

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 39.

KÖLN, 30. September 1854.

II. Jahrgang.

## Die Orgeln und das Orchestrion von Merklin-Schütze nebst

### Bemerkungen über die Kirchenmusik in Spanien.

#### II.

Diejenige Orgel, welche den Ruf der Merklin'schen Werkstatt hauptsächlich begründete, steht in der Bartholomäuskirche zu Lüttich in Belgien. Es ist ein ganz vorzügliches Werk. Gegenwärtig befinden sich unter vielen anderen — z. B. acht Werken für America — besonders zwei in Arbeit, welche die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdienen. Die eine ist vom Erzbischof von Paris für die Kirche der heiligen Eugenia in Paris bestellt; wir hoffen späterhin nach eigener Anschauung und Prüfung darüber zu sprechen, da sie noch in diesem Jahre fertig wird und die Herren Merklin-Schütze & Comp. jetzt einen Saal von 60 Fuss Höhe bauen, in welchem sie alle von ihnen gebauten Orgeln vor der Ablieferung nach dem Bestimmungsorte zuvor vollständig aufstellen werden.

Die zweite ist wohl das grösste Werk, welches in unserer Zeit im Fache des Instrumentenbaues zu Tage gefördert wird; es wird vielleicht nur von der kolossalen Orgel in der St. Georgshalle in Liverpool in England übertroffen, welche wir im Juni dieses Jahres in theilweiser Aufstellung gesehen haben und die, wie wir vernehmen, gegenwärtig vollendet und zum ersten Male bei der Einweihung jener Prachthalle in der dritten Woche des September gebraucht worden ist, worüber uns bereits ein ausführlicher Bericht vorliegt, den wir nächstens mittheilen werden. Die Merklin'sche Orgel, welche dieser von dem Engländer Willis erbauten, an Grösse nahe kommt, ist für die Kathedrale von Murcia in Spanien bestimmt.

Das Innere dieses berühmten Domes wurde vor einigen Jahren durch einen grossen Brand verheert; der Bischof von Carthagen und das Dom-Capitel von Murcia beschlossen, dasselbe aufs prachtvollste wieder herstellen und zugleich ein Orgelwerk bauen zu lassen, welches eine würdige Zierde der Kirche sei. Wegen des letzteren wandten sie sich an Herrn Hilarion Eslava, Capellmeister der

Kirchenmusik der Königin in Madrid, den ausgezeichnetsten der jetzt lebenden Kirchen-Componisten in Spanien\*). Dieser bereis'te im Auftrage der genannten Geistlichen Frankreich, England, Deutschland, Holland und Belgien, um überall die neuesten Orgelwerke kennen zu lernen und nach dieser Prüfung denjenigen Orgelbauer vorzuschlagen, den er am tüchtigsten für den Bau des projectirten Werkes hielte. Eslava entschied sich nach Anhörung und Prüfung der oben erwähnten Orgel zu Lüttich für Merklin-Schütze in Brüssel. Herr Merklin wurde nach Spanien berufen und ist von da vor einigen Monaten mit dem Auftrage zurückgekehrt, die Orgel für die Kathedrale von Murcia nach der von ihm und dem Capellmeister Eslava gemeinschaftlich entworfenen Disposition zu bauen.

Diese Disposition ist folgende:

#### Erstes Manual (Positiv).

1. Principal . . . . .	8 Fuss.
2. Viola di Gamba . . . . .	8 „
3. Querflöte . . . . .	8 „
4. Bourdon . . . . .	8 „
5. Flauto dolce . . . . .	4 „
6. Prestant . . . . .	4 „
7. Flageolet . . . . .	2 „

#### Jeux de Combinaison\*\*).

8. Cornet . . . . .	4 Fuss.
9. Bass-Clarinetten . . . . .	16 „
10. Grosse Trompete . . . . .	8 „
11. Sanfte Trompete . . . . .	8 „
12. Clairon . . . . .	4 „

Die drei letzten im Gesicht.

#### Zweites Manual (Hauptwerk).

1. Principal im Gesicht . . . . .	16 Fuss.
2. Bourdon . . . . .	16 „

\*) Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung, II. Jahrg., Nr. 18, vom 6. Mai 1854, wo dessen Sammlung von Kirchen-Compositionen spanischer Tonsetzer besprochen worden ist.

