen Aufführungen des Fidelio unterschied. Vor allen Dingen waren es die maßvollen Tempi, die Alles und Jedes zur Deutlichkeit kommen ließen, während sehr häufig sonst einzelne Nummern in einem Zeitmaße gegeben wurden, daß eine naturgemäße Entwicklung gar nicht möglich war. Dazu aber trat die ungemeine Begabung des Herrn Deppe als Orchesterdirigent. Geradezu erstaunlich war es, was die Königl. Kapelle an diesem Abend leistete, es schien, als ob es den Mitgliedern selbst die größte Freude machte, einmal unter einem Dirigenten zu spielen, der ein genauer Beethovenkennner ist und es versteht, den Geist des großen Meisters durch den Instrumental-förper zum Ausdruck zu bringen. Und es geschah hier in einer Weise, wie wir es nie vordem gehört.

Die das Werk einleitende dritte große Leonoren-Duvertüre, sowie die Einleitung in den zweiten Akt, an welche sich unmittelbar das Melodram in dem Gefängnißgewölbe anschließt, waren förmliche Meisterstücke instrumentaler Kunst, das Publikum lauschte athemlos und spendete nicht nur schon nach der Duvertüre endlosen Beifall, sondern rief am Schlusse des Werkes den Kapellmeister sogar stürmisch mit hervor, ein Ereigniß, daß im Königl. Opernhause wohl kaum noch je dagewesen ist. — — — — —

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 2, 1887).

Beethoven's „Fidelio“, am 4. Januar zum ersten Male von dem neuengagierten Kapellmeister Herrn Deppe dirigirt, zeigte eine musterhaft sorgfältige Ausführung; derselben waren ernste Proben vorausgegangen, für welche man in erster Reihe dem jetzigen Herrn General-Intendanten Dank wissen muß. Herr Deppe leitete das Werk nach künstlerischen Principien mit großer Bestimmtheit der Tempi und fein nuancirt; die große Duvertüre in C, welche diesmal zum Beginn der Oper gespielt wurde, die Einleitung zum zweiten Akt, wie die Kerker-

scenen gelangen in gleicher Weise vorzüglich. Die Besetzung war die öfter gewürdigte durch die Damen Sachse-Hofmeister und Leisinger, die Herren Kropf, Rothmühl, Bez, Lieban, Schmidt. Am Schlusse wurde auch Herr Deppe durch Hervorruf ausgezeichnet.

Freisinnige Zeitung (6. Januar 1887).

Im Königlichen Opernhause führte sich am Dienstag zum ersten Male der neue Hofkapellmeister Deppe als Operndirigent ein. Da Deppe vorzugsweise die klassischen Opern leiten soll, so war es nicht mehr als billig, daß er sich zuerst in der klassischsten Oper, in Beethoven's „Fidelio“, dem Publikum vorstellte. Daß grade in dieser Oper bisher viel gesündigt, haben wir aus dieser Aufführung hinreichend Gelegenheit gehabt zu erkennen. Wir wollen von vornherein gestehen, daß die Leitung Deppes in dieser Aufführung eine glänzende gewesen ist. In dem grade für Beethoven so wichtigen instrumentalen Theil der Oper läßt Deppe seine Individualität spielen, und zwar in zahlreichen, zeitweise verblüffenden Nuancen. Niemals aber kann man eine Geschmacklosigkeit finden: Das kleinste Ritardando und Accelerando, das er hinzufügt, scheint stets aus dem Geiste der Komposition heraus empfunden zu sein; und wo uns eine eigenartige Phrasirung überrascht, kann man doch nicht behaupten, daß Deppe geändert, sondern nur, daß er verschärft, in hellere Beleuchtung gerückt hat. Das dufelige Pianissimo, wie wir es so schön von der königlichen Kapelle noch nie gehört, abwechselnd mit dem gewaltigsten Fortissimo, giebt erst der Musik als Kunst das, was sie sein soll: Leben. Hier konnte man erst sehen, was für ein vorzügliches künstlerisches Material in der Berliner Hofkapelle steckt; alle Instrumente klangen rein und erschienen in der Klangwirkung auf das Sorgsamste zu einander abgewogen. Letzterer Umstand ist um so mehr hervorzuheben, als die Kapelle erst seit wenigen Tagen unter Deppes Leitung spielt und doch schon allen Absichten des Dirigenten nicht nur zu folgen bestrebt ist, sondern dieselben auch voll und ganz zur Ausführung bringen kann. — — —

Berliner Lokal-Anzeiger (Nr. 4, 1887).

Das königliche Opernhaus hatte am Dienstag Abend einen in des Wortes schönster und edelster Tragweite erhebenden Festabend. Beethovens unerreichtes Tongedicht „Fidelio“ ging, nach der orchestralen Seite vollständig neu einstudirt, in Scene, und Herr Hofkapellmeister Ludwig Deppe, seit dem 1. Januar auf den verantwortlichen Posten eines Dirigenten unserer klassischen Opern berufen, feierte mit dem Debut seines directorialen Eingreifens einen Ehrenabend nach vollstem und redlichstem Verdienste. Für einen Eingeweihten war der Aublick des Zuhörerkreises im Opernhause fast ebenso interessant, als die instrumentale Neugestaltung der Partitur des unvergleichlichen Werkes Seitens des Herrn Deppe. Fast auf jeder Parquetbank saß neben der berufenen Kritik jene berechtigte Kritik der kleinen, aber erlesenen Gemeinde, für die ein pietät- und verständnißvolles Kennen und Eingehen in die großartigen musikalischen Offenbarungen des Beethoven'schen Genius ein Cultus ist! Lange und schmerzlich hatte man die Integrität der imposanten Oper vermißt. Herrn Deppe war es vorbehalten, aus einem reichen, peinlich gesichteten Schatz reifer Erfahrungen, aus einer tadellos felsenfesten

Beherrschung des umfassenden geistigen und musikalischen Materials diese Integrität wiederherzustellen. Das ist ein großer Triumph für ihn, der dadurch nicht verkümmert werden soll, daß eine wahrlich nur natürliche Aufregung dem neuen Dirigenten hin und wieder jene akademische Ruhe der directorialen Führung beeinträchtigte, die eben nur ein Ergebnis der Routine sein kann. Herr Deppe bringt eine seltene Feinfühligkeit für alle rhythmischen und dynamischen Nuancen, für die sorgsamste Innehaltung der durch Sinn und Charakter der einzelnen Tongemälde bedingten Tempi — eine Nothwendigkeit, die wir recht oft entbehrten — und jenen geläuterten Takt mit an das Dirigentenpult, in dessen Verwerthung man zumeist graue Haare bekommt, in dessen Verwerthung aber ein jugendlich temperamentvolles Feinempfinden — wie es Herr Deppe bekundet — ein unbezahlbarer Schatz ist! In der Fidelio-Partitur überraschten die oft athemlos und lautlos lauschenden Zuhörer Schönheiten der Klangfarbe, von denen man bisher kaum geträumt hatte. Einzelne zu ängstlich innegehaltene pianissimi überschritten wohl die Grenze der gebotenen Reserve des Orchesters um einen Hauch. Dagegen traten andere Stellen — wir nennen nur Fidelio's Auftreten, die Begleitung des wunderbaren ersten Quartetts, das ganze Melodram des zweiten Akts u. a. m. — in einer so muster-giltigen Schönheit der Form vor uns hin. Die sauberste Discretion des orchestralen Accompagnements war den ganzen Abend über eine so tadellose, Geiger und Bläser überboten sich in exactester und künstlerisch vornehmster Behandlung ihrer Instrumente und ihrer enorm schwierigen Aufgaben in einem so erwärmenden Wettkampf, daß eben nur das Zeugniß eines glänzenden, ungetriebten Erfolges auf der ganzen Linie zu bestätigen ist. Der General-Intendant, die in pietätvoller Energie für den großen Tondichter in einer ungewöhnlich ersten Vorarbeit diesen Erfolg zeitigte, und zweifellos dem energischen und zielbewußten persönlichen Eingreifen des Herrn Grafen Hochberg ist ein lauter, uneingeschränkter Dank auszusprechen. Diese Fidelio-Aufführung soll uns eine Bürgschaft sein, daß nach schweren und mühereichen Tagen der Arbeit und Hingebung des ausgezeichneten Materials, dessen wir uns vor und jenseits des Souffleurkastens im Opernhause zu rühmen haben, jene Abende unverkümmerten und hehren Genusses unserer Klassiker wieder leuchtend erscheinen werden, die dereinst der Schmuck und die Zierde des königlichen Instituts waren. Die Vorbedingungen sind die vorzüglichsten und man wird wahrlich nicht nur in der Residenz allseitig das dankbarste Entgegenkommen finden, sondern weit über diese hinaus! Schon die meisterhaft gespielte Overture hatte einen minutenlangen Beifall entfesselt. Derselbe wiederholte sich von Nummer zu Nummer. Es war eine Freude, es bestätigt zu sehen, wie sich der belebende Funke vom Orchester auf die Scene übertrug. Die drei Herren Beck, Krolow und Rothmühl wetteiferten im Einigen ihres besten künstlerischen Vermögens. Ebenbürtig an ihrer Seite standen Frau Sacke-Hoffmeister, Fräulein Leisinger, die Herren Lieban und Schmidt. Wir abstrahiren heute davon, dem Künstler-Ensemble, das unsere Sympathien hat, einzelne Bedenken und Fragezeichen vorzuhalten, in denen wir nicht ihre Anschauung theilen, in denen wir ein nach Seite von Geist und Herz noch wärmeres Colorit für geboten erachten! Uneingeschränktes Lob sollen wir dem discret singenden Chor. Verdienter-

maßen rief man mit sämmtlichen Mitwirkenden auch den bahnbrechenden neuen Dirigenten der unsterblichen Tondichtung, die mit ihren Harmonien nach wie vor innig mit unserm Gefühlsleben verwachsen ist und verwachsen bleiben wird in saecula saeculorum!!



Freischütz

am 16. Januar 1887.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 27, 1887).

Webers „Freischütz“ hatte am Sonntag (16. Januar) das Königliche Opernhaus vollständig gefüllt. Gewiß war es vornehmlich das herrliche, noch immer jugendfrische Werk an sich, welches diese Zugkraft ausgeübt hatte, aber man war auch der Neustudirung wegen gekommen, welche der Herr Kapellmeister Deppe demselben hatte angedeihen lassen. Wie oft mußten wir es bei unseren Besprechungen im Laufe der Jahre bedauern, daß uns dieses Juwel der deutschen Opernbühne nicht in der ihm gebührenden werthvollen Fassung geboten wurde! Wir freuten uns seiner allerdings immer, aber die Freude wurde durch manche Mängel getrübt, welche den Aufführungen anhafteten. Die Sorgfalt nun, welche der neue Kapellmeister auf die Oper in mehreren Proben verwendet hatte, trug die besten Früchte. Gleich die Overtüre machte mit ihren dynamischen Schattirungen, mit dem ausdrucksvollen Hervorheben mancher einzelner Momente und dem gelegentlichen Modificiren des Tempo einen gegen die gewohnte Wiedergabe gesteigerten Eindruck. Verschweigen aber dürfen wir doch nicht, daß das Pianissimo des Quartetts jetzt noch zuweilen fast unhörbar ist, weshalb eine stärkere Besetzung der Geigen nothwendig erscheint. Das ruhigere Zeitmaß kam besonders den bisher stets — wir haben es wiederholt urgirt — überheßten Chören „Victoria!“ und „Laßt lustig die Hörner erschallen“ zu gute, die nun eine vorher nie erzielte Wirkung machten. Und wie prächtig nahm sich nun der Bauernwalzer aus, da die Kontrabässe mit der Pauke den Takt so kräftig mit dem ersten Viertel markirten! Wie ist doch mit Wenigem oft so viel auszurichten, wenn dies Wenige das Richtige ist! Auch die so charakteristische Musik der Wolfschlucht kam diesmal zu erhöhter Geltung, und daß das störende Geplätscher des Wasserfalles beseitigt war, entsprach einem von uns oft geäußerten Wunsche. Die scenischen Aenderungen, welche Herr Director v. Stranz bereits getroffen hat, waren recht erfreulicher Art. Hoffentlich gehen sie noch weiter. So ist es, um nur eine Kleinigkeit anzuführen, unbegreiflich, wie das Bild des Ureltervaters der zum Balkon eilenden Agathe auf den Kopf fallen konnte, wenn es seitwärts und so tief hängt. — Ueber die zum Theil vortreffliche Ausführung der einzelnen Rollen berichteten wir schon gelegentlich der vorigen Darstellung der Oper. Neu war diesmal nur Herr Krása, der für den Kuno seine sonore Bassstimme mit gutem Gelingen einsetzte. — Der Beifall des Publikums war recht lebhaft.

Deutsch-Oesterreichische Theater-Zeitung (Nr. 4, 1887).

Das Repertoire der vergangenen Woche, aus Wiederholungen oft und eingehends besprochener Opern bestehend, bot für den Berichterstatter wenig Kennenswerthes. Der „Freischütz“, in gleicher Besetzung gelegentlich der Weberfeier im königlichen Schauspielhause bereits einmal aufgeführt, fand auch im Opernhause eine warme, freudige Aufnahme in Bezug auf die Darstellung — denn das Werk als solch s darf eines Erfolges selbstverständlich stets sicher sein. Fräulein Leisinger hat als Agathe eine noch größere Sicherheit erlangt und bot eine meisterhaft durchgeführte Leistung, ebenso war das Kennchen des Fräulein Renard ganz das echte deutsche Mädchen, wie es Komponist und Dichter sich gedacht haben mögen. Die Aufführung war noch insofern von Interesse, als Herr Musikdirector Deppe die Oper hier zum ersten Male dirigierte. Auch diesmal zeigte sich der neue Kapellmeister als feinfühlig, kenntnißreicher Musiker und als umsichtiger, energischer Operndirigent.

Deutsches Tageblatt (Dienstag, 18. Januar 1887).

Mit der Leitung des „Freischütz“ legte am Sonntag der neue Hofkapellmeister Herr Ludwig Deppe seine zweite Probe als Operndirigent ab und wir müssen abermals bekennen, daß die königliche Oper sich zu diesem neuen Leiter Glück zu wünschen hat. Der uns zugemessene enge Raum gestattet leider nicht, eingehende Details über die von der bisherigen Vorführung des Freischütz abweichende Art zu bringen. Wir müssen uns darauf beschränken zu konstatiren, daß die Bestimmtheit und Genauigkeit, wie die Musik hier hervortrat, das Werk in gar vieler Beziehung in einem ganz neuen Lichte erscheinen ließen. Schon die Overtüre, mit einer Fülle interessanter, nicht äußerlicher, sondern aus der Natur der Sache hervorgehender Nuancen ausgestattet, hinterließ einen großen Eindruck und erwarb rauschenden Beifall. Im Laufe der Oper fielen namentlich die vielfach gemäßigteren Tempi auf, die es aber allein möglich machen, die von Weber beabsichtigten vielfachen Einzelheiten seiner blühenden Instrumentation hervortreten zu lassen. Auch dem Chor kam das wesentlich zu gute, die saftige Frische erschien in ungleich kräftigeren Zügen. Ganz besondere Sorgfalt war auf die instrumentale Darstellung der Volkschlucht verwendet worden, auf welche ja Weber auch die ganze, ihm eigenthümliche Kraft der Tonmalerei verwendet hat. Der dämonische Zug kam zur Geltung wie nie und der wilde Charakter der Musik trat stellenweise mit einer Schärfe, aber auch mit einer rhythmischen Kraft und Bestimmtheit auf, wie wir nie zuvor gehört. Und wie zart, wie weich begleitete das Orchester die Mädchenscenen des dritten Aktes, wie schmeichelnd alternirten die concertirenden Instrumente, Violoncell und Bratsche, mit den Singstimmen. Allerdings werden die letzteren leicht verführt, das Tempo wo möglich noch mehr zu verbreitern, wie das in der As-dur-Cavatine Agathens sich bemerklich machte, aber dem ist ja leicht abgeholfen. Das Ganze ließ die kundige Hand und das pietätvolle Künstlerauge des Leiters in jeder Scene deutlich erkennen, obwohl offenbar noch lange nicht alles so herausgebracht wurde, wie es augenscheinlich beabsichtigt war und hatte kommen sollen. Die Besetzung war nahezu dieselbe, wie die gelegentlich der Weberfeier besprochene. Fräulein Leisinger und Fräu-

lein Renard fangen Agathe und Knechtchen, die Herren Ernst, Biberti, Lieban und Schmidt den Max, Caspar, Kilian und den Fürsten; Herr Krosop war aber für Herrn Bez als Eremit eingetreten, und an seiner Stelle sang Herr Kraja den Erbförster Kuno. Das Publikum zeigte sich sehr animirt und rief die Darsteller wiederholt hervor. Seine königliche Hoheit Prinz Wilhelm wohnte der Vorstellung bis zum Schlusse bei.

Neue Zeitschrift für Musik (Nr. 22, 1887).

Recht evident wurde mir die von Deppe's Takttock ausgehende belebende Kraft bei der letzten Aufführung des „Freischütz“, der sich hier wieder einmal in seiner ganzen unverwüthlichen Jugendfrische zeigte, nachdem er Jahr aus Jahr ein nur als Lückenbüßer gedient, und in Folge dessen der Geist so von ihm gewichen war, daß man leider mit den Worten des Mephistopheles von ihm sagen konnte:

Das Trallern ist bei mir verloren,
Es krabbelt wohl mir um die Ohren,
Alein zum Herzen bringt es nicht.

Besonders blühte und lebte es im Orchester, in welchem eine Fülle von Schönheiten zum Vorschein kam, von denen so Mancher bisher nie etwas gemerkt hatte. Hier, beim Orchester, scheint man richtigerweise den reformirenden Hebel zunächst angelegt zu haben, und zwar, wie ich schon jetzt konstatiren kann, mit glänzendem Erfolg.

Kreuz-Zeitung (Nr. 56, 1888).

Zunächst die thatsächliche Vorbemerkung, daß der alte „Freischütz“, dieser goldene Opern-Jubiläum, von neuem den Vogel eines vollen Hauses abgeschossen hat. Nach wie vor erfrischen sich kunstsinige Hörer an diesem grunddeutschen Tonwerk, nach wie vor fühlen sie sich wundersam angeheimelt von der singenden und klingenden Romantik, von dem trauten Zauberhorn des Wald- und Jägerlebens, von der tiefen Gemüthsstimmung dieses Meisterstückes vaterländischer Volksoper. Möglich, daß bei einem Tondrama, welches länger als zwei Menschenalter hindurch Jahr aus Jahr ein aufgeführt wird, und dessen Melodien Eigentum des Volkes sind, Manches sich für Manche alltäglich anhört. Haben doch neuere Musik-Gelehrte sich nicht gescheut, nach Art eines ehemaligen Berliner Singakademie-Directors die hochweise Nase zu rümpfen und von melodischen „Trivialitäten“ zu munkeln. Aber solche graue Theoretiker sollten doch Eines nicht vergessen, nämlich die große Kunst, womit es Weber verstanden hat, durch einfache Mittel tief greifende und nachhaltige Eindrücke auf das Gemüth des Volkes zu bewirken. Das Horn, die Viola und das Violoncello, reden sie in dem Freischützen nicht eine, man möchte sagen, Seelenprache der Tonpoesie, die mit ihren schlichten Klängen den Wiederhall weckt in jeder deutschen Brust? Was Ludwig Tieck gesungen hat: „Ist dein Herz dir matt und bang, schnell erfrischt es Waldgesang, Waldgesang und Hörnerklang“, dieses Wort des Dichters der Waldeinsamkeit und der mondbeglänzten Zaubernacht, klingt es nicht verkörpert und befeelt aus Weber's Tönen? Und wenn es sogar in der wer weiß wie weit fortgeschrittenen Neuzeit doch immer noch Sänger giebt, welche den alten Frühling und den stillen guten Mond besingen; warum sollte ein Altgesell von dem sauren Recensier-Handwerk denn nicht auch einmal

ein paar Zeilen zum nachträglichen Preise des längst jubilirt habenden Freischützen verschwenden? Muß unser einer doch so oft reden von Kunstfächen, über welche im Grunde wenig zu sagen ist. Richard Wagner erzählt aus seinen trübseligen jungen Pariser Jahren: als er dort den verderbtesten Freischützen aufführen gesehen, sei ihm wie ein wohlthuender Dolchstoß das Gefühl durch das heimwehe Herz gezaßt: „Wie ist mir wohl, daß ich ein Deutscher bin!“ Es war bei der Stelle im Freischützen, wo die Bauern ihre Mädel zur Hand genommen hatten und mit ihnen in die Schenke hinein walzten; der bräutliche Jäger blieb allein am Tische im Freien, er brütet über sein Mißgeschick, der Abend wird immer dunkler und in der Ferne verklingen die Hörner der Tanzmusik. „Ich weinte, als ich dies sah und hörte,“ erzählt Wagner, „und meine Nachbarn in der Pariser Oper glaubten, es müsse mir ein großes Unglück passirt sein. Als ich mir die Thränen abgetrocknet hatte, pust ich meine Augengläser und nahm mir vor, etwas über den Freischützen zu schreiben. Die Franzosen sorgten im Laufe der Vorstellung dafür, mir eine Unmasse von Stoff zu meinem projektirten Aufsätze zu liefern.“ In diesem Aufsätze kommt Wagner zu der Schlußfolge: diesen geistreichen Franzosen, wenn sie auch Goethe übersehten und Beethoven spielten, fehle nicht nur die Fähigkeit, sondern entschieden auch der Wille, sei es nur einmal der Neugierde wegen, die Grenze ihrer hergebrachten Begriffe über Gutes und Schönes zu überschreiten: „hierüber dürfen wir uns keine Illusionen machen; der Freischütz hat namentlich dazu beigetragen, die Franzosen neuerdings von den Deutschen zu entfernen; in vielen Punkten werden uns die Franzosen immer fremd bleiben, wenn sie sonst auch gleiche Fracks und Kravatten mit uns tragen“ — und wenn, sei hinzugefügt, auch nach wie vor mit Dampf daran gearbeitet wird, deutsche Bühnen zu Treibhäusern französischer Stücke zu machen.

Die Gesamtvorstellung der mustergültigen deutschen Volksoper ging unter der musikalischen Leitung des Kapellmeisters Deppe so sicher und fein abgestuft vor sich, daß das süchtigste Mißwollen schwerlich Tadelnswerthes an seiner Direction des Meisterwerkes ausspüren dürfte. Gleich nach dem im Forte wie im Piano hinreißenden Instrumentalspiel der herrlichen Ouvertüre äußerte das volle Haus sein freudiges Wohlgefallen durch unmittelbaren Beifall.



Conzert

am 5. Februar 1887.

Die Post (Dienstag, den 8. Februar 1887).

Am Sonnabend dirisirte Herr Ludwig Deppe die Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle im Opernhause, deren Schlußnummer, Beethovens Eroica, wir noch anhören konnten. Es war eine wirkliche Meisterleistung, diese Vorführung des gewaltigen Werkes, wobei die herrlichen Orchesterkräfte unserer königlichen Kapelle durch die geistige

Bedeutung des Dirigenten zu einer echt künstlerischen That zusammengefaßt wurden. Wunderbar erscheint das Vermögen Herrn Deppe, aus der Klangmasse des Orchesters die melodieführenden Instrumente herauszutreten zu lassen, und zwar nicht nur, wenn der Melos handgreiflich obenauf liegt, sondern auch, wenn die verschiedensten Motive sich kreuzen, sich gleichsam den Vorrang streitig machen. Stets ist das Ohr im Stande, bei den verwickeltesten Verschlingungen verschiedener Stimmen das Gewebe zu entwirren. So war die Ausarbeitung des Fugato im Trauermarsch gradezu vollendet; ebenso klar und durchsichtig die Imitationen der einzelnen Holzbläser und Hörner in dem Mittelstück des ersten Satzes, wo das Hauptthema sich in immer größeren Massen auf der mächtig in die Höhe drängenden Figur der Baße zusammenballt. Trefflich gelang das flott gegriffene Finale, von um so schönerer Wirkung war dann das eintretende Andante zum Schluß des Satzes, wo nach dem humoristischen Spiel mit dem Thema sich dieses plötzlich zu einer das Gemüth auf's tiefste ergreifenden Melodie gestaltet. Der Saal war gefüllt bis in den letzten Winkel und der Beifall zum Schluß bezeugte mit Recht die Anerkennung der entzückten Hörer.

Rational-Zeitung (Nr. 80, 1887).

Die sechste Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle bescheerte eine Mozart'sche C-dur-Symphonie, nicht die große mit dem fugirten Finale, sondern eine ältere, weniger bekannte mit der Einleitung vor dem ersten Satz. Das Werk ist uns seit längerer Zeit nicht mehr in der Oeffentlichkeit begegnet. Niemand wird behaupten, daß es den Meister auf der vollen Höhe seines Vermögens zeigte, den drei monumentalen Gebilden aus dem Jahre 1788, den Symphonien in Es-dur, G-moll und C-dur mit der Fuge ebenbürtig wäre. Der thematische Gehalt ist ungleich weniger bedeutend, die Entwicklung strebt weit mehr in die Breite als in die Tiefe, statt ausdrucksvoller Seelenmalerei freundliches Tonspiel, kurz, was wir vernehmen, gemahnt noch durchaus an den engen Stimmungskreis, das lockere, formelle Gefüge der alten Serenade. Dennoch haben sich Ohr und Gemüth an diesen kindlich heiteren, aus dem Urquell des Wohllauts geschöpften Klängen erquicket. Ist es denn nöthig, daß die Kunst immer und überall an den letzten Grnst der Dinge rührt? Wie manches auch in der Partitur vergilbt sein mag, sie hat genug von dem eigensten Genies ihres Autors empfangen, um nicht bei dem massenhaften Bedarf des heutigen Concertwezens als willkommene Gabe gelegentlich dargeboten zu werden. Die feinfühligte Ausführung setzte das künstlerische Wollen und Können der Kapelle wie ihres gegenwärtigen Leiters, des Herrn Deppe, wieder in helles Licht. — Auf Schumanns Manfred-Ouverture und Beethovens Eroica mußten wir verzichten.

Kreuz-Zeitung (Dienstag, den 8. Februar 1887).

Am Sonnabend leitete der neue königliche Kapellmeister Ludwig Deppe zum zweiten Male eine Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle. Der Dirigent fand an der Spitze dieser ausgezeichneten Tonkünstler-Corporation wiederum Gelegenheit, seine Energie und Umsicht, sowie sein gründliches Eingehen in die Intonationen der Tondichter zur Geltung zu bringen. So bedeutete auch dieser Symphonie-Abend einen

thatsächlichen Erfolg für Herrn Deppe. Zur Aufführung gelangten eine Symphonie in C-dur von Mozart und Beethovens großartige Symphonie Eroica, ferner „auf Begehren“ Schumanns Overture zu Byrons „Manfred“. Der künstlerischen Execution dieser, sowie der Mozart'schen Symphonie konnten wir beizuhören und hatten unsere aufrichtige Freude an der scharf aufmerkenden Sorgfalt und ungewöhnlichen Feinheit, womit hier der ganze Tonbau mit all seinem Zierath ins Leben trat, die Idee der schaffenden Meister in klare und volle Beleuchtung stellend. Weiter zeichnete sich die Aufführung durch große rhythmische Präcision aus, nicht minder durch den Glanz und die Klangschönheit, welche die Künstler-schaar durch die edle und kunstfertige Behandlung ihrer Instrumente zu erreichen verstand. Die kundige Zuhörerschaft im Concert-Saale des Opernhause folgte mit stiller Aufmerksamkeit den vorzüglichen Leistungen der königlichen Kapelle, gab auch in lautem Beifall ihre Zustimmung lebhaft kund.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 63, 1887).

Die königliche Kapelle führte an ihrem letzten Symphonie-Abende Mozarts C-dur-Symphonie, Schumanns Overture zu „Manfred“ und Beethovens heroische Symphonie auf. Herr Kapellmeister Deppe hatte die Tonstücke aufs feinste studirt und brachte sie mit der vortrefflichen Kapelle in einer hervorragenden Weise zu Gehör. Sorgfältig abgestuft, mit interessanter Vertheilung von Licht und Schatten und in straffer Betonung des rhythmischen Elements wurde Alles ausgeführt. Wie in dem Werke Mozarts, das uns fast schon zu naiv und bereits etwas verblaßt erscheint, die frohe Laune, so kam in der Overture die tief poetische, melancholische Natur Schumanns zum Ausdruck, während aus der Eroica der gewaltige Geist Beethovens uns hehr entgegentrat. Wäre nicht den Bläsern, namentlich dem Hornisten, Einzelnes mißglückt, so könnte man von einer vollendeten Aufführung sprechen. Das Publikum blieb bis zum letzten Ton gespannt. Durch enthusiastischen Beifall und wiederholte Hervorrufe des Dirigenten drückte es sein lebhaftes Interesse an den hoch erfreulichen Leistungen aus.

Berliner Börsen-Courir (Nr. 66, 1887).

Im königlichen Opernhause war das Symphonie-Concert mittlerweile bis zum zweiten Theile vorgeschritten, der die „Eroica“ von Beethoven brachte, als wir eintraten. Auch mit dieser Symphonie errang Herr Kapellmeister Deppe einen vollständigen Sieg, vielleicht sogar einen noch bedeutenderen als früher; denn das, was ihm bisher zuweilen Gefahr brachte, eine gewisse Unruhe, war gestern ganz verschwunden. Wenn von den vier Sätzen einer als besonders gelungen herausgehoben werden soll, so muß der erste genannt werden, dessen Wiedergabe einen Genuß von seltener Reinheit gewährte. Es ist nicht möglich, das complicirte Stimmengewebe grade dieses Satzes, die vielfachen Imitationen und thematischen Andeutungen deutlicher und plastischer herauszuarbeiten, als dies gestern geschah. Nichts entging dem Hörer, weil alles in dem richtigen Verhältnisse zu einander stand, und alles klang gut, weil nichts sich ausdrücklich vordrängte. In ähnlicher Weise gelang später die Durchführung des Fugatos im Trauermarsch; gelangen überhaupt durchgehends die contrapunktisch geführten Stellen, besonders

auch des letzten Satzes. Andererseits kam den homophon gehaltenen Stellen eine sehr energische Rhythmik zu Gute, und der Gesamtklang des Orchesters war oft von berauschender Schönheit. Daß der Beifall der Hörer der Leistung angemessen war, ist erfreulich zu constatiren.

Signale, Leipzig (Nr. 16, Februar 1887).

In der zweiten von Herrn Hofkapellmeister Deppe geleiteten Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle bildete den Glanzpunkt des Abends die Ausführung der Croica-Symphonie von Beethoven, deren Mustergültigkeit dem Directionstalent des neuen Chefs wie dem Leistungsvermögen der Kapelle abermals das beredteste Zeugniß ausstellte.

Berliner Presse (Nr. 32, 1887).

Im königlichen Opernhaus fand am Sonnabend der sechste der Symphonie-Abende der königlichen Kapelle statt. Das Programm brachte nur bekannte Werke zur Aufführung: Eine der Symphonien in C-dur von Mozart, die Overture zu Byron's „Manfred“ von Schumann und die Croica-Symphonie von Beethoven. Ueber diese Werke selbst ist ja nichts zu sagen, wohl aber muß hinsichtlich der Ausführung abermals constatirt werden, daß in dem neuen Hofkapellmeister Herrn Deppe der rechte Mann gefunden scheint, der die klassische Musik in Berlin sehr bald zu einer Geltung bringen wird, die sie hier schon seit geraumer Zeit verloren hatte. Die klassischen Opern waren kaum noch etwas anderes als Lückenbüßer, die so nebenher gelegentlich eintraten, wenn durch Krankheit oder sonstige Umstände eine Störung des Repertoires zu beseitigen war. Die Art und Weise, wie sie aufgeführt wurden, konnte denn auch Niemand sonderlich verlockend erscheinen, und es war kein Wunder, daß das Opernhaus immer nur bei modernen Opern ein volles Haus zu verzeichnen hatte. Wie sehr das zu bedauern, liegt auf der Hand; wenn aber, wie wir's am „Fidelio“ schon erlebt haben, auch den alten Klassikern die liebevollste Sorgfalt zu Theil wird und ihre Werke nur in möglichst mustergültiger Weise aufgeführt werden, so dürfte auch das Zuhörerverhältniß bald ein ganz anderes sein. Der Anfang dazu ist schon gemacht, die Wiederholung des Fidelio hat sich aus reinem Interesse an der Sache schon Mancher angehört, der schon lange nicht mehr daran gedacht hatte, eine klassische Oper zu besuchen. Dieselbe Sorgfalt macht sich auch in den Symphonie-Soirées bemerklich, eine Präcision und Feinheit im Vortrage machen sich geltend, die den zahlreichen Zuhörerkreis athemlos lauschen läßt, und die kühle Zurückhaltung, die man dem neuen Dirigenten gegenüber anfänglich beobachteten zu müssen glaubte, ist schon jetzt vollständig geschwunden, allgemeinste und wärmste Anerkennung wird ihm zu Theil.

Conzert

am 5. März 1887.

Signale, Leipzig (Nr. 24, März 1887).

Die erste Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle im zweiten Cyclus enthielt als Novität die zweite Symphonie in Es-dur von Gernsheim, die, gleich der ersten, an anderer Stelle neulich zu Gehör gebrachten, ein nach Form und Gehalt trefflich gerathenes Werk genannt werden muß und dem selbst dirigirenden Componisten lebhafteste Anerkennung eintrug. Cherubini's Janiska-Duverture, Beethoven's Coriolan-Duverture und die H-moll-Symphonie von Ulrich bildeten in vorzüglicher Ausführung die weiteren Vorkommnisse des Abends.

Neue Zeitschrift für Musik (Nr. 11, 1887).

Herr Hofkapellmeister Deppe hatte in der am 5. März abgehaltenen Symphonie-Soirée der Berliner Königlichen Kapelle wieder einen großen Erfolg zu verzeichnen. Unter seiner ausgezeichneten Leitung kamen in sauberster Ausarbeitung die Janiska-Duverture von Cherubini, die Coriolan-Duverture und die H-moll-Symphonie von Ulrich zu effectvoller Wiedergabe. Außerdem bot diese Soirée noch eine neue (die 2. Es-dur-) Symphonie von Fritz Gernsheim, welche unter des Componisten eigener Leitung sehr sympathisch aufgenommen wurde.

**Conzert**

am 7. April 1887.

National-Zeitung (Nr. 204, 1887).

Den Inhalt der achten Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle bildete Mendelssohn's „Elias“, dessen Aufführung Donnerstag den 7. April, wie bereits am Mittwoch die öffentliche Generalprobe, alle Räume des Opernhauses gefüllt hatte. Als im vorigen Jahre das Oratorium mit Haydn's Schöpfung zum ersten Mal Eingang in das Programm dieser Conzerte gefunden, durfte der Berichterstatter die schweren künstlerischen Bedenken gegen solche Neuerung nicht verschweigen. Dieselbe hat sich inzwischen, Dank dem glänzenden äußeren Erfolg, noch weiter befestigt und ausgedehnt. Schon begnügt man sich nicht mehr mit einem Bissen von der leckeren, der Klasse so trefflich mundenden Speise. Die neunte Symphonie-Soirée, wiederum in den Bühnenraum verlegt, wird uns Mendelssohn's Walpurgisnacht und Scenen aus Gluck's Orpheus bescheeren. Ordnung, Stetigkeit, das suum cuique oder „Schuster bleib' bei deinem Leisten“ ist auf sämmtlichen Gebieten des Lebens, des materiellen wie des geistigen,

die einzig sichere Grundlage und Bürgschaft erfreulichen Gedeihens. Die an Klangschönheit wie an Feinfühligkeit des Ausdrucks alle anderen Berliner Orchester überragende königliche Kapelle soll während ihrer vom Operndienst befreiten Abende treue Pflegerin unserer herrlichen Instrumentalmusik sein, deren Schöpfungen in musterwürdiger Weise zu Gehör bringen. Der damit bezeichnete Wirkungskreis ist ein so umfassender, daß die alljährlichen neun Concerte lange nicht ausreichen gegenüber der sich darbietenden Fülle des Tonjenseits. Gilt es doch, der klassischen Vergangenheit gerecht zu werden, den Duft und Farbenglanz aus den Zaubergärten der Romantik vor uns auszubreiten, und zugleich die Produktion der Gegenwart liebevoll zu hegen und zu fördern. Allein die Beethoven'schen Symphonien, deren keine in irgend welchem Jahrgang fehlen dürfte, würden etwa den dritten Theil des verfügbaren Raumes beanspruchen. Wir unterschätzen gewiß nicht den Reiz der Mannigfaltigkeit, des Wechsels, aber dafür ist durch die charakteristische Verschiedenheit der in Betracht kommenden Werke hinlänglich gesorgt. Das künstlerisch berechnete Virtuositentum soll sicherlich Theil haben an diesen Abenden. Auch Compositionen mit Gesang, in denen aber der letztere nicht die Hauptsache ist, wären keineswegs ausgeschlossen. Man denke z. B. an die neunte Symphonie, die Musik zu *Ægyptus*, den Ruinen von Athen, zum Sommernachts Traum, zu *Preciosa*. Indem die Symphonie-Soirées nach dem Oratorium ihre Hand ausgestreckt, setzen sie ihre nächste, vornehmste Pflicht außer Augen und versuchen zugleich etwas, das von Anderen besser geleistet wird. Die Güte der Instrumentalbegleitung läßt zwar nichts zu wünschen übrig, und Dank dem Verhältniß der Kapelle zur königlichen Bühne leiht ihr diese eine beneidenswerthe Auslese köstlicher Solostimmen. Aber grade der letztere Umstand hat doch einen gewissen Beigeschmack von der Gehässigkeit des Monopols. Die Singakademie, der Stern'sche Verein müssen, von seltenen Ausnahmen abgesehen, auf die Mitwirkung unserer Opernsänger und -Sängerinnen verzichten, mit schweren Sorgen und Kosten eine genügende Vertretung der Solopartien beschaffen. Und das ist es nicht allein, noch weit mehr fällt der folgende Punkt in's Gewicht. Hauptträger des Oratoriums ist der Chor, und dieser wird von keinem, auch nicht dem allergeeignetsten Dirigenten aus dem Boden gestampft, sondern er bedarf ausdauernder Uebung und Gewöhnung, damit sich jenes organische Band bilde, das nur anhaltendes Zusammenwirken, die langsame, regelmäßige Arbeit der Zeit zu knüpfen und zu festigen vermag. An einen massenhaften Zulauf von Freischaaern hat es jetzt ebenso wenig gefehlt wie im vergangenen Jahre. Die Aussicht, auf der Bühne des Opernhauses dem Publikum Aug in Auge gegenüber zu stehen, ist zu verlockend für die Kreise unseres jugendlichen Dilettantenthums. Was für eine Menge zum Theil stimmloser, zum Theil ungeschulter Kehlen, welche buntschickiges Krethi und Plethi strömt da nicht herbei, wo es sich für die meisten nur um eine Lustbarkeit handelt! Fürwahr, wenn das Ganze einigermaßen zusammenhält, keine größeren Einsatz-, Takt-, Intonationsfehler Aergerniß geben, dann ist gewiß von der obersten Leitung das Menschenmögliche geschehen. Wir wollen endlich nicht vergessen, daß der Bühnenraum mit seinem offenen Hintergrund allen Chorgesang abschwächt, dämpft, gar manche Feinheiten des Tongewebes völlig verwischt und aufzehrt. Der Eindruck, den uns die Aufführung hinterlassen, ist schon zum guten Theil in den vorangeschickten Bemerkungen ausgesprochen. Von Herrn Deppes, des Dirigenten,

Sachkunde, Eifer, Gewandtheit legte die Haltung der Chöre sinnfälliges Zeugniß ab. Es wurde durchweg mit lobenswerther Reinheit und Sicherheit gesungen. — — — — —

Krenz-Zeitung (Sonntag den 10. April 1887).

Am Donnerstag Abend gab die königliche Kapelle ihre achte Symphonie-Soirée, die zweite des zweiten Cyclus. Die Bezeichnung „Symphonie-Soirée“, wie sie diesen Concerten seit ihrer Gründung beigegeben ist, war für diesen Musik-Abend allerdings keine zutreffende, denn es handelte sich um die Ausführung von Mendelssohn's Oratorium „Elias“. Den für die Soiréen sonst benutzten Concertsaal des Opernhauses hatte man mit dem Theaterraum vertauscht. Auf der Bühne hatten ein aus 500 Sängern und Sängerinnen hergestellter Chor, sowie die mitwirkenden Solisten Platz genommen, die Orchestermittglieder saßen an gewohnter Stelle, in ihrer Mitte auf hohem Sitze, so daß er auch der Sängerschaaft sichtbar war, der königliche Kapellmeister Deppe als Leiter der Aufführung. Im Hörerraum war kein Platz unbesetzt geblieben. Die Aufführung war mit genau eingehender Sorgfalt vorbereitet: das merkte man ihr auf Schritt und Tritt an. Wenn Herr Deppe über einen Chor, dessen Mitglieder durch langjährige gemeinsame Uebungen verbunden sind und so schließlich wie ein innig vergliederter Körper zusammenstehen, hätte verfügen können, so daß auch die Leistungen der Sängervereinigung in Bezug auf künstlerische Vollendung unantastbar gewesen wären, so hätte die Aufführung sich als eine musterzügliche hinstellen lassen. Mit einem zu einem besondern Zwecke gebildeten Chore, mögen die einzelnen Sänger und Sängerinnen an sich noch so brauchbare sein wird eben in den verhältnißmäßig wenigen Proben das nie zu erreichen sein, was sich sonst bei jahrelanger, gemeinsamer Arbeit von selbst ergibt, die Geschlossenheit und die feine Abtönung im Stimmflange, sowie das richtige Klangverhältniß zwischen den verschiedenen Stimmen, so daß die eine Partei von der anderen nicht erdrückt werden kann. Kommen nun dazu noch äußere Einflüsse, wie am Donnerstag Abend die Verwendung einer zwar fürs Auge angenehmen, aber für die Fortpflanzung des Schalles ungünstigen Decoration, so werden die angedeuteten Mängel natürlich um so fühlbarer. An Stelle der sonst bei Choraufführungen gebrauchten, von allen Seiten und auch von oben her geschlossenen Decoration einer großen Halle war diesmal ein malerisches Palmenhaus aufgestellt, das nur eben den Fehler hatte, daß es den Schall nach allen Richtungen hin hinausließ, anstatt ihn zu verdichten und ihm die Richtung zum Ohre der Hörer anzuweisen. Dieser Umstand schwächte den Klang sehr ab, und man hätte, wenn man sich nicht nach oberflächlicher Schätzung hätte schnell überzeugen können, zeitweise kaum glauben sollen, daß hier fünfshundert Kehlen ihre Stimmen erklingen ließen. Sopran, Alt, Tenor und Baß, sie waren in ihrer Kraftentfaltung nicht gleichmäßig; es kam mehrfach vor, daß man den einen Part dominiren hörte, ohne daß es etwa an der betreffenden Stelle die Musik verlangte. Jedenfalls war die Wirkung des Chorgesanges eine ungleichmäßige; manches gelang vortreflich, anderes wieder war undeutlich und verschwommen. Die Glanzseite der Aufführung wurde durch Solisten und Orchester bewirkt. Bei letzterem machte sich der Einfluß eines energischen, dem Tondichter feurig nachführenden Dirigenten unverkennbar geltend; sein Zusammenwirken mit einer aus vielen Künstlern gebildeten Kapelle verschaffte dem Hörer

thatsächlich einen großen Genuß; besonders möchten wir die Blechbläser lobend erwähnen, die am Donnerstag Abend auf einer selten wahrzunehmenden Höhe der Leistungsfähigkeit standen. — — — —

Signale, Leipzig (Nr. 32, April 1887).