\*\*\*) Die *Jeux de Combinaison* sind diejenigen Stimmen, welche der Spieler mittels der *Pédales de Combinaison* (Pedaltritte über der Claviatur des freien Pedals) nach Willkür absperren oder mitwirken lassen kann.

3. Principal . . . . .	8 Fuss.
4. Bourdon . . . . .	8 „
5. Salicional . . . . .	8 „
6. <i>Viola di Gamba</i> . . . . .	8 „
7. Grosse Flöte . . . . .	8 „
8. Ueberblasende Flöte ( <i>Flüte octaviante</i> )	4 „

*Jeux de Combinaison.*

9. Prestant . . . . .	4 Fuss.
10. <i>Doublette</i> . . . . .	4 „
11. Mixtur ( <i>Fourniture progressive</i> ) . . .	3 „
12. Cornet von fünf Pfeifen . . . . .	8 „
13. <i>Trompette céleste</i> . . . . .	8 „
14. Clarinette . . . . .	8 „
15. Clairon . . . . .	4 „
16. Ophicleide und Horn . . . . .	8 „

Drittes Manual (*Bombarde*).

1. Bourdon . . . . .	16 Fuss.
2. Octave . . . . .	8 „
3. <i>Flüte harmonique</i> . . . . .	8 „
4. Bourdon . . . . .	8 „
5. Fugara . . . . .	8 „
6. <i>Flüte octaviante</i> . . . . .	4 „
7. Prestant . . . . .	4 „

*Jeux de Combinaison.*

8. Nazard . . . . .	3 Fuss.
9. Mixtur . . . . .	3 „
10. Bombarde . . . . .	16 „
11. Trompet-Bombarde . . . . .	8 „
12. <i>Trompette harmonique</i> . . . . .	8 „
13. <i>Clairon harmonique</i> . . . . .	4 „

Viertes Manual (*Echo-Clavier*).

1. <i>Flüte harmonique</i> . . . . .	8 Fuss.
2. <i>Dulciana</i> . . . . .	8 „
3. Bourdon . . . . .	8 „
4. <i>Voix céleste</i> . . . . .	8 „
5. Echo-Flöte . . . . .	4 „
6. <i>Vox humana</i> . . . . .	8 „

*Jeux de Combinaison.*

7. Schalmei . . . . .	8 Fuss.
8. Cornet von vier Pfeifen . . . . .	8 „
9. Sanfte Trompete . . . . .	8 „
10. Englischs Horn und Hoboe . . . . .	8 „
11. Clairon . . . . .	4 „

## Freies Pedal von 27 Tasten.

1. Grundbass, offen . . . . .	32 Fuss.
2. Subbass . . . . .	16 „
3. Grundbass . . . . .	16 „

4. Bourdon . . . . .	16 Fuss.
5. Flöte . . . . .	8 „
6. Violoncello . . . . .	8 „
7. Fagott . . . . .	16 „

*Jeux de Combinaison.*

8. Bombarde . . . . .	32 Fuss.
9. dito . . . . .	16 „
10. Trompete . . . . .	8 „
11. Clairon . . . . .	4 „

Der Koppel-Register sind sieben für erstes und zweites Manual, zweites und drittes, drittes und viertes, zweites und viertes; erstes Manual und Pedal, zweites Manual und Pedal, drittes Manual und Pedal.

Ferner sieben *Pédales de Combinaison* (bei dieser Benennung hat *Pédale* die Bedeutung, wie beim Pianoforte, nämlich nicht „Orgel-Pedal“, sondern „Tritt“) und ein *Pédale d'expression* zur Bewirkung des *Crescendo* und *Diminuendo*.