Die achte Soirée der Königlichen Kapelle fand am Gründonnerstag in Gestalt einer Oratorien-Aufführung im Opernhause statt. Man hatte für dieselbe Mendelssohn's „Elias“ gewählt und einen numerisch ziemlich starken, auf fünfhundert Stimmen zu schätzenden Chor zusammengebracht. Leider scheiterte die volle Wirkung desselben an seiner durch die Bühnenverhältnisse gebotenen ungünstigen Placirung. Im Uebrigen läßt sich der ganzen Aufführung nur das Beste nachsagen. Von den weiblichen Solisten gebührt Frau Sacke-Hofmeister und Fräulein Leisinger der Preis, unter den Herren errang sich neben Bez noch Herr Rothmühl durch seine zuverlässige Wiedergabe der Tenorpartie die wärmsten Sympathien. Auszeichnet bewährte sich wiederum der Orchesterkörper.



Don Juan

am 16. April 1887.

Kreuz-Zeitung (Nr. 90, 1887).

Im Opernhause erschien Sonnabend den 16. April, Mozart's „Don Juan“ in einer neu durchgesehenen und verbesserten Ausgabe, wenigstens was das Musikalische betrifft. Es ist das dritte Dondrama unserer älteren, aber noch nicht, noch lange nicht verjährten deutschen Meister, welche Graf Hochberg, seitdem er vor einem halben Jahre an die Spitze der Königlichen Bühnen getreten ist, neu hat einüben lassen. Lehrt doch die Erfahrung, daß ungefähr ebenso, wie in der Malerei die Gemälde dem „Nachdunkeln“ unterworfen sind, die dramatischen Bilder, die längere Zeit auf der Bühne leiben und leben, mehr und mehr von der ersten Frische und Klarheit ihrer Farben einbüßen. Auch scheint das so in der Natur der Dinge zu liegen, in der süßen Gewohnheit des Daseins, daß man diese Erscheinung doch nicht bloß mit dem schnellfertigen Worte Schlendern abthun kann. Um nur eines, das Alltäglichs zu berühren: die ausführenden Künstler, in der Oper nicht anders als im Schauspiel, welche die von der schaffenden Phantasie des Dichters zunächst für die Phantasie erzeugten dramatischen Gestalten vor Auge und Ohr der Zuschauer bringen, dabei nach Goethe's Vorschrift die Natur nicht etwa schlechthin nachahmen, sondern sie auch idealisch vorstellen, also das Wahre mit dem Schönen in Uebereinstimmung bringen sollen, nehmen diese reproducirenden Künstler nicht an Jahren zu, und in Folge davon ihre Mittel und Kräfte ab? Dann aber ist es wohl an der Zeit, den Aldern der verlebendigten dramatischen Dichtungen frisches Blut zuzuführen, wenn anders ihr poetischer Herz- und Pulsschlag nicht in's Stocken gerathen soll. Schade nur, daß die organische Auffrischung

unvergleichlich schwerer ist, als beispielsweise die Erneuerung der Costüme und des anderen theatralischen Beiwerkes, mag auch eine moderne Ansicht und Schaulust das letztere noch so sehr mit der Hauptsache verwechseln und soviel Uebergewicht darauf legen, als ob die Kutte allein den darzustellenden Mönch mache, das Garderobe-, Decorations- und Maschinenwesen die Bühne. Nicht als ob wir etwa die Klassiker, die Fürsten im idealen Reiche der Poesie, gern in Lumpen auf der Bühne erscheinen sähen; aber das Wichtigste und Wesentlichste bleibt doch immer der geistige Gehalt, nicht das äußere, ob auch noch so prächtige Gefäß, der „Deus“, nicht die „Machina“, aus der er kommt. Lehrt doch die Geschichte der Kunst unwiderleglich, daß der Verfall derselben überall da anfing, wo die Kunst als Luxusfache erschien. Schon der alte Cicero klagt über ähnlichen Prunk in Ansehung der römischen Tragödie. In den Opern der älteren Meister war und ist die Hauptsache die Musik, die den ihr von der Poesie und Rede zugetheilten Inhalt frei nach ihrem Zweck behandelt. Und vorzugsweise der musikalischen Erneuerung mit allem Respekt vor den künstlerischen Absichten und Erfüllungen Beethovens und Webers galten die frisch eingeübten Aufführungen des Fidelio und des Freischützen, mit denen der neu angestellte Kapellmeister Herr Deppe sein Amt im Opernhause antrat, und denen sich nun Mozart's Don Juan würdig angliedert. Manches Versehen in Mozart's Partitur, das sich früher eingeschlichen und sich dann wie ein langwieriges Uebel fortgeerbt hat, ist jetzt wieder gutgemacht, auch das ursprüngliche Secco-Recitativ Mozarts von neuem in sein kunsthistorisches Recht eingesetzt worden. Freilich wirkt es etwas befremdend, nachdem die Componisten neueren Stiles dem Recitativ einen so hervorragenden Rang in der Oper verschafft und dem im Secco so eng begrenzten musikalischen Element die Schranken weit aufgethan haben, so weit, daß das Orchester dabei eine selbstständige Hauptrolle spielen kann, während die Singstimme sich frei bewegt und nur die künstlerisch gesteigerte Declamation sich zur Richtschnur nimmt. Wer bei diesem alten Secco-Recitativ Mozarts, bei welchem das Clavier, dies kosmopolitische Instrument, das Orchester vertritt, sich vergegenwärtigt, zu welcher breiten Entfaltung und charakteristischen Instrumental-Gestaltung das Recitativ durch Spohr, Weber und vor allem durch Wagner vorgeschritten ist, der wird es wohl nur als einen Akt der Pietät gelten lassen wollen. Andererseits ist dabei an Goethes Ausspruch zu erinnern: „Wie kann man sagen, Mozart habe seinen Don Juan componirt! Composition! Als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrühre. Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Griff und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdringen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot. Versuche es nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, was den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die Einzigen sind — allein wenn Andere so groß als jene, so überragten sie die gewöhnliche Menschennatur in etwa dem Verhältniß und waren dabei so Gott begabt als jene.“ — So darf wohl das Secco in diesem Werke „aus einem Geist und Guße“ wieder seine frühere Stelle im Don Juan zurückfordern und behaupten.

In der Besetzung waren neu: Fräulein Leisinger als Donna Elvira und Fräulein Renard als Zerline. Unter den vielen mehr oder minder berühmten Vorgängerinnen des Fräuleins Leisinger in der Elvira-Rolle hat Fräulein Hellmuth, nachherige Frau Müller, von 1790 bis 1808 diese Parthie 65 Mal gesungen, dann am häufigsten, 47 Mal, von 1820 bis 1829 Frau Milder-Hauptmann, die gefeierte Sängerin der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris“, und Alceste, der Statira in Spontini's „Olympia“ u. s. w. Die Stimme der Milder war eine der mächtigsten, die jemals im Opernhause erklungen; als die Künstlerin zum ersten Male vor Napoleon in Schönbrunn sang, sagte er: Das sei eine Stimme! Seit langer Zeit habe er keine so große Stimme gehört. Er ließ ihr ein Engagement in Paris antragen, das ihr 200 0 Francs Gehalt für's erste Jahr, 40000 Francs für's zweite, außerdem 5000 Francs für ihre Mitwirkung in den Hofkonzerten zusicherte, die sie als lebenslängliche Pension behalten sollte, wenn sie nach drei Jahren unfähig geworden, zu singen. Die deutsche Künstlerin folgte diesem Rufe nicht, sie blieb in Wien, wo sie während des dortigen Congresses vom Staatskanzler Hardenberg gehört und für Berlin gewonnen wurde. In den Jahren 1847 bis 1853 hat Fräulein Breyendorf, nachherige Frau Bötticher, die Elvira 36 Mal gesungen; in jüngster Zeit war Fräulein Lehmann eine vortreffliche Elvira, bis sie leider der Lockung nach Amerika folgte. Fräulein Leisinger sang nun die schwierige Parthie nicht nur musikalisch fertig, sondern spielte sie auch mit einer Gewandtheit, welche einen neuen Fortschritt der jungen Künstlerin in der Richtung auf das Dramatische bezeugte. Daß ihr einmal ein kleiner Gedächtnißfehler zustieß, sei nur als Zeichen der Aufmerksamkeit auf ihren schönen und belebten Gesang erwähnt; von dem vollen Hause wurde sie mit wohlverdientem Beifall geehrt. — Die neue Zerline, Fräulein Renard, unter deren Vorgängerinnen Leopoldine Tuczel von 1841 bis 1853 diese Parthie 50 Mal gegeben hat, später Pauline Lucca wir wissen nicht wie oft, erfreute im Ganzen durch die Frische ihrer Stimme, die Munterkeit ihres Vortrages und die leichte Beweglichkeit ihrer Darstellung. Unter den aus früheren Aufführungen beibehaltenen Mitwirkenden waren Frau Sachsenhofmeister als Donna Anna und Herr Krolow als Leporello die besten. Auch Herr Nothmühl löste die Aufgabe des Octavio lobenswerth, und Herr Oberhauser würde, wenn ihm mehr Kraft und Glanz zu Gebote stände, ein annehmbarer Vertreter des Don Juan sein, da sein Vortrag und sein Spiel innere Lebendigkeit zeigten. Herrn Biberti fehlt für den Comthur des „Basses Grundgewalt“, um diese für die Schlussscene so wichtige Tongestalt zu der von Mozart beabsichtigten Wirkung zu bringen. — Das Orchester war unter Deppes anregender Leitung mit voller Lust und Liebe bei der Sache. Die Fülle des Opernhauses bewies an sich schon den Antheil des Publikums an der Erneuerung des Meisterwerkes; auch äußerte sich das Wohlgefallen an dem geistig belebten, offenbar mit größter Sorgfalt einstudirten Ganzen durch lebhaften Applaus und Hervorwurf der Hauptpersonen.

National-Zeitung (Nr. 213, 1887).

Sonnabend den 16. April, ist unter Herrn Deppes Leitung die Oper der Opern „Don Juan“, dessen Säcularfeier wir am nächsten 29. October begehen werden, neu einstudirt auf der königlichen Bühne erschienen. Die Aufführung hatte schon seit Monaten in den Gesprächen

der Theaterfreunde wie in den Spalten der Zeitungen ihren Schatten vor sich her geworfen. Man wußte zu erzählen von massenhaften Proben, von allerlei scenischen und musikalischen Ueberraschungen. Hätte es sich um ein nagelneues Werk gehandelt, die Spannung würde nicht größer gewesen sein. Ein vollzähliges Publikum war zur Stelle, dessen rege Theilnahme in der andächtig lauschenden Aufmerksamkeit, den immer wieder hervorbrechenden Beifallsäußerungen, den bewegten Zwischenaktsunterhaltungen sich deutlich kundgab. Der Berichtersteller muß aber bekennen, daß er von keinem der zahllosen Don Juan-Abende, auf die seine Erinnerung zurückblickt, einen lebendigeren Eindruck empfangen hat. Alle Mitwirkenden waren mit ganzem Herzen bei der Sache, Jeder setzte sein bestes Wollen und Können ein, oft genug überkam uns jenes ungetriebte ästhetische Wohlgefühl, das bloß der reine Zusammenklang der Aufgabe und Darstellung hervorzurufen vermag. Es hat ja gewiß nicht an einzelnen Mißständen gefehlt. Erinnert sei hier nur an die hinfällige Schwankung im Quartett, an den unter den Einfluß langjähriger Tradition zu schleppenden Hauptsatz und zu rasch genommenen Schluß des Duetts „Reich mir die Hand.“ Allein diese und noch manche ähnliche Dinge, deren genaue Darlegung zu weit führen würde, haben uns doch nicht die Laune verdorben, wenig die feierliche Stimmung gestört, mit der wir dem Meisterwerk gefolgt sind und die den letzten Ton lange überdauert hat. Daß bei der Begleitung des Secco-Recitativs an die Stelle der bisher dafür verwandten Kontrabässe, Celli und Violon, wieder das Clavier getreten, muß als erhebliche Verbesserung gelten. Es geschieht damit dem Willen Mozart's und zugleich der eigensten Natur der Sache Genüge.

Lediglich zwei Rollen waren neu besetzt. Fräulein Leisinger stand uns zum ersten Mal als Donna Elvira gegenüber, in einer Parthie, die an die Kraft und Ausdauer, die technische Gewandtheit und den seelischen Modulationsreichtum der Stimme die denkbar größten Ansprüche macht. Wie schon jüngst als Renchen so hat jetzt wieder Fräulein Renard als Berlina alle Herzen erobert. Sie ist in der That eine der lebenswürdigsten Darstellerinnen des holden Mädchencharakters, welchem der Meister seine bestrickendsten Melodien bescheert. — Daß sich das Orchester mit Ruhm bedeckt, brauchen wir kaum ausdrücklich zu versichern.

Kreuz-Zeitung (Nr. 95, 1887).

Im königlichen Opernhause nahm gestern (22. April) die erste Wiederholung des neu eingeübten „Don Juan“ gewissermaßen den Charakter einer Gastspiels-Vorstellung an. „Wegen plötzlich eingetretener Indisposition der Frau Sachse-Hofmeister (so meldeten die in den Wandelgängen ausgehangenen Anzeigen) wird Frau Brajnin, Kaiserliche russische Hof-Opernsängerin, die Parthie der Donna Anna singen.“ Die fremde Sängerin, eine noch jugendliche, sympathische Bühnen-Erscheinung, löste die von ihr übernommene Aufgabe in gelungener Weise. Ihre Stimm-mittel sind ausgiebig, wohlklingend, gut durchgebildet, die Register ausgeglichen, der Ansatz correct und die Aussprache deutlich. Wenn die Stimme die dramatische, heroische Kraft etwas vermissen ließ, so ist das wohl zum Theil der Unbekanntschaft der Sängerin mit der Musik des Opernhauses zuzuschreiben. Namentlich hatte es den Anschein, als müsse die Sängerin in den hohen Lagen die Stimme forciren, was nicht ohne Einbuße des Tonschmalzes geschah. Das Spiel der Künstlerin ist gewandt und edel,

Der gute Eindruck, welchen das Gastspiel auf das Publikum machte, wurde durch lebhaften Beifall und wiederholten Hervorruf bekräftigt. In der Titelpartie trat gestern Herr Bez, der vorigen Sonnabend noch unpäßlich war, wieder auf. Der bewährte Künstler gab den Don Juan mit jener Noblesse, welche seine sämtlichen Partien so auszeichnet. Die Stimme war von herrlichem Klange, und so konnte es gar nicht fehlen, daß ihm die ehrenden Zeichen der Anerkennung von Seiten des fast besetzten Hauses in reichstem Maße zu Theil wurden. Die anderen Darsteller, die nämlich wie am Sonnabend, leisteten Treffliches, so daß die Aufführung, unter Leitung des Kapellmeisters Deppe, dank auch der ausgezeichneten Orchester-Leistung, in nahezu vollendeter Weise verlief.



Conzert

am 7. Mai 1887.

National-Zeitung (10. Mai 1887).

Die Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle haben Sonnabend den 7. Mai ihren Jahrgang beschloßen. Auch diese Aufführung war wieder aus dem Concertsaal in den Bühnenraum des Opernhauses verlegt. Sie wurde mit der Hades-scene und der C-dar-Arie „Ach, ich habe sie verloren“ aus Gluck's Orpheus eröffnet. In der trefflichen Ausführung der achten Symphonie von Beethoven gipfelte das Concert. Rückhaltlos Lob gebührt der straffen und dabei doch geschmeidigen Behandlung des Rhythmischen, der feinfühligsten Abstufung der Stärkegrade, der wohlthuenden, namentlich dem meist übereilten Menuett und Finale so ersprießlichen Besonnenheit und Mäßigung in Sachen des Tempo. Mendelssohn's Walpurgisnacht machte den Beschluß. Abermals bestätigte die Wiedergabe des herrlichen Werkes alle von uns wiederholt geäußerten Bedenken gegen den von den Symphonie-Soiréen in grellem Widerspruch mit ihrem eigensten Beruf neuerdings eingeschlagenen Weg. Unverkümmerten Genuß bot allein die musterhafte Sattung der Kapelle.

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 19, 1887).

Die letzte Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle, welche am Sonnabend stattfand, hat nur zu einem Theile den gewohnten meisterlichen Eindruck hinterlassen. Wiederum war, wie zu der vorletzten, ein besonderer, aus Mitgliedern der verschiedensten Vereine zusammengesetzter Chor aufgeboten worden, um die Chöre aus dem zweiten Akte des Gluck'schen „Orpheus“ und weiterhin Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ zur Aufführung zu bringen. Je weniger der Chor in seinen Leistungen genügen konnte, desto vollkommener bewährte sich in der Leitung des Herrn Deppe das Orchester. Die Begleitungen wurden zwar auch durch die schuldige Rücksicht auf den Gesang hier und da ein wenig

beeinträchtigt, aber wo das Orchester selbstständiger aufzutreten hatte, machte es Alles wieder wett. Die achte Symphonie von Beethoven, F-dur, welche zwischen den beiden genannten Programmnummern zur Aufführung gelangte, war ein Cabinetstück seltener Art, und der Kapelle sowohl wie Herrn Deppe wurde für deren Vortrag mit Recht ganz außergewöhnlicher Beifall gezollt.



Figaro.

am 12. Oktober 1887.

National-Zeitung (Nr. 548, 1887).

„Figaro's Hochzeit“ wurde Mittwoch den 12. Oktober zum ersten Male nach den Ferien gegeben. Am demselben Abend noch anderweitig in Anspruch genommen, mußte sich der Berichterstatter mit den ersten beiden Akten begnügen. Frau Brajnin war in die Rolle der Susanne eingetreten. Trotz manches Lobenswerthen im Einzelnen ist sie uns doch den sättigenden Gesamteindruck schuldig geblieben. Die Stimme, im Piano von freundlich ansprechendem Klang, wird sehr leicht bei stärkerem Kraftaufwand zu hell und scharf. Sie schien sich auch dieses Umstands deutlich bewußt zu sein und ging deshalb äußerst behutsam zu Werke. Darunter litten aber namentlich die Ensemblefäße, deren Hauptträgerin Susanne ist. Statt hier fast überall im Vordergrunde zu stehen, entzog sie sich hin und wieder beinahe gänzlich der Wahrnehmung des Hörers. Der geistige Gehalt des Charakters, seine jugendliche Frische und sprud. lende Hei erkeit kamen nicht zu voller Erscheinung. Bisweilen hatte man das Gefühl, als wären auf dem Mund der Darstellerin die Laute einer ihr innerlich fremden Sprache gelegt.



Conzert

am 15. Oktober 1887.

Voss'sche Zeitung (Montag den 17. Oktober 1887).

Die erste Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle fand am Sonnabend im Saale des königlichen Opernhauses statt. Die beiden Sätze der unvollendeten H-moll-Symphonie von Franz Schubert, die in ihrer mehr naiven als reflektirenden Romantik zu den werthvollsten Erzeugnissen der auf Beethoven folgenden Periode gehören, ein in seinem ersten Satz nicht uninteressantes, durch den herrlichen Gesang seines

Abagio für alle Zeiten bleibendes, im letzten Satz dagegen etwas veraltetes Violinconcert (D-moll) von Spohr, die an grellen Gegensätzen reiche, hochstrebende Faust-Ouverture von Wagner und Beethoven's A-dur-Symphonie bildeten den Inhalt des Abends. Die Aufführung — unter Leitung des Kapellmeisters Deppe — war vorzüglich. Straffe, rhythmische Präcision, vollendeter Wohlklang und eine ungeweinte, aber zugleich niemals zu weit getriebene Feinsüßlichkeit in den dynamischen Abstufungen vereinten sich zu einem vollkommen befriedigenden Gesamteindruck. Das Forte und Fortissimo in der Faust-Ouverture schmetterte allerdings ganz gewaltig in die Ohren der Hörer hinein; doch war damit der Idee des Componisten wohl Genüge gethan, und man konnte höchstens bedauern, daß die Akustik des Saales die äußere Wirkung nicht einigermaßen zu mildern vermochte. Herr Professor de Ahna, welcher das Concert von Spohr zum Vortrag brachte, errang einen glänzenden, wohlverdienten Erfolg. Er zeigte sich als ein Künstler ersten Ranges, kernig im Ton, correct, maßvoll und energisch in der Auffassung, musterhaft in allem Technischen und von bestrickendem Wohlklang in der gefühlvollen Cantilene. Das Publikum war den Abend hindurch in der besten Stimmung.

Kreuz-Zeitung (Nr. 244, 1887).

Die königliche Kapelle begann am Sonnabend Abend mit dem ersten Cyclus ihrer Symphonie-Soirées, in denen es erst unter der Leitung des Kapellmeisters Nadecke und dann unter der seines unmittelbaren Nachfolgers, des Kapellmeisters Deppe, regjamer geworden ist, als es Jahre lang der Fall war. Für die Zusammenstellung der Programme gelten nicht mehr die eng gesteckten Grenzen einer früheren Zeit, man zeigt sich der Aufnahme neuer Compositionen nicht mehr abgeneigt, und trotzdem kann Niemand behaupten, daß den Schätzen klassischer Musik ein zu geringer Platz eingeräumt würde. Die Schöpfungen des unübertroffenen Symphonikers Beethoven, in seiner nächsten Umgebung die Tondichtungen seiner Vorgänger Mozart und Haydn so wie der Epigonen Schubert, Mendelssohn und Schumann, sie bilden gleichsam den eisernen Bestand dieser Soirées und werden gewiß ebenso unzertrennbar von diesen bleiben, wie die Namen der letztgenannten Tondichter zum Theil eng mit dem Begriffe Symphonie verbunden sind. Der erste diesmalige Concert-Abend bewies dies; er brachte Schubert's unvollendete Symphonie in H-moll und Beethoven's A-dur-Symphonie Nr. 7, Werke, in welche die Hörer dieser Soirées sich schon eingelebt haben und welche deshalb der sorgfältigsten Ausführung bedürfen, wenn sie nicht zu allerhand Kritereien Anlaß geben soll. Nun, wir glauben, daß ein jeder der Anwesenden durch die vorzügliche Wiedergabe dieser Tonschöpfungen sich befriedigt fühlen konnte, ja, daß Jeder das Gefühl haben mußte, daß die Künstlerschaar, die am Sonnabend den Theaterraum, ihre eigentliche Domaine, mit dem Concertsaal vertauscht hatte, glänzender die Fähigkeiten ihres Ensembles kaum beweisen konnte. Mehr noch als bei den klassischen Werken konnte die Kapelle bei Wiedergabe von Richard Wagner's Faust-Ouverture, einer Composition, die früher in diesen Räumen wahrscheinlich verpönt gewesen wäre, ihre ganze Schlagfertigkeit zeigen, und sie hat dies vollkommen gethan. Wir haben diese Ouverture kaum jemals besser, mit größerer Begeisterung

und Energie spielen hören, als am jüngsten Symphonie-Abend und gratuliren dem Dirigenten und Orchesterkörper zu dieser hervorragenden Leistung. Solistisch wirkte Professor de Ahna mit und errang wieder einen vollen und wohlverdienten Erfolg. Für den Vortrag hatte er Spohr's Violin-Conzert in D-moll gewählt, und der Künstler wußte über seinem Spiel einen Zauber auszubreiten, der in dem Mittelsage, dem Adagio, seinen Höhepunkt erreichte. Die Abgeklärtheit seines Tones, dessen klanglicher Reiz, die Innigkeit und Zartheit der Empfindung, alles einte sich hier zu einem poetischen Eindruck, und das Publikum unterließ nicht, dem bewährten Violinvirtuosen seinen Dank durch anhaltende Beifallsrufe auszudrücken. Auch in der Begleitung zu diesem Conzertstück leistete die Kapelle Außerordentliches. Mögen diesem Anfang sich die folgenden Conzerte würdig anreihen.

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 42, 1 87).

Am Sonnabend begann die königliche Kapelle ihre Abonnements-Conzerte unter Direction des Herrn Kapellmeister Deppe außerordentlich glücklich. Die rhythmische Straffheit und die musikalisch fein empfundene, sorgfältig schattirte Ausarbeitung des melodischen und harmonischen Gefüges, die Herr Deppe den Vorträgen des Orchesters mitzutheilen weiß, sind des höchsten Lobes werth. Dazu kommt der vorzügliche Klang des Orchesters, besonders der Streicher und der Holzbläser, um die Gaben dieser Conzerte wirklich genußreich erscheinen zu lassen. Die Kapelle spielte Schubert's unvollendete Symphonie, Wagner's Faust-Ouverture, — eine der besten Ausführungen, die ich gehört habe — und Beethoven's A-dur-Symphonie; außerdem kam durch Herrn de Ahna das Spohr'sche D-moll-Conzert zum Vortrag, dessen berühmten Mittelsatz man sich nicht süßer und duftiger denken kann, als der hochgeschätzte Künstler ihn bot. Des Entzückens war denn auch nach diesem Satze kein Ende.

National-Zeitung (Nr. 554, 1887).

Die Symphonie-Soiréen der königlichen Kapelle haben unter Herrn Deppe's Leitung Sonnabend, den 15. Oktober, im Concertsaal des Opernhauses von Neuem ihren Anfang genommen und zwar in glänzender, allen Wünschen und Erwartungen volles Genüge leistender Weise. Wenn hinter dem ersten Abend die folgenden nicht zurückbleiben, und warum sollten sie es, so ist diesen Aufführungen ein bevorzugter Platz in der Gunst und Theilnahme des Publikums gesichert. Auf's trefflichste geriethen gleich die an die Spitze des Programms gestellten beiden Sätze der unvollendeten Schubert'schen H-moll-Symphonie. Zu wahrhaft leuchtender Klangschönheit — sämtliche Instrumente schienen ihr Festgewand angelegt zu haben — gesellte sich höchste Feinheit und Lebendigkeit des Ausdrucks, musterhafte Vertheilung von Licht und Schatten, wählerische, vor jedem Zuviel od r Zuwenig behütete Abmessung der Stärkegrade. Erwärmt, besetzt bis hinab in die kleinste Einzelheit bot sich uns die ihren Urprung aus einer jugendlich überquellenden Phantasie unverhohlen bekundende Tonsprache dar. Man ließ es nicht bewenden bei der gebührlchen Abwechslung von Forte und Piano, das eine wie das andere zeigte sich auch noch durch eine Menge der zartesten, mannigfaltigsten dynamischen Hebungen und Senkungen charakterisirt. Die Folge war aber jener von uns über alles geschätzte, wellenartige,

nichts Eckige duldbende Fluß und Guß des Vortrags schon so schwer zu wahren vom einzelnen Spieler, und nun gar von der gewaltigen Masse der im Orchester vereinigten Darstellungsmittel. Der erste Satz wurde etwas langsamer, der zweite ein wenig rascher genommen, als es gemeinhin zu geschehen pflegt, und wir halten beides für wohl gethan. Dort braucht man nur das lädlerisch dahin schlendernde zweite Thema genauer zu beachten, um das gemächliche Zeitmaß ganz in der Ordnung zu finden. Das an sich köstliche Adagio läuft aber, auch nur im geringsten verschleppt, sehr leicht Gefahr, uns mit seinen vielen Wiederholungen zu ermüden. Wie Schubert kaum ein Werk geschrieben, bei welchem ihm nicht Beethoven'sche Klänge umschwebt, so auch hier. Die trotz der rhythmischen Umbildung sinnfällige Mahnung an die charakteristischen Sextolen der Fiolio-Duverture wird kein aufmerksameres Ohr überhören. Meisterlich hat Herr de Abna sein Spohr'sches D-moll-Concert gespielt, straff in Takt und Tempo mit ebenso großem und vornehmen wie mildem und biegsamem Ton, dazu mit sachgemäßester Auffassung. Redlich verdienter Beifall ist ihm nach jedem Satz in Hülle und Fülle zu Theil geworden. Die Composition ist, vom Andante abgesehen, aus dem Repertoire unserer Geiger fast ganz verschwunden. Obwohl da und dort merklich abgelaßt, verdient sie gewiß, daß man sich ihrer gelegentlich erinnere. Mit den beiden klassischen Werken der Gattung, dem Beethoven'schen und dem Mendelssohn'schen Violinconcert, kann sie sich nicht messen. Während in jenen das Virtuositenthum durch und durch künstlerisch verklärt, vergeistigt, idealisirt worden. Bleibt hier der Bravour als solcher breiter Raum gegönnt. Wie in den Hummel'schen Clavierconcerten kommen der Tondichter und die mit ihrer Fingerfertigkeit Staat machende Technik abwechselnd zu Worte. Keine Wunder der Ausführung vermögen uns ferner hinwegzutäuschen über die Enge und Einseitigkeit des zu Gehör gebrachten Empfindungsgehaltes. Aus allen die Theilnahme wirklich jättigenden Concerten pflegen drei Stimmungselemente zu uns zu sprechen: im ersten Satz die Leidenschaft, im mittleren das Gemüth, im letzten der Humor. Zwei derselben sind dem Kasseler Meister so gut wie verjagt geblieben, redselig breitet sich bei ihm von Anfang bis zu Ende die dem Adagio eignende Gefühlsjeligkeit aus. Wagners Faust-Duverture und Beethovens A-dur-Symphonie bildeten den übrigen Inhalt der Ausführung. Eine Mutter kann nicht fürsorglicher ihr Kind in die Arme nehmen, als der ersteren durch die königliche Kapelle widerfuhr. Allenthalben strömender Wohlklang selbst gegenüber den gewagtesten harmonischen und instrumentalen Gestaltungen. Dabei war man weit entfernt, wieder die Absicht des Componisten zu glätten, abzuschwächen, zu beschönigen, vielmehr gelangten die von ihm geforderten schroffen Gegensätze im Ausdruck zu voller Verwendung. Auch was dem Berichterstatter noch von der Symphonie zu Theil geworden, hat ihn höchlich erfreut.

Die Post (Montag, den 17. Oktober 1887).

Sonnabend fand im Opernhaussaale die erste Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle statt. Inhalt wie Ausführung des Programmes waren durchaus vorzüglich, und hielten die folgenden Abende, was dieser erste verheißt, so ist nicht daran zu zweifeln, daß die Symphonie-Soirées unseres vornehmsten Orchesters sich die erste Stelle in der Gunst des Berliner Publikums erobern werden. Das Programm enthielt als

Gingangsnummer die beiden Sätze aus der unvollendeten Symphonie in H-moll von Schubert. Darauf spielte Herr Concertmeister de Ahna das Violin-Concert in D-moll von Spohr und feierte damit einen glänzenden Triumph. So recht von Herzen kam der Beifall der Hörer, die sich durch die elegante Bogenführung, den Adel des Tons und die Wärme der Empfindung dieses bei uns in Berlin leider so selten als Solist auftretenden Künstlers aufs Angenehmste a geregt fühlten. Uebrigens war die Begleitung des Orchesters eine wahre Meisterleistung — wie köstlich wirkte z. B. das allmähliche Decrescendo vor dem Eintritt der Solostimme, so daß der Hörer eben diesen Eintritt als eine innere Nothwendigkeit empfand und ihm mit Spannung entgegenlächelte. Richard Wagners gewaltige Faust-Ouverture und Beethovens si bente Symphonie in A-dur bildeten den übrigen Theil des Programms. Herr Hofkapellmeister Deype bewährte sich gestern als ein hochbedeutender, feinfühlicher Dirigent. Sichere Bestimmtheit in dem Erfassen des Tempo, rhythmische Straffheit, liebevolles Eingehen in feinere Details, ohne daß der große Wurf des Ganzen dabei zu Schaden kommt, köstliche Wirkungen im Crescendo und Decrescendo, in der Ausfeilung des Piano und Forte machten die Ausführung der vorgeführten Werke zu einer Quelle des reinsten Genusses selbst für den anspruchsvollsten Kenner. Es muß allerdings ein wahres Vergnügen für den Dirigenten sein, mit diesen Orchesterkräften die deutschen Meisterwerke auszuarbeiten. Wenn das Streichorchester durch die saftige Fülle des Tons imponirt, so schmeicheln ganz besonders die einzelnen Holzblasinstrumente dem Ohr mit dem süßesten Wohlklang. Wie süß klang das Wechselspiel zwischen Klarinette und Oboe im langsamen Satz des Schubert'schen Andante, das nebenbei bemerkt, durch das leicht fortschreitende Zeitmaß erheblich gewann, während der Satz meist durch zu gedehntes Tempo sich zu lang ausspinnet. Gradezu vollendet bis ins Kleinste gelang das erste Allegro mit der zauberhaften Einleitung der Beethovenschen Symphonie, deren Vortrag Referent kaum jemals mit so siegreicher Wirkung gehört hat. Und grade dieses Stück giebt wegen der rhythmischen Schwierigkeiten einen Prüfstein für die Fähigkeit des Dirigenten. Auch Wagners Faust-Ouverture erfreute den Kenner durch die durchweg gelungene Ausführung; der Mehrzahl der Besucher dieser Concerte war wohl das Werk so gut wie neu, obwohl es fast fünfzig Jahr alt ist; es stammt noch aus des Meisters trübster Lebensperiode während seines ersten Pariser Aufenthaltes im Winter 1839/40.

Berliner Börsen-Courir (Sonntag, den 16. Oktober 1887).

Die königliche Kapelle eröffnete gestern ihre diesjährigen Abonnements-Concerte unter sehr günstigen Auspicien. Auf dem Programm stand die unvollendete Symphonie von Schubert, daß von Herrn de Ahna gespielte D-moll-Concert von Spohr, Wagner's Faust-Ouverture und Beethovens A-dur-Symphonie. Die Aufführung aller dieser Werke war unter Herrn Kapellmeister Deypes Leitung nicht nur mit großer Sorgfalt vorbereitet, sondern fast durchweg auch vorzüglich gelungen. Besonders erfreute in dieser Hinsicht das Wagner'sche Werk, das mit einer Energie des Rhythmischen und einer Mächtigkeith der Klangschattierungen, die sich von dem kräftigsten Fortissimo bis zum zartesten Hauche abstuften, dabei mit einer Frische und Begeisterung vorgetragen wurde,

die das höchste Lob verdienen. Vielleicht hätten einige kleine, sehr schwere Stellen kurz vor dem Beginn der Reprise noch deutlicher im Detail, einige Bläserinsätze noch duftiger sein können; im Allgemeinen darf man behaupten, daß die gestrige Aufführung zu den besten gehörte, die wir hier gehabt haben. Uebrigens waren es gerade die Bläser, die andererseits gestern Abend sich auszeichneten, theils in der Ouvertüre, theils in dem Schubert'schen Stücke, wo ihr Ton von entzückendem Reiz war. Daß die Besucher der „Königlichen Symphonie“ im Wesentlichen noch die alten aus Orlins Zeiten geblieben sind, war gestern recht klar ersichtlich: Die Wagnersche Ouvertüre ließ man ziemlich „abfallen“. Vor fünfzehn, selbst vor zehn Jahren war dies noch immerhin etwas ärgerlich; heut ist es einfach spahhaft. Die Kapelle ihrerseits wird aber den Schmerz, daß einer ihrer besten Vorträge lau aufgenommen wurde, zu ertragen wissen, und deshalb künftighin nicht etwa geringeren Eifer auf ähnliche Werke verwend n. Aber eine Kleinigkeit sei noch erwähnt, die man vielleicht für eine Kleinigkeit halten wird. Wagner nennt sein Werk: „Eine Faust-Ouvertüre“; warum fehlte der unbestimmte Artikel auf dem Programm? Er hat einen ganz bestimmten Sinn an dieser Stelle, nämlich den, daß diese Faust-Ouvertüre den Inhalt des Dramas „Faust“ keineswegs zu erschöpfen bestimmt ist, sondern daß sie nur eine Seite desselben herauskehrt, anderen andere überlassend. Und was sie sagen will, das steht auch in den Versen aus Goethes „Faust“, die der Partitur vorgedruckt sind: „der Gott, der mir im Busen wohnt, kann tief mein Innerstes erregen u. s. w.“ Auch diese Verse hätten sehr wohl noch Platz auf dem Programm gefunden, wenn man sie dem Sager der Litsch'schen Druckerei anvertraut hätte. Wenn ein Werk mit so viel Liebe studirt, mit so viel Verständnis empfunden wird, wie dies gestern und bei diesem wirklich der Fall war, dann, sollte man glauben, würde das Interesse, es dem Publikum so klar als irgend möglich zu machen, groß genug sein, um auch diese Nebenachen zu beachten. Aber in dem Hause am Opernplatz ist man leider in diesem Punkte überhaupt nicht feinfühlig genug. Wer kennt nicht das famose: „Tristan und Isolde in drei Acten von R. W.“, das, genau in dieser interpunktionslosen Fassung, von der ersten Vorstellung an bis zu der letzten, die vor zwei oder drei Jahren stattfand, auf dem Zettel prangte. Und die „Walküre“ erfreut sich einer ähnlichen Bezeichnung, während dem „Siegfried“ allerdings der Titel „Musikdrama“ zuerkannt ist. Doch dies nur nebenbei; vielleicht fällt eine solche Anregung doch einmal auf guten Boden und schafft Wandel. — Endlich ist des Solovortrages des Herrn de Ahna zu gedenken: er war in der That vollendet. Das berühmte F-dur-Andante des Spohr'schen Concertes läßt sich schöner, hingebender und poetischer nicht denken; und da das Concert Gott sei Dank nicht von Wagner war, so durfte das Publikum seinem (sehr berechtigten) Entzücken vollen Ausdruck geben, was auf die lebhafteste Weise geschah.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 487, 1837).

Zwei unserer vornehmsten Musikkörper begannen nunmehr ihre cyclischen Concerte: die Königliche Kapelle und das Joachim'sche Quartett. Jene hatte ihren ersten Musikabend am Sonnabend und führte die zwei Sätze der Schubert'schen H-moll-Symphonie, Wagners Faust-Ouvertüre und Beethovens A-dur-Symphonie aus, dazwischen spielte

Herr de Ahna Spohrs D-moll-Conzert. — Welch' ein prächtiges Material in unserer königlichen Kapelle steckt, wie vortreffliche Künstler es enthält, das wußten wir längst. Aber es ist wohl selten glänzender offenbar geworden, als an diesem Abende, dessen künstlerische Darbietungen vom Herrn Kapellmeister Deppe so verständnißreich und sorgsam vorbereitet worden waren. Kaum kann man sich den Klang edler und wohliger denken, als er hier zu Tage trat, und auf's feinste herausgearbeitet waren überall die musikalischen Gedanken. Was die Schöpfer der Tonstücke gewollt, es trat deutlich in die Erscheinung. Ein bekannter Componist sagte uns: „Wagners Overture habe ich mehrere Male gehört, und stets war sie mir zuwider. Heute erst ist sie mir nahegerückt worden, und sie hat mir sehr gefallen.“ Was kann man mehr zum Lobe ihrer Ausführung sagen! Herr de Ahna spielte sein Conzert, das schon etwas zu altem beginnt, mit feiner Empfindung, mit vornehmern Tone und mit vorzüglicher Technik. Reicher Beifall fiel allen Nummern zu, am wenigsten der Wagner'schen Overture. Es ist ja auch nicht Jedermanns Sache, die Genialität als solche schnell zu erkennen, und „Mancher lernt es nie“. Gibt es doch noch heute Kunstfreunde, denen der Beethoven der Neunten Symphonie und namentlich ihres letzten Satzes — zu geschweigen der letzten Quartette — der schwachgewordene taube Musiker ist! Wir bemitleiden diese Leute, wie man später auch Die bemitleiden wird, welchen Meistersinger und Tristan heute noch ein Buch mit sieben Siegeln sind.

Berliner Lokal-Anzeiger (Dienstag den 18. Oktober 1887).

Die königliche Kapelle eröffnete im Concertsaale des Opernhauses am Sonnabend ihre Symphonie-Soirées. Das Programm bestand aus den zwei Sätzen der unvollendet hinterlassenen Symphonie von Schubert, dem Violin-Conzert in D-moll von Spohr, der Faust-Overture von Richard Wagner und der Symphonie A-dur von Beethoven. Die Ausführung wurde vom Herrn Hofkapellmeister Deppe geleitet, und was dieser mit einem solchen, fast durchweg aus Virtuosen bestehenden Orchester zu leisten im Stande ist, davon hat das Berliner Publikum sich zu überzeugen nun schon vollauf Gelegenheit gehabt. Auch der zum größten Theil festgeschlossene Zuhörerkreis dieser Symphonie-Conzerte scheint ja nachgerade das anfängliche Mißtrauen gegen den neuen Dirigenten überwinden zu haben; rückhaltlos spendete es wiederholt den wärmsten Beifall. Es konnte auch nicht wohl anders, denn der gesättigte Wohlklang, welcher aus diesem Orchester herauströnt, die Genauigkeit und Virtuosität der technischen Ausführung, vor allen Dingen aber die Durchdringung der Werke mit lebensvollem Inhalt, das Alles wirkt so hinreißend, daß auch dem galligsten Kritiker die Feder stumpf werden muß. Ob wir die traumverlorene Innigkeit der Schubert'schen Composition von der königlichen Kapelle selbst je wieder in solcher Vollendung hören werden, müssen wir fast bezweifeln. Von manchen Seiten wurde das Tempo des ersten Satzes als zu langsam bemängelt. Wir theilen diese Ansicht nicht, denn wenn dieser Satz flotter genommen wird, dann muß das con moto des zweiten nahezu ein Walzer werden, oder Beide müssen in gleichem Tempo genommen werden und dann kann die Monotonie nicht ausbleiben. Daß die Kapelle den wundervollen Vortrag dieser Sätze noch überbieten könnte, hätte man kaum

für möglich gehalten, und doch war's der Fall mit der Faust-Ouverture von Wagner. Das war eine Art Prüfstein für Herrn Deppe, aber er hat alle Zweifler glänzend aus dem Felde geschlagen, denn er hat gezeigt, daß ihm Wagner ebenso geläufig ist wie die klassische Musik. Daß es das machtvolle Werk indessen doch nur zu einer Art von Achtungserfolg bringen konnte, lag so wenig an Herrn Deppe wie an der Kapelle, sondern lediglich an dem Namen Wagner: nun, diese Thatsache hat ja heute keine Bedeutung mehr. Das Spohr'sche Concert wurde von Herrn Professor de Ahna gespielt, welcher mit dem meisterhaften Vortrag desselben einen förmlichen Enthusiasmus entzündete und einem wiederholten stürmischen Hervorrufe Folge leisten mußte.