Die eigenthümliche Bauart der Kathedrale von Murcia macht zwei Prospecte nöthig. Die Kathedrale besteht nämlich aus zwei an einander gebauten Kirchen. Durch den Haupt-Eingang tritt man in die erste, welche eine längliche Rotunde mit hochgewölbter Kuppel bildet; der Altar befindet sich der Hauptthür gegenüber. Der längste Durchmesser geht durch die Breite, von Norden nach Süden, nicht durch die Tiefe der Rotunde. Hinter dem Altar bildet eine etwa vierundzwanzig Fuss hohe Mauer die Scheidewand zwischen der ersten und zweiten Kirche, und in dieser Mauer sind zu beiden Seiten des Altars grosse Portale, durch welche man in die zweite Kirche tritt. Diese ist in reinem Spitzbogen-Stil gebaut, mit Langschiff und Querschiff, nur dass in der Mitte des letzteren sich ein Thurm erhebt, wie bei der Kathedrale von York und anderen gothischen Domen in England.

Auf jener Mauer, welche die beiden Kirchen trennt, stand die frühere Orgel, und auch die neue kommt dort zu stehen, so dass sie nach zwei Seiten Front macht, die Haupt-Façade gegen den Haupt-Eingang der runden, die Hinter-Façade gegen den Altar der gothischen Kirche gewendet. Die Claviaturen befinden sich auf der hinteren Seite, d. h. in der gothischen Kirche. Der Stil der Gehäuse ist gothisch, und sie werden, nach den ausgezeichnet schönen Zeichnungen zu urtheilen, die wir gesehen haben, einen prächtigen Anblick gewähren. Die Haupt-Façade wird 50 Fuss hoch mit 307 Pfeifen (die grössten von 18 Fuss Höhe) im Prospect; die hintere erhält 134 Pfeifen im Gesicht. Eine eigenthümliche Einrichtung der Prospectpfeifen,

welche in den spanischen Kirchen sehr häufig vorkommt, wird auch hier angewandt werden. Während nämlich die Prospectpfeifen gewöhnlich alle senkrecht stehen, treten unter dem Grundgestell derselben die Pfeifen einiger Stimmen, besonders der Trompeten, wagerecht aus dem Gehäuse heraus, und ihre Mündungen sind trichterförmig, wie die Stürzen der wirklichen Trompeten und Posaunen, nach der Kirche zu geöffnet. Das ganze Werk wird 4000 Pfeifen haben.

Nach den Mittheilungen des Herrn Merklin enthalten die Kirchen und Klöster in Spanien nicht nur einen Reichthum an Orgeln, von welchem wir gar keine Vorstellung haben, sondern es befinden sich unter ihnen auch Werke von imposanter Grösse und Kraft, die von der früheren Blüthe des Orgelbaues in Spanien und von einer wahren Verschwendung von Geldmitteln dafür Zeugnis geben. Die Orgel in der königlichen Schloss-Capelle zu Madrid, wo Herr Albiniz Organist und Herr Eslava Capellmeister ist, ein Werk mit drei Manualen und Pedal, ist in Bezug auf die Arbeit der Mechanik die beste, welche er in Spanien gesehen. Das Grossartigste, was sich in dieser Art finden dürfte, bietet die Kathedrale von Toledo dar, jener berühmte Dom in der Residenz des Erzbischofes von Toledo, des Primas der spanischen Geistlichkeit, der früherhin ein Einkommen von 300,000 Ducaten hatte. In diesem gothischen Dome befinden sich 8, sage acht Orgeln, nämlich drei grosse in der Hauptkirche und fünf kleinere von 10 — 12 Stimmen in den Seiten-Capellen. Die zwei Hauptorgeln sind im erzbischöflichen Chor zu beiden Seiten des Altars zwischen den Pfeilern des Hauptschiffes angebracht und haben jede zwei Prospecte, den einen nach dem Chorraum, den anderen nach dem Umgang um das Chor gewendet. Sie stehen sich gerade gegenüber, die grösste, mit 114 Registern, links, die andere, ebenfalls stimmenreiche, rechts, und diese letztere hat den schönsten Ton. Die dritte grosse Orgel füllt die Südwand des Querschiffes und hat das Merkwürdige, dass das Gehäuse und die Façade nicht von Holz, sondern von Stein sind. Was den Klang und die Wirkung der Stimmen betrifft, so findet man in den spanischen Orgeln nicht die vollen und schönen Grundstimmen der deutschen Werke; es ist mehr Sorgfalt auf die Zungenstimmen verwendet, so wie dies auch bei den Orgeln in Frankreich und in Italien der Fall ist. Dass aber von diesen Registern viele zu scharf und schreiend sind, lässt sich nicht läugnen.

Die bedeutenden Orgelwerke, welche Spanien besitzt, lassen vermuthen, dass in früheren Jahrhunderten dort

auch das Orgelspiel ganz anders cultivirt worden sein mag, als heutzutage. Sichere Nachrichten über bedeutende Organisten hat man zwar nicht; allein es lässt sich doch nicht wohl denken, dass man so gewaltige und so theure Werke ausgeführt habe, ohne Leute zu kennen, die sie auch zu behandeln verstünden. Auch spricht zu Gunsten unserer Vermuthung die Ueberlieferung eines alten Programms, das die Forderungen enthält, welche für die Erlangung der Stelle eines Organisten in dem Dome zu Toledo gemacht wurden. Da wird unter anderen die Aufgabe gestellt, eine vierstimmige Fuge über ein gegebenes Thema zu schreiben und darein die Choralweise einer Antiphone zu verweben; ferner eine vierstimmige Motette, deren Schluss ein vierstimmiger Canon auf *Amen* sei, zu componiren u. s. w. Am Ende werden noch allerlei Arten von freien Phantasien über ein bestimmtes Thema mit Canons, Fugen und Umkehrungen verlangt. Das Spasshafte bei der Sache ist, dass noch im Jahre 1850 dasselbe Programm Behufs einer Bewerbung um eine erledigte Organisten-Stelle in Toledo bekannt gemacht wurde. Da aber eben so wenig jemand da war, der das Richteramt übernehmen konnte, als einer, der mit dem doppelten Contrapunkt so vertraut gewesen wäre, um sich an die Lösung jener Aufgaben zu wagen, so wurde die Stelle durch die geistliche Behörde demjenigen ertheilt, dessen Spiel den Herren am besten gefiel, und beide Theile, Examinandus und Examinatoren, abstrahirten mit Freuden von den übrigen Forderungen.

Es mag nun mit der Vergangenheit sein, wie ihm wolle, so viel ist gewiss, dass die gegenwärtigen Organisten, mit sehr wenigen Ausnahmen, unter aller Kritik sind. Man kann sich nichts Geschmackloseres, Unzusammenhängenderes, Trivialeres und Gemeineres denken, als das Zeug, das diese Leute spielen.

Der Choralgesang hat in Spanien noch ärgere Verderbung erfahren, als in den übrigen Ländern Europa's; er ist so verunstaltet, dass er wie die schlechteste italiänische Recitativ-Musik klingt. Der *Serpent*, welcher in Frankreich eine so abscheuliche Rolle in der Kirche spielt, erklingt jedoch nicht dazu, wohl aber ein anderes Blas-Instrument, *Bajon* genannt, das maurischen Ursprungs ist und einen angenehmen und kräftigen Ton hat, welcher mehr dem Klange einer Bass-Clarinetten, als des Fagotts gleicht.

Was die eigentliche Kirchenmusik betrifft, so ist es bekannt, dass sie in den vorigen Jahrhunderten seit 1500 auch in Spanien einen fruchtbaren Boden gefunden hatte. Noch bis zur Hälfte des achtzehnten hin finden wir tüchtige Componisten, und die Archive der Kirchen und Klöster

liegen voll von Compositionen, welche, besonders die aus der älteren Zeit, eigenthümliche Formen zeigen und schon vor Palestrina einen einfacheren und feierlich melodiöseren Stil athmen, als die Musik der niederländischen Zeitgenossen. Die meisten Sachen sind für zwei Chöre geschrieben; die schönsten sind in der Regel die Todtenmessen, Lamentationen, die Busspsalmen und Motetten für die Charwoche. Hier und da werden bei den *Funciones* der Charwoche noch jene älteren Gesänge gehört, und ihr ergreifender Eindruck ist selbst durch die höchst mittelmässige Ausführung nicht zu vertilgen. Aber diejenigen Kirchen, welche diese Musik wenigstens alle Jahr einmal wieder hervorholen, machen eine seltene Ausnahme; in alle übrigen ist der schlechteste italiänische Opernstil eingedrungen, und die geistliche Musik ist im Allgemeinen in Spanien auf eine grässliche Weise entartet.