Don Juan

(Säcularfeier)

am 29. October 1887.

Berliner Fremdenblatt (Nr. 254, 1887).

Am Sonnabend den 29. October waren es 100 Jahre seit der ersten Aufführung der Lieblingsoper des deutschen Volkes, des „Don Juan“. Die General-Intendantz unserer königlichen Hoftheater hatte, in gerechter Würdigung dieses für die deutsche Kunst hochbedeutsamen Tages, für eine würdige festliche Begehung desselben gesorgt und die Vorstellung auf's Sorgfältigste vorbereitet. Wenn auch die Besetzung der Rollen dieselbe geblieben war, wie in den letzten Aufführungen, wo bereits, wie es sich gebührt, dieselben unsern besten Kräften anvertraut worden waren, so waren doch die scenischen Anordnungen, zum Theil bedingt durch vollständig neue Decorationen, insgesammt erneut, und außerdem, durch Hinzufügung des sonst fortbleibenden Schlusses und noch eines andern Solosatzes, der Aufführung ein gewisser Reiz der Neuheit verliehen worden. Der Oper selbst ging ein Festakt voran, welcher durch den Priestermarsch aus der Zauberflöte vom Orchester eingeleitet wurde. Dann erhob sich der Vorhang, eine (bereits bekannte) halbrunde Tempeldecoration im Festschmuck enthüllend. Hier sprach Herr Hoffschauspieler Kahle folgenden Prolog:

Wie aus der Berge breitem Höhenzuge
Ein Gipfel einsam in die Wolken steigt,
Das Haupt umrauscht von sonn'gem Adlerfluge,
Und doch sich liebeich in die Thale neigt: —
So hebt sich aus der Zukunft großer Fuge
Ein Welt, das der Vollenbung Krone zeigt;
Unnahbar scheint's und lockt mit tausend Stimmen,
Begeistrungsvoll zu ihm emporzutimmen.

O, welche Pracht umfängt den Wandrer broden!
 In reiner Aetherhöhe schwebt die Brust:
 Ringsum von süßen Harmonien umwoben,
 Bist du des Erdstaub's kaum noch dir bewußt
 Und fühlst, den trunk'nen Blick zur Sonn' erhoben,
 Der Erdentrückung heil'ge Götterlust —
 Geläutert steigst du in die Ebne nieder,
 Dein Herz erfüllt vom Wiederhall der Lieder.

Nur selten reißt zur That das höchste Sehnen,
 Sinkt die Erfüllung in des Künstlers Schooß;
 Doch, gleich dem hehren Bildwerk der Hellenen,
 Trotz dem Geschick, was wahrhaft schön und groß,
 Und lebt und wirkt, ob sich Aeonen dehnen,
 In reicher Fülle zeit- und wandellos —
 Ein Zaubereiland aus dem Meer der Töne
 Nagt Mozart's Wert in ewig junger Schöne.

Er kam, des Herzens Räthsel auszubeuten,
 Der Seele Dolmetsch ward der Töne Klang,
 Sein Lied erklingt wie bräutlich Glockenläuten,
 Wie Nachtigallenjubiläum sein Gesang;
 Als ob des Weltgerichts Posaunen bräuten,
 Erschütterter seiner Weisen Marmorgang: —
 Ein jüngster Tag bricht an in seinen Tönen,
 Uns durch der Schauer Anmuth zu versöhnen.

Anmuth und Liebreiz war, was Er erfannen;
 Das Auge frei, die Seele sternenhell,
 Schöpft' Er die Wahrheit aus der Schönheit Brunnen,
 Der deutschen Tonkunst hoher Rafael;
 In formenklarer Fassung, hold umspinnen
 Von Maienbust, rauscht seines Liebes Quell;
 Der Muse keuscher Brautkuß war sein Singen,
 Sein Werk ein Volksteg ohne Dual und Ringen.

Und was Er sang, ward seinem Volk zu Eigen:
 In seinen Weisen jauchzt ein liebend Paar,
 In seinen Tönen schwillt der Festlust Reigen,
 Wird Schmerz und Wehnmuth klingend offenbar;
 Von seines Schöpferfrühlings vollen Zweigen
 Flucht Jung und Alt die Blüthe sich in's Haar;
 Und hat sein Lied die deutsche Welt bezwungen,
 Der Erdkreis halt es nach in fremden Zungen.

Drum feiert Ihn! — Vom Mondlicht scheu umflossen,
 Hebt sich vom Kof der ernste Marmorgast: —
 So naht, umkränzt mit jungen Lorbeer sprossen,
 Der große Todte sich dem Kunstpalast.
 Auch Er, in Stein geformt, in Erz gegossen,
 Er steigt herab, hält treu bei uns die Last.
 Der Hohenprieester an der Kunst Altar,
 Heil Wolfgang Mozart heut und immerdar!

Es ist schwer, diesen schönen, warm und wahr empfundenen Versen (verfaßt von Professor Dr. Emil Taubert) über die Bedeutung des Werkes und dieses Festtages noch etwas hinzuzufügen. Auch ist die Geschichte der Entstehung dieses göttlichen Werkes und seiner Jugend-schicksale ziemlich allgemein bekannt, so daß man nur an anderer Stelle Gesagtes zu wiederholen hätte. Es ist das urrewige alte und immer wieder neue Lied vom „Widerstand der stumpfen Welt“. Zwar hatte der Don Juan bekanntlich bei seiner ersten Aufführung in Prag (am 29. Oktober 1787) sofort einen großen, durchschlagenden Erfolg, nicht aber so in Wien, der derzeitigen Heimathstadt des Componisten. Das dortige Publikum war durch die leichteren hänkelsängerischen Produkte

jetzt längst mit vollstem Recht vergessener Opernfabrikanten von damals in seinem Geschmack so verdorben, daß die Größe und die Schönheit des gewaltigen Werkes an den stumpfen Seelen der in oberflächlicher Genußsucht versunkenen Wiener von 1787 abprallten. Denn immer und immer ziehen schlimme Neigungen, frivole Genußsucht und Denkräthigkeit, mit bleierner Schwere den Geschmack der großen Menge in die Tiefe, immer und immer finden sich gewissenlose, nur auf skrupellosen Geldgewinn erpichte Bühnenleiter, die den schlechtesten Neigungen bereitwillig entgegenkommen, bis die Bühne, weit entfernt davon, ein Culturmittel zu sein, zu einem Sumpf geworden ist, dessen aufsteigende Miasmen die Volksseele vergiften. Erleben wir nicht heute in dem Cultus der neuesten „Kunst“-Blüthe, der Operette, dasselbe? Zwar giebt es hier einige Ausnahmen, wo harmloser Scherz und kecke Grazie noch walten oder vorwiegen — aber wohin hat uns die übertriebene Pflege dieses Kunstzwitters bereits g-bracht? Wo ist der neue Mozart, der die Musik für Alle, die Oper, in der Bewegung auf schiefer Ebene aufhält? Richard Wagner wird immer nur der geistige Ernährer der „obersten Zehntausend“ des Opernpublikums sein, immer nur einer kleinen eifrigen Gemeine volles Genüge thun. Wer wird aber die Seelen des „Volks“ wieder wahrer Kunst und schlichter, allgemein verständlicher Schönheit zuführen, wie es seiner Zeit Mozart und der gottgesandte Karl Maria von Weber thaten? Der Don Juan gehört zu den wenigen dramatisch-musikalischen Werken, die mit unwiderstehlicher Kraft die Seele stets auf's Neue gefangen nehmen, die nie übersättigen. Wer, wie Referent, so oft Gelegenheit hat, das Werk zu hören, kann davon mitreden. Nur eine ungenügende, pietätlose Aufführung ist im Stande, ihn zu verstimmen. Der Festabend am Sonnabend ließ ihn aber das herrliche Werk, wie kaum jemals zuvor, mit vollstem, innigstem Behagen genießen. Hier blieben wenig Wünsche unerfüllt, und die Dankbarkeit für das Gebotene läßt ihn kleine, wenig bedeutende Einzelheiten leicht übersehen und vergessen. Sprechen wir zuerst von der neuen Form, dem neuen Gewande, in dem uns der alte, holde Freund an seinem Jubeltage entgegentrat. Es ist soviel gesritten worden, ob die sogenannte „Meiningeri“, das ängstliche Streben nach Echtheit in Decorationen und Costümen, berechtigt und zum Heil der dramatischen Kunst sei. Man kann seine zustimmende Meinung wohl so begründen, daß durch die Literatur, die in Zeitschriften weit verbreiteten Schilderungen von fremden Ländern u. d. Leuten, durch Photographien, eigene Reisen u. dgl., fremdes Volkswesen und fremde Landschaft bis in ihre letzten feinsten Unterschiede uns bereits so vertraut geworden sind, daß wir vom heutigen Decorationsmaler und Costümierer mit Recht weit mehr verlangen dürfen, als unsere weniger in obigen Kenntnissen bewanderten Eltern und Großeltern. Was denselben noch auf Treue und Glauben für echt spanisch galt, kommt uns heut in anderm Sinne bereits „spanisch“ vor, und jede höhere Tochter rümpft die Nase, wenn die posada nicht bis auf's Tüpfelchen echt ist. Unser Standpunkt ist eben ein veränderter, wir verlangen nicht mehr als billig ist, wenn wir durch Decoration und Costüm zum mindesten nicht gestört werden wollen. Die neuen ganz wundervollen Decorationen thun aber weit mehr: sie geben unsrer Phantasie Flügel und tragen uns mit leichtem Schwunge in das ferne „Land des Weins und der Gefänge“. Alle sind sie schön,

die acht echt künstlerischen Schöpfungen der Herren Lechner, Gebrüder Brückner und Quaglio (München), die unter Mitwirkung unseres ausgezeichneten Ober-Inspector's Brandt entstanden. Die Perle aber ist die zweite Decoration, eine Straße mit dem Hause des Don Juan und einem Gasthause rechts und links, sowie einer perspectivisch sich in den Hintergrund verlierenden Baumallee, die den Durchblick nach anderen Gebäuden gewährt. Wir haben kaum je etwas Schöneres auf unserer Opernbühne gesehen. Der Festsaal Don Juans im Finale des ersten Actes ist ganz prachtvoll, freilich selbst für e'nen spanischen Millionär-Granden fast zu prachtvoll, von Gold und Marmor strotzend, im Hintergrunde die mondbeglänzte Zaubernacht Andalusiens mit echtem murmelndem Springquell. Sehr schön und stimmungsvoll ist ferner der Kirchhof mit den in den leise dämmernden blauen Aether ragenden melancholischen Cypressen, nur bedauert Referent, daß der „Gouverneur zu Pferde“, der sein Dasein, nur einem Uebersetzungsfehler des italienischen Originals verdankt, erhalten geblieben ist. Freilich sitzt der steinerne Herr jetzt nicht mehr kreideweiß auf dem leidigen grauen gemalten flachen Pappferde, sondern das höchst überflüssige Roß ist nun wenigstens plastisch und von gleicher Weiße. Aber Referent zieht die Inszenirung, wie er sie im vorigen Jahre in Schwerin bei Eröffnung des neuenbauten Hoftheaters sah, bei weitem vor. Hier stand, zu Fuß, der Comthur genau in derselben Stellung, wie später bei dem Erscheinen zum Gastmahl, in einer Nische der Kirchhofsmauer, zuerst wenig auffallend, später im Mondlicht geisterhaft bemerkbar werdend. Der große steife Reiter hat immer einen störenden, fast komischen Beigeschmack, er wirkt nicht unheimlich, wie er doch soll. Die Costüme sind ebenfalls reich und sehr geschmackvoll erneuert worden. Durch die oben geschilder e schöne Decoration im ersten Act ist auch die scenische Anordnung jetzt höchst vernünftig und zwanglos, wie auch die ganze Scenerie bei dem Mandolin-Ständchen Don Juans, wo Donna Elvira vorher auf dem sehr echten Balkon erscheint, von fesselndem Reiz ist. Für den Schluß der Oper, der später wieder ohne das diesmal aufgeführte Schlußquartett in alter Weise stattfinden soll, ist noch eine neue Decoration aufgespart, den Zusammensturz der Villa Don Juans darstellend. Diesmal erschienen die rachedurstigen Feinde des Verführers mit den Dienern der heiligen Hermenbad noch in dem unzerstörten Bankettsaale, der durch einen riesigen Gobelin-Vorhang in zwei Hälften getheilt wird, hinter welchem dann das Gespenst erscheint. Warum blieb aber hier der Kronleuchter brennend? Ein halbes, über den Marmorgast ausgeoiffenes Licht würde unheimlicher wirken. Von den sonstigen musikalisch-scenischen Aenderungen wäre u. A. noch lobend zu erwähnen, daß Don Octavio seine Arie „Bande der Freundschaft“ jetzt richtigerweise an Donna Anna persönlich richtet, deren stummes Spiel dabei dem köstlichen Musikstück dramatisches Leben einhaucht, und dasselbe wirklich der Handlung einfügt. Ebenso ist die „Briefarie“ keine solche mehr. Der thörichte Brief fällt fort, Donna Anna erwiedert dem anwesenden Don Octav'io richtig und natürlich auf seinen Vorwurf der Grausamkeit: „Ich grausam? O nein, Geliebter!“ Es bleibt nun nur noch übrig, der Ausführenden dankend zu gedenken. Die Leitung lag, wie schon in den letzten Vorstellungen des Werkes, in der Hand des Herrn Kapellmeisters Deppe, der die diesmalige wiederum auf's Sorgfältigste vorbereitet hatte. Den Sängern

merkte man es an, daß die hohe Bedeutung des Festtages sie voll und ganz erfüllte. Hier war nichts von landläufiger Routine und bequemem Sichgehenlassen zu merken. Wir dürfen uns ersparen, Einzelnes hervorzuheben. Herr Bez (Don Juan) war jung, Frau Sachse-Hofmeister (Donna Anna) voll Feuer und Leidenschaft, Fräulein Leisinger (Donna Elvira) dramatisch stark bewegt, Fräulein Renard (Berline) voll entzückender, berber Anmuth, Herr Krolop (Leporello), Herr Rothmühl (Don Octavio), Herr Biberti (Comthur), Herr Schmidt (Masetto) mit Eifer und bestem Erfolge bemüht, den Tag für das natürlich ausverkaufte Haus zu einem ungewöhnlichen, einem Festtage zu machen. Die General-Intendantur aber hat einen großen Erfolg zu verzeichnen.

National-Zeitung (Nr. 578, 1887).

Die folgenden Zeilen gelten der Jubiläums-Aufführung des Don Juan, deren schon am Sonntag kurz gedacht worden. Sie war, um es zu wiederholen, im Ganzen genommen die beste, deren, so weit die Erinnerung des Berichterstatters zurückreicht, das Werk sich je erfreut. Dasselbe, obgleich erst im letzten Frühling von Grund aus neu einstudirt, war dennoch abermals durch das Fegefeuer etlicher, höchst sorgfältiger Proben gegangen. Dazu kam der festliche Anlaß, der von ihm auf das künstlerische Wollen und Können aller Betheiligten geübte, mächtige Einfluß. Eine gehobene Stimmung waltete im ganzen Verlauf der Vorstellung jenseit wie diesseit der Lampen. Handelte es sich doch in der That um ein musikalisches Nationalfest, das in den Abendstunden des 29. Octobers sämmtliche vaterländischen Bühnen im Geiste vereinigte, sie zu regem Wettstreit gespornt, einem der edelsten Söhne des deutschen Volkes mit ihren würdigsten Gaben zu huldigen.

Die Besetzung war genau die nämliche, wie schon vor einem halben Jahr. Wir glauben trotzdem ihrer wenigstens mit einigen Worten von Neuem gedenken zu sollen, weil unter den Mitwirkenden keiner gewesen, der nicht diesmal, wie man zu sagen pflegt, sich selber überboten. Frau Sachse-Hofmeister brachte zu ihrer Donna Anna höchste Macht und Bracht, wie zartesten Duft und Schmelz der Töne. Die Erzählung des Ueberfalls, die Rachearie haben wir noch nie so glaubwürdig, so durchwärmt und beseelt von echter Empfindung aus diesem Munde vernommen. Kaum geringeres Lob gebührt dem Recitativ an der Leiche des Vaters, man hätte hier nur das Tempo um ein Weniges rascher gewünscht. Mit quellendem Wohlklang war die Briefarie getränkt. Fräulein Leisinger erwies sich wieder als eine der trefflichsten Darstellerinnen der Donna Elvira. Die Rolle zählt zu den allerschwierigsten im gesammten Bereich der dramatischen Musik. Weil nicht minder zu ihr als zu der der Anna die stolze, vornehme, gebieterische Gestalt der Prima Donna assoluta des 18. Jahrhunderts Modell gefessen, fordert sie für jede der drei Arien die ganze Wucht und Größe eines vollgewogenen Soprans, meisterliche Gesangstechnik und bei allem leidenschaftlichen Ungestüm fleckenlosen Adel des Ausdrucks. Damit hat es aber noch nicht sein Bewenden, denn sie ist auch die Hauptstütze der Ensemblestücke, fast an jedem derselben in hervorragender Weise theilhaftig. Unsere Künstlerin wurde so gehäuften Ansprüchen aufs rühmlichste gerecht. Die jugendfrische Stimme trug vom ersten bis zum letzten Takt mit nie verfallender Spannkraft, ohne die leiseste Spur der Anstrengung zu verrathen, die

ihre anvertraute Bürde, in den verschiedensten Lagen und Stärkegraden jedem Gebot des Willens unweigerlich folgsam. Selbst noch das weichste Piano stand dem höchsten, das ausgiebigste Forte dem tiefsten Register zur Verfügung. In der großen Es-dur-Arie, die bei uns den zweiten Akt eröffnet, gefellte sich zu mühelosem Fluß und Guß der dornigen Gänge eindringlichste Beredsamkeit des Vortrags. Ein kleines Versehen darf indessen nicht unerwähnt bleiben. Es scheint uns durch die begreifliche Erregung hinreichend erklärt und entschuldigt. Gerade die gewissenhaftesten, gegen sich strengsten Künstler sind derlei mißlichen Zufälligkeiten am leichtesten ausgesetzt. Lächelnde Anmuth, thaufrische Natürlichkeit gaben der Zerlina des Fräulein Renard das Geleit. Bis hinab in das Parlando kam kein Wort von ihren Lippen, das ihr nicht vorher durch die Seele gegangen, nicht durch die ausdrucksvollste Geberdensprache der Stimme gedeutet und beglaubigt gewesen wäre. Alles war im Innersten bewegt, lebenswarm, überzeugend. Die sprudelnde Heiterkeit der ersten, die liebeheißten Klänge der zweiten Arie übten eine bestrickende Wirkung. Immer wieder mußten wir an die Zerlina der Lucca denken. Herr Bez, dessen künstlerische Persönlichkeit nach ganz anderer Richtung hin gravitirt, ist zwar bis zur Stunde noch kein voller Mozart'scher Don Juan, kommt aber diesem Ideal allmählich näher. Uebung macht ja den Meister und namentlich da, wo es, wie in unserem Falle gilt, das eigene Ich einer ihm von Haus aus widerstrebenden Aufgabe anzubehaglichen. Die sogenannte Champagner-Arie glückte diesmal besser denn je. Das Ständchen empfahl sich durch den gedämpften Ton, das der Situation gemäße Hell Dunkel so nachdrücklich, daß es einen wohlverdienten Tacaportus ertotete. Zumal in den tieferen Lagen klang das herrliche Organ noch weit schöner, als Tags zuvor im Paulus. Außerst sorgfältige und geschickte Behandlung des Dynamischen ist der Wiebergabe der G-dur-Arie des Ottavio durch Herrn Rothmühl nachzurühmen. Das Piano und Legato, das Crescendo und Decrescendo sind ihm ungleich mundgerechter, als den meisten seiner Berufsgenossen. Der Vortrag war allerdings nach unserem Geschmack zu freigebig mit Zucker und Honig. Die Coloraturen der zweiten Arie bedürfen wohl noch der Feile. Als nahezu mustergültig darf man den Leporello des Herrn Krolow bezeichnen. Er hat die Rolle aufs liebevollste durchgebildet, ohne dabei, was ihm ja sonst wie allen besonders aktiven Künstlernaturen bisweilen widerfährt, irgend wo des Guten zu viel zu thun. Ueberall spürte man den warmen Hauch der herzlichen Freude, des wohligen Behagens, mit denen ihn die Aufgabe erfüllte. Herr Viberti-Gomthur war in der Zweikampfszene nicht ohne allen Erfolg bestrebt, seinen gehaltreichen Vag etwas mehr zu klären und zu schmeidigen. Der Masetto des Herrn Schmidt stand seinen Mann. — Vorzüglich geriethen fast ohne Ausnahme die mehrstimmigen Sätze. Ein wahres Fest wurde dem Ohr durch das in den reinsten Wohlklang getauchte Maskentertzet bereitet. Daß die letzten drei Sätze des zweiten Finale diesmal zu Gehör kamen, können wir als eine der Bedeutung des Tages entsprechende Ausnahme von der durch trübsame musikalische und dramatische Gründe gerechtfertigten Regel nur gutheißen. Unsere Kapelle hat sich mit Ruhm bedeckt. Während sie ihren charakteristischen Pflichten auch nicht das Mindeste schuldig geblieben, hütete sie sich aufs gewissenhafteste, die Wirkung der Stimmen zu beeinträchtigen. Die Begleitung des bis auf

das Allernothwendigste zusammengestrichenen Secco-Recitativs durch das Clavier gereichte wieder der gesammten Aufführung zu besonderem Vortheil. Wir brauchen auf diesen, früher von uns eingehend in Betracht gezogenen Punkt nicht abermals zurückzukommen und wollen heute nur noch Otto Nicolai, der wahrlich kein altfränkischer, sondern ein sehr moderner Musiker gewesen, das Wort dafür ergreifen lassen. „Mozart wollte bei den parlanten Recitativen im Gegensatz zu den gewichtigeren, keine Quartettbegleitung haben. Ist es denn nicht eo ipso einleuchtend genug? Was würde es denn einen Mozart für Mühe gekostet haben, diese paar Noten für das Quartett selbst hinzuschreiben, wenn er sie hätte haben wollen. Er wollte sie aber nicht, er beabsichtigte ganz klar und deutlich den Unterschied der verschiedenen Begleitungsart der Recitative und nun will man ihm, nach einem halben Jahrhundert der all-gemeinsten Bewunderung aller Völker, auf einmal nachhelfen und seine von ihm so weise und absichtsvoll uninstrumentirt gelassenen Recitative nachinstrumentiren und das ästhetische Verhältniß des Ganzen in seinen göttlichen Opern zerstören?“ Daß bei uns wie fast überall bei der Erscheinung des steinernen Gastes die Posaunen ihre eherne Stimme erheben, ist gewiß wohlgethan, was auch die Schriftgelehrten dagegen sagen mögen. Desgleichen halten wir im ersten Finale das von Mozart allerdings nicht vorgeschriebene Eingreifen des Chors für unerläßlich. Ohne dasselbe würde der Aktluß eines großen Theils seiner Wirkung verlustig gehen.

Die Post (Montag, den 31. Oktober 1887).

Die feierliche Gedenkfeier der ersten Don-Juan-Vorstellung vor hundert Jahren hatte die gesellschaftliche und künstlerische Elite des Publikums der Residenz am Sonnabend Abend in das königliche Opernhaus geführt. In schönem Sinne ehrte ein Prolog von G. Taubert, den Herr Kahle in begeistertem Schwunge recitirte, den hehren Meister der Töne, dem zur selben Stunde in allen Hauptstädten Europas eine andächtig lauschende Gemeinde den Tribut der höchsten Ehren brachte, die jemals einem Componisten geworden sind. Die General-Intendanz hatte dem herrlichen Werk einen ebenso glänzenden, als geschmackvollen durchweg neuen Rahmen gegeben. Sieben oder acht neue Decorationen, deren architektonische und landschaftliche Gestaltung vom vornehmsten Geschmack diktiert sind, erfreuen und fesseln das Auge. Auch die zweite Scene, ein offener Platz vor einer ländlichen Taverne, ist ein Meisterstück decorativer Bühnentechnik. In opulentem Glanze, mit drei Orchestern, offener Halle und Springbrunnen u. s. w. strahlt Don Juans Ballsaal. Im zweiten Akt ist ein Kirchhof, auf dem die Marmor-Statue des Comthurs steht, von zauberischer Schönheit — ein Stimmungsbild, das der tiefgreifenden Scene, in der die Posaunen der mahnenden Gottheit erklingen, ein würdiges Relief bildet. In einer ebenso stimmungsvoll decorirten Sakristei (Erbgrabniß) finden sich nach der Kirchhofscene Octavio und Anna. Hier singt Donna Anna ihre berühmte letzte Arie in F-dur. Der Speisesaal Don Juans im letzten Finale war gleichfalls in verschwenderischer Pracht gemalt; sehr praktisch schließt ein Colossal-Vorhang den eigentlichen Speiseraum von einer Halle ab. Der Vorhang wird zugezogen, bevor der steinerne Gast erscheint, und so wird die Illusion gewahrt, die immer leidet, wenn die Erscheinung aus der

Coulisse oder gar aus der Verfertigung hervortritt. Der Höllenspuk und all' die wüsten Teufelsfeerien sind uns jetzt erspart; Feuer und Rauch bricht durch die Dielen des Saals und in ihnen verschwindet der Frevler. Nun trat aber der überraschende Zusatz des letzten Finale-Sextetts ein. Octavio und Anna künden in einem zärtlichen Duetttag ihre baldige Vermählung an, Leporello verspricht, ein ordentlicher Mensch werden zu wollen, und die sechs Personen stimmen eine im altitalienischen Stil componirte Schlussmoral an. Mozart selbst hat die Scene gestrichen; sie ist und bleibt musikalisch, wie dramatisch conventionell, ja sie schwächt den ästhetisch nothwendigen Abschluß der Oper wesentlich ab. Es war ganz interessant, das Experiment wieder einmal zu versuchen — es ist aber unhaltbar. Auch manche Textänderungen wollen uns nicht behagen. So eine fremdartige Umgestaltung der Register-Arie. Die Tradition hat hier ihre Rechte, die man nicht so ohne Weiteres verwerfen kann, besonders dann nicht, wenn man noch nichts Besseres an seine Stelle zu setzen hat. Wir wollen jedoch unsere gehobene Stimmung durch kein Hemmniß herunterdrücken lassen und bestätigen, seit langen Jahren keiner so stilvoll vornehmen Don Juan-Ausführung begegnet zu sein, wie der gestrigen. Unsere bewährtesten Künstler standen in Scene. Herr Bez mit dem souveränen Wohlklang seiner prächtigen Stimme, Herr Krolop voll gewinnendster Liebenswürdigkeit, Herr Rothmühl edel und stimmungsvoll. Frau Hofmeister sang die Parthie Donna Annas in überraschender Entfaltung ihrer schönen Mittel, ebenso in staunenswerther Energie und Charakteristik Fräulein Leisinger die Parthie Elvira's. Mit einem kleinen Gedächtnißfehler wird Niemand bei der Aufregung dieser Feststunden rechten wollen. Fräulein Renard hatte einen ihrer glänzendsten Abende als Zerline, voll Temperament und koketter Schelmerei. Herr Schmidt und Viberti hatten die Höhe ihrer Aufgabe würdig erfaßt. Herr Kapellmeister Deppe dirigirte mit pietätvollstem Vertrautsein und Feingefühl für die leiseste Nuance die entzückende Partitur. So wurde denn die Vereinigung höchster musikalischer Schönheit und dramatische Genialität in einer Form gefeiert, die in unvergeßlichen Wehestunden zu aller Herzen in beredten Tönen sprach.

Vossische Zeitung (Nr. 507, 1887).

Die Festvorstellung des „Don Juan“ verlief in vorzüglicher Weise. Von den für gewöhnlich weggelassenen Stücken kamen noch die kleine Arie der Elvira im Händel-Stil und das aus drei Sätzen bestehende Schluß-Sextett des zweiten Akts zur Aufführung. Die Ausstattung war neu und glänzend, mitunter freilich über das künstlerische Maß hinausgetrieben. Die musikalische Ausführung, um die sich namentlich Frau Sachs-Hofmeister, die Fräulein Leisinger und Renard, sowie die Herren Bez und Krolop, endlich Herr Kapellmeister Deppe hoch verdient gemacht haben, war so abgerundet und lebendig, daß wir sie zu den besten zählen können, die wir überhaupt in unserer Erinnerung haben. Das Publikum war sehr zufriedengestellt.

Vossische Zeitung (Nr. 508, 1887).

Die Fest-Aufführung des „Don Juan“, welche das königliche Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt und, wie wir hören, zugleich den Billethandel auf eine hohe Spitze getrieben hatte, begann

mit einer kleinen Vorfeier. Nachdem die Töne des Priestermarsches aus der Zauberflöte, welchen die königliche Kapelle anstimmte, verklungen, hob sich der Vorhang; Herr Kahle erschien und sprach einen von Emil Taubert gedichteten sinnigen und schwungvollen Prolog mit volltönender, ausdrucksvoller Stimme. Dem würdevoll Begonnenen fehlte nur der rechte Abschluß. Nicht einmal die Büste Mozart's war zu sehen, noch vielweniger fand eine Bekränzung derselben oder etwas dem Nehnlichen statt, wie es zur Concentrirung der festlichen Stimmung so nöthig gewesen wäre. Es war leicht, hier das Passendste zu finden. Wenn sich die Hintergardine gehoben hätte und nun die reich geschmückte und bekränzte Büste des Meisters sichtbar geworden wäre, umgeben von dem Priesterchor aus der Zauberflöte, begrüßt durch die Klänge des herrlichen Chors „O Isis und Osiris“ mit untergelegtem Text, das hätte eine feierliche, erhebende Wirkung hervorgebracht; so verlief die ganze Veranstaltung etwas zu nüchtern verständlich, als wenn es selbst an der rechten Reigung gefehlt hätte, mehr als das Nothwendigste zu thun. Um so mehr konnte, was freilich die Hauptsache war, die Ausführung des Don Juan selber befriedigen. Sie gab den Beweis, daß unsere Bühne noch immer über eine hinreichende Anzahl von Kräften gebietet, die auch dem klassischen Stil gerecht zu werden vermögen, und daß die musikalische Leitung — seitens des Herrn Deype — sich durch Sorgfalt und Feinsinnigkeit in rühmlicher Weise auszeichnet. Was namentlich den ersten Akt der Oper betrifft — im zweiten war des Gelungenen etwas weniger — so bekennen wir, daß das diesmal Geleistete uns als das Beste von Allem erscheint, was wir in einer vierzigjährigen Erinnerung rücksichtlich des Don Juan aufzufinden vermögen. Um Einzelnes hervorzuheben, so sprechen wir unsern Dank aus für das etwas schnellere Tempo, in dem die ersten Sätze des Berlinen-Duett's und der Berlinen-Arie genommen wurden. Die Secco-Recitative — mit Begleitung des Claviers, die jetzt hoffentlich wieder fester Gebrauch wird, wofür wir uns auch noch auf das Zeugniß eines so praktischen und intelligenten Musikers, als es Otto Nicolai war, berufen können — wurden leicht und verständlich zur Ausführung gebracht; die Ensemble-Sätze gingen ganz vortrefflich zusammen. Im zweiten Akt haben wir gegen die Stellung der nachcomponirten herrlichen Clviren-Arie unser Bedenken. Am Anfang des Actes fehlt jede bestimmtere dramatische Motivirung; sie ist einfach überflüssig. Man stelle sie dahin, wohin Mozart selber sie gestellt hat, nach der zweiten Ottavio-Arie, nachdem Clvira sich von Don Juan wiederum betrogen sieht; so vermittelt sie zugleich ihr späteres Auftreten im Finale. In Zukunft, wenn das Septett-Finale wieder fortbleibt, wird, wie wir hören, noch Weiteres zur scenischen Ausgestaltung des Schlusses geschehen. Für das Festhalten des eben erwähnten Septett-Satzes läßt sich Manches sagen; mindestens aber müßte die von Mozart selber bewirkte Kürzung des Larghetto aufgenommen werden. Daß Don Juan seine alte Anziehungskraft auch ferner noch bewahren wird, ist nach dieser so gut gelungenen Neu-Einstudirung mit Sicherheit zu erwarten.

Kreuz-Zeitung (1. November 1887).

Als vor fünfzig Jahren Mozart's Løndrama seine goldene Jubelfeier im königlichen Opernhause kunstfestlich beging, da hatte es hier schon mehr

als 200 Vorstellungen hinter sich. Und doch wußte man noch nicht einmal seinen richtigen Geburtstag, als welcher bekanntlich bei Bühnenwerken der Abend ihrer ersten Aufführung zu gelten pflegt. Nicht einmal Ludwig Kellstab, dazumal sich als musikalisches Orakel von Berlin aufspielend, hatte Kenntniß davon: wann eigentlich Mozarts Don Juan das Lampenlicht zuerst erblickt hatte. Dem Kellstabs Bericht über jenes erste Jubiläum der Oper hob an: „Die fünfzigjährige Jubelfeier des Don Juan wurde am 11. November (1837), acht Tage später als das Datum der ersten Aufführung dieses unerreichten Meisterwerkes vor fünfzig Jahren zu Prag, wo dieselbe am 4. November stattfand, im königlichen Opernhause mit allem Glanze, den dieses Kunstereigniß in Anspruch nahm, begangen. Die Hunderte, welche vor dem überfüllten Hause umkehren mußten, zeugen von dem Drange, mit welchem das Publikum sich der Feier zugefellen beabsichtigte. Viele Tausende mehr würden Theil daran genommen haben, wenn sie irgend Hoffnung zu einem Platz gehabt hätten.... Die Sterne erster Größe, sie mögen am Himmel der Wissenschaft, der Kunst oder der weltlichen Thatkraft schimmern, entzündeten stets die Flamme der Begeisterung und Erhebung in der Brust, und an dem Tage ihrer Feier fühlt sich jeder durch sie mitgehoben, erwärmt.“ Aber an dem besagten 4. November, an welchem Kellstab den Don Juan zum ersten Male aufführen ließ, hatte die urkundlich am 29. Oktober auf die Prager Bühne gebrachte Oper ja bereits vier Vorstellungen erlebt. Der Theater-Rezensent hatte also den Splitter im Auge der Hofbühne gesehen, ohne den Balken in seinem Operngucker zu bemerken. Zutreffend dagegen berichtet Kellstab über jene fünfzigjährige Jubelfeier des Don Juan im Opernhause, deren Ertrag König Friedrich Wilhelm III. als Beitrag zur Herstellung des Mozart-Denkmal's bestimmte: „Der Gesamteindruck blieb ein großartiger und erhebender, für den wir uns allen denen, die dazu beitrugen, zum innersten Danke verpflichtet bekennen. Auch das äußere Resultat ist glänzend; über sechzehnhundert Thaler betrug die Einnahme, ohne die außerordentlichen Beiträge zu rechnen, die zum Theil noch erwartet werden. Vielleicht hat der lebende Mozart nicht so reiche Früchte für sein Werk geerntet, als dieser eine Abend seinem Denkmal bringt! Schützte in Deutschland ein Gesetz das geistige Eigenthum des Künstlers in gleicher Weise wie in mehreren Nachbarländern, wo sich der Schutz für das Werk bis nach dem Tode des Schöpfers ausdehnt, so würde Don Juan das kostbarste Juwel deutscher Kunst, dem Künstler auch zu staunenswürdigem Preise äußerlich aufgewogen werden. Wenn Mozart, was leicht möglich gewesen, jetzt (1837) im 81. Lebensjahre seines Werkes die fünfzigjährige Jubelfeier selbst erlebt hätte und dann seinen Nachkommen noch die Ernte bis zum vollen Jahrhundert geblieben wäre — ein Zielpunkt, den diese Oper unbestritten in kräftiger Jugendfrische erreichen wird — so würde sein Name, der ihm am reinen Himmel der Kunst unsterblich leuchtet, vielleicht auch den minder erhabenen, aber dem Lebendigen erfreulich zu Gute kommenden Ruhm eines Jagger oder Rothschild aus dem unererschöpflichen Potosi, das sein eigener Genius geschaffen, heraufgefördert haben. Es ist nicht so gewesen; allein ist die Armuth des deutschen Künstlers auch sein Stolz, so ist sie doch nicht der Ruhm der Nation. Findet er, wir wollen es wünschen, wie schwer es auch zu hoffen ist, ihm gleiche Nachfolger, so möge die Mitwelt ihnen so freigebig und günstig sein, wie die Nachwelt jetzt gegen die Grabstätte unseres erhabenen Meisters

ist, die zehnfach reicher geschmückt sein wird, als es jemals die Stätte seines Lebens war.“

Der äußere Glanz jener fünfzigjährigen Jubelfeier des Don Juan im Opernhause erstahlte in noch höherem Grade bei der hundertjährigen, zu deren edler Verwirklichung Graf Hochberg, selbst ein aufrichtiger Mozart-Berehrer, würdige Kräfte der verschwieberten Künste aufgerufen hatte. Wie viele Vorstellungen des Don Juan auch noch in unserem Gedächtnisse haften, wir können uns nicht erinnern, jemals eine bessere Gesamtaufführung gehört und gesehen zu haben. In erster Linie hat die königliche Kapelle an diesem festlichen Mozart-Abend den künstlerischen Sieg mit erstritten. Das Orchester unter Deppes ebenso sein eingehender wie energischer Leitung spielte mit einer im Piano wie im Forte gleich ausgezeichneten Fertigkeit und that wieder einmal aufs Rühmlichste dar, welche seltene Leistungsfähigkeit dieser musikalischen Körperschaft inne wohnt. Unverkennbar sprach auch aus der vollendeten Lösung der instrumentalen Aufgabe der Musik Mozarts die feurige Ergriffenheit von der Bedeutung dieses Abends, und gleich die Ouvertüre, musterhaft als Tondichtung und in der Kunst des Satzes, wurde so meisterhaft ausgeführt, daß sie als das beste Vorzeichen für das Gelingen der Gesamtaufführung von mächtigstem Eindrucke war. Voran ging ein Prolog von Emil Taubert, dem berufenen Nachfolger Ulrichs in dem dramaturgischen Amte der General-Intendantur der königlichen Schauspiele. Die poetische, schön geformte Festrede, die von Herrn Kahle mit der ganzen ihm eigenen Kunst der Recitation vorgetragen wurde, gab der Stimmung des Abends gedankenvollen Ausdruck. In der Darstellung der Oper erneuten die bewährten Mozart-Sänger und -Sängerinnen ihre bereits erprobte Wirkung in gesteigertem Grade und insgesammt stellte die Vorstellung ein Ensemble vor Auge und Ohr, wie es eben nur durch die sorgfältigste Einübung ermöglicht werden kann. Das neue scenische Beiwerk der Oper erschien ebenfalls im Festgewande, in Ansehung der Costüme und Decorationen. Von den letzteren, nach Angabe des königlichen Ober-Inspectors Brandt, sind drei von der Künstlerhand des königlich bayerischen Hoftheatermalers Duaglio: Garten des Comthurs, Ballsaal und Speisesaal, vier aus den Ateliers der Herzoglichen Hofmaler Professoren Gebrüder Brückner in Coburg: vor der Villa des Don Juan, Straße, Kirchhof und Kapelle, während das „Foyer“ im zweiten Akte ein Werk des hiesigen königl. Hoftheatermalers Professors Lechner ist. Mit der malerischen Schönheit dieser Bühnenbilder und Architectur-Gemälde verschwifert sich eine gediegene Pracht der Ausstattung, die an passender Stelle an die „mondbeglänzte Zaubernacht“ Ludwig Tiecks, des Meisters der Romantiker, erinnert, der in den Gesprächen seines Phantastus von Mozart sagt: „Er ist einzig in seiner Kunst. Als die Musik ihre himmlische Unschuld verloren und sich schon längst zu den kleinlichen Leidenschaften der Menschen erniedrigt hatte, fand er sie in ihrer Entartung und lehrte ihr aus bewegtem Herzen das Wundersamste austönen, zugleich jene tiefe Leidenschaft der Seele, jenes Ringen aller Kräfte in unaussprechlicher Sehnsucht, nicht fremd sogar blieb ihm das gespenstliche Greuel und Entsetzen . . . Himmel und Hölle sind zauberhaft und zum Erschrecken in der Kunst — in Mozarts Musik vereinigt.“ Nur bei der Schlußthat des Sextettes versagte die davon gehoffte Wirkung. Ist doch dies Sextett nur ein Zugeständniß Mozart's an die damalige Mode der Oper, zum Schluß die Hauptpersonen nochmals auf der Bühne

zusammen zu bringen. Auch hat der Meister selbst dies Anhängel schon für die Wiener Aufführung der Oper gestrichen. Das wahre tragische Finale des Don Juan ist seine furchtbare Scene mit dem steinernen Gast, der den Untergang des Frevlers herbeiführende Auftritt, in welchem Don Juan erfährt, daß der Tod des Sünders Sold ist. Die Worte die Shakespeare seinen von der ewigen Vergeltung erteilten Richard III. aussprechen läßt: „Was ich hat zum Hohn, das wird mir jetzt im Ernst, und so kehrt des Bösen Schwert sich durch sein selbst zur bösen Brust zurück.“ Diese Worte Shakespeares, scheinen sie nicht auch in den furchtbaren Klängen des Orchesters, in der ganzen Tonsprache wiederzuhalten, womit Mozart das Gericht in der Erscheinung des steinernen Gastes über den verworfenen Don Juan hereinbrechen läßt: Nur schwächen kann das Sextett die gewaltige Schlusswirkung der, darf man sagen „Höllenfahrt“ des trotzigen Sünders, und wie dankbar auch die Kenner und Freunde Mozart's — und wer, der ihn kennt, wäre nicht sein Freund? — für diese würdige, kunstreiche und glanzvolle Jubiläums-Vorstellung sein müssen, seine ferneren Schritte in das zweite Jahrhundert seines Bühnenlebens wird Don Juan besser ohne das grade nicht auf der Höhe des Meisters gipfelnde Nachspiel des Sextetts thun.