Von den älteren Componisten, deren Reihe mit Antonio Fevin (um 1514) beginnt und berühmte Namen, wie Bartolomeo Escobedo, Vasquez, Morales, Thoma Luis de Vittoria, Torrentes u. s. w., aufweis't, ist Vieles gedruckt und auch in Deutschland wenigstens den Musikgelehrten bekannt; allein von den spanischen Kirchen-Componisten des achtzehnten Jahrhunderts sind kaum die Namen über die Pyrenäen gedrungen, geschweige denn ihre Werke, und doch sollen diese gar sehr der Beachtung werth sein.

Unter ihnen verdienen Bernardino Ribera, Joaquin Nebra und besonders Soler ausgezeichnet zu werden. Von den beiden ersten liegen eine Menge von Compositionen in den Kirchen-Archiven zu Madrid, namentlich in dem der königlichen Capelle, darunter ein achtstimmiges *Requiem* von Nebra besonders gerühmt wird. Soler's Manuscripte werden im Kloster Escorial aufbewahrt, und zwar so gut, dass man grosse Mühe hat, sie zu Gesicht zu bekommen. In Partitur sind nur einige Werke vorhanden, die meisten muss man aus den Stimmen zusammenlesen. Er ist 1730 geboren, war Hieronymiter-Mönch und Capellmeister im Escorial und gehört nach dem Urtheil derer, welchen die Einsicht in die Manuscripte vergönnt worden, oder die zufällig eine seiner Compositionen gehört haben, zu den originellsten Tonsetzern Spaniens. Er war auch theoretischer Schriftsteller über sein Fach.

Der letzte Componist der spanischen Schule ist Doyaguë gewesen, welcher die Revolution zu Anfang unseres Jahrhunderts und den Krieg gegen Napoleon noch erlebt hat. Die Aufhebung und Zerstörung der Klöster richtete die Kirchenmusik vollends zu Grunde. Die Haupt-Institute für die Tonkunst waren im Kloster Montserrat

bei Barcelona und im Kloster Escorial; aus ihnen sind fast alle spanischen Componisten hervorgegangen, und wenn man selbst gegenwärtig noch einige Spuren der alten Tradition und Lehre und des reinen Geschmacks findet, so muss man sie bei den Geistlichen suchen, keineswegs bei den Musikern von Fach. Hilarion Eslava, der jetzige Capellmeister der Königin, von dem oben die Rede war, ist ebenfalls Priester; in seinen Compositionen zeigt er zwar Talent und gründliches Wissen, allein er hat doch dem Zeitgeschmack seiner Landsleute, der das Theatralische in der Kirche begünstigt, gar grosse Concessionen gemacht.

Das so genannte Conservatorium in Madrid leistet nichts, was der Rede werth wäre, und beschränkt sich darauf, der italiänischen Oper Choristen und dem Orchester mittelmässige Violinisten zuzuführen. Das Fortepiano findet auch da noch die besten Lehrer und Schüler; mit der Cultur der Bogen-Instrumente sieht es aber in ganz Spanien sehr schlecht aus.

### Der Abbé Santini in Rom.

Dieser berühmte Sammler der Compositionen alter Meister hat in dem Russen Wladimir Stassoff einen Biographen gefunden, der zugleich einen Auszug aus dem Katalog der überaus reichhaltigen musicalischen Bibliothek desselben veröffentlicht hat. Jedoch ist das Wort „veröffentlicht“ nicht in eigentlicher Bedeutung zu nehmen, da nur eine kleine Anzahl von Exemplaren der gedachten Broschüre für musicalische Institute und Freunde des Verfassers, der sich seit 1851 in Italien aufhält, gedruckt und das Werkchen nicht in den Buchhandel gegeben ist. Es ist dem Fürsten Gregor Wolkonsky gewidmet.