Berliner Börsen-Courir (30. October 1887).

Das hundertjährige Jubiläum der ersten Don Juan-Aufführung wurde gestern in unserem königlichen Opernhause festlich begangen, indem das unsterbliche Werk nach sorgfältigster Vorbereitung in vortrefflicher Ausföhrung und in neuem Gewande vor uns erschien, indem es uns erneut und in erhöhtem Grade seine künstlerische Bedeutung, die Anmuth und den Zauber seines Wesens offenbarte. Ein Jahrhundert ist ein langer Zeitraum für das politische und gesellschaftliche Leben und auch — auf dem Gebiete der Kunst. Wenn wir heute auf den Tag zurückblicken, an welchem Mozart's „Don Juan“ zum ersten Male in Prag zur Ausföhrung gelangte: wie fern liegt uns alles, was damals die Welt bewegte. Noch war der große Beckruf der Völker nicht ergangen: in Preußen war Friedrich Wilhelm II. dem Großen Friedrich gefolgt, in Oesterreich rief Joseph II. seine Kraft auf im Kampfe mit der Beschränktheit. Welche gewaltigen Umwälzungen hat seitdem das Leben der Völker erfahren! Fast nicht minder groß sind aber die Umwälzungen auf dem Gebiete der Kunst, die dies Jahrhundert brachte. Fand doch der Don Juan selbst erst viel später die ihm gebührende Anerkennung, mußte er diese doch erst gegen die Nichtigkeiten erkämpfen, mit denen sich die lyrische Bühne jener Zeit beschäftigte. Und sogar der Prager Erfolg des „Liederpiels“ — denn unter diesem Titel mußte sich das gewaltige Werk bei den allem Tragischen abgeneigten Zeitgenossen einschmuggeln — galt mehr den Verdiensten des Virtuosen Mozart, der die Prager durch sein Clavierpiel, durch seine Improvisationen entzückt hatte, als denen der Composition, und nur wenigen Auserwählten war es schon damals zur Gewißheit geworden, daß diesem Werke die Krone der Unsterblichkeit gebühre. Und trotz der gewaltigen Umwälzungen, welche die Welt seit hundert Jahren erfahren hat, der Umwälzungen auch auf dem Gebiet des Geschmacks, erscheint der Don Juan auch heute in unvergänglicher Frische, übt er auch heute seinen Zauber aus auf alle der Schönheit zugänglichen Seelen, bezaubert seiner Melodien Fülle und Schönheit, ergötzt er, ergreift und erschüttert er uns.

Allein es wäre ein im künstlerischen leider ebenso wie im politischen Leben nur zu sehr üblicher Byzantinismus, wollten wir's verweigern, daß auch ein Meisterwerk wie dieses der Zeit nothwendig seinen Tribut zollen muß, das Vieles in ihm uns heute veraltet und eben nur erträglich erscheint, weil es ein Theil ist des unvergänglichen Werkes, dessen Eigenart wir respectiren, auch da, wo uns dieselbe fremd und der Richtung unserer künstlerischen Anschauungen und Empfindungen widersprechend erscheint. Was aber in Mozart's Don Juan veraltet ist, das steht mit der Entstehung des Werkes in Zusammenhang. Es gab vor hundert Jahren keine deutsche Nation, keine deutsche Kunst, und ein wälscher Text lag der musikalischen Schöpfung des deutschen Meisters zu Grunde. Da mischten sich denn fremde Elemente in die scenische Gestaltung, und manche Concession an den vulgären Geschmack der Menge in jenen Tagen verlieh dem Don Juan das Gepräge der Zeit, in der er entstanden. Einem glücklichen Zufall haben wir's zu danken, daß der Einsall, die Centennarfeier des Werkes durch eine Aufführung mit italienischem Text zu feiern, nicht verwirklicht worden ist. Welche Schwächen die Da Ponte'sche Verdeutschung des Don Juan-Textes immerhin haben mag, sie ist uns durch all' die Jahre vertraut geworden, und nur an einzelnen Stellen empfinden wir ihre Mängel. Es ist in diesen Tagen viel für und wider den Plan einer Don Juan-Aufführung in italienischer Version geschrieben worden. Von allen anderen Argumenten abgesehen, scheint uns dasjenige durchschlagend, welches gegen eine solche Absicht die Unvernögen unserer Sänger zur Behandlung des wälschen Textes in's Feld führt. Ein junger geistvoller Musikschriftsteller, Herr Paul Marsop, macht sogar in der „Gegenwart“ den paradoxen Vorschlag, weil die deutsche Uebersetzung des Textes unsinnig sei (das ist entschieden übertrieben) und weil deutsche Sänger nicht italienisch singen könnten, zur Don Juan-Feier — „Die Zauberslöte“ aufzuführen. Wie überflüssig derartige Bedenken erscheinen, das hat die gestrige Aufführung des Werkes erwiesen. Dasselbe zeigte, daß es nur des guten Willens, des redlichen Strebens und der ersten Arbeit bedarf, um mit den vorhandenen Mitteln und trotz aller Hindernisse, welche manch' textliche und scenische Widersinnigkeit darbieten mag, den Zauber dieser Musik, die dramatische Kraft dieser Handlung zu voller und ergreifender Wirkung zu bringen. Es war keine einzige Rolle neu besetzt, aber das eifrige Studium, das der Aufführung vorangegangen war, der feste Wille bei Haupt und Gliedern, das beste Vermögen für ein volles Gelingen einzusetzen, verliehen der Vorstellung trotz vereinzelter Mängel, wie sie fast unvermeidlich bei der Function eines so complicirten Apparates erscheinen, in Wirklichkeit einen festlichen Charakter. Ach, daß es einer hundertjährigen Jubelfeier bedurfte, um eine derartige Aufführung zu Stande zu bringen! So sollte es und so könnte es immer sein, wenn der Geist dauernd lebendig wäre, der hier ausnahmsweise wirksam gewesen. — Vor allen Dingen haben wir die treffliche Leistung des Kapellmeisters Deppe und des Orchesters dankbar anzuerkennen. Wer die nachlässigen Don Juan-Vorstellungen unserer Oper von früher her kennt, mußte sich dankbar und staunend der gestrigen Leistung erfreuen. Aber auch den Einzelleistungen dürfen wir den Zoll fast uneingeschränkter Anerkennung darbringen. Die scenische Einrichtung war fast durchweg in sehr wirksamer und geschmackvoller Weise erneut. Besonders heben wir die köstlichen Decorationen von Don Juan's Festsaal und von der Schloß-

zene hervor. Die sogenannte Brief=Arie hatte der passenderen Scene mit Octavio Platz gemacht. Wundervoll war das Verschwinden Don Juan's durch Dämpfe und Flammen, ohne das Erscheinen von Teufeln und Furien, verdeckt, allein das — nicht einmal musikalisch fesselnde, dramatisch aber sehr überflüssige — Schlussextext wirkte fast wie eine kalte Brause. Reicher und wohlverdienter Beifall wurde der Gesamtaufführung, wurde allen Mitwirkenden zu Theil.

Zur guten Stunde (November 1887).

Die Don Juan=Feier im königlichen Opernhause zu Berlin wurde eingeleitet durch den Priestermarsch aus der Zauberflöte, welchem ein von Herrn Kahle vorgetragener höchst schwungvoller Prolog von Emil Taubert folgte. Die Festvorstellung selbst war eine sehr schöne, würdige und konnte auch hochgepannte Erwartungen befriedigen. Vor allem bot das Orchester unter Herrn Deppes Leitung durchweg ganz Vortreffliches. Dies mit Recht so viel geschmähte Opernhaus=Orchester war wirklich an diesem Abend kaum wiederzuerkennen; die, oft so schmerzlich vermisste, Unterordnung des Einzelnen unter die künstlerische Auffassung des Leiters wirkte dieses Wunder. Die Erfassung der Tempi, die ungemein wohlthuende Zurückhaltung den Sängern gegenüber, die feine Phrasirung und sorgsamste Ausarbeitung der dramatisch charakteristischen Momente, die Reinheit der Bläser, die Sauberkeit des Passagenwerks bei den Streichern, alles war höchst lobenswerth und stellte dem sorgfältigen Studium und dem Mozart=Verständniß des Leiters ein glänzendes Zeugniß aus. Die Besetzung der einzelnen Rollen war nicht neu, aber auch die Sänger schienen diesmal mit besonderer Begeisterung ihre Aufgaben zu erfüllen. Im Allgemeinen war, wie schon bemerkt, der geistige Zusammenhang zwischen der Bühne und dem Orchester ein bedeutend innigerer, als man es bisher gewohnt war. Dennoch aber hätten die komischen Parthien noch leichter, übermüthiger durch das Spiel der Sänger herausgearbeitet werden müssen. Es heißt überhaupt sich selber einen blauen Dunst vormachen, wenn man Mozart's Don Juan im Gegensatz zu seinen früheren Opern zu einer tragischen stempeln möchte. Opera buffa hieß der Don Juan auf dem ersten Theaterzettel, und das ist und bleibt er auch, trotz des erhabenen Ernstes jener einen Scene am Schluß. Die elegischen Arien der trauernden Masken besagen nichts gegen den Humor des Ganzen, denn alle Primadonnen=Arien jener Zeit waren in ziemlich demselben Stile gehalten. Alles Uebrige aber ist hellster Uebermuth — und weder Da Ponte noch der göttliche Mozart nahmen es mit der sittlichen Entrüstung über ihres Helden Lasterleben sehr ernst. In diesem Sinne war z. B. die Scene der Täuschung Elvira's durch den verkleideten Leporello viel zu schwerfällig. Namentlich dürfte Herr Bez keinesfalls auf jenen komischen Effect verzichten, der ausdrücklich vorgeschrieben ist, nämlich: daß er sich hinter Leporello duckt und mit dessen Armen pathetische Bewegungen ausführt, während er selbst in übertrieben kläglichem Ton Elvira ansingt. Neu waren die außerordentlich stimmungsvollen Decorationen, die Arien der Elvira und des Octavio sowie das Schlussextext. Im ersten Akt hatte man sich vollständig an die Prager Originalpartitur in der Anordnung der Scenen gehalten und daran entschieden gut gethan. Nur hatte man, wohl mit Rücksicht auf die malerische Ausführung der Villa Don Juan's, sich den von Mozart vorgeschriebenen reizenden Effect entgehen lassen, daß,

während Leporello das Fenster öffnet, um die drei Masken anzureden, die Menuet-Musik aus dem Hause her ertönt. Im zweiten Akt hatte man die, meist fortgelassene, Arie Elvira's „Mich verließ der Undankbare“ an den Anfang gestellt, während sie weit sinnvoller nach der fortgelassenen Scene der Fesselung und Flucht Leporello's zu stehen kommt. Jene Scene ist gar nicht, wie Hanslick behauptet, so läppisch und musikalisch trivial, sondern fügt sich vollkommen in den leichten Stil der humoristischen Scenen. Viel besser thäte man dagegen, die recht unschöne, langweilige Coloratur-Arie der Donna Anna in der Hauskapelle wegzulassen, welche nur eine überflüssige Verwandlung erfordert und die zum Schluß drängende Handlung aufhält. Die Gastmahl-Scene schließt statt wie hier mit dem Versinken Don Juan's in die Flammen weit wirksamer mit dem Zusammenbruch der Villa. Schlußprospekt: die Stadt Sevilla im Mondschein; die Rächer kommen mit der heiligen Hermandad über den Trümmerhaufen in den Vordergrund und singen dort das Sextett — dessen Mittelsatz, ein ödes colorirtes Duett zwischen Anna und Ottavio, allerdings besser wegbliebe! Abgesehen von den veralteten Eigenthümlichkeiten der Form, die wir nicht eben freudig mehr in den Kauf nehmen, bewies diese Jubel-Aufführung auf's glänzendste die unverwüßliche Frische des Mozart'schen Kunstwerkes. Diese nimmer lahme Erfindung, diese liebliche Leichtigkeit der musikalischen Arbeit, der sprudelnde Humor, die feine dramatische Charakteristik mit so einfachen Mitteln — das sind Eigenschaften des wahren Genies und ein solcher bleibt in Wahrheit unsterblich!

Berliner Börsen-Zeitung (30. Oktober 1887).

Unsere Königliche Oper hat gestern Abend, wie es ihre und aller deutschen Opernbühnen Ehrenpflicht, dem Geburtsfest des Don Juan, der Oper aller Opern, die für die Musik aller Nationen von so mächtiger Bedeutung geworden ist, durch eine besonders sorgsam vorbereitete Festvorstellung Rechnung zu tragen gesucht. In scenischer Hinsicht bot dieselbe denn auch manches Neue, die Leistungen der Mitwirkenden aber waren mit ihren Vorzügen und Mängeln dieselben geblieben, wie sie uns bei der Aufführung vom 17. April, dem Resultat der letzten Neueinstudirung des Werkes, entgegengetreten sind. Wir betrachten es als ein Glück, daß in dem lange und heftig geführten Streit über die Verwendung des deutschen oder italienischen Textes Deutschland nun doch den Sieg davongetragen hat, die erwähnten künstlerischen Mängel hätten sich bei Anwendung des italienischen Textes entschieden weit mehr bemerkbar gemacht. Einen so großen Genuß wir uns von einer italienischen Aufführung versprechen, wenn die Mitwirkenden gebildete italienische Sänger sind, so gewagt scheint es uns, deutsche Sänger den Fährlichkeiten der lingua toseana auszusetzen, ganz abgesehen davon, daß man einem deutschen Publikum überhaupt nicht zumuthen sollte, seinen Don Juan anders als Deutsch singen zu hören. Schon in den Secco-Recitativen an sich, deren Wiederaufnahme von der Neueinstudirung datirt, begegnen unsere Sänger, deren Mangel an Beweglichkeit, an Agilität diesen eigentlich nur für italienische Kehlgelängigkeit zugeschnittenen Recitativen gegenüber doppelt intensiv hervortritt, unüberwindlichen Gefahren und Hindernissen. Von den hiesigen Sängern weiß nur einer, Herr Bess, die gefährlichen Klippen des Secco-Recitativs geschickt zu vermeiden, dennoch gewinnen wir von letzterem auch hier, wo es in wirklich künstlerischer Form zur Wiedergabe gelangt, den Eindruck

des Nüchternen, der hauptsächlich durch die dünne, tonlose, die Illusion beeinträchtigende Clavierbegleitung hervorgerufen wird. Man sollte hier in der That, wofür wir schon bei Gelegenheit jener Aufführung im April plaidirten, wieder das altgewohnte Streichquartett, daß auch den Sängern mehr „Deckung“ bietet, als Begleitungsinstrument zulassen. Auch unsere damals ausgesprochene Klage über die Fähigkeit, mit welcher man noch immer an der abgestandenen Kochly'schen Uebersetzung des Da Ponte'schen Textes festhält, finden wir leider heute wieder Veranlassung, noch einmal wiederholen zu müssen. Die vortreffliche Kalbeck'sche Bearbeitung, für welche wir gleichfalls schon damals eintraten, ist für die Wiener und Hamburger Aufführungen bereits eingeführt worden, wie lange wird man sich in Berlin noch mit jenem öden und incipiden Texte herumärgern? Quousque tandem? — Die gestrige Vorstellung, welche, wie nicht anders zu erwarten, vor gänzlich ausverkauftem Hause stattfand, wurde durch das Orchester mit dem F-dur-Marsch aus der Zauberflöte eingeleitet. Hierauf lieferte Herr Kahle mit dem schwungvollen Vortrage des von E. Taubert gedichteten hochpoetischen Festprologs eine declamatorische Extra-Introduction, der sodann das von Herrn Deppa geleitete Opern-Orchester eine in jeder Hinsicht vorzügliche Wiedergabe der Ouverture folgen ließ. In der Vorstellung selbst waren sämmtliche Mitwirkende, von denen einzelne bekanntlich schon seit Jahren, andere wenigstens seit jener im April d. J. erfolgten Neueinstudirung als officielle Eigenthümer der resp. Rolle figuriren, sichtlich bemüht, über das künstlerische Niveau, auf welchem sich unsere Opern-Aufführungen seit Langem bewegen, ein wenig herauszuheben, auch fehlte es nicht an hervorragenden Einzelleistungen. Das Orchester rechtfertigte mit der mustergültigen Ausführung des instrumentalen Theiles das ihr nach jener April-Vorstellung gespendete Lob in vollem Maße. Was nun die neuen Decorationen betrifft, so ist es durch sie möglich geworden, die Zahl der störenden Scenenwechsel zu verringern. Von besonderer Bedeutung ist die decorative Neugestaltung der Schlußscene. Hier erblicken wir zuerst Don Juan's Speiseaal, dessen Hintergrund später durch gigantische Vorhänge unseren Blicken entzogen wird. Nach dem Abgang Elvirens theilen sich die Vorhänge und die geisterhafte Gestalt des Comthurs wird sichtbar, nach dessen Verschwinden Don Juan unter Rauch und Flammen verschwindet. Jetzt stürzt das Ver schworenen-Terzett herein, um, von Leporello über das Vorgefallene unterrichtet, in Gemeinschaft mit diesem und dem Brautpaar Zerline-Masetto das Schluß-Sextett anzustimmen, das in der That für alle zukünftigen Aufführungen beibehalten werden sollte. Dasselbe bildet sicherlich den denkbar wirksamsten Abschluß des gigantischen Werkes. — Das Publikum folgte der Vorstellung bis zur Schlußnote mit regem Interesse und ließ es an Anerkennung für sämmtliche Mitwirkende nicht fehlen.

Berliner Lokal-Anzeiger (30. Oktober 1887).

Die hundertjährige Gedächtnisfeier der ersten Aufführung von Mozart's Don Juan ist im königlichen Opernhause zu Berlin gestern Abend mit einem Glanz und einer liebevollen Pietät festlich begangen, wie sie der unvergleichlich imposanten Dondichtung und des königlichen Opern-Instituts würdig sind. Ein warm empfundener Prolog von Herrn E. Taubert, den Herr Kahle schwungvoll und begeistert recitirte, leitete den Festabend ein. Es wollte uns bedünken, als sei eine Stelle aus Auerbachs „Edelweiß“:

„Dem Mozart möchte ich in den Himmel hinein noch was Gutes thun“ die eigentliche Devise des Abends. Auf all' den athemlos laufenden Mienen des Publikums, der gesellschaftlichen und künstlerischen Elite der Berliner Musikfreunde, die das Opernhaus bis zum letzten Gallerie-Stehplatz füllten, ihren geliebten Mozart zu feiern, lag dieser Wunsch in jener Festfreude ausgedrückt, die das Herz dictirt! Da war von keiner bloßen Theilnahme die Rede, da war überall die laute, reine Begeisterung zu hören und zu sehen, eine Begeisterung, die auch das etwa gesanglich minder Gelingene an diesem Abend in einer verschönernden und veredelnderen Beleuchtung und Wärme erfäßt, da der Genius Mozart's über dem Ganzen schwebte und es durchgeistigte. In hundert Jahren ist der Enthusiasmus für diese vollendetste und entzückendste aller Opern auch nicht um einen Athemzug verblaßt. Im Gegentheil! Einer der größten Mozart-Forscher und Kenner, Ed. Hanslick in Wien, hat Don Juan eine „göttliche Offenbarung“ genannt und die wunderbare Thatsache, daß jede einzelne Nummer der herrlichen Tondichtung, ja jede musikalische Phrase uns heute noch den vollen, warmblütigen Pulsschlag des eigenen Empfindens entgegenbringt und widerspiegelt, — die Thatsache, daß wir an jeder einzelnen Melodie und Harmonie der Oper aller Opern mit einer so rührenden Pietät festhalten, wie an den werthvollsten und herzlichsten Erinnerungen unseres Jugendlebens, das rechtfertigt in der That den kühnen Ausspruch des Wiener Kritikers. Und der Nachklang dieser Offenbarung wird niemals verhallen, so lange Feinsichtigkeit für Schönes und Edles auf Erden herrscht. Ist es denn nicht schon an sich eine beispiellose Ehre für ein einzelnes Opernwerk, daß Deutschland, Oesterreich, Italien, Frankreich, England, Belgien, Schweden und Rußland ausnahmslos die hundertjährige Wiederkehr des am 29. Oktober 1787 zu Prag zum ersten Male gegebenen Don Juan in einer Form feiern, als gälte es, eines der hervorragendsten Culturereignisse des Jahrhunderts in festlicher Uebereinstimmung von Verehrung und Liebe zu gedenken? Ist diese beispiellose Uebereinstimmung nicht schon an sich das offenkundigste Zeugniß und Gepräge der Unsterblichkeit? Hatte sich Glück mit beiden Iphigenien und seiner Armode, hatten sich — was mehr besagen dürfte — Schiller mit den „Räubern“ und „Kabale und Liebe“, Lessing mit dem „Nathan“, Göthe mit „Götz“ und „Egmont“ einer auch nur annähernd ähnlichen Ehre zu rühmen? Nein! Dem „kleinen Leiermann aus Salzburg“, der für den Prager Theaterdirector Bondini, bei dem er gewissermaßen in „Accord“ war, für 100 Dukaten Honorar in unglaublich kurzer Zeit vor hundert Jahren den Don Juan schrieb, war diese beispiellose Ehre beschieden. Nach ihm dürften nur noch Beethoven's Fidelio und Weber's Freischütz nach achtzehn und nach vierunddreißig Jahren gleicher Bevorzugung sich zu rühmen haben. In der Form des zündenden dramatischen Lebens, das in ein und demselben Athemzug unbegreiflicher musikalischer Inspiration uns von der Schelmerei lebenswürdigsten Humors aufwärts führt bis zur entfesselten dämonischen Leidenschaft, wird Don Juan auch diesen beiden großartigen Tonschöpfungen stets um Haupteslänge überlegen bleiben! Wir dürfen bei aller Festfreude nicht verhehlen, daß wir die von uns so vielfach betonte Umarbeitung der alten Rochlitz'schen Textübersezung von 1801, die immer noch im Berliner Opernhause zu Grunde liegt, vermissen. Diese Umgestaltung muß obligatorisch für alle deutschen Opernbühnen werden, — die deutsche Kunstpflege darf das fordern. Ob

die Kalbeck'sche neueste Arbeit, die Wien und Hamburg zur Säkularfeier adoptirt haben, durchgreifend befriedigen wird, ist erst abzuwarten. Mit Da Ponte's Librett ist viel experimentirt worden. Die Original-Partitur — im Besitz von Madame Viardot-Garcia in Paris — wird immer die Basis sein, auf die endgültig zurückzugreifen ist. Wir können vielleicht das von Mozart selbst vernachlässigte Finale-Sextett nach der Höllefahrt, das unbekannt gebliebene Duett zwischen Zerline und Leporello entbehren, wir müssen aber für eine einheitliche deutsche Kunstform des Textes plaidiren, die in inniger Anschmiegung an die herrlichen Melodien und die geniale Instrumentirung der Mozart'schen Ausdrucksform voll und ganz, ästhetisch und poetisch, entspricht. Im Berliner Opernhause ist die Säkular-Vorstellung die 496. der berühmten Tondichtung. In Wien ist man erst bis zur 470. gelangt. Prag — das mit einem am 25. d. Mts. mit Idomenens begonnenen Cyclus die Festfeier begehrt und der Vorstellung des Don Juan in deutscher Sprache eine solche mit italienischem Text folgen läßt — ist beiden Städten in der Anzahl der Aufführungen voranz. Die pietätvoll vorbereitete Aufführung machte Richard Wagner's Wort zur Wahrheit, das da lautet: „Hier zeige ich Euch nochmals den herrlichen Musiker, in welchem die Musik das war, was sie im Menschen zu sein vermag, wenn sie eben ganz nach der Fülle ihrer Wesenheit Musik — und nichts anderes als Musik ist! Blickt auf Mozart! Seht seinen Don Juan! Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität genommen, so sicher und bestimmt, in reichster, überschwänglichster Fülle zu charakterisiren vermocht, als hier? . . . So Richard Wagner über Mozart! Es war, als ob sich die fremdesten Menschen in Liebe und Verehrung für den unerreichten Genius, der deutschem Wesen und Gemüth unvergleichliche Töne gab, die Hände drücken möchten, mit dem stolzen Ruf: Denn Er war unser . . . Es waren Abendstunden voll unvergeßlicher Weihe — daß höchstes Streben und liebewarme Pietät jeden Eifer der Mitwirkenden besetzte und stählte, bedarf wohl keiner Beglaubigung. Das Publikum lauschte gleich einer andächtigen Gemeinde dieser „Offenbarung“ höchster Genialität. Wir schließen unser Referat in vorge-rückter Nachtstunde mit Herrmann Lingg's dichterischer Apostrophe an Mozart, die uns aus dem Herzen geschrieben ist. Sie lautet:

Und deine Lieder weh'n mit Lenzschwüngen,
 Ein holder Frühling, durch das deutsche Land,
 Bestärken jeden edlen Drang und schlingen
 Um aller Herzen Gluth ein einig Band,
 Daß höher, wo sie fleggewohnt erklingen,
 Zu deinem Ruhme sich mit Herz und Hand,
 Und stolzer jeder Deutsche sich erhebe
 Und jubelnd rufe — Mozart, Mozart lebe!

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 508, 1887).

Mozart's „Don Juan“ wurde am 29. Oktober 1787 auf der Prager Bühne zum ersten Male gegeben. Die hundertste Wiederkehr dieses seines Geburtstages feierte man wohl in den meisten Operntheatern, namentlich so weit die deutsche Zunge klingt. Denn Mozart, obschon in dem italienisch angehauchten Salzburg geboren und keineswegs unbeeinflusst geblieben von itali-nischer Weise, wie das aus dem sinnlichen Reize seiner Melodie schon hervorgeht, war doch im Grunde seines Herzens ein

deutscher Tonsetzer, und nicht nur sein Empfinden, auch sein Wollen stellte ihn in Gegensatz zu der Musikmacherei, welche in seinen Tagen in der italienischen Oper üblich war. Wenn wir nun auch das deutliche Element bei den Nachfolgern Mozart's kräftiger als bei ihm ausgeprägt sehen, so hat er doch mit aller Entschiedenheit gefordert, daß es zum Ausdrucke gebracht werde. Wie bezeichnend und für unsere Tage noch am Platze ist seine sarkastische Aeußerung: „Das wäre ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen, deutsch zu denken, deutsch zu handeln, deutsch zu reden und gar — deutsch zu singen!“ — Bei Gelegenheit dieses hundertjährigen Geburtsfestes des Don Juan uns über das Wesen, die Bedeutung und die Verbreitung dieses Werkes ausführlich zu ergehen, das meinen wir uns erlassen zu dürfen, denn einmal haben wir im Verlaufe des letzten Jahres, durch wichtige Aufführungen des Werkes veranlaßt, den Gegenstand wiederholt behandelt, dann aber ist es ja Jedem leicht, aus den vielen jetzt erschienenen Don Juan=Brochüren sich erschöpfend über alles zu unterrichten. Außerdem ist das Werk ja seit hundert Jahren lebendig unter uns und etwas Neues darüber nicht mehr beizubringen. So wenden wir uns denn zu unserer Jubiläums=Aufführung, welche in ihrem ganzen Verlaufe eine gar herrliche war und als eine künstlerische Großthat des „Grafen v. Hochberg und seiner Leute“ bezeichnet werden muß. Was zunächst das Aeußerliche anbetrifft, so erschienen sowohl die neuen Gewänder der Ausführenden als das neue Gewand, in dem sich viele Scenen darstellten, als richtig und wirksam, die Oper ungemein hebend. Auch musikalisch zeigte dieselbe sich jetzt in überraschend trefflicher Weise. Herr Kapellmeister Deppe hatte mit feinem Gefühle für das Wesen der Mozart'schen Composition dieselbe sorgsam einstudirt und brachte sie in der rechten Art zum Ausdruck, dabei in rücksichtsvoller Weise das Orchester als Begleitkörper behandelnd. Was wir von der Einfügung des Claviers in's Orchester halten, haben wir wiederholt gesagt: in einem Delgemälde einzelne Parthien mit Tusche auszuführen, halten wir nicht für künstlerisch. Daß einzelne Nummern, wie Elvira's Warnungs=Arie, wieder aufgenommen sind, ist eben so löblich, als daß anderes, so Zerline's und Leporello's Duettino (Per queste tue manine), fortblieb. Das Schluß=Septett einmal zu hören, ist ja interessant. Es ist aber ein trockner Zweig am Baume und kommt uns wie die moralischen Betrachtungen vor, welche man ehemals den Fabeln anhing. Wir denken, künftig zerschmettert der Blitz das Schloß, unter seinen Trümmern begräbt es Don Juan und — der Vorhang fällt. Dann haben wir Schuld gesehen und Sühne erlebt, so daß wir befriedigt und erhoben von dannen gehn. Wenn wir nun aber aus der Welt des Grauens und aus dem Gefühle der Macht und Gerechtigkeit des strafenden Gottes herausgerissen werden und die Kleinlichkeit und Alltäglichkeit des Lebens wieder vorgeführt erhalten sollten — es wäre nicht schön. Wenig haben wir von den Darstellern zu sagen, denn sie sind uns bereits in diesen Rollen bekannt. Aber vorzüglicher als sonst führten sie dieselben aus, getragen von der Festestimmung. Frau Sachse=Hofmeister war eine in der Erscheinung edle und im Gesange vornehme Donna Anna. Fräulein Leisinger führte die Rolle der Donna Elvira mit einer Lebendigkeit aus, die auf's Angenehmste überraschte. Fräulein Renard gestaltete die Zerline recht anmuthig. Herr Beck sang den Don Juan prächtig,

namentlich auch die Recitative. Auch der Mandolinen-Begleiter seines Ständchens, wir glauben, Herr Rehfeld, verdient Lob. Daß aber Don Juan, ängstlich die Hände faltend, niederfällt, als der Abgrund ihn verschlingen will, ist nicht das Richtige. Trotzig muß er zu Grunde gehen. Herrn Krolow's Leporello gab nur zur Anerkennung Veranlassung. Herr Biberti entwickelte als Comthur die Schönheit seines Organes in erfreulicher Weise. Herr Schmidt zeigte sich als ein gewandter Mafetto. Herr Rothmühl sang den Octavio gut. — Wir haben reichliche Veranlassung, für den großen Kunstgenuß, welchen uns diese vorzügliche Don Juan-Aufführung gewährte, Allen zu danken, die zu derselben beigetragen haben. Der Abend des 29. October weckte in uns freudige Hoffnungen für die Zukunft. Unausgesprochen klang uns am Schlusse das Wort des obersten Leiters in's Ohr: „Sie sehen, was wir können!“

Deutsches Tageblatt (Dienstag, 1. Novembr 1887).

Die Jubel-Aufführung des „Don Juan“ hatte auch in Berlin die weitesten Kreise mit so lebhaftem Interesse bewegt, daß am Sonnabend, dem hundertsten Geburtstag des Meisterwerkes, Tausende von eingelaufenen Meldungen um Einlaßkarten unberücksichtigt bleiben mußten. Fabrikhafte Preise sollen wieder an die Zwischenhändler bezahlt worden sein. Es war aber auch ein Festtag im schönsten Sinne des Wortes. Festlich war die Stimmung der Zuhörer, festlich die der sämtlichen Mitwirkenden, festlich das Gewand, in welchem das herrliche Werk von der ersten bis zur letzten Scene erschien. Der Don Juan ist völlig neu und verändert ausgestattet, insofgedessen hat auch die Handlung vielfach ganz neu eingerichtet werden müssen. Dadurch hat namentlich der erste Akt eine sehr einheitliche Gestaltung gewonnen. Die Introduction spielt wie immer im Garten des Comthurs; von dem ersten Auftreten der Elvira ab aber sind dann die sämtlichen Scenen bis zu dem letzten Ball-Finale in einen einzigen Rahmen zusammengefaßt, und zwar mit einer Geschicklichkeit und künstlerischen Ueberlegung, daß die Handlung nicht lose aneinandergereiht, sondern wirklich folgerichtig entwickelt erscheint. Kein noch so kleiner Umstand ist dabei außer Acht gelassen worden. Die Gebrüder Brückner in Coburg haben dafür ein Meisterwerk der landschaftlichen Decorationsmalerei geliefert, das den Zuhörern laute Bewunderung entlockte. Der festliche Ballsaal, in welchem ebenfalls alles neu gruppiert und anders gestaltet war, ist aus dem Atelier des Hofmalers Quaglio in München hervorgegangen, wie auch der erste Garten. Prachtvolle Bilder sind es, die sich da vor dem Auge entfalten, und alle Elemente der Regie haben zusammengewirkt, um diesen prachtvollen Rahmen mit lebensvollem Inhalt zu erfüllen. Nicht so einheitlich konnte der zweite Akt gestaltet werden. Er erforderte fünf verschiedene Scenerien. Die erste ist eine nächtliche Straße vor dem Hause Elvirens, in welcher die Verzweiflung Elviras, die Auseinandersehung Don Juans mit Leporello, die Balkonscene mit dem Ständchen, der Unfall Mafettos und seine Heilung durch Zerline sich naturgemäß aneinander reihen. Das Sertett und was damit in Verbindung steht, spielt in einem großartigen Foyer, welches zwar nicht ganz neu, aber doch auch erst seit der letzten Inszenirung des Don Juan bekannt ist. Dann folgt die ebenfalls neu hergestellte Kirchhofscene, und von

hier ab erscheint die ganze Einrichtung verändert, durchweg zum großen Vortheile des Werkes. Früher saß Donna Anna in einem Zimmer mit einem Briefe in der Hand, in welchem der Geliebte ihr leise Vorwürfe machte, daß sie ihn mit der ehelichen Verbindung so lange warten lasse, weshalb das Stück auch den seltsamen Titel Briefarie erhalten hat. Statt dieser abgeschmackten Einsamkeit Donna Annas werden wir jetzt in eine Kapelle, ein kleines Mausoleum versetzt, in welches Donna Anna, statt mit dem Briefe, mit Octavio selbst eintritt. In einem duettirenden Recitativ kommen die leisen Vorwürfe zum Vorschein, und nun singt sie dem Geliebten selbst die herrliche Entschuldigungsarie. Das allein ist das Richtige, von Mozart übrigens selbst so vorgeschrieben; weisere Leute aber hatten das bessern zu müssen geglaubt. Dann endlich folgt die letzte Scene, der Speisesaal Don Juans. Eine riesige Teppichportiere scheidet den Tisch, an welchem er mit zwei Damen soupirt, von dem Hauptraume ab, in dem sich die Musik und andere Gäste befinden. Nachdem Elvira eingetreten und ihre verzweifelnde Beschwörung begonnen, fällt die Portiere von beiden Seiten herab und nun ist Don Juan mit Elvira und Leporello allein. Wenn dann Don Juan im entscheidenden Moment, nachdem Elvira entsteht und Leporello zitternd hinter den Tisch geflüchtet, selbst mit dem Armleuchter an die Portiere tritt, wird diese von unsichtbaren Händen nach beiden Seiten gehoben, und die Statue steht plötzlich, unbeweglich vor ihm und den Zuschauern. Das ist ein weit großartigerer Effect, als das Hereinschreiten des steinernen Gastes. Ebenso schlägt die Portiere, sobald Don Juans Untergang besiegelt, einfach herab und entzieht die Statue den Blicken. Hinter heftig aufsteigenden dichten Dämpfen und aufsprühenden Flammen versinkt Don Juan — und nun stürmen Donna Anna, Elvira und Octavio mit Häschern durch die sich wieder öffnende Portiere herein, gefolgt von Zerlinen und Masetto, und so kettet sich das ursprüngliche Finale an den bisherigen Schluß. — Dies für Prag componirte Finale, ein dreifäßiges Sertett, ist bisher stets fortgelassen worden, nicht blos in Berlin. Man hielt es und hält es für eine Abschwächung des Werkes nach der grandiosen Untergangsscene. Dafür hielt man es schon in Wien, als dort 1788 der Don Juan in Scene gehen sollte, und Mozart wurde vermocht, dies Sertett zu streichen. Er hat es gewiß mit schwerem Herzen gethan; aber er war schon zufrieden, daß das Werk auch in Wien endlich überhaupt nur zur Aufführung kam und machte dem Geschmack der großen Menge diese Concession. Wenn man bedenkt, daß die Wochen, während welcher Mozart in Prag seinen Don Juan fertig componirte, den höchsten Aufschwung seines Genius bedeuten, daß er hier mit der Entfaltung seiner ganzen geistigen und künstlerischen Kraft arbeitete, dann ist es doch klar, daß er in diesem Sertett, das ja in einem Guffe mit entstand, sicher nichts geschaffen haben kann, was sein grandioses Werk gewissermaßen wieder zerstört. Wenn es in einem jüngst erschienenen Buche über Don Juan heißt: „Ebensowenig wie die Situation und der Text dieses Nachfinales, so wenig ist die Musik dazu hervorrugend“, so ist das einfach nicht wahr, denn die Musik ist ganz echter Mozart. Und wenn Mibischeff gar behauptet, dies Finale sei „ein ungeheurer Verstoß gegen alle Prinzipien der Kunst“, so ist das völlig unbegreiflich bei einem Manne, der doch sonst ein blinder Verehrer des Meisters ist. Uns scheint, daß dies Nach-

finale nur ein Erguß des ganz richtigen und so außerordentlich feinen ästhetischen Gefühls ist, dem es widerstrebte, das Kunstwerk so gewaltsam, gewissermaßen mit einer grellen Dissonanz abschließen zu lassen, dem eine verjöhnende Beruhigung absolut nothwendig erschien. Auf mich hat, offen gestanden, die so überaus edle Musik dieses Finales nach dem Hölleuspektakel einen ganz wunderbaren Eindruck gemacht, und man möchte kaum daran zweifeln, daß dies Sextett auch allgemeiner vollen Anklang finden und als der eigentlich richtige Schluß des Meisterwerkes anerkannt werden würde, wenn man vielleicht durch diese und jene scenischen Veränderungen dem äußeren Eindruck nachhülfe. Was nun die übrigen musikalischen Einrichtungen betrifft, so bemerken wir nur kurz, daß auch die für Wien nachcomponirten Stücke eingeschoben sind, mit Ausnahme des Duetts zwischen Zerline und Leporello, das auch nur als eine dem Meister abgezwungene Concession für den Geschmack des damaligen Wiener Publikums am Burlesken zu betrachten ist.

Die Darstellung war vortrefflich; Frau Sachs-Hofmeister als Donna Anna sang vorzüglich; die erste große Scene, die Nachbarin und die sogenannte Briefarie waren Prachtstücke künstlerischer Leistung; daß Fräulein Leisinger eine ausgezeichnete Elvira, Fräulein Renard eine überaus schelmische Zerline ist, haben wir früher schon anerkannt. Ueberaus lebendig war Herr Bez als Don Juan und er sang entzückend; das Ständchen wurde stürmisch wiederholt begehrt. Herr Krolow als Leporello befand sich auf dem Höhepunkte seiner Laune; Herr Rothmühl als Octavio sang die erste Arie vortrefflich, Herr Schmidt als Masetto, Herr Viberti als Comthur — alle waren sie mit Lust und Liebe für das Meisterwerk eingetreten. Dank daher allen für diese prachtvolle Jubel-Aufführung, in erster Reihe dem General-Intendanten Grafen von Hochberg, der die Inszenirung selbst überwachte und damit einen Beweis seines tief eindringenden Verständnisses für das Werk gegeben hat; nach ihm vor allen Dingen dem Hofkapellmeister Deppe für die liebevolle, bis in das Kleinste sorgfältige Ausarbeitung der wunderbaren Musik, und dem Oberinspector Brandt, dessen Entwürfe und rastlose Thätigkeit dem herrlichen Werke diese Gestalt gegeben. Die Zuhörer waren ausnahmslos hingerissen von der idealen Schönheit dieses Don Juans, und so schließen wir denn unseren Bericht mit einer Strophe aus dem Prologe, in welchem Emil Taubert den Genius des großen Todten mit schwingvollen Worten feierte, die, von Herrn Kahle gesprochen und eingeleitet vom Orchester mit dem Priesterchor aus der Zauberflöte, die Einleitung in den Festabend bildeten:

„Nur selten reißt die That das höchste Sehnen,
Sinkt die Erfüllung in des Künstlers Schoß;
Doch, gleich dem hehren Bildwerk der Hellenen,
Trotz dem Geschick, was wahrhaft schön und groß,
Und lebt und wirkt, ob sich Aeonen dehnen,
In reiser Fülle zeit- und wandellos.
Ein Zaubereiland aus dem Meer der Töne
Nagt Mozart's Werk in ewig junger Schöne.“

Conzert

am 5. November 1887.

Reichsbote, (Dienstag, 8. November 1887).

Die Königliche Kapelle zeigte sich in ihrer Symphonie-Soirée unter Deppes Leitung wieder auf der idealen Höhe ihrer Leistungsfähigkeit. Den persönlichen Eindruck davon konnten wir uns nur in der Eröffnungs- und Schlußnummer-Ouverture zu Lodoiska von Cherubini und der bereits erwähnten Haydn'schen Symphonie gönnen, da wir Beethovens Clavier-Conzert (G-dur), vorgetragen von der durch ihre ausgezeichneten Leistungen bereits rühmlichst bekannten Pianistin Fr. Geisler der Antheilnahme an dem Conzert in der Sing-Akademie opfern mußten. Welch wunderbarer bezaubernder Reiz in der sinnigen Verwendung und orchestralen Wiedergabe des einfachen anspruchslosen Gedankens, der Haydn'schen Symphonien zu Tage trat, läßt sich mit Worten nicht beschreiben. Es war als ob der zweite Satz den ersten, die ehrbare Menuett den zweiten und endlich der vierte Satz mit seinem sinnigen Humor alle drei vorangehenden überträfe. Auch der Leitung des Componisten Herrn Emil Hartmann aus Kopenhagen, einer componistischen Größe der Gegenwart, dem Berliner Publikum bereits durch wiederholte interessante Vorführungen anderer Werke im Conzert Hause wohlbekannt, kam die Königliche Kapelle mit allem künstlerischen Eifer entgegen, einem Eifer, der sich gewiß nicht minder die dankbare Anerkennung des Componisten erwarb, wie er den lauten lebendigen Beifall der wie immer den Saal vollständig füllenden Hörerschaft hervorrief. Letzteren verdient das Werk auch in vollem Maße durch seinen Inhalt. Von echt sympathischer Erfindung und gediegener Durchführung reißt es sich dem Besten an, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiete hervorgebracht worden ist. Namentlich bewahrt sich der Componist ein klares Gefühl für das zulässige Maß seiner Gedankenverwendung und versteht es, im Laufe der Auseinandersetzung das Interesse bis zu einer gewissen Gipfelung zu steigern, dann aber vor weiteren ermüdenden Zumuthungen zu bewahren, ein Vorzug, den wir ganz besonders an unseren klassischen Meistern zu rühmen haben. Eine mächtige Gipfelung in einem breiten Blechorchesterjaß verlieh dem ganzen Werke einen im hohen Grade anregenden Abschluß.

Berliner Presse (Nr. 261, 1887).

Am Sonnabend gab die Königl. Kapelle ihren zweiten Symphonie-Abend, unter Leitung des Hofkapellmeisters Deppe. Neben diesem war an dem Abend aber auch noch ein zweiter Dirigent erschienen, nämlich Herr Emil Hartmann aus Kopenhagen, derselbe hochtalentvolle Musiker, welcher schon im vorigen Winter im Conzert Hause mehrere Abende mit eigenen Compositionen ausfüllte und mit denselben den allgemeinen Beifall des Berliner Publikums zu gewinnen wußte. Hier galt es einer neuen Symphonie in D-dur, zu deren Leitung der Componist von der Königlichen Kapelle eingeladen worden war. Herr Hartmann weicht in diesem neuen Werke insofern von der sonstigen Art seines Schaffens ab, als er demselben kein bestimmtes Programm zu Grunde gelegt hat. Diesmal hat er nur absolute Musik gemacht und sich damit den Bahnen

unserer klassischen Tonsetzer angeschlossen, ohne darum die Errungenschaften der neueren Zeit auf dem Gebiete der Instrumentationskunst zu verschmähen. Namentlich das Menuett ist stark nach dem Zuschnitt des Altvaters Haydn geformt, doch macht sich selbstverständlich die Individualität des Componisten überall geltend. Die Zuhörer nahmen das Werk mit großem Beifall entgegen, namentlich den zweiten Satz, Abendlied genannt. Obwohl uns persönlich dieser mit den klingenden Abendglöckchen nicht recht in den Rahmen einer Symphonie hineinpaffen zu wollen schien. Herr Hartmann wird von der Art, wie das Berliner Publikum nun auch in diesen vornehmsten Konzerträumen der deutschen Reichshauptstadt ihn und seine Musik aufgenommen hat, gewiß hoch befriedigt worden sein. Außer dem Fremden war auch noch eine bekannte Pianistin, Fräulein Helene Geisler als Solistin thätig. Sie hatte das Clavierconcert G-dur von Beethoven zum Vortrage gewählt und spielte dasselbe mit der ihr eigenen Ruhe und soliden Technik. Ihr Erfolg war ein recht bedeutender. Die Königliche Kapelle begleitete dies Werk wundervoll und bewährte unter der vorzüglichen Führung des Herrn Deppe auch mit der Ouverture zu „Lodoiska“ von Cherubini, sowie mit einer in Berlin so gut wie ganz unbekanntem Symphonie B-dur von Haydn, ihre Meistererschaft wieder nach jeder Richtung hin. Seit einer Reihe von Jahren haben wir keinen dieser Symphonie-Abend versäumt, haben die Leistungen der Königlichen Kapelle unter Taubert, Nadecke und nun unter Deppe verfolgt. Oft genug haben wir über die eingerissene Stagnation der Programme geklagt, vielfach den eingerissenen handwerksmäßigen Sclendrian getadelt, aber auch mit Freuden den mächtigen Aufschwung begrüßt, den die Kapelle seit der Anstellung ihres neuen Führers genommen hat und der von Concert zu Concert wächst. Und mit uns thut das jeder vorurtheilsfreie Musiker und Musikliebhaber. Dennoch fehlt es nicht an Stimmen, welche Kritik zu üben glauben, wenn sie Alles herunterziehen, was dort geschieht. Nun, wir sind der Ansicht und sprechen es offen aus: wer dem Hofkapellmeister Deppe die Directionsfähigkeit absprechen will, der ist entweder ein ganz oberflächlicher Ignorant oder ein böswilliger Intriguant, dem persönliche Sympathien und Antipathien höher stehen, als die Kunst.



Conzert

am 26. November 1887.

Neue Berliner-Musikzeitung (Nr. 48, 1887.)

Die Königliche Kapelle gab unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe ihre dritte Soirée. Mozarts erste D-dur- und Raffs Wald-Symphonie bildeten Anfang und Ende, das von Herrn Lübeck mit warmem Ton und gediegener Technik gespielte Volkmann'sche Cello-Conzert Mitte des Abends. Die Wald-Symphonie, dieses klanglich, aber auch poetisch hervorragende Orchesterwerk seines Schöpfers, kam in prächtiger Weise, in tadellosem Ensemble und mit feinsten Abwägung seiner dynamischen und instrumentalen Schattirungen zur Aufführung.

National-Zeitung (Nr. 626, 1887).

Wir beschlossen den Abend im Concertsaal des Opernhauses, wo die dritte Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle an der Reihe war. Zum Theil wurde uns nur noch die bis zur Unerfättlichkeit in den Reizen des Colorits schwelgende Wald-Symphonie von Raff. Die Ausführung setzte das künstlerische Vermögen des Orchesters und die Sorgfalt des Dirigenten in das hellste Licht. In Rücksicht auf Schönheit und sättigende Fülle des Klangwezens, Klarheit der Gestaltung, Feinheit und Lebendigkeit der Ausdrucksschattirungen geschah jedem Wunsch Genüge. Die musterhafte Wiedergabe konnte uns aber doch nicht über den in dem ganzen Werke waltenden Materialismus und Sensualismus hinwegtäuschen. Dasselbe, blendend, bestrickend, imponirend bei der ersten Bekanntschaft, verblaßt wie alle auf die rein sinnliche Wirkung gestellte Musik, je öfter gehört, um so bedenklicher. Sogar die wilde Jagd im Finale, ein wahrer Triumph instrumentaler Technik, wollte uns trotz der dabei auch von sämmtlichen Spielern bethätigten höchsten Virtuosität nicht mehr recht packen. Bei dergleichen Tonmalereien ist eben der Hauptfaktor des Eindrucks die Ueberraschung des Hörers. Mozarts dreisäßige D-dur-Symphonie und das Volkmann'sche Cello-Concert waren vorangegangen. Von einem sachkundigen Gewährsmann wird uns versichert, daß er sich an der ersteren höchlich gelobt hat. Er spendet ferner dem trefflichen Cellisten Herrn Lübeck lebhafteste Anerkennung, meint aber mit dem Schreiber dieser Zeilen, daß Cello-Concerte stets ein Uebel sind und nicht einmal ein nothwendiges.

Berliner Börsen-Courir (27. November 1887).

Die dritte Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle brachte unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe nur bekannte Sachen zu Gehör, wenn man zu diesen auch das selten gespielte, mehr noch interessant, als dankbare Volkmann'sche Cello-Concert rechnen darf, das Herr Lübeck mit warmem Ton und gediegener Technik unter lebhaftem Beifall vortrug. Die vortrefflich gespielten Orchesterstücken des Abends waren die erste D-dur-Symphonie von Mozart und die Wald-Symphonie von Raff, die auch hier ihren oft erprobten Zauber ausübte. Die Ausführung dieses klangschönen Werkes ist für jedes Orchester eine Festfreude, und in selbstverständlicher Wechselwirkung nicht weniger für den Hörer; und so darf die Einfügung dieses Werkes in das Repertoire der Königlichen Kapelle mit besonderer Genugthuung begrüßt werden.

Musikalisches Wochenblatt, Leipzig (Nr. 51, 1887).

Wir beschließen unser heutiges Referat mit der Erwähnung eines Berliner Concertes, dem wir am 26. November beizuwohnen Gelegenheit hatten. Es war dies die dritte Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle, und dieselbe interessirte uns umsomehr, als wir in derselben den neuen Hofkapellmeister Herrn Deppe, über dessen Directionsthaten die divergirendsten Ansichten durch die dortige Presse im Umlauf sind, kennen lernten. Der letztere Umstand ist uns, soweit er den Concertsaal berührt, gradezu unbegreiflich, nachdem wir nunmehr mit eigenen Ohren die Leistungen der betreffenden Kapelle unter der Führung des Herrn Deppe vernommen haben. Diese bestanden an jenem Abende in der Ausführung von Mozarts kleiner D-dur-Symphonie, der Wald-Symphonie von Raff und

der Begleitung zu dem von Herrn Lübeck mit herrlichem Ton und warmer Auffassung gespielten Violoncell-Conzert von Volkmann, und wir müssen unumwunden gestehen, daß wir namentlich die beiden Symphonien weder in der technischen Ausarbeitung, noch nach Seite der Auffassung je besser spielen gehört haben. Noch nie haben wir vorher bei der Berliner Hofkapelle eine gleiche Disciplin, dynamische Mannigfaltigkeit und begeisterte Haltung wahrgenommen, und zu welcher Wirkung namentlich die Raff'sche Wald-Symphonie, wenn der rechte Mann an der Spitze des Orchesters steht, gesteigert werden kann, haben wir erst an diesem Abend erfahren. Das war eine Orchesterleistung allerersten Ranges, voll poetischer Nachempfindung und auch, wo es den Intentionen des Tondichters entsprach, voller Schwung und Feuer. Wer angesichts einer derartigen Leistung zu behaupten die Stirn hat, daß der Dirigent seinen Platz nicht ausgefüllt habe, besitzt selbst kein Urtheil oder belügt sich und andere Leute aus bloßer Opposition oder niedrigen rein persönlichen Motiven.

Kreuz-Zeitung (29. November 1887).

Der dritte Symphonie-Abend der königlichen Kapelle am Sonnabend unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe hatte sein Programm aus Mozart's D-dur-Symphonie Nr. 1, Volkmann's Cello-Conzert in A-moll und der Raff'schen Symphonie „Im Walde“ zusammengesetzt. Das Cello-Conzert trug Herr Lübeck so kunstfertig und besetzt vor, daß das Publikum in lebhaftem Beifall seine Anerkennung kund gab und die Kritik diesen Neußerungen der Zustimmung nur beipflichten kann. Das Spiel des Künstlers zeichnete sich durch Lauterkeit in der Tonbildung eben so aus, wie durch vollendete Sicherheit in der technischen Lösung der schwierigen Aufgabe. Ueber die Ausführung der beiden Orchester-Compositionen durch die Mitglieder der königlichen Kapelle kann das Urtheil gleichfalls nur als Lobspruch sich äußern. Bieten beide Tondichtungen schon durch den Melodien-Reichthum eine Fülle des Genusses, so steigerte diesen noch das ausgezeichnete, warme Spiel, der bewegte, frische Vortrag. Mit voller Hingebung hörten wir die beiden Kunstschöpfungen an.

Deutsches Tageblatt (Nr. 558, 1887).

Die Kgl. Kapelle gab am Sonnabend im Saale des Opernhauses ihren dritten Symphonie-Abend. Derselbe begann mit der dreisätzigen Symphonie D-dur von Mozart. Diesem Werke folgte das einsätzige Cello-Conzert von Volkmann, welches von Herrn Lübeck vortrefflich gespielt wurde. Den Schluß des Abends bildete die Wald-Symphonie von Raff, im Concertsaale des Opernhauses zum ersten Male. Der meistehafte Vortrag aller vier Sätze bewies, daß die Mitglieder der Kapelle ohne Ausnahme mit dem größten Eifer bei der Sache waren. Mit Recht zeigten sich die Zuhörer förmlich begeistert und Herr Hofkapellmeister Deppe darf den enthusiastischen Beifall getrost mit auf seine Rechnung setzen, denn in erster Linie ist es ja doch der Dirigent, dem das Orchester einen so großen Erfolg zu danken hat.

Berliner Fremdenblatt (Nr. 279, 1887).

Die dritte Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle am 26. November hatte Mozart's D-dur-Symphonie und die Wald-Symphonie

von Raff auf dem Programm; zwischen beiden genannten Werken spielte Herr Königlich-Kammermusiker Lübeck das Cello-Conzert in A-moll von Volkmann in vollendeter Weise. Man kann dieser Thatfache gegenüber nur aufrichtig bedauern, dem vortrefflichen Künstler nicht öfter als Solist in unserem Conzertleben zu begegnen. Den beiden Symphonien wurden unter Herrn Hofkapellmeister Deppe's ausgezeichnete Leitung eine vollendete Ausführung zu Theil.



Don Juan.

(500. Aufführung)

am 24. November 1887.

Vossische Zeitung (Nr. 552, 1887).

Die 500. Aufführung des „Don Juan“ fand am Donnerstag im Königl. Opernhause statt. Ueber die Besetzung der einzelnen Rollen während des fast hundertjährigen Zeitraums, der seit der ersten Aufführung — am 20. Dezember 1790 — verflossen, giebt die Königl. General-Intendantz dankenswerthe Auskunft.*) Ein g. istvoller musikalischer Schriftsteller hat bei Gelegenheit des Don Juans-Jubiläums die Ansicht ausgesprochen, das Werk habe eigentlich gar keinen Boden auf dieser Erde; es passe weder für die Italiener noch für die Deutschen; es sei gewissermaßen von so überirdischer Vollendung, daß es nur von dem einsamen Musiker im stillen Kämmerlein bei Studium der Partitur verstanden und genossen werden könne, man solle daher endlich ein Ende machen mit seiner äußerlichen Scheinexistenz. Eine solche Behauptung nach einem hundertjährigen Welterfolg sonder Gleichen muthet ähnlich an, wie die Erklärung eines militärischen Schriftstellers nach dem Fall Sebastopols im Krimkriege, theoretisch sei Sebastopol nicht gefallen und bleibe nach wie vor uneinnehmbar. Daß unser Publikum noch keine Lust hat, auf derartige Rathschläge einzugehen, zeigte das abermals gefüllte Haus bei der letzten Don Juan-Vorstellung. Die Ausführung war wiederum in allen Theilen ausgezeichnet und gewährte eine so harmonische Befriedigung, wie wir sie grade bei diesem Werke kaum jema's früher erfahren haben. Die Besetzung der Rollen war dieselbe, wie bei der Jubiläums-Vorstellung.

Dresdner Journal (Nr. 270, 1887).

In Berlin findet Donnerstag den 24. d. Mts. im Königl. Opernhause die 500. Aufführung des „Don Juan“ von Mozart statt. Der jetzige General-Intendant v. Hochberg hatte bekanntlich bald nach Antritt seiner Stellung eine künstlerisch würdige Inszenirung dieser Oper — welche in den letzten Jahren sehr vernachlässigt war — und Kapell-

*) Siehe Seite LXV.

meister Deppe eine wahrhaft vom Geiste Mozart's erfüllte Ausführung der Musik hergestellt. Diese ist zu einer mustergültigen Gesamtleistung seitens der Gesangskräfte, des Orchesters und der Ausstattung durchgebildet, wie sie gegenwärtig auf keiner andern deutschen Bühne für diese Oper erreicht wird. So wird denn diese 500. Vorstellung des Don Juan zu einem neuen lokalen Jubiläum des Meisterwerkes, welches zugleich Zeugniß ablegt für die kunstsinige Leitung der königlichen Bühne und nicht minder für den gebildeten Geschmack des Berliner Publikums, der diese Zahl der Don Juan-Vorstellungen seit dem 20. Dezember 1790 ermöglichte, welche nur von der Prager Bühne (seit 1787) übertroffen, aber auf keiner andern erreicht wurde.

Dresdener Anzeiger (28. November 1887).

Im königlichen Opernhause in Berlin haben kürzlich zwei Fest-Aufführungen des „Don Juan“ stattgefunden: die erste am 29. Oktober zur Feier des hundertjährigen Jubiläums, die zweite am 24. November als fünfhundertste Aufführung der Oper in dem genannten Opernhause. Der letzteren habe ich beigewohnt, und es wird vielleicht manche unserer Leser interessieren, etwas über dieselbe zu hören. Sie fand unter der Direction des viel angefeindeten Kapellmeister Deppe statt. Ich habe bisher keine Gelegenheit gehabt, dessen Direction kennen zu lernen, muß aber offen bekennen, daß er für diese Aufführung irgend eine Anfeindung wahrlich nicht verdient. Das Orchester zeigte eine Tonfülle und Ton-schönheit, wie sie in den letzten Jahren, trotzdem es aus vorzüglichen Kräften zusammengesetzt ist, im Berliner Opernhause nicht immer wahrzunehmen gewesen ist. Die Tempi und Nuancirungen waren durchaus maßvoll und dem Charakter der Mozart'schen Musik entsprechend; die ersteren bei langsamen Bewegungen nicht schleppend, bei raschen nicht überhastet. Selbst für die sogenannte Champagner-Arie wurde ein Tempo genommen, welches dem Sänger die Möglichkeit gab, die Arie wirklich zu singen, und der Vertreter der Titelrolle, Herr Bez, machte auch von dieser Möglichkeit vollen Gebrauch. Die Nuancirungen waren zahlreich verwendet, aber nirgends unruhig oder gar nervös. Einen besonders günstigen Eindruck machte es, daß es dem Dirigenten gelungen war, alle Theilnehmenden, Orchester wie Sänger, für das Werk wahrhaft zu begeistern: wenigstens machten alle Leistungen den Eindruck, als sei dies der Fall. Die Rec. secchi wurden von einem zweiten Dirigenten am Pianoforte begleitet, und zwar mit solcher Consequenz, daß diese Begleitung selbst im großen Recitativ der Donna Anna, da, wo in der Partitur nur Bassnoten stehen, eintrat. Mir erscheint die Begleitung mit Bässen wirksamer; historisch am Richtigen ist es, wenn sie mit Bässen und Clavier erfolgt. Die Inszenirung war einfach, aber recht geschmackvoll, nur kann ich damit nicht einverstanden sein, daß der erste Akt vom Auftreten Elvira's bis zum Ballsaale Don Juan's auf einer Scene spielt. Die verschiedenen Musikstücke und Situationen erfordern hier Decorationswechsel. Im zweiten Finale ließ man den Comthuren plötzlich durch Wegziehen eines Vorhanges erscheinen: die Musik scheint mir darauf hinzudeuten, daß man seine Eintrittsschritte sehen muß. Auch habe ich vom Gesange Don Juan's während der Verzweifelungs-scene nichts gehört; wurde er vom Geräusch des aufsteigenden Dampfes unterdrückt oder blieb er ganz weg? Das Rondo Elvira's hatte man

an den Anfang des zweiten Actes verlegt; es bekommt dadurch etwas Unorganisches, Elvira tritt auf, singt ihre Arie und geht wieder ab. Das schöne Musikstück kommt an der Stelle, für welche es Mozart bestimmt hat, d. h. nach dem Sextett, ungleich besser zur Geltung; es fügt sich hier in den Organismus des Ganzen scenisch und psychologisch ein. Die drei letzten Tempi des zweiten Finales wurden mit gemacht, jedoch nur von den Solisten. Die Mitwirkung des Chores ist vorzuziehen. So fest ich überzeugt bin, daß Mozart von vornherein die Mitwirkung des Chores nicht gewollt, so sicher glaube ich aber auch, daß er sie nachträglich genehmigt hat. Hätte er von Anfang an den Chor gewollt, so würde er die beiden Finales wohl anders componirt haben. Er konnte jedoch nicht erwarten, daß bei der Bondini'schen Gesellschaft in Prag ein ordentlicher Chor zur Verfügung stand, schrieb daher beide Finales für Solostimmen und brachte sie so fertig mit nach Prag. Bondini hatte jedoch, wie wir wissen, für den Don Juan zahlreichere Chorkräfte besorgt. Was war nun natürlicher, als daß Mozart, der wohl kaum Zeit und Lust hatte, die betreffenden Rollen umzugestalten, den Chor, so wie es jetzt meist geschieht, mitwirken zu lassen. Für das zweite Finale war dies sogar nicht einmal zu umgehen. Die Partthien des Masetto und des Comthuren wurden von ein und demselben Sänger — Volli — gesungen. Wie wäre es möglich gewesen, daß dieser, nachdem er als Comthur versunken, wenige Minuten nachher als Masetto hätte auf der Bühne erscheinen können? Wirkte in dem Allegro assai nur der Chor mit den übrigen Solisten, so hatte Volli bis zur Solostelle Masetto's in dem Larghetto wenigstens nothdürftig Zeit, sich umzukleiden und dazu aus den Chormassen herauszutreten. Bloss durch die Mitwirkung des Chores wurde die Aufführung der Schlusssätze des Finales ermöglicht. Die Mitwirkenden, von denen vier: Frau Sachse-Hofmeister (Donna Anna), Herr Bek (Don Juan), Herr Rothmühl (Octavio) und Herr Krolop (Leporello) uns von ihrem Auftreten auf dem hiesigen Hoftheater her bekannt sind, lösten sämmtlich ihre Aufgaben mit vollster Hingebung. Besonders habe ich an Herrn Krolop, dessen Stimme sich noch der vollsten Frische erfreut zu erwähnen, daß er in seiner Darstellung immer maßvoll blieb und sich des Possenhaften enthielt. Fräulein Renard (Berline), Herr Viberti (Comthur) und Herr Schmidt (Masetto) erfreuten durch schöne Stimmen, Erstere auch durch lebendiges und anmuthiges Spiel. Zuletzt gedenke ich mit besonderer Genugthuung der Vertreterin der Elvira. Fräulein Leisinger hat eine ungewöhnlich wohlklingende, volle und umfangreiche Stimme; das ist schon viel, sie hat aber auch noch etwas, was man jetzt immer seltener findet: eine ganz vorzügliche Tongebung, eine Tongebung ohne Vellen und Schwellen. Ihr Gesangsvortrag macht demzufolge einen sehr gesunden und vornehmen Eindruck und wird von ihr an geeigneter Stelle ein Crescendo als Ausdrucksmittel angewendet, so wirkt es um so eindringlicher. Das Haus war ausverkauft und die Oper und deren Aufführung wurde von dem Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen.

Berliner Lokal-Anzeiger (Nr. 277, 1887.)

Das königliche Opernhaus war am Donnerstag in der fünfshundertsten Vorstellung von Mozart's „Don Juan“ bis auf den letzten Platz ausverkauft und der enthusiastische Beifall, der von allen Bänken

einer muftergültigen Aufführung folgte, gab abermals diefer Feftvorftellung die verdienten Ehren. Wir wollen — in Bervollftändigung unjeres Berichtes gelegentlich der Centennalfeier der erften Aufführung der berühmten Tondichtung in Prag — den fämmtlichen Factoren, die in pietätvollem Zufammewirken diefer Oper einen fo prächtigen und gefchmackvollen Rahmen gegeben haben, den Herren Brückner in Coburg, Lechner in Berlin und Duaglio in München für die äußere Gefaltung, namentlich aber der General-Intendanz und Herrn Hofkapellmeister Deppe, dem feinfühligen und unftichtigen Dirigenten der Partitur, ein ganz bejonders warmes Wort des Dankes fagen. Es ift ja ein offenes Geheimniß, daß Herr Graf Hochberg in direct perfonlichem Eingreifen hier die Intencirung und fämmtliche Vorfragen des Gelingens bis auf die kleinste Kleinigkeit mit äfthetifch und muftalifch jübtlicher Abwägung überwacht hat. Die Vorftellung ift aus einem einheitlichen Guß. Man kann — wie wir — in einzelnen Textftellen, vielleicht auch in einer Frage der Tempi, die wir z. B. in der Champagner-Arie noch elaftifcher, im Maskenterzett etwas retardirter wünfchen möchten, einer anderen Meinung fein, — jedenfalls hat man die ganz hervorragende Genauigkeit und Accurateffe, mit der Herr Hofkapellmeister Deppe fich in liebevollstem Studium in die Partitur verfenkt hat und nun mit der exemplarifch begleitenden Kapelle jeder Intention des großen Componiften gerecht wird, nur mit lebhafteter Freude begrüßen. — Die Befetzung der Oper aller Opern war diefelbe, wie am Abend der Centennalfeier. Auch das Schlußfextett nach Don Juans Untergang kam noch einmal zur Aufführung. Der Abfchluß mag verföhnend fein, — muftalifch will er doch nicht zu der Höhe der Composition der fonftigen Perlen unjrer muftalifchen Literatur emporreichen. Die unvergleichliche Partitur wirkte mit dem ganzen Zauber ihres unvergänglichen Werthes und Reizes.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (21. Februar 1888).

Se. Majestät der Kaiſer, die Frau Prinzefſin Friedrich Karl die Frau Prinzefſin ſowie der Prinz von Hohenzollern beehrten den geſtrigen Geſellſchaftsabend im königlichen Opernhaufe mit ihrer Gegenwart. Unter Kapellmeiſter Deppe's Leitung fand vor ausverkauftem Hauſe eine vortreffliche Aufführung des „Don Juan“ ſtatt. Der reiche Ertrag, den die Vorſtellung gebracht, iſt zum Beſten des in Wien zu errichtenden Mozart-Denkmalſ beſtimmt.

Die Befetzung der Oper „Don Juan“

von der 1. Vorſtellung am 20. Dezember 1790

bis einſchließlich zur 499. Vorſtellung am 16. November 1887.

Don Juan.		Vorſt.	
		Herr Joſeph Fiſcher	1815—17
			8 mal
Herr Lippert	1790—1797 . in 30	als Gaſt	1803 1 =
= Beſchorf	1796—1815 . . 56	=	1810 2 =
= Blume	1812—1839 . . . 101		11

	Vorft.
Herr Eduard Devrient 1823	1
= Hammermeister 1832—34	8
= Gide 1841 2 mal als Gaſt 1835 1 =	3
= Böttcher 1839—1850	61
= Steinmüller 1852	2
= Salomon 1852—1869	90
= Bez 1864—1887	97
= Schmidt 1876 u. 1882	2
= Beck 1877 u. 1878	2
= Oberhauser 1883—1887	21

Gaſtrollen.

Herr Haßloch 1800	1
= Hoffmann 1805	1
= Ehlers 1805	1
= Unzelmann Sohn 1807	1
= Blume vom Königsberger Theater, ſpäter Carl Blum genannt, 1810	1
= Wild 1817	2
= Haufer 1826	1
= Woltereck 1828	1
= Böck 1834	2
= Marber 1836	1
= Mitterwurzer 1851	2
	499
	mal.

Donna Elvira.

	Vorft.
Frl. Hellmuth, nachher. Müller 1790—1808	65
Frau Lippert 1793—1796	5
= Böhm 1796—1797	3
= Lanz 1808—1813	15
Frl. Herbt 1810	1
Frau Schulz 1813—1830	25
Frl. Leift 1817—1819	10
Frau Wilder 1820—1829	43
Frl. Carl 1825—1827	8
= Flache 1828	1
= v. Schaeckell, nachherige = v. Decker, 1828—1830	3
Frau Seidler 1831—1837	11
= Bircher 1832	1
Frl. Böttcher, nachher. Finke, 1832—1834	16

	Vorft.
Frl. Stephan 1836	3
= Sophie Löwe 1837	1
= Lenz 1838	3
= Hedwig Schulz 1839—1842	14
= v. Faßmann 1841—1844	6
= Marr 1843—1847	14
= Breudenorf, nachher. Böt- ticher, 1847—1861	73
= Trietſch 1858	3
= Bollack 1859	1
= de Abna 1861—1865	19
= Saunter, nachher. Blume, 1863—1866	8
= Gorina 1866—1885	13
= Grün 1867—1869	17
= Brandt 1869—1882	57
= Lehmann 1873—1885	26
Frau Kupfer-Berger 1875	1
Frl. Bettaque 1879	1
= Beeth 1885—1886	5
= Leifinger 1887	8

Gaſtrollen.

Frl. Schechner 1827 u. 1829	2
= Meißelbach 1832	1
= Clara Heinefetter, nachh. Stöckel, 1836 1 mal 1840 2 =	3
= Hanol 1837	1
= Spaßer, nachher. Palm, 1841 3 mal 1844 3 = 1845 1 =	7
= Auguſte Löwe 1841	1
= Dickow 1865	2
= v. Zavisza 1865	1
= Marie Lehmann 1878	1

499
mal.

Donna Anna.

	Vorft.
Frau Unzelmann, nachh. Beth- mann, 1790—1793	22
= Langerhaus 1792	1
= Schick 1794—1808	49
= Lippert 1797	1

	Verst.		Verst.
Frl. Herbst 1809	1	Frau Schröder = Devrient 1831	
Frau Müller 1809—1815 . . .	16	4 mal	
Frl. Schmalz 1810—1819 . . .	28	1834 2 =	6
Frau Seidler 1820	2	= Walcker 1831 u. 1833 . .	2
= Schulz 1820—1829 . . .	43	= Fischer 1831 2 mal	
Frl. Flache 1823	2	1835 1 =	3
▪ v. Schaeffel, nachherige		Frl. Haus 1832	1
v. Decker, 1832	1	= Neureuther 1832	1
Frau Pirscher 1832	3	= Henriette Carl 1833 2 mal	
Frl. Stephan 1833	2	1841 1 =	3
= v. Faßmann 1836—1846	27	= Großer 1834	2
= Sophie Löwe 1839 . . .	2	= Luzer 1834	1
= Mary 1843—1845	4	Frau Schodel 1834	1
= Tuzcek, nachher. Herren-		= Fischer-Nichten 1834 . . .	1
burg, 1848—1855	4	Frl. Bentler 1835	1
Frau Köster 1849—1863 46 mal		Frau Franchetti-Walzel 1836 .	2
als Gast 1843 2 =		= Gentiluomo 1841	3
= 1847 3 =		Frl. Evers 1842	1
= 1848 3 =	51	Frau Schoberlechner 1842 . . .	1
Frl. Wagner, nachherige Fack-		= Burchard 1843	1
mann, 1851—1853 6 mal		= Hasselt-Barth 1843 . . .	2
als Gast 1850 1 =	7	Frl. Kunth 1844	1
Frau Cassh 1860	2	= Jacédé 1844	2
= Harriers 1863—1867 . . .	4	= Jenny Lind 1845 4 mal	
Frl. Schmidt 1864	2	1846 1 =	5
= Santer, nachher. Blume,		Frau Viardot = Garcia 1847	
1864—1868	21	3 mal	
Frau v. Bogenhuber 1868—86	89	1848 2 =	5
= Sachs-Hofmeister		Frl. Zichiesche 1849	1
1882—1887	20	Frau Berend-Brand 1850 . . .	1
= Brajnin 1887 1 mal		= Küchenmeister = Rudersdorf	
als Gast 1887 2 =	3	1850	1
		= Hochfolz-Falconi 1853 .	4
Gastrollen.		Frl. Ney, nachh. Bürde, 1854	1
Frau Hasloch 1800	1	Frau Nimbs 1854 u. 1855 . . .	2
= Stod 1807	1	Frl. Dietjens 1855	1
= Grünbaum 1817 1 mal		= Lehmann 1856	1
1834 3 =	4	= Carl 1856	1
Frl. Fischer 1818	1	= Grassini 1858	1
= Wranitzki, nachh. Kraus,		= Kraus 1859	1
1819	1	= Majerhöfer, nachh. Koll	
Frau Campi 1821	1	1860	2
= Werner 1822	1	= La Grua 1861	2
Frl. Beltheim 1824	1	Frau Koll-Majerhöfer 1862 . .	1
Frau Marjchner 1826	1	= Ines Fabbri 1862	1
= Kraus-Wranitzki 1827 . .	1	= Förster 1863	1
Frl. Sonntag 1827 1 mal		Frl. Müller 1863	1
1830 2 =	3	= Wilt 1866	2

	Vorft.		Vorft.
Frl. Henz 1867	1	Herr Krause 1844—70	136 mal
Frau Caggiati 1868	1	als Gast 1841	1 = 137
= Roeske-Lundh 1869	1	= Zschiesche 1851	2
	499	= Salomon 1868—1887	87
	mal.	= Krolow 1884—1887	19

Der Gomthur.

	Vorft.
Herr Kjelzig 1790—1815	97
= Köpfe 1806	1
= Blume 1815—1817	6
= Sieber 1816	3
= Gern sen. 1817—1826	19
= Hillebrand 1820—1823	16
= Busolt 1822—1830	36
= Becker 1828	1
= Walz 1831	4
= Zschiesche 1831—1861	140
= Niefe 1832	2
= Mickler 1834—1836	3
= Bötticher 1836—1839	8
= Behr 1843	2
= Salomon 1851	2
= Fricke 1857—1886	130
= Barth 1868 u. 1869	2
1874—1884	15
= Viberti 1886 u. 1887	9
= Kraja 1886	1

Gastrollen.

Herr Habermehl 1820	1
= Spitzeder jun. 1827	1
	499
	mal.

Leporello.

	Vorft.
Herr Huzelmann 1790—1816	8)
= Gern sen. 1805—17 20 mal	
als Gast 1792	1 = 21
= Joseph Fischer 1817	1
= Bauer 1817—1839	99
= Eduard Deorient	
1822—1826	5
= Becker 1832	1
= August Fischer 1839—1844	25
= Blume 1841 u. 1842	4

Gastrollen.

Herr Bianchi 1793	1
= Hübsch 1797	2
= Mosevius 1811	1
= Hunnius 1815	1
= Günther 1819	2
= Deni 1819	1
= Freund 1819 u. 1828	2
= Sedlmeier 1828	1
= Preißinger 1828	1
= Reichel 1832	1
= Gerstel 1839	1
= Mäder 1843	1
= Girch 1843	1
= Behr 1848	1
= Reiß 1871	1
	499
	mal.

Don Octavio.

	Vorft.
Herr Christian Benda 1790 u.	
1791	12
= Ambrosch 1791—1804	44
= Gunicke 1804—1819	55
= Wurm 1810	1
= Stürmer 1815—1830	50
= Bader 1820—1836 20 mal	
als Gast 1818	1 =
= 1819	2 = 23
= Hoffmann 1831—1834	9
= Mantius 1832—1856	101
= Eichberger 1836—1840	8
= Pfister 1848—1859 13 mal	
als Gast 1843	2 = 15
= Krüger 1858—1871	70
= Lederer 1869—1871	8
= Schleich 1871—1878	
	22 mal
als Gast 1865	1 = 23

	Vorft.		Vorft.
Herr Schott 1873 u. 1874 . . .	4	Herr Behrens 1870—1872 . .	4
= Wolff 1876 u. 1877 . . .	5	= Schelper 1871	4
= Grust 1877—1886	27	= Schmidt 1871—1887 . .	15
= Jund 1880—1882	8	= Proloy 1872—1884 . . .	66
= Rothmühl 1882—1887		= Wiberti 1884—1886 . . .	10
24 mal			499
als Gaſt 1882 1 =	25		mal.

Gaſtrollen.

= Moſtermeier 1818	1
= Julius Müller 1822 . . .	2
= Cornet 1827	1
= Schmezer 1843	1
= Fahrenholz 1857	1
= Schneider 1858	1
= Adams 1864	1
= Dr. Gunz 1864	1
= Jäger 1867	1
= Matthias 1877	1
	499
	mal.

Maſetto.

	Vorft.
Herr Brandel 1790 u. 1791 . .	14
= Franz 1792—1804	37
= Rau 1800—1801	2
= Leidel 1802	3
= Lenn 1804—1808	17
= Bauer 1808—1817	33
= Nebenſtein 1817 u. 1822 .	2
= Weiſzmann 1817—1823 .	10
= Freund 1818	1
= Sieber 1818—1827	8
= Eduard Devrient	
1819—1836	75
= Schneider 1828 u. 1831 .	4
= Balg 1832—1839	6
= Blume 1833 u. 1835	2
= Zichieſche 1836—1839 . .	8
= Niekler 1839—1849	45
= Behr 1844—1846	9
= Weigold 1849—1852	16
= Schäffer 1853—1862	39
= Baſſe 1854—1861	13
= Fiſcher 1861	1
= Voſt 1862—1870	55

Berline.

	Vorft.
Frau Baranius, nachher. Nieb, 1790—1796	27
Frl. Schwachhofer, nachherige Guniſche, 1796—1815 . .	49
= Eigenſatz, nachherige Pe- drillo, 1800—1804	13
= Willich 1804—1806	10
= Herſt 1810	1
= Düring, nachh. Crelinger, 1815	1
= Johanna Guniſche, nachher. Prof. Krüger, 1816—1825	39
Frau Seidler 1818—1832 . . .	13
Frl. Reinwald, nachher. Prof. Valentini, 1820—1828 . .	15
= Hoffmann 1827	4
= v. Schaezſell, nachherige v. Decker, 1828—1831 . .	13
= Lehmann 1832	2
= Grünbaum, nachherige Bercht 1832—1843	37
= Lentz 1839	1
= Schulz 1840 u. 1841	7
= Tuczec, nachher. Herren- burg, 1841—1861	80
= Conrad 1844	2
= Marx 1848 u. 1850	3
= Trietiſch 1850—1856	11
= Mandl 1857	1
= Baur 1858	1
= Voß 1860	2
Frau Harriers 1860—1871 . .	25
Frl. Pollack 1861	1
= Gericke, nachher. Trunck, 1863—1866	9
= Guttary 1865 u. 1866	4
= Frieb 1867	3

	Vorft.	Gastrollen.	Vorft.
Frau Beringer 1867	1	Frau Leibnitz 1804	1
= Lucca 1867-1872 28 mal		= Neumann, nachher. Hait-	
als Gast 1883 1 =	29	zinger 1822	2
Frl. Lehmann 1872—1882 . .	22	Frl. Roser 1828	1
= v. Bretfeld 1873 u. 1874	4	Frau Christiani 1841	1
= Hauck 1876 u. 1877 3 mal		Frl. Krall, nachherige Jauner,	
als Gast 1874 1 =	4	1854	1
= Biba 1877 u. 1878 . . .	6	= Büry 1855	1
= Tagliana 1879—1882		= Ubrich 1859	1
10 mal		= Savanny 1862	1
a. Gast 1879, 1883,		Frau Deek 1862	1
1884 3 =	13	Frl. Kunz 1875 u. 1876 . . .	2
= Drieje 1882—1884 . . .	9	= Scharwenka 1876	2
= Hofmann 1885 u. 1886		= Kirchner 1850	1
7 mal		= Klein 1882	1
als Gast 1884 1 =	8	= Fritsch 1885	1
= Leisinger 1835	1	= Ehrich 1885	1
= Battini 1886	2		499
= Renard 1887	8		mal.



Conzert

am 23. Dezember 1887.

Post (25. Dezember 1887).

In der Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle, welche vorgestern unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Deppe stattfand, begann das Programm mit Mendelssohn Hebriden-Ouverture. Ferner brachte der Abend ein Adagio und Scherzo aus einer Suite von Raff, zwei reizende Sätzchen, in denen die durchsichtige Klarheit der Instrumentation angenehm auffiel; mit Beethovens Symphonie in D schloß das Programm. Dazwischen erfreute Fräulein Leisinger die Hörer durch den Vortrag einer Arie aus einer Bach'schen Cantate und einer Arie aus Mozarts Repastore. Eine prächtige Leistung des Orchesters war die Wiedergabe der Beethoven'schen Symphonie, deren zweiter Satz, Larghetto vom Componisten überschrieben, allerdings in etwas schnellem Zeitmaß vom Dirigenten genommen wurde. Folgte man indessen willig der Intention, so muß man zugeben, daß damit das Schleppen, in das grade dieser Satz gar leicht hineingeräth, vermieden wird und die anmuthige Bewegung namentlich dem zweiten Thema außerordentlich zu gut kommt. Trotz des bevorstehenden Christabends war der Saal gut besucht, ein Anzeichen, wie hoch in der Gunst des Publikums zur Zeit diese Symphonie-Soirées stehen.

Berliner Börsen-Zeitung (25. Dezember 1887).

In der vorgestrigen Symphonie-Soirée der königlichen Operkapelle ging es wieder einmal sehr still und klassisch her. Neben Beethoven, Bach und Mozart war nur noch dem Romantiker Mendelssohn, der mit seiner Hebriden-Ouverture vertreten war, und dem „Zeitgenossen“ Raff für wenige Minuten das Wort gegeben. Von Letzterem spielte das Orchester zwei zierliche Sätze einer in Berlin noch fast unbekanntem Suite, die also gewissermaßen als Surrogat für die fehlende Novitäten-Nummer gelten konnte. In beiden auch melodisch reizvollen Sätzen, einem Adagietto und einem Scherzo, zeigt sich die oft gerühmte Instrumentationskunst des verstorbenen Meisters in glänzendem Lichte; auch erschienen beide in dem feinschattirten Vortrag des Orchesters von einer Klangschönheit, von einer so duftigen Zartheit, daß das Publikum große Lust zu einem da capo-Verlangen bezeugte. Nicht minder vorzüglich gelang dem von Herrn Deppe geleiteten Orchester die erwähnte Mendelssohn'sche Ouverture, welche die Anfangsnummer des Programms bildete, und die weiteren im streng-akademischen Rahmen gehaltenen musikalischen Gaben dieser Weihnachts-Soirée schlossen sich dieser ersten würdig an. Fräulein Leisinger bewährte im Vortrag einer Bach'schen Cantaten-Arie mit obligater Oboe, einer echten und rechten Cantor-Arie im besten Sinne des Wortes, wiederum ihr außerordentliches Stilgefühl und ihre gewohnte Vortragsnoblesse, um später in der technisch makellosen Wiedergabe einer vorzüglichsten Coloratur-Arie aus Mozarts halbverschollenem Ré pastore — die, wenn wir nicht irren, hier bisher nur einmal von Frau Sembrich gesungen worden ist — ihre durch peinlichste Sauberkeit ausgezeichnete Meisterchaft auf dem Gebiet des Kunstgesangs von Neuem zu bethätigen. Selbstredend wurde Fräulein Leisinger seitens des Publikums, dessen Phalanx wohl in Folge der unmittelbaren Nähe des Weihnachtsfestes bemerkbare Lücken aufwies, mit den ausgiebigsten Beifallspenden bedacht. Mit der Wiedergabe der Beethoven'schen D-dur-Symphonie brachte die königliche Kapelle, welche namentlich in dem so wunderbar melodischen Larghetto — Herr Deppe hatte für dasselbe übrigens ein etwas schnelleres Tempo gewählt, als sonst gebräuchlich — eine entzückende Schönheit des Klanges und eine abgrundtiefe Innigkeit des Ausdrucks entfaltete, das Concert zum Abschluß, nicht ohne auch ihrerseits nach jedem einzelnen Satze der Symphonie von dem Auditorium lebhaften und anhaltenden Applaus geerntet zu haben.

Neueste Nachrichten (Nr. 302, 1887).

Am Freitag gab die königliche Kapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn Deppe ihre vierte Symphonie-Soirée und sah trotz des bevorstehenden heiligen Weihnachtsabend noch auf einen gar stattlich gefüllten Saal. Als Mitwirkende war Fräulein Leisinger gewonnen worden, welche eine Arie aus einer der Trinitatis-Cantaten von Sebastian Bach und eine Arie aus Mozarts Jugendoper „Il re pastore“ zum Vortrage gewählt hatte. Die Erstere, nur vom Streichquartett und einer obligaten Oboe begleitet, wurde von der Künstlerin mit bewundernswürdiger Sicherheit gesungen. Großer Beifall folgte dem Vortrage, der sich jedoch nach der glänzenden Coloratur-Arie des neunzehnjährigen Mozart zu einem rauschenden Erfolge steigerte. Sie

erzielte damit einen mehrmaligen Hervorruf. Die Königliche Kapelle hatte ihrerseits die Hebriden-Ouverture von Mendelssohn, Adagietto und Scherzo aus der Suite von Raff und die Symphonie D-dur von Beethoven auf das Programm gesetzt, welche Werke wieder bis in die feinsten Details ausgearbeitet zum Vortrage gelangten. Die Zuhörer spendeten nach jedem Satze den weitgehendsten Beifall, den das prächtige Ensemble des Orchesters auch in jeder Beziehung verdiente.



Konzert

am 2. Januar 1888.

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 2, 1888).

Im fünften Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe kam die selten gehörte, wunderschöne „maurerische Trauermusik“ von Mozart und Beethovens B-dur-Symphonie in oft gerühmter, vorzüglicher Weise zum Vortrage. Zwischen beiden spielte Herr Willy Rehberg aus Leipzig das hier noch fast unbekanntes Clavier-Konzert von Hermann Götz, dem reich begabten, 1876 verstorbenen Componisten der „Berühmten Widerspenstigen“. Die sinnige, nachdenkliche Natur des Autors zeigt sich sehr genau in diesem Werke, dessen bedeutendster Satz der zweite ist, ein klangschönes, von innigem Gefühle durchströmtes Adagio. Das Finale ist mit großer Kunst und in lebhaft angeregten Rhythmen geschrieben, aber es fehlt ihm der Glanz des eigentlichen Konzertsatzes; es möchte fröhlich sein und kommt doch nicht dazu. Herr Rehberg spielte das nicht eben virtuos dankbare Werk mit Verständniß und warmer Hingabe, im Technischen zuverlässig und in der Auffassung klar und ruhig. Herr Rothmühl sang die große Arie aus Händels Samson. Das Orchester begleitete vorzüglich.

Tägliche Rundschau (4. Januar 1888).

Der fünfte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle begann mit der „Maurerischen Trauermusik“ von Mozart, die in Berlin seit einer langen Reihe von Jahren nicht mehr gehört worden ist. Das kleine, sehr eigenartige Werk wurde vortrefflich ausgeführt. Zu seiner Wahl für dies Programm mochte der Todestag des verstorbenen Königs Veranlassung gegeben haben. Es folgte ein in Berlin noch nicht aufgeführtes Clavier-Konzert in B-dur von Hermann Götz. Ein prächtiges Werk, welches abermals von dem großen Talente des so früh Verstorbenen das beredteste Zeugniß ablegt. Namentlich der langsame Satz und das lebendige Schlußrondo fanden den allgemeinsten Beifall. Herr Willy Rehberg, ein junger Leipziger Pianist, führte sich damit als ein Clavier-Spieler ersten Ranges ein. Nach ihm sang Herr Hofopernsänger Roth-

müht Recitativ und Arie „Warum liegt Judas Gott im Schlaf“ aus dem Oratorium „Samson“ von Händel und auch er fand mit dem musikalisch sicheren Vortrage dieser schwierigen Nummer großen Beifall. Den zweiten Theil des Abends füllte die vierte Symphonie Beethovens, B-dur, aus, welche die Hörer förmlich begeisterte.



Zauberflöte

am 11. Januar 1888.

Deutsches Tageblatt (Nr. 22, 1888).

Aus dem Gastspiel der Frau Marcella Sembrich im königlichen Opernhause wurde am Mittwoch leider nichts, denn die Künstlerin war im Laufe des Tages erkrankt. Dennoch blieb die angelegte „Zauberflöte“ auf dem Repertoire. Da die Oper seit dem 20. Mai 1886, in welcher Vorstellung Herr Kammerjänger August Fricke von der Bühne sich verabschiedete, nicht mehr gegeben worden ist, so konnte vorausgesetzt werden, daß gar viele Musikfreunde die Zauberflöte um des Werkes und der Musik willen nicht gern entbehren möchten. Und diese Voraussetzung bestätigte sich, denn wenn an der Kasse auch gar vielen Besuchern der Eintrittspreis zurückgezahlt werden mußte, weil sie auf den Abend ohne Marcella Sembrich Verzicht leisteten, so zeigte sich das Opernhaus doch immer noch recht ansehnlich gefüllt. Fräulein Globig, welche rasch für Frau Sembrich eingetreten war und die Königin auf diese Weise zum ersten Male sang, war ja nun allerdings auch nicht entfernt ein Ersatz. Durchaus anerkannt muß werden, daß Fräulein Globig die Parthie ohne jede Probe sang, ein Beweis, wie fest und sicher sie dieselbe eingelernt hat; aber weder ist die dünne, spitze, körperlose Stimme, noch die unfertige Technik für solche höchste Virtuosenaufgabe geeignet. Daß die Stimme wirklich bis zum hohen F reicht, so daß Fräulein Globig, um dies recht deutlich zu zeigen, damit sogar am Schluß der ersten Arie eine geschmackvolle Variante anbringen konnte, wie sie auch die zweite Arie in der Originaltonart zu singen vermochte, während sogar Frau Sembrich diese um einen ganzen Ton nach der Tiefe zu transponiren gezwungen ist — das entschädigt nicht für die Unzulänglichkeit der sonstigen Leistung. Auch Herr Biberti vermochte als Sarastro in keiner Weise zu befriedigen; abgesehen von allem anderen fehlt seiner Stimme in der Tiefe die Wucht, mit welcher Sarastro die Situation und die ganze Musik in seinen Scenen beherrschen muß. Die unzureichende Vertretung dieser beiden einschneidenden Parthien brachte einen gewissen Mißton in die ganze Vorstellung. Andererseits aber war dieselbe auch reich an ausgezeichneten Momenten. Hierher rechnet in erster Reihe die Pamina des Fräulein Leisinger; jede ihrer Arien war eine Prachtleistung, die schwierige Arie G-moll „Ach, ich fühl's“, nahezu das, was man echten Mozartgesang zu nennen pflegt, der ja heut zu tage schon fast ausgestorben ist. Sie war denn auch die einzige, welche von den Zuhörern mit Recht durch mehrmaligen Hervorruf geehrt wurde.

Vortrefflich sangen auch die drei Damen Fräulein Kopka, Frau Will und Frau Lammert, recht belustigend war Herr Schmidt als Papageno, durchaus befriedigend sangen Herr Rothmühl den Tamino, Herr Lieban den Mohren, Herr Schinkel den Sprecher, Fräulein Renard die Papagena; und daß die Musik als solche eine ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr, versteht sich unter der Leitung des Herrn Deppe, Mozart gegenüber, schon nahezu von selbst.

Berliner Fremdenblatt (13. Januar 1888).

Das freudig erwartete Gastspiel der Frau Sembrich erfährt durch Heiserkeit derselben eine Verzögerung. Ein rother Zettel machte am 11. Januar, an welchem Tage die gefeierte Sängerin als erste diesjährige Gastrolle in der „Zauberslöte“ die Königin der Nacht singen sollte, dem Publikum die Mittheilung, daß wegen Erkrankung des Gastes Fräulein Globig diese Rolle übernommen hätte. Die Folge davon war, daß ein großer Theil des Publikums die Billete an der Kasse zurück gab. Dem Referenten blieb aber die Pflicht, der gestörten Vorstellung dennoch beizuwohnen, da mehrere Rollen neu besetzt waren. Fräulein Leisinger, welche zum ersten Mal die Pamina sang, hatte mit dieser Rolle einen bedeutenden Erfolg. Dies war schon vorauszusehen, da Fräulein Leisinger sich längst als eine vorzügliche Mozartsängerin erwiesen hat. Ihre vorzügliche, von den modernen Unarten, Tremolo und dergleichen freie Schule befähigt sie ganz besonders für den klassischen Gesang. Für die Pamina besitzt Fräulein Leisinger außerdem noch den hier so nöthigen echt mädchenhaften Reiz und die Fähigkeit, gut Dialog zu sprechen. Ganz wunderschön sang sie besonders die Arie „Ach ich fühl's es ist verschwunden“. Das Publikum belohnte die sympathische Sängerin mit lebhaftestem Beifall. Neuerst reizvoll in schalkhafter Anmuth war Fräulein Renard als Papagena, welche Parthie die Künstlerin, soviel uns bekannt, auch zum ersten Mal sang. Auch ihr wurde rauschender Beifall zu Theil. Den Sprecher sang diesmal Herr Schinkel mit der nöthigen Salbung und mit gutem Gelingen. — Es blieb ja immer ein Wagnisstück, Fräulein Globig kurzer Hand die enorm schwierige Parthie der nächtlichen Königin anzuvertrauen. Aber die Intendanz war in Bedrängniß, und man wußte, daß Fräulein Globig längst die Rolle studirt hatte. Wenn die junge intelligente Künstlerin soviel Stimmmaterial besäße als sie Fleiß und Streben besitzt, so könnte sie weit kommen. Aber leider hat die Natur ihr eine Grenze gezogen. Merkwürdig ist es, daß jenseits der höchsten Töne der zweigestrichenen Oktave, die ihr schwer werden, ein ihr leichtes höheres Register beginnt. So brachte sie die Zwischern-Kunststücke der ihr anvertrauten Rolle in der Original-Tonart ganz glücklich heraus. Auch in der Cantilene gelang ihr Vieles recht gut. Jedenfalls mußte man es der jungen Künstlerin Dank wissen, daß sie sich vor die Bresche stellte und den Unwillen des in seinen Erwartungen getäuschten Publikums muthig zu ertragen wagte. Wer bei einem solchen Opfer zu zischen sich nicht entblödete, mußte eine recht rohe Natur sein. Herr Rothmühl war als Tamino vorzüglich bei Stimme, ebenso Herr Viberti tüchtig als Sarastro. Auch die Herren Schmidt (Papageno) und Lieban (Monostatos), sowie die drei Damen und die drei Knaben leisteten Erfreuliches. Herr Kapellmeister Deppe leitete das Werk mit gutem Gelingen.

Post (Nr. 12, 1888).

Es war am 14. Mai 1886, als wir im Opernhause von dem langjährigen, ausgezeichneten Vertreter des Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“ Herrn Kammerjänger Fricke und damit zugleich für fast zwei Jahre von des Salzburger Großmeisters herrlicher Oper Abschied nehmen mußten. Seit vielen Monaten war nun die schwer vermißte Partitur den umsichtigen Studien des Herrn Hofkapellmeisters Deppe anvertraut worden, der die Oper gestern Abend als ein abgerundetes, trefflich einstudirtes Kunstwerk dirimirte und damit in der fünften klassischen Oper die anerkanntwertheste Beglaubigung seiner directorialen Befähigung bekundete. Das prächtige Tongedicht sollte durch die Mitwirkung einer der ersten Gesangskapazitäten der Gegenwart, Frau Marcella Sembrich, eine ganz ungewöhnliche Bedeutung bei seinem Wiedererscheinen erhalten. Doch wurde sie durch Irdisposition verhindert, und an ihre Stelle trat Fräulein Globig. Die junge Künstlerin — wir verkennen das nicht — hatte von vornherein dem lückenhaft besetzten Opernhause gegenüber, das grade nicht in rosenfarbener Laune war, einen schweren Stand. Aber wir dürfen es ihr auch ebensowenig ersparen, es auszusprechen, daß wir zwar ihrem schneidigen Muth alle Achtung zollen, eine einigermaßen richtige Schätzung ihres Könnens ihr aber wohl dies Mißlingen erspart haben würde. Das für die bescheidenen Grenzen der Opernsoubrette kaum befriedigende Volumen des Soprans erblakte — bei aller Specialität einer gefügigen Höhe, deren Kunststücke Fräulein Globig unmotivirt auf die Messerschneide setzte — vor der Wucht und Größe dieser Aufgabe. Auch Herr Viberti, der den Sarastro zum ersten Male sang, konnte unsern Hoffnungen nur wenig entsprechen. So schön die Stimme in der Mittellage und Höhe klingt, so sehr entbehrt sie doch der hier unabweisbar erforderlichen Grundgewalt des Basses. Auf der vollen Höhe ihrer Aufgabe stand in erster Linie Fräulein Leisinger als Pamina mit einer gradezu mustergültigen, in jedem Gesichtspunkt tadellosen Leistung; das ist eine Mozart-Sängerin, die allen Zuhörern aus dem Herzen singt. Sehr brav und felsensfest in der musikalischen Beherrschung war Herr Rothmühl als Tamino. Voll schelmischer und anheimelnder Liebenswürdigkeit waren Fräulein Renard und Herr Schmidt — in bester Laune — als Papageno und Papagena. Herr Schinkel sang den Sprecher zum ersten Male korrekt und gut, der Ton kann aber noch ungleich vornehmer zum Ausdruck kommen. Herr Lieban war ein bewährter Monostatos. Ein ganz besonders warmes Wort uneingeschränkter Anerkennung soll dem Terzett der drei Damen werden, das meisterhaft war; der zarte und doch scharf durchklingende Sopran von Fräulein Kopka und die sonore Altstimme von Frau Lammert klingen außerordentlich schön. Ebenso tüchtig waren die drei Knaben unter der gediegenen Führung von Fräulein Seehofer. Der Chor war von jener musterhaften Präcision und Verständnißsinnigkeit für seine weisevolle Aufgabe, die wir stets mit den rühmendsten Worten in dieser Oper preisen konnten. Der Kapelle gebührt eine gleiche Anerkennung.

Conzert

am 14. Januar 1888.

Signale, Leipzig (Nr. 8, Januar 1888).

In der sechsten Symphonie-Soirée (der letzten im ersten Cyclus) der Königl. Kapelle hatte man von den in letzter Zeit üblich gewordenen Solo-Vorträgen abgesehen und ein rein orchestrales Programm aufgestellt. Daß man des langjährigen Chefs W. Taubert durch Vorführung seiner C-moll-Symphonie (die übrigens der Kapelle gewidmet ist) auf demselben wieder einmal gedachte, fand allgemeine Billigung in der sehr beifälligen Aufnahme des Werkes. Die Ouvertüre zu „Egmont“ und „Coryanthe“ und die Haydn'sche C-moll-Symphonie bildeten in einer ganz prächtigen Wiedergabe die weiteren Genüsse des Abends.

Krenz-Zeitung (Nr. 14, 1888).

Die Königl. Kapelle veranstaltete am Sonnabend die letzte Symphonie-Soirée ihres ersten Cyclus. Das Programm war zusammengesetzt aus Beethoven's und Weber's Ouvertüren zu „Egmont“ und „Coryanthe“, aus Haydn's C-moll-Symphonie (mit dem Cello-Solo) und einer C-moll-Symphonie von W. Taubert. Herr Deppe dirigierte. Die Aufführung der mit Ausnahme der Taubert'schen Symphonie öfter gehörten Tonwerke erfreute die Hörer durch Kunstschönheit in der Klangbildung und im Vortrage. Insbesondere ist die dramatische Ausgestaltung, die rythmische Wucht und die sorgsame Schattirung im Dynamischen bei der Wiedergabe der beiden Ouvertüren zu rühmen. Die Taubert'sche Symphonie, eine ältere Arbeit, schließt sich in Form und Aufbau an die Tonerschöpfungen klassischer Meister an und trägt ein durchaus vornehmes Gepräge bei hörbar sorgfältigster Instrumentirung und bis in's Kleinste fein empfundener Durcharbeitung. Der Beifall, welcher der Composition wie der ausführenden Kapelle in gleichem Maße zuerkannt wurde, war ein wohl verdienter. Auch die Haydn'sche Symphonie wurde fühlgerecht und mit Frische zu Gehör gebracht.

Deutsches Tageblatt (Nr. 28, 1888).

Die Königl. Kapelle gab am Sonnabend den sechsten Symphonie-Abend und schloß damit den ersten Cyclus dieser Conzerte. Die Ouvertüre zum „Egmont“ leitete den Abend ein und dies Meisterwerk Beethoven's machte einen tiefen Eindruck. Es folgte als Hauptnummer des Programms die Symphonie C-moll von W. Taubert, die vierte der symphonischen Arbeiten unseres Oberkapellmeisters, der früher ja auch diese Abende leitete. Das Werk steckt voll frischer, lebendiger Musik und hinterläßt einen so guten Eindruck, daß man Herrn Deppe und der Kapelle Dank wissen muß, daß sie dasselbe wieder zu neuem Leben erweckten. Die Symphonie verdiente mehr als so manches neue gleichartige Werk, in den Programmen unserer Orchester-Conzerte regelmäßig einen Platz auszufüllen; das Publikum wird stets seine Freude daran haben und den Vortrag, auch wenn er nicht immer so meisterhaft sein sollte, wie es hier der Fall war, mit wärmstem Beifall belohnen. Den zweiten Theil des

Abends füllten die Ouverture zur „Coryanthe“ von Weber und die Symphonie mit dem Cello-Solo von Jos. Haydn, gleichfalls in C-moll beginnend, sich dann aber mehr und mehr in hellem und freundlichem Dur bewegend. Das hübsche Violoncell-Solo spielte Herr Kammermusiker Rüdell ausgezeichnet. Auch diese beiden Werke wurden von den zahlreich erschienenen Zuhörern mit lebhaftestem Beifall entgegengenommen.

Reichsbote (17. Januar 1888).

Die Symphonie-Soiréen der Königlichen Kapelle, die früher einzig in ihrer Art und Bedeutung dastanden, haben in den Leistungen der Orchester der Philharmonie und des Konzerthauses in neuerer Zeit mächtige Rivalen erhalten; allein der Feuergeist ihres jetzigen Dirigenten, des Herrn Deppe, dieser Geist feinsüßlicher und doch gewaltiger Auffassung, der sich zugestandenermaßen gleich anfangs so eclatant geltend machte, gestaltet sie immer wieder zu den glänzendsten Anziehungspunkten für die musikalische Welt der Residenz. Dieser Geist waltete heute wieder ganz besonders zunächst in der Vorführung von Beethoven's Egmont-Ouverture, dieser gigantischen Encyclopädie des Goethe'schen Dramas. Er belebte aber auch ebenso die folgende jugendfrische Schöpfung unseres greisen Meisters W. Taubert: Symphonie C-moll. Melodische Frische und Klarheit der Form bei allem Ernst motivischer Verwebung der Gedanken und kunstreich glänzende Instrumentation — das sind die Eigenschaften, welche der Composition neben ihrem klassischen Gepräge auch den Stempel des modernen Kunstgeschmackes verleihen. Von ihren vier der Hauptsache nach gleichwerthigen Sätzen zeichnet sich besonders das Adagio durch Innigkeit der melodischen Führung aus. Weber's Coryanthen-Ouverture als dritte Nummer reizt mit ihrer Farbenpracht jeden der Spieler wohl schon unwiderstehlich mit sich fort, ebenso wie jeden der Hörer, und Haydn's Symphonie mit dem reizenden Cello-Solo (im Trio des Scherzo) bewirkt das Gleiche mit ihrem unbeschreiblichen sinnigen Humor.



Conzert

am 29. Februar 1888.

Signale, Leipzig (Nr. 20, 1888).

Die Königliche Kapelle eröffnete am 29. Februar den zweiten Cycles ihrer Symphonie-Soiréen mit einem rein instrumentalen Programm, dessen Hauptbestandtheile die Symphonien in G-moll von Mozart und in F-dur (pastorale) von Beethoven, sowie dessen große Leonoren-Ouverture bildeten. Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini“, zur Einleitung gespielt, wurde an dieser Stelle zum ersten Male geboten und zwar in einer Ausführung, die den lebhaft spendenden Beifall mindestens zur Hälfte sich gut schreiben konnte.

Berliner Fremdenblatt (Nr. 53, 1888).

Das erste Concert des zweiten Cyclus der Symphonie-Abende unserer Königl. Kapelle brachte außer Mozart's G-moll-Symphonie und Beethoven's großer Leonoren-Ouverture (Nr. 3) nebst seiner Pastoral-Symphonie die an dieser Stelle noch nicht gehörte Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz. Noch vor einer Reihe von Jahren verhielt sich das Publikum dieser Concerte, das conservativste Berlins, sehr ablehnend gegen dergleichen Werke; diesmal fand die höchst interessante Tondichtung des genialen Franzosen eine sehr freundliche, ja lebhafteste Aufnahme. Allerdings nicht große Gedantentiefe, Kühnheit der Combinationen oder bedeutende contrapunktische Kunst zeichnet sie aus, aber an glänzender Klangwirkung steht sie unübertroffen da. Was davon kühl berechnetes Raffinement ist, bleibt dem großen Hörerkreise verborgen — aber die mächtige fünfkliche Wirkung nimmt grade den Unbefangenen gefangen. Das Werk wurde, von Herrn Kapellmeister Deppe lebendig geleitet, von unserer ausgezeichneten Königl. Kapelle zu ganz vorzüglicher Wirkung gebracht. Auf die anderen Nummern des Programms mußte Referent wegen einer weiteren Verpflichtung verzichten.

Berliner Lokal-Anzeiger (Nr. 53, 1888).

Die Königl. Kapelle veranstaltete Mittwoch Abend ihre siebente Symphonie-Soirée mit folgendem Programm: Ouverture zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, Symphonie G-moll von Mozart, dritte Leonoren-Ouverture von Beethoven und dessen Symphonie pastorale. Die Ausführung dieser Werke unter Leitung des Hofkapellmeisters Herrn Deppe war eine so ausgezeichnete, daß die Zuhörer, ganz gegen die sonstige lebenswürdige Gepflogenheit des Berliner Concertpublikums, mit nur wenigen um die Garderobe besorgten Ausnahmen, bis zum letzten Tone des letzten Werkes auf den Plätzen verharren, und der Beifall gar kein Ende finden wollte. Besonders enthusiastisch wurde die Leonoren-Ouverture aufgenommen, die, wie auf dem Zettel vermerkt, auf besonderen Wunsch aus dem Hörerkreise, von der Kapelle gespielt wurde, in dieser energievollen Ausführung aber trotz ihrer Allbekanntheit auch wirklich fast wie ein neues Werk erschien. Die Berlioz'sche Ouverture nahm Herr Deppe etwas langsamer, als man sie sonst gewöhnlich hört; sie gewann dadurch ungemein an Klarheit der Zeichnung. Meisterhaft wurde die Mozart'sche Symphonie gegeben, namentlich im letzten Satze zeigten die Violinen, was ein einheitliches Ensemble zu bedeuten hat, man hörte in Wirklichkeit nur eine Violine, so gleichmäßig spielten die Herren sämtlich trotz des rapiden Tempos und der vollenden Figuren. In der Pastoral-Symphonie bildeten die Scenen „Am Bache“ und „Das Gewitter“ Momente, wie man sie nur in der Königl. Kapelle hören kann.

Reichsbote (Nr. 54, 1888).

Im Saale des Königl. Opernhauses waren unter der für diese Symphonie-Abende epochemachend gewordenen Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe allerdings drei hochbedeutende Nummern des Programms (1. Ouverture „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, 2. Symphonie G-moll von Mozart und 3. Ouverture Leonore III. von Beethoven) bereits vorüber, doch bot uns noch die letzte „Symphonie pastorale“ von Beethoven durch ihren Inhalt, wie durch ihre Ausführung einen reichen Stoff

des Genusses und der Bewunderung. Hier theilt sich allerdings das Verdienst des wunderbaren Eindrucks, abgesehen vom Wesen des Inhalts zwischen der Meisterschaft der Ausführenden und der geistvollen Anregung des Leitenden. Gewiß aber wird die volle Verwerthung der ersteren erst möglich durch einen so hohen Grad des Verständnisses, wie ihr gegenwärtig in der letzteren zur Seite steht.



Conzert

am 31. März 1888.

Kreuz-Zeitung (Nr. 81, 1888).

Die königliche Kapelle gab am Sonnabend Abend ihre achte Symphonie-Soirée, diesmal im Theaterraum des königlichen Opernhauses, so daß sie gleichsam die Einleitung zu der mit dem ersten Osterfeiertage wieder anhebenden Spielzeit der königlichen Bühnen bildete, welche durch den Heimgang weiland Sr. Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm unterbrochen wurde. Zum äußeren Zeichen dessen, daß man die Kunststätte, in welcher Kaiser Wilhelm in seinen Mußestunden so oft und gern verweilte, nicht ohne ehrfurchtsvolle Erinnerung wieder betrat, war die überlebensgroße Büste des verewigten Monarchen aufgestellt, umrahmt von hohen Topfgewächsen, von deren dunklem Grün sich das Bildwerk wirkungsvoll abhob. Im übrigen gab wohl die Zusammenfügung des Programmes ebenfalls den Beweis dafür, daß man das Gedächtniß des geliebten, jetzt nicht mehr unter uns weilenden Herrschers auch durch die Tonkunst zu feiern bestrebt war. Raffs Overture „Ein feste Burg“ war eine würdige Einleitung zu dieser musikalischen Gedächtnißfeier für ihn, der so fest auf dem Felsenrunde seines Glaubens stand; nicht minder schön paßte das Benedictus aus der „Missa solemnis“ von Cherubini dahin, dessen Ausführung durch die königliche Kapelle sowie die königlichen Sängern Fräulein Hiedler, Frau Lammert und die Herren Ernst und Krolop eine höchst befriedigende war. Herr Krolop sang außerdem die „Mamre“-Arie aus Händels „Josua“ und wußte mit seinem tief empfundenen Vortrage eine ergreifende Wirkung zu erzielen. Als Hauptwerk gelangte Beethovens Eroica-Symphonie zur Aufführung; das Orchester bewies mit derselben wieder den hohen Grad seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, und nicht weniger zeigte sich Herr Kapellmeister Deppe als ein Dirigent, der mit seinem Takt und eindringendem Verständniß seines Amtes waltete. Der Gesammtinstrumentalklang war, wie immer, wenn die Kapelle auf der Bühne ihren Platz zugewiesen erhalten hat, ein schön abgeklärter und in seiner Wirkung ungleich anmuthenderer, als er es im Concertsaale des Opernhauses zu sein pflegt. Endlich sei noch der lobenswerthen Wiedergabe einer Bach'schen Suite in D-dur gedacht, die, wenn sie auch weniger in das schwer ernste Programm dieses Abends hineinpaßte, doch als bedeutendes Musikwerk nicht leicht in das Gewicht fällt.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 158, 1888).

Das erste Symphonie-Concert der königlichen Kapelle fand im Theaterraum des königlichen Opernhauseß statt. Im Orchesterraum stand die Büste des großen Kaisers, lorbeerbeschnückt und florbehangen. Eigentlich hatten wir gemeint, das Institut würde eine Todtenfeier begeben, zu der alle Theile sich vereinigen konnten, die Chorsänger, die Solisten und die Kapellmitglieder, also etwa ein Requiem; nun geschah ja aber freilich der Pflicht, den großen Todten an der Stelle durch eine Trauermusik zu ehren, wo Er so oft mit uns weilte, wo wir so oft Sein mildes Angesicht sehen durften, auch in der Weise Genüge, daß man folgendes tiefernste Programm ausführte: Raff's Overture über „Eine feste Burg“; das Benedictus aus Cherubini's feierlicher Messe, gesungen von den Damen Hiedler und Lammert, sowie von den Herren H. Ernst und Krolow; Bach's D-dur-Suite, Händel's Arie: „Soll ich auf Mamres Fruchtgeißel zc.“, gesungen von Herrn Krolow, und Beethoven's Symphonie auf den Tod eines Helden. — Das Orchester hatte auf der Bühne Aufstellung genommen, und die Klangwirkung war besser als jünger, wo ein mitwirkender Sängerkhor einen größeren Bühnenraum beanspruchte, während die Scene jetzt nur einen kleinen Saal darstellte. Herr Kapellmeister Deppe hatte das Concert vorzüglich vorbereitet und leitete den vortrefflichen Tonkörper in einer der höchsten Anerkennung werthen Weise. Es gelang Alles aufs Beste. Die Hörer folgten der Aufführung mit der gespanntesten Theilnahme und enthielten sich, vom richtigen Gefühle geleitet, aller lauten Beifallszeichen.

Die Post (Nr. 92, 1888).

Am 31. März haben sich die Pforten des königlichen Opernhauseß zum ersten Male wieder nach dem Heimgange des Kaisers Wilhelm für das Publikum geöffnet: Die achte Symphonie-Soirée der königlichen Kapelle fand im Theaterraum statt, wo zwischen der in einen Concertsaal umgeschaffenen Bühne und dem Zuschauerraum sich aus grünem Lorbeergebüsch die stromhüllte Büste des Herrschers erhob. Das Programm des Abends wurde mit einer Overture über den Choral „Eine feste Burg“ von Raff eröffnet; darauf folgte das benedictus aus Cherubini's missa solemnis, ein Soloquartett der Damen Fräulein Hiedler, Frau Lammert und der Herren Ernst und Krolow. Hieran schloß sich eine Orchester-Suite in D-dur von Bach und die bekannte Arie des Kaleb aus Händel's Jofua, gesungen von Herrn Krolow; Beethoven's Eroica-Symphonie schloß das Programm. Eine ernste, wehmüthige Stimmung herrschte in dem dichtbesetzten Hause, aus dem kein Zeichen des Beifalls ertönte, trotz der vortrefflichen Gesangs- und Orchester-Leistungen unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Ludwig Deppe; eine besondere Anerkennung verdient die Vorführung der Bach'schen Suite, deren Mittelstücke, nur dem Streichorchester anvertraut, das Ohr mit dem herrlichsten Wohlklang sättigten.

Fidelio

am 1. April 1888.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (4. April 1888).

Am Ostersonntag fand die erste Opern-Aufführung wieder statt. Es wurde „Fidelio“ gegeben, und Herr Niemann sang den Florestan. Seit mehr als zwei Jahren war er in dieser Rolle nicht mehr aufgetreten, und als er die wundervolle Vision gesungen hatte, zu der jetzt die grauenvolle F-moll-Einleitung den Hörer führt, ohne daß derselben, wie ehemals, durch die vorher gespielte große Leonoren-Duverture ein Theil ihrer tragischen Wucht genommen worden wäre — als er diese Vision gesungen hatte mit ihrer Erhebung und Ergebung, mit ihrer Erinnerung an die vergangene irdische Seligkeit und mit der Hoffnung auf die Freiheit im himmlischen Reiche, da war es, als hätte ein electrischer Strom alle Hände des dicht gefüllten Hauses auf einmal in Bewegung gesetzt. Ein Beifallsbrausen war der freudige Dank für diese überwältigende Kunstleistung. — In wiederholt belobter Weise bewährten sich in ihren Rollen Frau Sachs-Hofmeister (Leonore), Fräulein Leisinger (Marcelline), Herr Bey (Pizarro), Herr Kropf (Rocco), Herr Lieban (Jacquino), und unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe verlief die Gesamt-Aufführung der Oper musikalisch in der würdigsten Weise.

Berliner Lokal-Anzeiger (Nr. 79, 1888).

Im königlichen Opernhause ging als erste Vorstellung nach dem Tode des Kaisers Wilhelm Beethoven's „Fidelio“ in Scene. Man hätte keine edlere und würdigere Wahl treffen können, als die Aufführung dieses imposanten Tongedichtes, das die werthvollste Perle unserer gesammten musikalischen Literatur ist und in Inhalt und Form mehr als irgend eine andere Gabe aus dem umfassenden Gebiet der dramatischen Oper der tiefsten Stimmung entsprach, mit der wohl Alle am ersten Osterfeiertage das Opernhaus betraten. In dieser Stimmung überwog die Nührung und das lebhafteste Gefühl unvergänglichen Dankes jede andere Regung. Aller Augen richteten sich den Abend über immer wieder und wieder nach der kaiserlichen Proszeniumsloge, in der wir so oft den geliebten Herrn und Beschützer dieser Räume, der hier gepflegten Kunst und ihrer Interpreten zu begrüßen gewohnt waren. Jetzt suchten wir vergeblich das ehrwürdige, stets freundliche Antlitz des Kaisers, die herzenswarme Liebenswürdigkeit, mit der er für Jeden, der den Vorzug gehabt hatte, ihn jemals im Leben näher treten zu dürfen, einen erhebenden Gruß hatte — vor Allen suchten gewiß die Künstler den allzeit gütigen und allzeit nachsichtigen Blick ihres Monarchen und Schirmherrn, der ihnen Allen — bis auf den Unbedeutendsten herab — in des Wortes edelster und umfassendster Bedeutung ein treuer Hort, Schutz und Vater war! Sein Blick, sein Beifall adelte und erhob ihre künstlerischen Leistungen und Niemand unter ihnen wird seinen Kaiser Wilhelm jemals vergessen! Hier im Opernhause war eine Lieblingsstätte des geliebten Herrn und wie man ihn hier vermissen wird, — das vermögen Worte nicht auszusprechen! . . . Das herrliche und unvergleichlich großartige Werk Beethoven's wurde in

einer, seiner erhabenen Bedeutsamkeit würdigen Form stilvoll aufgeführt. Der Eintritt des Herrn Niemann in die Parthie des Florestan hatte auch das künstlerische Interesse gesteigert. Der geniale Künstler bot mit der Eingangsscene des zweiten Actes eine erschütternde, überwältigende Leistung. Wir haben seit Jahren seine musikalische Declamation nicht so formvollendet, so begeisternd gehört. Die anderweite Besetzung des Dramas war die vielfach bewährte. Frau Hofmeister, Fräulein Leisinger, den Herren Bez, Krolop, Lieban und Schmidt, dem Chor und dem Orchester — Allen ausnahmslos ist diesmal ein warmes Wort uneingeschränkter Anerkennung auszusprechen.

Allgemeine Theater- und Concert-Zeitung (Nr. 15, 1888).

Am ersten Oftertage begannen die Vorstellungen mit Beethoven's „Fidelio“. Seit zwei Jahren hatte Herr Niemann den Florestan nicht gesungen, und es war eine ebenso große Ueberraschung für das Auditorium, daß es ihn in voller Frische der Stimme fand, wie es ihm hohen Kunstgenuß gewährte, die Tiefe der Empfindung und die hinreißende Gluth der Leidenschaft zu gewahren, mit welcher er wieder die Scene im Kerker ausführte. — Nichts Neues ist über die anderen Mitwirkenden zu berichten, als daß sie alle ihre oft ausgeführten Rollen auch diesmal wieder beifallswürdig gaben. Es waren die Damen Sachs-Hofmeister und Leisinger, sowie die Herren Krolop, Lieban, Bez und Schmidt. Die Gesamntauführung, unter Herrn Kapellmeister Deppe's Leitung, war ausgezeichnet.



Concert

am 4. Mai 1888.

Signale, Leipzig (Nr. 30, Mai 1888).

Die Aufführung von Anton Rubinstein's biblischem Bühnenpiel „Sulamith“ in der am 4. Mai stattgehabten letzten Symphonie-Soirée der Königlichen Kapelle zu Berlin hat einen sehr günstigen Verlauf genommen und das Werk selbst die Hörerschaft sehr sympathisch berührt. Es gehört zu Rubinstein's eigenartigsten und vornehmsten Schöpfungen und bezieht ebenso durch seinen großen Erfindungsreichthum, wie es durch eine kunstvoll durchgeführte, geistig anregende Arbeit einer bedeutenden nachhaltigen Wirkung fähig ist. Die Wiedergabe der Sulamith durch Fräulein Leisinger war stimmlich und musikalisch eine höchst vorzügliche, auch Herr Rothmühl brachte die Parthie des Schäfers zu ausgezeichnete Geltung. In gewohnter Weise und mit bestem Gelingen vertraten die Herren Schwarz aus Weimar und Krolop die übrigen Parthien: König Salomo und ein Hauptmann. Chor und Orchester, unter Kapellmeister Deppe's Leitung, hatten den rühmensewerthesten Antheil der Aufführung.

Tägliche Rundschau (Nr. 106, 1888).

Mit der Aufführung des biblischen Bühnenspiels „Sulamith“ von Rubinstein hat die königliche Kapelle ihre concertirende Thätigkeit für den verfloffenen Winter abgeschlossen. Ueber den Inhalt des Werkes haben wir ausführlich berichtet, und daraus allein schon ergab sich wohl so ziemlich, daß es zu jenen Werken gehört, die einem Gedanken zu Liebe die praktische Möglichkeit aus den Augen setzen. Nach der Absicht des Componisten soll Sulamith ein wirkliches Bühnenwerk sein, die dürftige Handlung jedoch dürfte gelegentlich einer scenischen Vorführung wohl wenig Interesse erwecken, daß es uns vollständig erklärlich ist, warum das biblische Bühnenspiel nach einem Versuche in Hamburg nicht weiter beachtet worden ist. Der Gedanke indes, das musikalisch durchaus beachtenswerthe Werk für die Oessentlichkeit zu bewahren, ist daher willkommen zu heißen und die allseitig wohlgelungene Ausführung unter Herrn Hofkapellmeister Deppe hat denn auch den Beweis geliefert, daß die löbliche Absicht von bestem Gelingen gekrönt worden ist und Rubinstein's Sulamith in dieser Form recht wohl verdient, aufgeführt zu werden. Besonders gelungen ist dem Componisten die eigenthümliche orientalische Farbe, die besonders in den Chören und hier und da auch im Orchester glänzend hervorleuchtet. Weniger in den Solostimmen, von denen zwei, Sulamith und der Schäfer, bedeutungsvollen Umfang erreichen. Fräulein Leisinger bewältigte ihre Rolle der Sulamith in einer Weise, die ihr nach jeder Richtung hin zur Ehre gereicht, desgleichen Herr Rothmühl die des Schäfers; die Stimmen beider Künstler entwickelten eine bewundernswürdige Ausdauer. Die kleineren Rollen des Hauptmanns der Schaarwache und des Königs Salomo wurden von den Herren Krolow und Schwarz aus Weimar anerkennenswerth durchgeführt. Ganz überraschend hielt sich der Chor, welchen allein das Chorpersonal der königlichen Oper gestellt hatte. Es gereichte ohne Frage dem Werke zum Vortheil, daß ihm ein fest geschulter Chor zur Verfügung gestellt wurde, anstatt eines sonst hier bei solchen Gelegenheiten zusammengerufenen Chores, der mehr durch die stattliche Anzahl der Personen, als durch seine Leistungen glänzt. Der Theaterchor bewältigte die ihm zugefallene schwierige Aufgabe mit großer Sicherheit und überraschendem Klange. Die königliche Kapelle brauchen wir nicht erst besonders zu loben, denn bei ihr versteht sich eine nach jeder Richtung hin sorgfältige und wohlgelungene Ausführung von selbst.

**Rheingold.**

Erste Aufführung im königlichen Opernhause zu Berlin

am 20. April 1888.

Die Post (Nr. 110, 1888).

Ein theatrales Ereigniß sensationellster Bedeutsamkeit und Tragweite, die erste Aufführung des „Rheingold“ von Richard Wagner rief uns gestern in die glänzenden Räume des ausverkauften Hauses und es

überströmt uns eine Fülle ernster und rührender Erinnerungen. Wir gedenken des alten, glücklicher Weise verjährten Kampfes, in dem nicht selten Vorurtheil und Eitelkeit die Bannerträger auf beiden Seiten waren, jenes Kampfes, der uns so lange den Genuß der imposanten Tetralogie des Wagner'schen „Ringes der Nibelungen“ vorenthielt. Die materiellen und künstlerischen Hindernisse hat weiser Sinn und feinfühligler Takt längst beseitigt, und doch begrüßen wir erst fast 20 volle Jahre nach der ersten Münchener Aufführung des „Rheingold“ diese großartige Kunstschöpfung in jenem würdigen Gewande, das ihr gebührt. Wir gedenken dann des Mai und Juni 1881, des Oktober und November 1882, in denen es dem sogenannten Richard Wagner-Theater Angelo Neumann's vergönnt war, die erste bahnbrechende Etappe für das Verständniß und für ein pietätvolles Eingehen in die umfassenden Schönheiten der Tetralogie hier im Victoria-Theater der Residenz zu schaffen und die Dankbarkeit eines herzengewarmen Erinnerens an Frau Reicher-Kindermann, eine der genialsten Künstlerinnen im Musik-Drama, die uns jemals begegnet, ermuntert uns zu Schiller's Worten: „Dem Mimen scheid die Nachwelt keine Kränze“ bescheidenlich in Gegensatz zu treten. Wir flechten der allzu früh heimgegangenen Künstlerin einen duftigen Kranz, denn sie war es, welcher der Löwenantheil an diesem sympathischen Verständniß des musikalischen Berlin für die Offenbarungen der Wagner'schen Muse in vorderster Linie gebührt.

— Den eigentlichen Sieg über Voreingenommenheit und Oberflächlichkeit hat freilich der geniale Mann erfochten, den wir am 13. Februar 1883 verloren haben, der der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts den Stempel seines musikalisch-reformatorischen Gepräges aufgedrückt hat und der heute — fünf Jahre nach seinem Tode — den Triumph hat, daß jede Aufführung seiner Nibelungen-Schöpfung nicht mehr der Rufer im Streit über ästhetische und musikalische Principienfragen ist, sondern daß sich selbst die widerhaarigste Opposition der kunstgeschichtlichen Bedeutung seines Schaffens beugt und in der factösesten Gegnerschaft sich jene milde und vornehme Art der Beurtheilung eine Gasse gebrochen hat, die allein berufen ist, eine phänomenale Erscheinung dieser Vielgestaltigkeit zu kritisiren. — Wir gedenken noch lebhaft der Sorge der intimsten Freunde des heimgegangenen Meisters und seiner eigenen Unruhe an Ort und Stelle, als 1881 Berlin die letzte der großen Städte des Deutschen Reiches war, in der man, und immerhin doch in einem zweiten Theater, wenn auch noch so trefflich besetzt, die Tetralogie inscenirte. Gleich die erste Scene des „Vorspiels“ nahm damals — wie heute — alle Herzen gefangen und mit der Freudigkeit dieses Gefühls traten wir an die Premiere des 20. April im Opernhause zu Berlin heran, die man unter die Fest- und Feierabende unseres königlichen Instituts zu registriren haben wird, wenn auch der äußere Erfolg dieses Vorspiels unter den vier Abenden der Tetralogie, die wir ja nun bald ganz die unsere nennen werden, der am wenigsten durchgreifende sein dürfte. Die musikalische Illustration berauscht durch ihre Genialität der Malerei, das gesammte Bild ist in einem Rahmen von so geschmackvoller und poesiereicher Schönheit, daß es jedes Auge entzückt, und das Ohr lauscht willig und mit sympathischer Verständnißinnigkeit dem Zauber dieser ungewohnten Tonsprache. Die singenden und schwimmenden Rheintöchter, die gleich der erste zerlegte Es-dur-Dreiklang von etwa 150 Takten mit märchenhaftem Zauber umwogt und umfluthet, bieten ein gradezu reizendes Bild — des heimgegangenen Meisters

Genialität hatte hier eine ihrer glücklichsten Inspirationen. Hin und wieder schlägt eine Tyrannei des Wortes an unser Ohr, aber das blendende Zueinander und Nebeneinander der orchestralen und malerischen Vorzüge führt schleunig darüber hinweg und die scenischen Ueberraschungen sind mit jener Präcision eingefügt, die im Opernhaufe stets tadellos ist und stets die ausgezeichnete Disciplin bekundet, die hier herrscht. Die Inscenirung von schwierigen dissolving-views kann nicht präciser functioniren, als der enorme vielseitige Apparat, der hier die Maschinenisten und das gesammte Klistzeug der Bühne in athemloser Arbeit hält. Dieser Präcision gebührt ein ganz besonders lautes Wort der Anerkennung, das zunächst seine Adresse an Herrn Oberinspector Brandt richtet. Unsere ersten und erlesensten Kräfte standen in Scene und jeder einzelnen Mitwirkung sah und hörte man die Begeisterung für die Aufgabe, die Pietät für die Partitur an. Am Dirigentenpult stand Herr Kapellmeister Deppe, der das Werk mit ausgefuchter Umsicht einstudirt hatte, schneidig und feinsüßlich zugleich dirigitte, souverän alle Intentionen des Componisten beherrschte und selbst da unsere hohe Anerkennung herausforderte, wo wir vielleicht im Rhythmus und in der Dynamik seine Anschauung einmal nicht theilten. Das Orchester leistete eine Riesenaufgabe in vornehmstem künstlerischen Stil. Zwei und eine halbe Stunde ohne eine halbe Minute Pause, oder auch Zeit aufzuathmen, umwogten uns diese Tonbilder, die im bewundernswürdigen Combinationstalent Wagner's für Instrumentirung und Harmonie stets den ganzen Musiker mit Leib und Seele an sein Pult fesseln und sein ganzes Können erheischen. Herr Bey sang den Wotan mit dem vollen Aufgebot seiner bewährten Meisterschaft, Frau Staudigl stand ihm in trefflicher Repräsentation als Frída zur Seite; neben ihnen Fräulein Hiedler sehr brav als Freya und Herr Fritz Ernst als Froh, Herr Krolow charakteristisch als Donner. Eine mustergültige Leistung erlesenster Art bot Herr Heinrich Ernst als Loge; die diplomatische und gleichzeitig mephistophelische Charakteristik dieser merkwürdigen Figur kam in Ton und Spiel zu vollendeter Geltung. Gleich nach der Eingangscapitulation unterbrach ein lauter, spontaner Beifall den Künstler. Die Riesen waren den Herren Biberti und Schinkel anvertraut. Beide können nach gesanglichen und dramatischen Gesichtspunkten martiger sein. Eine Leistung, uneingeschränkten Lobes werth, ist der Alberich des Herrn Schmidt, der Mime des Herrn Lieban, und mit den wärmsten Worten des vollsten Beifalls sind Fräulein Leisinger, Fräulein Renard und Frau Lammert, die gleichzeitig noch die Parthie der Erda stimmungsvoll sang, für die geradezu außerordentlichen Leistungen in den Parthien der Rheintöchter zu begrüßen. Der Gesang der drei Künstlerinnen war von hinreißender Wirkung, die schönen Stimmen glänzten wie Sonnenschein und die Abstimmung untereinander war meisterhaft in jedem Takte. Wir hätten ab und zu einen vorüberhuschenden blendenden Sonnenstrahl in die Tiefe des Rheins gewünscht, um die schönen Nixen von Angesicht zu Angesicht betrachten zu können. Da ist keiner Künstlerin ein Vorzug auszusprechen, es war eben jede eine Meisterin! Die reichen und geschmackvollen Decorationen von Brückner in Coburg und Quaglio in München sind von überraschender Schönheit und fanden einstimmige Bewunderung. Mit staunenswerther Accurateffe schloß sich ein Bild des imposanten Tongedichts an das andre, und erst nachdem auf dem Regenbogen die Götter in Walhall eingezogen und die großartigen Klänge dieser wunderbaren Accorde verrauscht waren,

brach ein minutenlanger, brausender Beifall durch das Haus, der sämtliche Künstler zu wiederholten Malen stürmisch vor die Lampen rief — selbstredend Herrn Kapellmeister Deppe, Herrn Brandt, Herrn Salomon — dessen ausgezeichnete Regie hoch zu preisen ist, mit den Sängern, damit Allen der verdiente Dank für die echt künstlerische Formvollendung der bewältigten Aufgabe ausgesprochen würde. Wir schließen uns von ganzem Herzen dem an.

Kreuz-Zeitung (21. April 1888).

Grade 28 Jahre sind es in diesem Frühling her, seit Richard Wagner's dramatisches Gedicht: „Der Ring der Nibelungen“ zum ersten Male im Druck erschien. Es war damals nur für den noch engen Kreis seiner Freunde bestimmt. Denn nur von denen könne er verstanden zu werden hoffen, welche Neigung und Bedürfnis fühlten, ihn zu verstehen, und dies könnten eben nur seine Freunde sein. Dabei erklärte er ein für allemal: wenn er von „mich verstehen“ oder „mich nicht verstehen“ spreche, so geschehe dies nicht in dem Sinne, als meinte er etwa zu erhaben, zu tief sinnig oder zu hochgegeben zu sein, sondern er stelle an den, der ihn verstehen wolle, eben nur die Forderung, daß er ihn so und nicht anders sehe, wie er wirklich sei, und in seinen künstlerischen Mittheilungen genau eben nur das als wesentlich erkenne, was von seiner Absicht nach dem Darstellungs-Vermögen in ihnen kundgegeben werde. Der Künstler wende sich an das Gefühl und nicht an den Verstand; werde ihm mit dem Verstand geantwortet, so werde hiermit gesagt, daß er nicht verstanden worden sei — er und das nur dem Gefühle verständliche Kunstwerk, allerdings nur dem gebildeten und unverbildeten Gefühle. Hat demnach nicht auch Richard Wagner die Musik wesentlich als eine Kunst des Gemüthes, eine Seelenprache angesehen? Ganz im Gegensatz zu dem Wiener Professor Eduard Hanslick, der in seinem „Musikalisch-Schönen“ der Tonkunst die Fähigkeit absprechen wollte, Gefühle darzustellen und zu erregen. Kein Wunder daher, wenn Hanslick so heftig wider Wagner eiferte und dadurch unfreiwilliger Mitarbeiter wurde an W. Tappert's bekanntem Wagner-Wörterbuch der gegen den Dichter-Componisten gebrauchten Hohn- und Spottausdrücke. Aber wäre die Musik wirklich eine gar so arme Kunst, dann hätte ein Shakespeare ihr schwerlich den Zweck und die Kraft zugesprochen, „des Menschen Seele zu erfrischen.“ Auch hätte Shakespeare dann gewiß nicht behauptet: der Mann, der nicht Musik habe in ihm selbst, den nicht der Einklang ihrer Töne rühre, taue zu Verrath und Tücken: „Die Regung seines Sinnes ist dumpf wie Nacht, sein Trachten düster wie der Crebus“. — Der Gedanke eines Siegfried-Dramas hat schon vor nunmehr dreißig Jahren in Richard Wagner vorgeblüht. In seinen gesammelten Schriften, im „Nibelungen-Mythus“ ist das Nähere darüber zu lesen. Doch der Beginn der Tondichtung: „Der Ring der Nibelungen“ datirt ebenso vom Jahre 1853, wie jener erste Abdruck des nur in beschränkter Zahl ausgegebenen Textbuches. In Spezia, auf einer kümmerlichen italienischen Reise, ist Wagner an den ersten Entwurf seiner Rheingold-Partitur gegangen. Wertwürdig, daß es grade in Italien war, in dem Lande der Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, wo er die ersten Tonzeichen zu dem „Rheingolde“ schrieb, das in seiner deutschen Eigenart die ganze herkömmliche Opernform zerbrach. Seiner scharf ausgesprochenen Ansicht nach war diese Opernform an und für sich keine bestimmte, das

ganze Drama umfassende Form, sondern nur ein willkürliches Gemängel einzelner kleiner Gesangs-Ausdrucksformen, die in ihrer ganz zufälligen Aneinanderreihung von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. mit Chören und sogenannten Ensemblestücken das Wesen der überlieferten Opernform ausmachten. Bei der dichterischen Gestaltung seiner Stoffe sei es ihm nun unmöglich mehr auf eine entsprechende Ausfüllung dieser vorgefundenen Formen angekommen, sondern einzig auf eine gefühlsvollere Darstellung des Gegenstandes im Drama überhaupt. In dem ganzen Verlaufe des Dramas aber habe er keine anderen Abschnitte oder Unterscheidungen möglich gesehen, als die Akte, in welchen der Ort und die Zeit wechseln. Im „Rheingold“ hat er sogar den Zwischenakten entsagt, ist gar nicht auf diese Brücke getreten, ohne Rücksicht darauf, daß die Zwischenakte doch nicht allein den darstellenden Künstlern eine erwünschte Erholung gönnen, um die volle Kraft wieder zu erlangen, sondern auch den Zuschauern die mehr oder minder abgestumpfte Empfänglichkeit von Frischem schärfen. Man braucht ja darum nicht etwa in jene Afsitte zu verfallen, mit der sie in Italien zwischen den Akten einer Oper ganze Ballets tanzen und springen ließen, ein Pops, der dann auch den Zwischenakten in französischen und englischen Theatern hinten hing, und den Beaumarchais seiner Zeit dadurch zu verbessern suchte, daß er die Bedienten des gespielten Stückes in den Zwischenakten Möbel abwischen, Lichter putzen ließ, damit es auf der Bühne fortwährend hübsch lebendig bleibe. Anders als bei den Griechen und Römern, welche die zur Erholung der Schauspieler und der Zuschauer nöthigen Pausen nur durch den Chor ausfüllen ließen. — Wie sein Rheingold, schuf Wagner dann in demselben strengen Stile, aber nicht ohne Zwischenakte, die „Walküre,“ „Siegfried“ und „Götterdämmerung,“ dazwischen noch „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“. Die unermüdlche Strebekraft, die zähe Beharrlichkeit, womit der Dichter-Componist bahnbrechend ein Vierteljahrhundert hindurch am Ring des Nibelungen schuf, dazwischen wie zu seiner Erholung noch Werke wie Tristan und die Meistersinger anfangend und vollendend: wäre dies allein nicht schon ein thatsächlicher Beweis dafür, daß es ihm tiefer, schwerer Ernst war, mit seiner „neuen deutschen Kunst?“ Unseres Wissens giebt es nur noch eine Dichtung, allerdings die höchste deutscher Poesie, die ihren Urheber so lange, eigentlich noch länger festgehalten hat: Goethe's Faust, dessen erster Theil eines Zeitraumes von dreißig und mehr Jahren zu seiner allmählichen Ausgestaltung bedurfte, während der zweite Theil, obgleich nach Schiller's brieflicher Angabe schon im Herbst 1800 beschlossene Sache, erst in den letzten sieben Jahren des greisen Goethe reifte. Mit Mephistopheles ist Loge, der verschlagene flunkernde Flammengeist Wotans, bereits verglichen worden. So werden selbst die unbedingten Bewunderer des Meisters hoffentlich keine sträfliche Unterschätzung finden in dieser doch nur literarhistorischen Parallele beider großartigen deutschen Dichtungen. — Das Rheingold ist seinem Inhalte nach bereits wiederholt in unserer Zeitung besprochen: gleich nach seiner ersten Bayreuther Aufführung, dann bei den Vorstellungen des vom Director Neumann unternommenen Wagner-Theaters im Victoria-Theater zu Berlin. So können wir, nachdem wir dem Meister selbst das Wort über sein künstlerisches Wollen und Wirken gelassen haben, ohne weiteren Aufenthalt zu der neuen Darstellung im königlichen Opernhause übergehen. Das Ganze erschien als ein auf's fleißigste eingeübtes Kunstwerk, innig zusammenstimmend im Scenischen

und Musikalischen. Augenscheinlich hat der General-Intendant Graf Hochberg es für eine künstlerische Ehrenpflicht gehalten, daß die königliche Oper ihre besten Kräfte und den reichen Schatz ihrer Mittel an das Gelingen dieses lange erwarteten Werkes setze. Nicht nur die Kunst des dramatischen Gesanges, die zunächst an das dichterische Wort und seine charakteristische Betonung gebunden ist, und die Virtuosität des Orchesters, das in allen wunderbaren Klangfarben Wagner's spielen soll, kommen hier in Betracht, sondern auch die Schwesterkünste, dazu die technischen und mechanischen Arbeiten, müssen im umfassenden Sinne Wagner's dazu helfen, dem Mythischen den schönen Schein der Wirklichkeit zu verschaffen. Daß dies in vorzüglicher Weise erreicht ist, hat die Fülle des Publikums in dem schon vorher „ausverkauften“ Opernhause durch stürmische Beifallsäußerungen bewiesen. Drei neue Decorationen, wie sie Wagner zum „Vorabend des Bühnen-Festspiels“ vorschreibt, stellen den Ort der mythischen Handlung phantasie- und stimmungsvoll vor Augen: aus der in diesem Fach vielerprobten Künstlerwerkstätte der Gebrüder Professoren Brückner in Coburg sind die Bühnenansichten „Rheingrund“, „Walhall“ hervorgegangen; vom Hoftheatermaler Quaglio in München ist die „Schwefelkluft“ hergestellt, die unterirdische Residenz Alberich's, des Nibelungen-Herrschers, den Wotan durch Loge's List in seine Gewalt bringt. Die Scenerie und alles, was an Maschinerie und Beleuchtungs-Effekten dazu gehört, ist das gelungene Werk des schon in Bayreuth durch Wagner geschulten königlichen Ober-Inspectors Brandt. Die Regieführung lag in den Händen des Herrn Salomon und da in guten Händen, wie der sichere Gang der Darstellung bewies. Als musikalischer Leiter an der Spitze des Orchesters zeigte sich der königliche Kapellmeister Deppe so vortrefflich, daß ihm ebenso wie den anderen Mitwirkenden am Schlusse ein zweimaliger Hervorruf unter allgemeinem Applaus zu Theil wurde. — Als nach dem eigenartigen Instrumental-Vorpiel zum Rheingold mit dem vorherrschenden großen Es-dur-Dreiklang der Vorhang aufging, war die Scene der drei Rheintöchter gleich von schönster Wirkung. Fräulein Leisinger (Woglinde), Fräulein Renard (Wellgunde) und Frau Lammert (Flosshilde) erfreuten ebenso durch ihren Gesang, wie durch das neckische Spiel, das sie mit dem häßlichen Alberich trieben, der in Herrn Schmidt einen sehr guten Darsteller fand. In der nächsten Scene bot das erste Erscheinen des Wotan und der Fricka ein prächtiges lebendes Bild auf dem blumigen Grunde dar, während die neugebaute Götterburg im Hintergrunde hervordämmert, bis ihre Zinnen im Glanze des anbrechenden Tages hell und heller aufleuchten. Der Wotan des Herrn Bey hat keinen besonderen Lobspruch mehr nöthig; ihm stand Frau Staudigl als Fricka mit der vollen Kraft ihres dramatischen Gesanges zur Seite, und mit Beiden wetteiferte Herr Heinrich Ernst als ausgezeichnete Loge. Der Künstler hat sein Wagner-Repertoire damit um eine hervorragende Parthie bereichert. Unter den Mitwirkenden behauptete sich in erster Reihe Fräulein Hiedler (Freia) sowie die Herren Krolow (Donner), Biberti (Zafolt) und Lieban (Mime). Herr Fritz Ernst (Froh) und Herr Schinkel (Zafner) fügten sich dem Zusammenspiele gewandt ein. Die nicht umfangreiche, aber für das Ganze bedeutend in's Gewicht fallende Parthie der Erda wurde von Frau Lammert mit schönem Ton und klarer Deutlichkeit der Worte gesungen. Die Vorstellung spielte, wie es der Theaterzettel genau vorausberechnet hatte, von 7 Uhr bis um 1/2 10 — ohne Zwischenakt.

Doch zeigte das Publikum sich am Schlusse noch so aufmerksam, daß es den Darstellern durch mehrmaligen Hervorruf dankte, auch nicht eher zu applaudiren aufhörte, bis die Herren Salomon, Deppe und Brandt durch die „Götter und Göttinnen“, die „Rheintöchter, Nibelungen und Riesen“ ebenfalls aus den Coulissen wieder und wieder hervorgehört wurden, um an den Ehren des Abends den reichlich verdienten Antheil zu nehmen.

Berliner Fremdenblatt (Nr. 95, 1888).

Alle Zweifel zu Schanden machend, ging nun doch in dieser Spielzeit, am Freitag den 20. April, Wagner's „Rheingold“ in Scene. Obgleich es der lebhafteste Wunsch aller Musikfreunde war, zugleich mit dieser ersten Abtheilung der Nibelungen-Tetralogie auch die letzte, die Götterdämmerung, auf unserer Hofbühne erscheinen zu sehen, und somit diese im Besitze des ganzen Riesenwerkes zu wissen, so wollen wir doch einsteuweisen, den besondern Umständen Rechnung tragend, dankbar diese Abschlagszahlung hinnehmen. Jedenfalls ist es besser — wenn nun einmal nicht alle beide Werke noch in dieser Spielzeit herzustellen waren — daß das Rheingold, der erste Abend des Ganzen, uns zunächst geboten wurde. — Wir dürfen nun mit Freude bestätigen, daß unser Hoftheater mit der Aufführung des Rheingold eine wahre künstlerische Großthat vollbracht und den erneuten Beweis geliefert hat, daß sie im Stande ist, den höchsten Anforderungen, die heut denkbar sind, voll und ganz zu genügen. Mag immerhin eine oder die andere Rolle in Bayreuth noch wirkungsvoller vertreten gewesen sein, doch dürfen wir nicht vergessen, daß zu den dortigen Mustervorstellungen die Wahl aus den besten Kräften der deutschen Bühnen getroffen werden konnte. Was aber eine eigentliche Opernbühne, die nicht ausschließlich Wagner's letzten Werken zur Verfügung steht, sondern die den verschiedenen Neigungen des Publikums Rechnung tragen muß, zu leisten im Stande ist, das hat unsere Hofbühne in der gestrigen Rheingold-Aufführung in glänzender Weise geleistet. Nur grundsätzliche Gegnerschaft und die leidige deutsche Lust am Nörgeln kann das Gegentheil behaupten. In erster Linie nennen wir hier die Namen des Herrn Regisseur Salomon, des Herrn Kapellmeisters Deppe und des Herrn Ober-Inspectors Brandt. Ihnen waren ganz ungewöhnliche Pflichten auferlegt. Der glänzende Erfolg ihrer Leistung muß sie für ihre großen Mühen entschädigen. Ihnen zur Seite standen und stehen die Schöpfer der ganz wundervollen Decorationen, die Herren Gebrüder Professoren Brückner aus Coburg und Hofmaler Duaglio aus München. Dann unser hochverdienter Ober-Costümier Herr Prof. Kreisichmer. Die letztgenannten drei Herren haben scenische Bilder von höchster künstlerischer Schönheit geliefert, würdig der ersten Bühne Deutschlands. Sie im Verein mit Herrn Brandt, der die Maschinerie erschuf, haben besonders im ersten Bilde, auf dem Grunde des Rheines, ganz Ueberrassendes geleistet. Alle drei Decorationen sind aber von gleicher Schönheit; die Bergeshöhe mit Walhall und die Nibelungenkluft gaben dem Bilde des Rheingrundes nichts nach. Die äußerst schwierigen und verwickelten Maschinerien arbeiteten mit größter Zuverlässigkeit, ebenso die Beleuchtung. — Die Darsteller sind ohne Ausnahme zu loben. Die Hauptrollen sind vorzüglich, die Nebenrollen durchaus angemessen besetzt. Die Damen Staudigl (Fricka), Hiedler (Freia) und Lammert (Erda) befriedigten

jeden Wunsch. Die schöne warme Altstimme der Letzteren kam hier wieder einmal zu voller Geltung. Die geschätzte Sängerin führte aber ein Amphibien=Dasein, da sie als Erda in der Erde und als Rheintochter auch im Wasser lebte, im Verein mit den Damen Leisinger und Renard. Alle drei sangen und — schwammen vorzüglich. Von den Sängern muß Herr Heinrich Ernst zunächst mit vollstem Lobe genannt werden. Sein Loge ließ in Auffassung, Gesang und Spiel nichts vermissen. Der boshaft-hämische Mephisto der Gdda fand in ihm einen ganz vorzüglichen Vertreter. Die große Vielseitigkeit des trefflichen Künstlers hat sich wieder glänzend bewährt. Herr Schmidt war ein sehr schätzbare Oberich. Er bestrebt sich, meist mit gutem Erfolge, das sonst seiner Natur nicht sehr nahe liegende düster Dämonische der Rolle zum Ausdruck zu bringen. Der hier geforderte und von ihm angewandte leichte Sprechton ist seinem Gesang nur günstig und dienlich. Die vortrefflichen Leistungen der Herren Bes und Lieban als Botan und Mime sind längst wohlbekannt. Auch dies Mal bewährten sie sich aufs Beste. Die Riesen waren durch die Herren Biberti und Schinkel vertreten. Leider hatte Herr Biberti mit den Nesten eines noch nicht ganz beseitigten Halsleidens zu kämpfen, so daß diesmal ihm nicht alles glückte. Herr Schinkel, ein noch junger Sänger, genügte einstweilen. Der Donner und der Froh waren von den Herren Krolow und Fritz Ernst sehr gut vertreten. Unsere königliche Kapelle leistete unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Deppe, dem bei der Einstudirung Herr Musikdirector Wegner helfend zur Seite gestanden hatte, ganz ausgezeichnetes. Das Publikum belohnte die Sänger, Kapellmeister Deppe, Regisseur Salomon und Ober=Inspector Brandt, welche gerufen wurden, durch stürmischen Beifall.

Bühnen=Moniteur (Nr. 15, 1888).

Ein voller, von keinem Mißton getrübt Erfolg ist erzielt worden. Nach der Aufführung des Werkes, welche zwei und eine halbe Stunde ohne Zwischenakt währte, ertönten durch das übervolle Haus Beifallsstürme. Nachdem alle Mitwirkenden, deren Namen auf dem Zettel zu lesen sind, wiederholt vor dem Vorhang gekommen waren, erschienen mit ihnen auf das lauteste Verlangen: Die Herren Deppe, der durch die musterzügliche Einstudirung und Leitung der Oper eine große That vollbracht, Salomon, der durch das geschmackvolle Arrangement der Gruppierungen sich von neuem als vorzüglicher Regisseur bewährte, und Brandt, der als Maschinist seines Gleichen sucht und diesmal gradezu Wunder geschaffen hat. Das Werk ist bekannt; man weiß, daß es lange wüste Strecken und manche Dafen hat, die namentlich in der ersten und letzten Scene erquickend wirken. Wo bisher „Rheingold“ aufgeführt wurde, hat es keine verlockenden Cassen=Resultate erzielt, erzielt es dieselben hier, und ich glaube daß dieses eintreten wird, dann ist dies nur das Verdienst der Leitung der königlichen Bühnen, welche kein Geld, keine Zeit, keine Mühe und Sorgfalt sparten, um das Vorspiel zum Nibelungenring in absoluter Vollendung auf die Scene zu bringen.

Bosfische Zeitung (Nr. 190, 1888).

Am Freitag fand die erste Aufführung des „Rheingold“ im königlichen Opernhaufe statt. Während viele größeren Bühnen Deutschlands schon seit Jahren den ganzen Nibelungenring in ihr Repertoire auf-

genommen haben, ist die königliche Berliner Bühne noch immer im Rückstande. Erst im nächsten Winter dürfen wir Hoffnung haben, die Götterdämmerung ihren Einzug in das königliche Opernhaus halten zu sehen; von dem Augenblick an wird auch die Möglichkeit gegeben sein, gelegentlich den Nibelungenring in seinem ununterbrochenen Zusammenhang dem Berliner Publikum an der ersten Bühne der deutschen Hauptstadt vorzuführen. Und dies ist das einzig Richtige, sowohl vom dramatischen als vom musikalischen Standpunkt aus. Wagner's Musikdramen entbehren viele der Annehmlichkeiten, die sich bei einer weniger strengen Auffassung von der Einheit des Kunstwerks leicht erreichen lassen, sei es, daß es sich um die Einheit des Poetischen und Musikalischen oder um die mehr formalistische Einheit des rein musikalischen Aufbaues handle; dafür müssen ihr aber diejenigen Vorzüge unverkürzt erhalten bleiben, die aus seinem stark entwickelten Gefühl für eben diese Einheit hervorgingen. Ueber den ethischen Gesamtgehalt eines Drama's darf nicht eine einzelne Scene oder, wenn es eine Tetralogie ist, ein einzelnes der vier dazu gehörigen Dramen die Entscheidung herbeiführen, sondern, wie das Frühere das Spätere erklärt, so trägt auch das Spätere zur Erklärung des Früheren bei; und insofern muß man die Walküre, den Siegfried und die Götterdämmerung kennen, um das Rheingold richtig zu beurtheilen. Und was den musikalischen Aufbau betrifft, so verlangt grade Wagner's Methode, welche durch eine Anzahl von sogenannten Leitmotiven den wesentlichen melodischen Kern seines Drama's herbeiführt, die Kenntniß des Ganzen. Denn sie sind es, die in den labyrinthischen Irrgängen einer ruhelos durch alle Tonarten schweifenden Modulation, in der so häufig der prägnanten Gesangmelodik entbehrenden Polyphonie des Orchesters, in der sich in das Maßlose verlierenden Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks den begrenzenden Ruhepunkt gewähren und, indem sie das rein Musikalische zu einer einheitlichen Gestaltung bringen, zugleich durch die Beziehung, in der sie zu dem geistigen Gehalt der Dichtung stehen, die Aufmerksamkeit des Hörers immer von Neuem auf den innern, geistigen Zusammenhang des Ganzen lenken. Grade darum, weil Wagner's Opern so viele der gewohnten und liebgewordenen musikalischen Anziehungspunkte vermissen lassen, müssen diejenigen seiner Eigenschaften in den Vordergrund gestellt werden, durch die er einen Ersatz dafür bot, und das ist nur erreichbar durch Vorführung des Ganzen — abgesehen von kleineren Kürzungen, gegen welche er sich zu halbstarrig verhielt. Je mehr man in dem Ganzen heimisch ist, desto heimischer wird man sich in dem Einzelnen fühlen; denn erst dadurch kann sich das ursprüngliche Gefühl von der Schönheit oder dem charakteristischen Gehalt eines Motivs zu dem Gefühl von dessen Bedeutung steigern. — Es kann nicht unsere Absicht sein, in diesem Augenblick, gelegentlich der ersten Vorführung des Rheingoldes im königlichen Opernhause, wiederum auf den besondern dramatischen und musikalischen Inhalt dieses Vorspiels zur Trilogie ausführlich einzugehen. Ja selbst die für den nächsten Winter zu erhoffende Gesamtauführung der Nibelungen dürfte das Publikum kaum geneigt finden, noch einmal langathmige Vorlesungen über ein Werk anzuhören, über das sich seit zwölf Jahren eine ganze Literatur von Büchern und Abhandlungen zusammengethürmt hat. Was das Musikalische betrifft, so sei nur erwähnt, daß einige der schönsten und eigenthümlichsten Motive des

Gesamttwerkes bereits im Rheingold auftreten, so vorzugsweise das Walhalla- und das Schmiede-Motiv; andere, ebenfalls sehr bedeutsame, haben mehr für das Rheingold als Einzelwerk Bedeutung. Zu einer Betrachtung giebt indeß das Rheingold gerade als Einzelwerk eine besondere Veranlassung. Die ursprüngliche Verwandtschaft, in der Wagner's künstlerisches Empfinden mit dem Pessimismus der Schopenhauer'schen Weltanschauung stand, tritt in keiner seiner Schöpfungen so zu Tage, als in dem Rheingold. Jede der hier auftretenden Gestalten zeigt uns die innere Versunkenheit der geistigen Natur von einer anderen Seite. Nicht alle sind sie von gleicher Nichtswürdigkeit; aber vergebens sucht man irgend eine Gestalt, für die sich auch nur das geringste Maß von Sympathie aussprechen könnte. Fast empfindet man Mitleid mit dem Erztumpen Alberich, wenn man in der ersten Scene gewahrt, wie verhöhnt die Rheintöchter mit ihm umspringen, oder gar wenn in der darauf folgenden der Gott der Schönheit und der Verträge, Wotan, und der Gott der Lüge, Loge, ihn noch weit gräßlicher behandeln, seine Verdorbenheit durch eben solche Raubgier und die dazu sich gesellende Heuchelei noch überbieten. Daß ein Drama, das so angelegt ist, tragisch enden muß, sieht man sofort; denn diese ganze Welt, die vor uns erscheint, ist faul und reiß zum Untergange. Nun würde man aber Wagner Unrecht thun, wenn man nach diesem ersten Eindruck, das Weitere nicht kennend, über den Nibelungenring aburtheilen wollte. Denn eben in dem Weiteren tritt auch die Gestalt auf, die mit unerbittlicher Nothwendigkeit in den Untergang mit verschlochten wird, für die wir aber dennoch Sympathie empfinden; wir meinen Brunnhilde, nicht Siegfried, denn des Letztern Schuld durch Zaubertränke wegwischen zu wollen, ist ein vergebliches Beginnen. Aber auch freilich das Ganze des Nibelungenrings enthält noch ein Uebermaß des pessimistischen Elements, sowohl in der geistigen Weltanschauung als in der musikalischen Gestaltung, die ja ebenfalls dem Excentrischen, Zerrissenen, Häßlichen u. s. w. viel mehr huldigt, als dem einfach Schönen. Wagner und Schopenhauer erscheinen in so fern, wenn auch der Letztere gegen den Ersteren, als er den Text zu seinen Nibelungen las, eine grenzenlose Verachtung in kleinen Randbemerkungen zu erkennen gab, als Söhne desselben Zeitalters. Ewige Dauer wird Wagner's Musikdrama eben so wenig haben, als Schopenhauer's Pessimismus. Aber ein berechtigtes Element hat unserer Uebersetzung nach der Eine eben so sehr in das musikalische Drama, als der Andere in die Philosophie hineingeführt, und die Aufgabe der Zukunft wird es sein, jene Umbildung herbeizuführen, die einerseits das Charakteristische mehr in den Dienst des Schönen und das Böse mehr in den Dienst des Guten zu stellen vermag. — Die Aufführung des Rheingold war eine vorzüglich gelungene. Sehen wir davon ab, daß das verdeckte Bayreuther Orchester mit seinem zauberischen Klang dem Opernhause fehlt, so haben wir fast ohne Ausnahme Mühmlisches und Mühmlächstes zu berichten. Das Orchester bewährte sich ausgezeichnet. Die ungemeine Sorgfalt des Kapellmeisters Deppe im Verständniß der Partitur und im Einstudiren derselben ist auch in dieser modernen, schwierigen Aufgabe wiederum höchst erfolgreich zu Tage getreten. Ebenso rühmenswerth war die scenische Einrichtung seitens des Herrn Salomon. Die Decorationen und die sonstige Ausstattung waren der Königl. Bühne würdig. Die Aufnahme seitens des

Publikums war eine enthusiastische. Alle Darsteller, der Kapellmeister Deppe, der Regisseur Salomon und der Maschinen-Inspector Brandt mit eingeschlossen, wurden am Schluß viermal hervorgehoben.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Nr. 189, 1888).

Freitag den 20. April stand zum ersten Male auf dem Zettel des Königlich-Opernhauses: „Das Rheingold von Richard Wagner.“ Und der Name des deutschen Wort- und Lieddichters war mit fettester Schrift gedruckt, wie man es gar nicht gewohnt ist, als hätte man ihn besonders ehren und ihm durch diese Ehrenbezeugung abbitten wollen, daß man ihn mit seiner Trilogie so lange von der ersten Bühne des deutschen Reiches zurückgehalten hatte, bis auf allen anderen großen und sehr vielen mittleren Theatern unseres Vaterlandes der „Ring“ geschmiedet war. Man muß an die Prozession zu Echternach denken, wenn man sich erinnert, daß wir bereits zwei Schritte in die Nibelungen hinein gethan haben und nun wieder einen rückwärts springen. Aber erfreulich ist es doch, daß wir jetzt mit dem Anfange anfangen, und dankbar sind wir dem Institute, daß es sich des Grundsatzes bewußt wurde: „Vornehmheit verpflichtet.“ Bestanden hat ja diese Verpflichtung seit einer Reihe von Jahren, und welche Fülle von Ehren, auch wie viel gefüllte Theaterkassen wären unserer Oper zu Theil geworden, wenn sie der ganzen Trilogie schon längst die ihr gebührende Stelle im Repertoire eingeräumt hätte! Was haben uns so viele andere Opern genügt, die im Verlaufe des letzten Jahrzehnts aufgeführt wurden und von denen man voraus wissen konnte, daß sie sich nicht halten könnten! Man behauptete das hier aber mit Bestimmtheit nur vom „Rheingold“ und von der „Götterdämmerung“, obwohl diese ihre Anziehungskraft fort und fort beweisen konnten. Wäre das aber auch nicht der Fall gewesen: dem Schöpfer des „Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ war man doch gewiß auch die Rücksicht schuldig, welche man dem Componisten von „A-hing-so-hi“ gern angedeihen ließ. Daß man das Versäumte unter der jetzigen Oberleitung nachholt, verpflichtet alle Freunde der Kunst zu lebhaftem Danke gegen dieselbe. — Freilich geht es uns wie jenem Paare, das sich von Jugend auf liebt, im beginnenden Alter aber erst zusammenkommen kann, wo es sich nicht mehr jauchzend in die Arme fällt, sondern nur warm die Hände drückt. Mit der Begeisterung, mit der ganzen Ueberschwenglichkeit einer jungen Liebe treten auch „wir Wagnerianer“ dem Werke nicht mehr gegenüber, die wir ihm in Bayreuth entgegenbrachten und mit der wir Jahre lang nach Leipzig oder Hamburg reisten, um dort zu genießen, was uns hier vorenthalten wurde. Nicht sind wir lau geworden, aber naturgemäß ruhiger. Die Wagenburg, welche 1881 die Münzstraße sperrte, der Jubel, welcher damals das Victoria-Theater erfüllte — das hätte sich vor und in unserem Opernhaufe auch begeben, wäre dort zu rechter Zeit der Ring in die Kette der Vorstellungen eingereicht worden. Und dennoch, es war auch jetzt noch ein großer und ein voller Erfolg, den „Rheingold“ gestern errang, und die Aufführung überragte — im Scenischen wohl durchweg — alle anderen, die wir kennen gelernt haben, auch theilweise die Bayreuther, die in der musikalischen Gesamtdarbietung allerdings — warum wäre sie denn auch unter des Meisters eigener Oberleitung vorbereitet worden? — das verdeckte Orchester und einige Rollenbesetzungen vor unserer

vorans hatte? Der Zettel nennt Herrn Salomon als Regisseur. Nun, es steht ja alles Scenische durch Wagner's Bühnenweisungen fest, dennoch sei Herrn Salomon's Inszenirung alle Anerkennung gezollt. Die decorativen und die Maschineneinrichtungen sind vom Oberinspector Herrn Brandt, und mit allem Nachdrucke sei die Vorzüglichkeit seiner Anordnungen anerkannt. Die Thätigkeit der Genannten ist mit der ersten Aufführung abgeschlossen, die des Kapellmeisters erneuert sich gleich derjenigen der Sänger an jedem Abend der Darstellung; warum wird nun nicht auch der Name desselben, der doch einen so großen Antheil an der Aufführung hat, genannt? Wie es anderwärts geschieht, sollte man ihn doch auch bei uns auf dem Zettel notiren. Herr Kapellmeister Deppe hat sich durch die Anregung zur Aufnahme des „Rheingold“ sowie durch die peinlich sorgsame Vorbereitung und Leitung des Werkes ein großes Verdienst erworben. Das Orchester zeichnete sich durch Klang, Genauigkeit und Sauberkeit aus. Nur selten war es etwas laut, denn die Musik ist ja auf einen verdeckten Orchesterraum berechnet. Ungemein zart und fein gegliedert kam meist das Stimmgewebe zu Gehör, und nur zuweilen hätten wir wichtige Motive etwas mehr hervorgehoben gewünscht. Ein verfehlter Einsatz der Rigen, eine Unbotmäßigkeit eines Decorationsstücks — das waren unangenehme Zufälligkeiten, die der Gesamtauführung das Prädikat einer vortrefflichen nicht schmälern können. Das Werk wurde vorschriftsmäßig ohne Zwischenakt gegeben. Stürmisch war der Beifall, welcher am Schlusse erscholl. Alle Sänger mußten mit den Herren Deppe, Brandt und Salomon wiederholt auf der Bühne erscheinen. Es war ein großer und voller Erfolg.

Deutsches Tageblatt (22. April 1888).

Endlich ist das „Rheingold“ zum ersten Male aufgeführt worden und hat, wie kurz schon gemeldet, einen colossalen Erfolg davongetragen. Es war aber auch in jeder Beziehung eine glänzende That, unser königliches Opernhaus hat gezeigt, daß auch an dieser Stelle der Zustand des Rückganges, der seit einer Reihe von Jahren von so manchen Seiten in oft recht unschöner Weise hervorgehoben worden, ein Ende haben kann und soll. Das Rheingold darf, wie es hier ins Leben getreten ist, ohne alle Frage mit jeder Bühne wetteifern und läßt gar manche noch weit hinter sich. Schon der äußere Rahmen ist der denkbar glänzendste. Die Decorationen, gemalt in den Ateliers der Herren Brückner in Coburg und Quaglio in München, sind Meisterwerke ebenso schön wie wirkungsvoll, und in diese Bilder haben Oberinspector Brandt und Regisseur Salomon die Handlung hineingewoben, wie sie fesselnder nicht gedacht werden kann. Die Effekte des Rheingrundes, des ausleuchtenden und in den Bogen sich spiegelnden Rheingoldes, des von Donner zusammengezogenen Gewitters, der Regenbogenbrücke sind blendend schön. Athemlos saßen die Zuschauer geduldig drittehalb Stunden lang, denn nach Wagner's Vorschrift ließ man das Werk ohne Unterbrechung sich abspinnen. Nur einmal — es war nach Loge's breit ausgelegtem Gesange von Weibes Wonne und Werth — durchbrach der Enthusiasmus die förmlich andachtsvolle Stille. Dafür aber brach es am Schlusse los, wie wir es im Opernhause noch nie erlebt haben. Das ganze Publikum erhob sich, aber niemand verließ den Platz, ehe nicht die Mitwirkenden sowohl wie die leitenden Kräfte, die Herren Hofkapell-

meister Deppe, Brandt und Salomon immer und immer wieder erschienen waren, um den Dank für den in Wahrheit bedeutungsvollen Abend entgegen zu nehmen. Dem prachtvollen Rahmen entsprach auch fast gänzlich die künstlerische Ausführung, die von Herrn Deppe sorgsam vorbereitet und glänzend durchgeführt wurde. Er hat den Beweis geliefert, daß er nicht nur den alten klassischen Werken das feinste Verständniß entgegen bringt, sondern sich auch in die neueste Richtung der dramatischen Gestaltung vollständig eingelebt hat und recht wohl im Stande ist, die Intentionen des Bayreuther Meisters ins Leben treten zu lassen. Wir gratuliren ihm und uns zu dem bedeutsamen Erfolge. Aber auch jeder einzelne der Mitwirkenden hatte die hohe Bedeutung dieses Abends erkannt und legte seine ganze Kraft zum Gelingen des Ganzen ein. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe wundervoll. Wir stehen nicht an, die Inszenirung des Rheingold als das nach jeder Richtung hin glänzendste Ereigniß in unserem königlichen Opernhause zu bezeichnen, das unter der jetzigen Verwaltung stattgefunden hat. Das Rheingold bietet uns die Gewähr, daß wir im nächsten Winter einen Gesamtcyclus vom ganzen „Ring des Nibelungen“ erhalten werden, der keinem anderen Theater nachstehen, vielen sogar als Vorbild voranleuchten wird.

Staatsbürger-Zeitung (22. April 1888).

Das „Rheingold“, Vorspiel der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner, ist feltamerweise bei uns gleichsam zu einem Nachspiel der Haupttheile des Cyclus, die „Walküre“ und „Siegfried“, geworden, und dies umsomehr, als die Aufführung der „Götterdämmerung“ noch aussteht. Die Gründe für diese Wunderlichkeit sind oftmals erörtert worden und wir sehen jetzt gern davon ab, sie nochmals zu besprechen. Richard Wagner, der Schöpfer dieses in Wahrheit nationalen Kunstwerkes, hat sich stets dagegen verwahrt, daß seine gewaltige Dichtung eine zerrissene Aufführung erfahre, er hätte es gern gesehen — sofern dies nicht aller Möglichkeit gepottet — daß man die vier Theile ohne große Pausen hinter einander gegeben. Und wenn man das Vorspiel in rechter Empfindung des Gedankens, der den Tonschöpfer und Dichter beehrte, gesehen hat, so begreift man einigermaßen, welchen Ursachen die Marotte, wie seine Gegner die Forderung nannten, entsprang. Wir urtheilen nicht von dem Standpunkt des notenwägenden Musikkritikers, und wir meinen auch, daß ein einseitiger Standpunkt vornehmlich diesem gigantischen Werke Wagner's gegenüber nicht eingenommen werden darf. Man mag ein Gegner oder ein Enthusiast seiner Musik sein, das ist das Recht individueller Empfindung, und als unmöglich dürfte es sich erweisen, Jemand von der einen zur andern Geschmacksrichtung zu bringen. „Wer es nicht fühlt, der kann es nicht besitzen.“ Unsere Beurtheilung ist die Wiedergabe unsres Gefühls, das uns Musik, Dichtung und Scenerie als ein innig verschmolzenes Ganzes auffassen läßt. Phantasie fabelt gern von Sphärenklängen des Universums, und als der Dichter-Componist fabulirte und das Götterwesen der altdentschen Mythologie erschließen wollte, da mochte ihm die Inspiration kommen, welche ihn lehrte, das Tönen und Rauschen mächtiger Gesangeswellen, wie sie das Universum durchdringen sollen, zu bilden. Eine Tonfluth, aus der sich nur allmählich Accorde, Motive oder Ge-

danken abheben, war ihm somit die geeignetste Introduction seiner Schöpfung. Die Tonfluth soll nicht entzücken und das Ohr umschmeicheln, sie soll den Geist in ihre Kreise bannen, dem Irdischen entrücken und zur Andacht zwingen. Wie sich aber aus der Musik langsam Tonzüge entwickeln, so in der Darstellung, nachdem Wolfenschleier um Wolfenschleier entwunden sind, Bilder und Handlung. Folgen wir, um dies darzuthun, dem Textbuch, in welchem Richard Wagner für die erste Scene „Auf dem Grunde des Rheines“ vorschreibt: „Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler, die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links strömt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchter Nebel auf, so daß der Raum auf Manneshöhe vom Boden aus gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolfenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerpalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniß tiefere Schlichte annehme läßt. Um ein Riß in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreist in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.“ — Die Ausföhrung dieser wunderbaren Scenerie läßt in unserm Opernhause keinen Wunsch übrig. Die Professoren Gebrüder Brückner sind bei Herstellung der Decorationen auf's pietätvollste den Intentionen des Dichters gefolgt und gleich ihnen die Regie, der es oblag, das Geklüst zu beleben. Vollzieht sich das neckische Spiel der singenden Rheintöchter anfangs in einem magischen Halbdunkel, so später in dem blendenden Glanz jenes Goldes, das sie bewachen. Es ist wahrhaft märchenhaft, wie die Leuchtkraft des gleißenden Metalles das Wasser durchschimmert, und wie das Auge Alberich's, des Ribelungen, der vergebens um die Gunst der schwimmenden Mädchen wirbt, davon berückt wird, so auch das des Zuschauers, der sich dem Eindruck des Werkes voll hingiebt. Dasselbe gestattet den Sinneswerkzeugen Auge und Ohr keine Abschweifung. Ist das leuchtende Gold von dem verspotteten Fürsten der Zwerge geraubt und hat schwarzer Wogenschwalm die klagenden Rheintöchter verhüllt, so taucht ein neues Bild von entzückender Schönheit, eine „freie Gegend auf Pergeshöhen“ auf. Wie diese vollziehen sich die folgenden Wandlungen, begleitet von der Musik, die nicht rastet, bis sich nach der Warderung Wotan's und Loge's in schwefelgefüllte unterirdische Klüfte ein Regenbogen als Brücke zur Götterwohnung „Walhall“ aufbaut und die Götter ihrer herrlichen Wohnung auf dem farbenglühenden Himmelsbogen zuschreiten. Die Vorgänge im unterirdischen Reich „Alberich's“ und „Mime's“ sind ergötlich, die Maschinen, welche mitwirken, das Steingeklüst fügen, die grauenhafte Schlange in ihren Bindungen zur Erscheinung bringen und die Dämpfe entwickeln, kommen dabei neben den Sängern zu Ehren. Sie haben ihr gut Theil Arbeit, das muß man anerkennen. Ueber das Ergötliche solcher Scenen hinaus aber geht das Erhabene, wie es sich in der Schluffcene überwältigend darbietet. Das kühne Phantasiegebilde die Götterburg Walhall mit der Regenbogenbrücke im goldenen Glanze der Abendsonne ist etwas Unvergleichliches. — Eine ernste, dem Feierlichen zugeneigte Stimmung für die Trilogie zu erwecken, das ist

es, was der Dichter-Componist mit seinem Vorpiel Rheingold erstrebt, alle Bühnenkünste, so will er es, sollen sich dabei vereinen, Herrlichstes der Vollendung entgegenzuführen. Der Vorabend darf dem Niesenwerke nicht fehlen, und das königliche Opernhaus hat mit der endlich zu Stande gekommenen Aufführung nur eine alte Schuld abgetragen. In der vorzüglichen Art, in der es geschehen, hat es sich aber auch ungemein verdient gemacht. — Gönnen wir unsere ganze Anerkennung zunächst dem Leiter des Orchesters, Herrn Deppe, und dem in eifriger Anstrengung nicht ermüdenden Orchester selbst, machen wir ferner der tapferen und sehr geschickten Regie des Herrn Salomon unser Compliment. Den beiden Genannten war keine leichte Aufgabe zugefallen. Für die decorative Einrichtung gebührt dem Ober-Inspector Brandt reiches Lob und neben den Decorationschöpfern des Rheingrundes und der Walhall, Gebrüder Brückner, ist auch der Hoftheatermaler Quaglio aus München, der die feurigdurchglühte Schwefelkluft gestaltete, anerkennend zu erwähnen. Stürmischer Beifall lohnte die Mühen, und mehrmals durften nach Schluß die an dem Werk theilnehmenden Künstler, Künstlerinnen und Leiter der Aufführung auf der Bühne erscheinen.

Berliner Lokal-Anzeiger (Nr. 95, 1888).

Im königlichen Opernhause ging am Freitag Abend vor total ausverkauften Bänken Wagner's „Rheingold“ zum ersten Male in Scene. Es erwartete die imposante Tondichtung einen ebenso großen, als verdienten Erfolg, der unbestritten und ausnahmslos Allen denen zu buchen ist, die an dem vollendeten künstlerischen Gelingen des Ganzen Antheil hatten. Es ist ganz besonders erfreulich in diesem Falle, daß wir für unsere ungetheilte Anerkennung kaum ein Mehr oder Minder zu registriren haben. Dadurch, daß in pietätvoller Weise sich von der ersten dramatischen und musikalischen Kraft abwärts bis zum letzten Coullissenarbeiter, durch alle Stufen und Rangordnungen des vielgestaltigen und riesenhaften Apparates, der hier tadellos functionirt, hindurch, jeder Einzelne der großartigen Tondichtung so zu sagen in Reihe und Glied unterordnete und auf seinem Plage das relativ und absolut Beste gab, — dadurch erhielt Rheingold das vornehme Gepräge einer echt künstlerischen Leistung ersten Grades! — Wir müssen leider darauf verzichten, der grandiosen Tonmalerei des Dichter-Componisten zu folgen und es dürfte wahrlich auch recht schwer fallen, hier die Superlative für die orchestralen Vorzüge des Werkes zu finden. Je intimer uns Walfüre und Siegfried hier in der Residenz den Geist des Bayreuther Meisters kennen und schätzen lehrten, um so günstiger war das Terrain für die Receptionsfähigkeit des Rheingold im Publikum auch bei denen angebahnt und vorbereitet, die vielleicht sonst nur für Wotan's Abschied von Brunnhilden, für das Wald-Weben im Siegfried und ähnliche Perlen der deutschen musikalischen Literatur einen duftigen Kranz hatten, vom Rheingold aber vielleicht nur dem Drei-Gesang der Nixen lauschten, sonst aber mit der ebenso philiströsen, als bequemen Phrase über „schreckliche Längen“ ihr geistreiches Urtheil abschließen zu können vermeinten. Wie saßen sie Alle so überrascht am Freitag Abend vor diesem Märchenzauber entzückender Poesie und vor der Genialität dieser musikalischen Offenbarungen, die Sinne und Geist, Herz und Gemüth gleichermaßen fesseln. Zwei und eine halbe Stunde wogen die Accorde

ruhelos um uns her, — es ist kaum ein Athemzug der Nervenberuhigung gestattet und doch sitzt jeder Zuhörer ohne einen Hauch von Ermüdung vor diesen großartigen Bildern, in denen sich die kühnste Phantasie, die staunenswertheste Befähigung für Instrumentirung, die Malerei und die Poesie zu einem sensationellen Ganzen geschwisterlich verbunden haben, so daß eine Kunst der andern zur Folie, zum Relief dient! — Das erste Wort der überzeugungstreuen Anerkennung hat Herr Kapellmeister Deppe zu fordern. Sein Einstudiren, seine Leistung am Dirigentenpult, sein Beherrschen der Partitur Wagner's — Alles das befundet eine seltene Feinfühligkeit, den distinguirten Geschmack eines bevorzugten Dirigenten. Neben ihm sind ebenbürtig Herr Salomon und Herr Ober-Inspector Brandt mit uneingeschränktem Lobe zu nennen. Der gesammte scenische Apparat, der eine Riesenaufgabe zu bewältigen hat — gleich der des tabellosen Orchesters — functionirte mit einer gradezu imponirenden Präcision. Die Decorationen sind von blendender Schönheit, geschmackvoll und im Geist des ganzen Sagenzaubers. Die Künstler des Opernhauses setzten mit einer erschichtlichen Feiertagsstimmung ihr Bestes für die Repräsentation ihrer zum Theil so hoch anspruchsvollen Aufgaben ein. Das Publikum ehrte mit einem enthusiastischen Beifall, der hochverdient war, alle Mitwirkenden. Der Gesammtersfolg war nach jedem Gesichtspunkt ein großartiger.

Allgemeine Theater- und Concert-Zeitung (Nr. 18, 1888).

„Rheingold“ ging nun endlich am 20. dieses Monats in unserem königlichen Opernhause in Scene. Es hatte lange gedauert, war aber auch wirklich gut geworden, und wir können nicht unthun, zu bedauern, daß uns nicht schon vor zehn Jahren zu Theil wurde, was man uns doch nun nicht länger vorenthalten durfte. Von allen vier Stücken des Nibelungenringes, das dürfen wir uns nicht verhehlen, liegt grade das erste unserer Empfindung am fernsten. In dieser Welt der schlauen, trügenden Götter, der kalten Nixen und der ungeschlachteten Riesen ist doch eigentlich keine Gestalt, welcher wir unsere Herzensneigung schenken könnten. Aber unser Interesse erregt die Handlung dennoch in hohem Grade, und ohne daß wir uns dessen grade bewußt zu werden brauchen, ragt sie auch in unsere Lebenssphäre hinein, denn könnte man nicht Gretchens Worte als Motto für das Rheingold gebrauchen: „Am Golde hängt, nach Golde drängt doch alles! Wir Armen!“ Die behenden Wassernixen, die wackelnden Schwarzalben, die plumphen Riesen, die stolzen Götter — sie alle trachten nach dem Golde, jagen es sich ab und erschlagen sich um seinen Besitz, denn wer das zum Ringe geschmiedete Gold besitzt, der hat der Welt Herrschaft. Aber er hat auch zugleich den Fluch damit erkoren, und esehrt ihn die Sorge, daß ihn dieser verderbe. Erst wird Fasolt erschlagen, dann Fasner, dann Siegfried und dann geht Brünnhilde, des Ringes Erbin, zu Grunde, und Hagen, der den Rheintöchtern am Ende ihr Eigenthum nicht zurückgeben will, wird von ihnen in die Tiefe gezogen; der Fluch, welcher am Golde haftet, verdirbt auch ihn. Ja, die gewaltige Dichtung, die nur der Ueberstand eine Zeit lang bekämpfen konnte, wird saumt der gewaltigen Musik, für welche das Verständniß mehr und mehr sich verbreitet, noch unsere Kinder und Kindeskinde mit Bewunderung erfüllen. — Von

Herrn Salomon in Scene gesetzt, nach Herrn Brandt's Anordnungen gestaltet, von Herrn Deppe einstudirt und geleitet, ging das Rheingold in nahezu vollendeter Gestalt und Ausführung in Scene. Nicht schöner waren die scenischen Bilder in Bayreuth. Natürlich sind wir in zwölf Jahren weiter gekommen und haben Fehler vermeiden und neue Wirkungen erzielen gelernt. Wundervoll ist das erste Bild, der wogende Rhein, in dem die gelenkten Rheintöchter froh und frei umherschweben und des alten Alben spotten, der ihre Liebe begehrt. Anmuthig erscheint die blumige Höhe, wo die Götter wohnen, mit der Burg im Hintergrunde, und von grotesker Schönheit ist die Schwefelhöhle der Gnomen. Die Verwandlungen gehen in der Weise vor sich, daß wir die Scenerie sinken und allmählich den neuen Schauplatz entstehen sehen. Wie es Wagner will, wird das Ganze ohne Zwischenact gegeben. Es spielt zwei und eine halbe Stunde. Obgleich die Musik für ein verdecktes Orchester berechnet ist, war doch die Begleitung der Kapelle höchst zart und überall von der größten Sanberkeit. Herr Kapellmeister Deppe hat sich durch die That der Einstudirung Lob und Ehre in vollstem Maße erworben. Die Aufführung im ganzen war wieder einmal der Stellung des königlichen Instituts durchaus entsprechend. Auch die Costüme machten einen besseren Eindruck, als diejenigen der ersten Aufführung in Bayreuth, die bei den Göttern nicht würdig genug waren und an die Operette erinnerten. — Allen Betheiligten ist ein lebhafter Dank der Kunstfreunde für diese Aufführung gewiß. Unmittelbar wurde er ihnen nach dem Fallen des Vorhanges bereits vom ganzen Auditorium ausgedrückt. Mit allen Sängern und Sängerinnen mußten die Herren Deppe, Brandt und Salomon wiederholt dankend auf der Bühne erscheinen.

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 17, 1888).

Endlich nach langem Harren ist nun auch das „Rheingold“ dem Wagner-Repertoir unserer Hofbühne eingereicht worden. Ueber das Werk selbst ist kein Wort mehr zu reden. Es ist die großartige Exposition zu dem großartigsten dramatischen Werke unserer Zeit. An ergreifenden Scenen; an rührenden Situationen, an tief erregender Leidenschaft des Herzens steht es den drei andern Stücken der Tetralogie freilich nach; aber in der Bestimmtheit der grundlegenden Handlung, in der Sicherheit der dramatischen Durchführung, in der Schärfe der declamatorischen und der musikalischen Charakteristik, in der Durchsichtigkeit und in dem wunderbaren Ebenmaß der Instrumentation, in der Schönheit des melodischen wie harmonischen Aufbaues nimmt das Rheingold es mit jedem anderen Werke des Meisters auf. — Was nun die Aufführung des Rheingold in unserem Opernhause am 20. dieses Monats anlangt, der am Tage darauf sofort eine Wiederholung folgte, so ist mit freudiger Genugthuung zu sagen, daß sie, Alles in Allem genommen, ausgezeichnet war. Zweifelsohne ist eine gute Aufführung zum großen, zum sehr großen Theile abhängig von der Besetzung der einzelnen Rollen; aber es wird selten oder nie eine Bühne geben, die in ihrem festen Personalbestande lauter vollkommen geeignete Vertreter für eine so große Zahl durchgehends bedeutsamer Parthien zur Verfügung hat, wie das Rheingold sie fordert. Die letzte Instanz für die künstlerische Bedeutsamkeit einer dramatischen, überhaupt einer auf das Zusammen-

wirken Mehrerer gestellten Aufführung (bei Chorwerken u. s. w. ist es ganz dieselbe Sache) liegt aber durchaus nicht in der Einzelleistung, sondern in dem Geiste, in welchem das Ganze geleitet und zu einem einheitlichen Gesamtbilde mit künstlerischem Bewußtsein zusammengefaßt wird. Was also an der Gesamt-Aufführung des „Rheingold“ eine so vollkommene Freude bereitete, war die Ueberzeugung, die man sehr bald gewann, daß alle theiligten Factoren, in erster Reihe aber die Leitenden, das ehrliche Streben hatten, den Absichten des Dichter-Componisten auf das Genaueste nachzukommen, sie in ihrem ursächlichen Zusammenhange zu ergründen und sie als einzig maßgebend bei der Ausführung des Werkes zu betrachten. So selbstverständlich das an sich ist, so sehr waren wir doch früher gewöhnt, die Regie entgegengesetzt handeln zu sehen; thatsächlich stand sie oft im Kriegszustande mit dem Werke, obgleich der Kampf ungleich genug war: der Autor hatte das Wort und sie die Macht. Freilich, als Wagner selbst hier den Tristan einstudirte, ging das nicht so, und der Segen seines persönlichen Wirkens macht sich trotz der Seltenheit der Tristan-Aufführungen bis zum heutigen Tage in diesen geltend; aber es ist wohl kaum nöthig, an die Art zu erinnern, wie z. B. die Walküre hier, und noch dazu bald nach des Meisters Tode, eingerichtet wurde, um ganz erweisen zu können, was eine lässige oder widerwillige Regie aus einem großen Werke zu machen im Stande ist, selbst wenn es, wie dieses, vorzüglich besetzt wird. Das rühmensewerthe Streben der Regie bei der diesmaligen Rheingold-Scenirung hat reichlich seinen Lohn getragen. So, wie das Werk vorgeführt wurde, gehört es zu den einheitlichsten, abgerundetesten und poetisch empfundensten Gaben, die das Opernhaus seit langen Jahren geboten hat. Die Gesamt-Darstellung war vortrefflich: lebendig, charakteristisch, immer auf die Sache gerichtet und darum in hohem Maße wirkungsvoll. Wenn noch einige Kleinigkeiten sich vorfinden möchten, die im Interesse der Gesamtwirkung diese oder jene Aenderung wünschenswerth machen, so ist eine solche von der Erfahrung der späteren Vorstellungen bestimmt zu erwarten.

Berliner Zeitung (Sonntag den 22. April 1888).

Zum ersten Male ging am Freitag auf der königlichen Opernbühne Wagner's „Rheingold“ in Scene. Neununddreißig Jahre, nachdem die Partitur des Werkes vollendet worden, ist Rheingold nun endlich auch in den künstlerischen Besitzstand der ersten reichshauptstädtischen Bühne, des königlichen Opernhauses, übergegangen. Aus dem stürmischen Erfolge, welchen die vorgestrige erste Aufführung davontrug, war zu entnehmen, wie dankbar das Publikum die künstlerische That Graf Hochberg's anerkannt hat und wie willkommen ihm das Wagner'sche Tonwerk war. Haben wir heute mehr Verständniß für die Wagnerrichtung oder mehr Verständniß für die Größe Wagner's — kurz die tiefe Klust, welche die Wagnerfeinde und die Wagnerischwärmer trennte, ist überbrückt und wir haben jetzt in der That nur noch eine einzige große Gemeinde, welche zu den Tongebilden des unsterblichen Meisters auch da bedingungslos emporblickt, wo dieser weit über das musikalische Vermögen der Zuhörer hinaus, das soll heißen, auch an das physische, die weitestgehenden Anforderungen stellt. Und dies ist nirgends so hervortretend wie im Rheingold. Ohne Aktheilung geht

das Tonwerk an Auge und Ohr des Hörers vorüber. Drei Stunden fast von dem Dunkel des Zuschauerraums umhüllt, hat er den Blick ununterbrochen zur Bühne zu richten und mit angepannter Aufmerksamkeit dem Tonweben zu lauschen. Und doch wird dadurch der sieghafte Eindruck nicht gemindert, den die gewaltige Tondichtung auf die Sinne hervorbringt. Gefangen von der Macht der scenischen Vorgänge und des Tonzaubers, der von dem Werke ausgeht und uns fest umstrickt, sind wir gebannt vom Aufgehen bis zum Fallen des Vorhangs, und erst beim Verlassen des Theaters fühlen wir, welche physische Anstrengung uns zugemuthet worden ist. Vergewärtigen wir uns nun, wenn auch nur mit zwei Worten, den Inhalt der Textdichtung. Dieselbe gliedert sich in vier Scenen, von denen die erste unter dem Wasser, die dritte unter der Erde, die beiden anderen über den Wolken spielen. Götter, Niesen und Zwerge sind ausschließlich Träger der Handlung. Das erste Bild zeigt uns den Grund des Rheines und den nach den drei Rheintöchtern haschenden Nibelungen. Während sie allerlei Schabernack dem lüsteren Zwerge zufügen, reizt er das in ihre Hut gegebene, die höchste Macht verleihende Rheingold an sich. Wotan erfährt durch Loge von dem Raube, der seine Begierde reizt. Beide überfallen Alberich und nehmen ihm die Beute ab. Der Schatz muß aber als Lösegeld für die geraubte Freia den Niesen Fasner und Fasolt ausgeliefert werden. In dem Kampf, der um das Gold zwischen den Brüdern entbrennt, erschlägt der ältere den jüngeren. Die Götter ziehen über einen Regenbogen in Walhall ein. — Mit einem langsam aufschwellenden, durch eine auf- und niedersteigende Figur leise bewegten Es-dur-Record setzt das Orchester ein. Es zeigt das geheimnißvolle Weben der Wassertiefe, das Auf- und Niedergogen der Wellen an. Es folgt das neckische Spiel der Rheintöchter mit dem lüsteren Alberich, wobei die Gegensätze vollendet charakterisirt sind. Wir werden nicht müde, zuzuschauen, wie Woglinde, Wellgunde und Floßhilde den häßlichen Freier von Fels zu Fels narren, um zum Schluß sich seiner Umarmung durch schnelle Flucht zu entziehen. Hier ist die Tonsprache der Musik so berechtigt wie überhaupt nur möglich. Sie schildert Alles: Das Hin- und Herabklimmen Alberich's am „schlecken Geschlüpf“, sein Keuchen und Niesen, den Uebermuth der Mädchen, das Aufschrecken des Rheinschazes und das goldene Erglänzen der Wellen. Im zweiten Bilde tönt uns das aus der Walküre und Siegfried bereits wohlbekannte Wotanmotiv entgegen, und wenn die Bässe dröhnend einsetzen, wissen wir es sofort, daß sie den Schritt der Niesen Fasolt und Fasner markiren. Im dritten Bilde ist das plöcklich einsetzende Gebämmer der Schwefelkluftzwerge, die, Mime an ihrer Spitze, das Rheingold schmieden, von eigenem musikalischen Reiz, während im letzten Act's Erscheinen von stimmungsvollster Wirkung ist. — Die Frauenrollen treten im Rheingold sehr zurück gegenüber den männlichen Parthien. Trotzdem sind sie anstrengend und besonders die Rheintöchter haben das Menschenmöglichste zu leisten. Sehr umfangreich ist die Parthie Alberich's, die neben derjenigen Wotan's und Loge's wohl die größte, und zuletzt werden auch in Bezug auf Ausgiebigkeit der Stimmittel an den Sänger des Donner bedeutende Anforderungen gestellt. Man darf es den königlichen Sängern uneingeschränkt zugestehen, daß sie ohne Ausnahme ihren Aufgaben voll gerecht worden sind. — Decorativ und

maschinell ist Erstaunliches geleistet worden. Die von den Professoren Gebrüder Brückner gemalten Decorationen Rheingrund und Walhall, wie die von Duaglio in München gemalte Schwefelkluft sind meisterhafte Werke. Ebenso fungirte der maschinelle und scenische Apparat tadellos. Unter Hofkapellmeister Deppe's sehr tüchtiger Leitung spielte unser vorzügliches Hofopern-Orchester vortrefflich. Dementsprechend war, wie wir wiederholen, der Erfolg ein großer.

Deutsch-Oesterreichische Theater-Zeitung (Nr. 17, 1888).

Zum ersten Male ging am Freitag das „Rheingold“ von Wagner in Scene und zwar mit einem überaus glänzenden künstlerischen Erfolge, an dem sowohl die musikalisch darstellerische als auch die technische Leitung vollen Antheil haben. Eine eingehendere Besprechung uns vorbehaltend, theilen wir für heute nur mit, daß die künstlerischen Einzelleistungen höchste Anerkennung verdienen. Herr Heinrich Ernst zeichnete sich durch Kraft und Ausdrucksfähigkeit des Organs, feinste Nuancirung des Gesanges und treffliches Spiel aus. Bez's Wotan ist von den Bayreuther Festspielen als hervorragende Kunstleistung bekannt. Lieban's Mime ist ebenfalls als eine der besten, ja vielleicht als die beste Leistung des Künstlers bekannt und die Herren Biberti und Schinkel als Fasolt und Fasner, sowie der Herr Krolow als Donner fanden sich mit ihren Parthien in trefflichster Weise ab. Von den Damen sind neben Frau Staudigl als Fricka vor Allem Fräulein Leisinger und Fräulein Renard als Rheinföchter zu nennen und Fräulein Hiedler als Freia bot eine beachtenswerthe Leistung. Frau Lammert hatte neben der Rheintochter auch noch die Erda zu singen und löste beide Aufgaben mit vielem Geschick. Die Darsteller sowohl wie Herr Salomon, der sich wiederum so trefflich als Regisseur bewährt, ebenso der Dirigent, Herr Hofkapellmeister Deppe, wurden lebhaft gerufen und mußten vor der Rampe erscheinen.

Rational-Zeitung (21. April 1888).

Wo irgend eine Oper Wagners, zumal eines seiner Spätwerke, auf die Tagesordnung gesetzt wird, da pflegen sämtliche Kräfte sich aufs höchste anzuspannen. Vom Theaterdirector bis hinab zum Theaterschneider, vom Kapellmeister bis zu dem Pauken- und Beckenschläger, von den Trägern der Hauptrollen bis zu den untergeordnetsten Statisten, ihnen allen ist es Ehrenpunkt, ihr Bestes und Aeußerstes zu thun. Das geschah denn auch diesmal wieder. In den Händen des Herrn Salomon lag die scenische, in denen des Herrn Deppe die musikalische Leitung. Reichlichsten Beifall ernteten die auf der Bühne dargebotenen lebenden Bilder, die Decorationen, Costüme, Lichteffekte, die prompte Leistungsfähigkeit des Maschinenwesens. Soweit des Berichterstatters Bekanntschaft mit der Rheingoldmusik ihm ein Urtheil über die Wiedergabe erlaubt — genau genommen ist zu einem solchen nur berechtigt, wer jede Note der Partitur im Kopfe hat — darf er aus vollen Händen Lob nach allen Seiten spenden. Quellender Wohlklang entströmte dem Orchester, seiner charakteristischen Pflichten stets eingedenk, übersahrie es Dank der wählerischen Abstufung der Stärkegrade doch nie die Singstimmen. Dem mustergültigen Wotan des Herrn Bez gebührt um so wärmere Anerkennung, einen je böseren Stand der lebensfeindliche Mißmuth der Rolle dem mit ihr Vertrauten bereitet Frau Staudigl war eine treffliche Fricka, energisch in Ton und Ausdruck und dabei maßvoll.

Die durch die Damen Leisinger, Menard und Lammert — der zuletzt genannten war auch die Erda zugefallen — vertretenen Rheintöchter würden einer jeden Bühne zur Zierde gereichen. Zu bestrickendem Reiz des Stimmklanges gesellte sich warmblütige Frische und Lebendigkeit der dramatischen Gestaltung. Herr Heinrich Ernst gab den Loge, den Mephistopheles der Walhalla. Er hatte überzeugende Töne für die schneidige Schlagfertigkeit, die listige Schlaueit, den hoshafsten Hohn, aus dem der Dichter-Componist die Figur geformt. Herrn Schmidt's Alberich empfahl sich durch zwanglose Natürlichkeit. Siegreich überwand er die gehäuften Schwierigkeiten der dornigen Aufgabe. Daß Herr Lieban und sein Mime auf bestem Fuße miteinander standen, braucht kaum besonders bezeugt zu werden. Haarscharf hält der Sänger die schmale Linie zwischen dem noch künstlerisch berechtigten und der Ueber-treibung, nichts wird von ihm abgeschwächt, nichts beschönigt und den- noch hat er stets den Hörer für sich. Die Herren Biberti und Schinkel waren ein paar wackere Riesen, namentlich that sich der erstere hervor. Auch Fräulein Hiedler (Freia), Herr Fritz Ernst (Froh) und zumal Herr Krolow (Donner), haben Ehre eingelegt. Rühmensewerthe Deut- lichkeit der Aussprache, von der hier überall so viel abhängt, hat keiner von allen Mitwirkenden vermiffen lassen.

Zur guten Stunde (Nr. 38, 1888).

Am 20. April fand endlich die so lange und sorgfältig vorbereitete erste Aufführung des „Rheingold“ statt. Ein interessantes, wenn auch nicht sehr erquickliches Stück Berliner Theatergeschichte hat mit diesem denkwürdigen Abend seinen Abschluß gefunden. Unsere Leser werden sich noch erinnern, welchen lauten Meinungs- und erbitterten Federkrieg die Verpflichtung des Herrn Deppe zum ersten Kapellmeister der Hof- oper hervorrief. Der Liebe des Grafen Hochberg zu seinem lang- jährigen Mitarbeiter und Freunde wirkte eine Kabale entgegen, welche ihren Vorkämpfer in dem früheren Operndirector von Stranz fand. Wir gestehen, daß wir durchaus auf Seite derer standen, welche be- tonen, daß ein Concertdirigant der seine Stärke in der Vorführung älterer Oratorienmusik besaß, aber niemals eine Oper geleitet hatte, sicherlich nicht der ersuchte Retter für unsere Hofoper sein könne, ja bei seinem Alter auch wohl kaum im Stande sein werde, sich auch nur die nothwendige Sicherheit in der Führung der Sänger anzueignen, welche nun einmal im Theater mit ganz arderen Schwierigkeiten ver- bunden ist, wie im Concertsaal. Ganz besonders aber fürchteten wir Wagnerianer von dem ultraklassischen Geschmack des neuen Hofkapell- meisters eine Vernachlässigung der modernen Richtung. Die Nachricht, daß Herr Deppe die Einübung des Rheingoldes übernommen habe, wirkte daher immerhin noch einigermaßen verwunderlich, trotzdem der- selbe bereits durch die ausgezeichnete Vorführung einiger klassischen Opern und seine meisterhaften Leistungen als Symphonie-Dirigent unser anfängliches Mißtrauen überwunden hatte. Auf's Neue entbrannte ein heftiger Krieg vor und hinter den Coulissen, einige Leichen wurden vom Kampfplatze getragen — aber endlich erschien nun doch das Rheingold auf der königlichen Bühne, und der Erfolg der Aufführung machte dem „Kabale- und Liebespiel,“ das schon eine tragische Wendung zu nehmen drohte, ein Ende, welches Manchen sehr unvermuthet gewesen

sein mag, für das Berliner Publikum aber jedenfalls das erfreulichste genannt werden muß. Denn es ist in der That durch diese würdige, schöne Aufführung bewiesen worden, das ehrliches, verständniß- und liebevolles Streben des Leiters im Verein mit der freudig hingebenden Anspannung der besten Kräfte aller Mitwirkenden, weit höheres zu leisten im Stande sei, als die kühle Sicherheit gewiegter Theaterpraktiker und verwöhnter „Sterne.“ — Die Aufführung vom 20. April, welche — ohne Strich und ohne Pause! — zwei und eine halbe Stunde währte, war eine sehr wohlgelungene, in mancher Beziehung sogar vor-treffliche. Um gleich die Hauptsache vorweg zu nehmen: Die erste Anforderung die der Stil des Nibelungenwerkes an den Dirigenten stellt, nämlich die, daß das Orchester niemals die Stimmen der Sänger erdrücke und stets das Gefüge der leitenden Motive klar aus dem wogenden Tonmeer hervortreten lasse — diese erste Anforderung wurde diesmal in vorzüglicher Weise erfüllt! Selbst wer den Text nicht kannte, wird fast jedes Wort verstanden haben und eben dadurch im Stande gewesen sein, die wunderbare Ausdrucksfähigkeit der Musik voll zu empfinden. Sobald man nämlich dem Gange der Handlung und der Rede aufmerksam folgt, giebt es keine Musik, die leichter verständlich wäre, als die Wagners. Ganz besonders klar und eindrucksvoll ist aber die Rheingold-Musik, weil sie nicht menschlich verwirrte Konflikte, sondern nur Elementarkräfte und Urtriebe der Leidenschaft zu schildern hat. Es ist durchaus nicht nöthig, daß Jemand „musikalisch“ sei, um die herrliche Tonmalerei der ersten Rheingoldscene, oder die Bedeutung der so genial erfundenen Motive zu würdigen und zu verstehen. Es ist überhaupt heute schon eine „alte Sache,“ daß die sogenannten musikalischen Menschen diejenigen sind, welche von der Musik die kleinlichsten Begriffe haben, und nur deshalb mit ihrem feinen Verständniß prahlen, weil ihnen die Empfindung in der Clavierstunde und im Concertsaal abhanden gekommen ist! Wagner's dramatische Musik will nämlich wirklich nur empfunden sein, um genossen zu werden! Freilich macht nur eine gute, dem Stile des Werkes gerecht werdende Aufführung den beabsichtigten Eindruck; und darum können wir der Rheingold-Darstellung kein höheres Lob spenden, als wenn wir die sichere Erwartung ausdrücken, daß durch sie zahlreiche neue „Wagnerianer“ in Berlin geschaffen werden! — Die ausgezeichnete Leistung des Orchesters verband sich mit der schönen decorativen Ausstattung (von Quaglio in München und Brückner in Coburg hergestellt) und dem von Herrn Brandt mit großer Sicherheit gehandhabten Zauberapparat — wie man's gerade im Rheingold nennen möchte — zu durchaus harmonischer Gesamtwirkung. Es ist nur zu bedauern, daß seit 1876 noch keine Vervollkommnung der Schwimmmaschinen für die Rheintöchter erfunden wurde, und daß deren Costüm in Folge dessen immer noch mehr an den Ballsaal als an das Bad erinnert. Auch für die Erscheinung der Erda wäre eine wirksamere Beleuchtung zu denken, und der Regenbogen brauchte nicht den Gesetzen der Optik in der Farbenanordnung so sehr zu widersprechen. (Im Gegensatz zu diesen kleinen Ausstellungen sei übrigens der großartigen Leistung des „Wurmes“ gebührend gedacht!) — Von den Darstellern zeignete sich in erster Reihe Herr Heinrich Ernst durch seinen Loge aus, der gesanglich, wie darstellerisch der berühmten Leistung Bogls faum nachstehen

dürfte. Ganz meisterhaft wußte Herr Ernst das schleichend bewegliche Wesen des listigen Spöters zum Ausdruck zu bringen, der doch den Göttern gegenüber, die ihn nicht recht für voll ansehen, eine ironische Demuth an den Tag legt. Seine Deklamation war in jeder Silbe deutlich und charakteristisch und sogar der Klang seiner Stimme schien für diese Rolle eine ganz besondere helle Färbung angenommen zu haben. Nach der großen Erzählung brach denn auch das ganze Haus in lauten Beifall aus. Daß Herr Lieban ein ausgezeichnete Mime sein würde, konnte jeder wissen, der ihn im Siegfried gesehen hat. Herr Schmidt überraschte alle Welt durch seinen Alberich. Wenn ihm auch die dämonische Kraft eines Hül nicht zu Gebote stand, so hatte er sich doch durch nicht genug anerkennenden Eifer im Studium und durch Anspannung aller seiner Kräfte die so notwendige Schärfe der Deklamation vollständig zu eigen gemacht und brachte viele Momente der Darstellung, so besonders die Scene in Nibelheim, sehr gut heraus. Für die Fluchtszene fehlt ihm freilich die nöthige Kraft der hohen Töne und die fortreizende Leidenschaftlichkeit. Uebrigens wurde das Tempo auch etwas schleppend genommen. Herr Bez soll bereits in Bayreuth ein wenig amüsanter Botan gewesen sein und ist jedenfalls in der Zwischenzeit nicht interessanter geworden. Am besten gelang ihm der Ausdruck des Spottes, der Ueberlegenheit, während auffälliger Weise die gesanglich dankbarsten Stellen, wie z. B. die Begrüßung Walhall's nicht so glänzend herauskamen, wie man es von einem Sängern mit solchen Stimmmiteln erwarten dürfte. Die beiden Niesen sahen riesig und wüßt genug aus, doch eignet sich die unglückliche „kloßige“ Stimme des Herrn Biberti wenig für den gefühlvollen Fasolt, wogegen Herrn Schinkel's Stimme für den rauhen Fasner vielleicht etwas zu weich und nicht dröhnend genug ist. Fasner warf übrigens, Wagner's Absicht folgend, bei dem Einsacken des Hortes das spätere Nothungschwert als werthlos zur Seite — Herr Bez aber, der dies Schwert bei den dunkel prophetischen Worten, welche den furchtlosen Helden verkünden, der mit diesem Schwerte den Ring wiedergewinnen soll — (und zu denen obendrein noch das glänzende Schwertmotiv ertönt) erg eifen und damit die Regenbogenbrücke beschreiten soll — Herr Bez hielt es nicht für der Mühe werth, sich danach zu bücken! Es ist nicht einzusehen, warum grade Herr Bez sich über die Anordnungen einer sehr verständigen Regie sollte hinwegsetzen dürfen! Die kleinen Rollen des Froh und des Donner waren durch die Herren Frits Ernst und Krolow würdig vertreten. Der Letztere sang seine Gewitterbeschwörung mit markiger Kraft und sah sehr imposant aus. Von den Damen zeichnete sich Frau Staudigl als Fricka aus durch ihre tadellose Leistung. Wundervoll war das Ensemble der drei Rheintöchter. Die schönen, frischen Stimmen der Damen Leisinger, Menard und Lammert klangen herrlich zusammen. Die Freia wurde von Fräulein Hiedler anmuthig gesungen und dargestellt, die Erda von Frau Lammert schön gesungen. — Das Publikum hatte das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt, folgte der ununterbrochenen Aufführung ohne Ermüdung und machte am Schluß seiner Begeisterung durch dröhnenden Beifall und jubelnden viermaligen Hervorruß aller Mitwirkenden Lust. Mit Recht wurde der Name des verdienstvollen Leiters, Herrn Deppe, am lautesten und dankbarsten durch das Haus gerufen.

Neue Berliner Musikzeitung (Nr. 23, 1888).

Das „Rheingold“ ist im Laufe der kurzen Zeit, während welcher es auf dem Repertoire unserer Königlichen Oper steht, bereits so oft und mit stets steigendem Erfolge aufgeführt worden, daß alle die bösen Propheten, an denen es bei diesem Werke am wenigsten gefehlt hat, gründlich zu Schanden geworden sind. Freilich hatten diese Propheten vielleicht nicht gefürchtet, daß das Werk von allen Betheiligten mit so viel Liebe und Sorgfalt behandelt, daß es durchgängig so gut gegeben werden würde, als es der Fall ist. Diese gute Wiedergabe wiederholt anzuerkennen, ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, am meisten für Diejenigen, welche sich bei ähnlichen Gelegenheiten oft über das Gegentheil beklagen mußten. Eine specielle Veranlassung, hier wieder auf die Darstellung des Werkes zurückzukommen, liegt in der Uebernahme der Parthie des Loge durch Herrn Fritz Ernst und des Froh durch Herrn Alma. Herr Ernst, der seine schöne, eine längere Zeit durch Krankheit stark beeinträchtigte Stimme glücklicherweise wiedergefunden zu haben scheint, gibt im Gesange wie in der Maske ein durchaus zutreffendes Bild des Feuergottes, wenn er auch seinen Namensvetter in der Gewandtheit der Darstellung noch nicht erreicht. Vor Allem erweist er sich zuverlässig und trägt das Seine zu dem abgerundeten Gesamtbilde bei. Herr Alma könnte die kleine Rolle des Froh vielleicht etwas kräftiger gestalten, erscheint aber doch genügend. Im Uebrigen ist mit besonderem Lobe des Herrn Schmidt zu gedenken, weil er sich in die ihm durchaus unbequeme Parthie des Alberich mit sehr anerkenntnismwerthem Eifer so gut eingelebt hat, wie es nach den ersten Aufführungen kaum zu erwarten war. Alle Uebrigen, voran das prächtige Damen-Ensemble Leisinger, Renard, Lammert, sind in mehr oder weniger vorzüglicher Weise, wie in den ersten Vorstellungen, am Platze.

Kreuz-Zeitung (12. Mai 1888).

Im Königlichen Opernhause sang gestern Herr Fritz Ernst zum ersten Male in Wagner's „Rheingold“ die wichtige Parthie des „Loge“. Der neue Tenorist, noch nicht lange Mitglied der Königlichen Oper, hatte damit keine leichte Aufgabe nach einem als Loge so vortrefflichen Vorgänger, wie es sein Namensvetter, der jüngst zum Königlichen Kammerjänger ernannte Herr Heinrich Ernst war, der bedauerlicher Weise noch heute an jener Heiserkeit leidet, die ihn bei der jüngsten Lucia-Vorstellung besiel. Auch der jetzige Loge, Herr Fritz Ernst, war bekanntlich längere Zeit durch ein Halsleiden verhindert, seine jugendkräftige Tenorstimme zu voller Wirkung zu bringen. Gestern aber zeigte er sich im ungetrübten Besitze seines natürlichen Instrumentes; der Ton kam ungleich schöner, als bei des Sängers früherem Auftreten, heraus, und wenn ihm der gute Erfolg, dessen er sich als Loge im Sang und Spiel zu erfreuen hatte, gut bekommt, dann ist in dem neu angestellten Tenoristen auch ein willkommener Wagner-Sänger erworben, als welcher er übrigens schon im Stadttheater zu Hamburg, von welchem er in's Opernhaus gekommen ist, gegolten hat. In der bisher von Herrn Fritz Ernst gesungenen Parthie des Froh trat gestern Herr Alma auf; der ebenfalls neu engagirte Tenorist brachte in dieser weniger bedeutenden Aufgabe seine schöne, biegsame Stimme zum vollen Ausdruck; er wird, je mehr er sich in Wagner's Musik-Dramen einwohnt,

wohl auch des eigenartigen Stiles des Meisters in dem wünschenswerthen höhern Grade mächtig werden. Das Opernhaus war wieder beim Rheingold gefüllt, und neben der glanzvollen Ausstattung des Nibelungen-Vorspieles, wie solche selbst bei der Bayreuther Aufführung nicht zu sehen war, trägt offenbar auch das künstlerische Ensemble der Darstellung das Seinige reichlich dazu bei, das Publikum in weiteren Kreisen mit dem Rheingold zu befreunden, welches erfahrungsmäßig bis jetzt auf anderen großen Opernbühnen ein weniger allgemeines Interesse zu erregen vermocht hat. Anerkannt wurde dies bereits von einem sonst nicht leicht zu befriedigenden strengen Anhänger Richard Wagner's, einem namhaften Kunsthistoriker der neuen deutschen Schule; freilich anderntheils fehlt es auch bei dieser Gelegenheit nicht an jenen Leuten, die es nach Lessing's dramaturgischem Ausspruch „immer und überall giebt“, die durch kleinliches Kritteln jedes gute Unternehmen scheitern lassen möchten, die aber Lessing grade nicht zu den achtungswürdigsten Gliedern der menschlichen Gesellschaft zählt. Schließlich bildet das Publikum selbst sich ein eigenes Urtheil, und so abhängig von kritischen Drakeln sogenannter Fachblätter ist es nicht, sich sein Gefallen oder Mißfallen dictatorisch vorschreiben zu lassen!