Der Abbé Santini ist den 5. Januar 1778 geboren und hat sich vom Jahre 1802 an bis auf den heutigen Tag ans Sammeln von alter Musik gegeben, indem er alles, was ihm der Aufbewahrung werth schien, aufstöberte, ankaufte, abschrieb, ohne auf Vaterland oder Schule der Componisten zu sehen, wiewohl dennoch, was in den Lebens-Verhältnissen desselben liegt, Italien den Vorzug hatte. Er machte zu diesem Zwecke gründliche musicalische Studien, so dass er im Stande war, die zerstreuten Stimmen in den Kirchen-Bibliotheken und Chorbüchern zusammenzuordnen und in Partitur zu schreiben, wozu bekanntlich eine vollkommene Kenntniss der alten Notation und eine vertraute Bekanntschaft mit dem Stil und Geist der alten

Kirchen-Componisten gehört, indem die blosse Sicherheit im Contrapunkt und in der Harmonie keineswegs ausreicht, um die alten Documente der Tonkunst richtig zu entziffern und zu rhythmisiren. Dass dazu noch eine fabelhafte Geduld und ein eiserner Fleiss, wie ihn nur die leidenschaftliche Vorliebe für irgend eine besondere Beschäftigung erzeugen kann, kommen mussten, versteht sich von selbst.

Santini stand mit den bedeutendsten Vertretern derselben Richtung der musicalischen Kunst in Deutschland und Frankreich in beständigem Briefwechsel, z. B. mit Thibaut in Heidelberg, Winterfeld in Berlin, Kiesewetter in Breslau, Zelter in Berlin, Choron in Paris u. s. w. Seit 1838 hielt er viele Jahre lang, besonders in der Fastenzeit, regelmässige musicalische Versammlungen, in welchen die Sänger der päpstlichen Capelle und die ausgezeichnetsten Dilettanten von Rom mitwirkten. Deutsche Musiker, wie Cramer, Liszt, Hiller, begleiteten oft am Pianoforte und trugen auch Clavier-Compositionen von Scarlatti, Bach und Anderen vor.

Er war auch selbst Componist, schrieb aber nur Kirchenmusik, worin er den Stil der älteren Meister allein zum Muster nahm. Manche seiner Compositionen sind in vielen Kirchen in Italien als stehend für gewisse Feiertage eingeführt. Er ist auch Ehren-Mitglied der berliner Sing-Akademie, für die er ein zweichöriges Motetto geschrieben hat, welches Zelter in seinen Briefen an Göthe sehr rühmt und das mit grossem und allgemeinem Erfolg häufig in Berlin aufgeführt wurde. Auch für das Mozarteum zu Salzburg, zu dessen Mitglied er im Jahre 1844 ernannt wurde, hat er einige Stücke componirt, welche grossen Beifall fanden. Die Gesellschaft der heiligen Cäcilia in Rom hatte ihm schon früher den Titel *Maestro* und das Recht zuerkannt, in jeder Kirche, so oft er wollte, die geistliche Musik zu dirigiren.

Der Katalog der Santini'schen Sammlung enthält die Werke von mehr als siebenhundert italiänischen Componisten, von denen die meisten nur handschriftlich vorhanden sind. Dazu kommt eine zahllose Menge gedruckter Werke von deutschen, niederländischen und französischen Componisten. Sein Biograph gibt davon einen Auszug, welcher 25 Seiten füllt.

#### Aus Berlin.

Die Aufführung des *Fidelio* am Montag den 25. September erhielt durch das Wiederauftreten von Fräulein

Wagner einen besonderen Reiz. Die Trägerin der Hauptrolle und das Meisterwerk selbst wirkten gemeinschaftlich, dem Abend ein volles Haus zu verschaffen. Die berühmte Künstlerin durfte auf einen freundlichen Empfang rechnen; denn was sie im Laufe der letzten Jahre der hiesigen Bühne an Einfluss und Glanz zugewendet, ist von grosser Bedeutung und sichert ihr einen festen Platz in dem Gedächtniss aller Kunstfreunde. Leider aber können wir von dem Standpunkte eines unbefangenen Beurtheilers ihr erstes Auftreten nicht als ein so günstiges bezeichnen, wie wir gern möchten. Wenn wir schon früher den eigenthümlichen Werth der Künstlerin mehr in diejenigen Eigenschaften setzten, die sie als Künstlerin schlechthin und nicht als Sängerin auszeichnen; wenn wir darauf hinwiesen, dass ein Ueberschreiten der natürlichen Mittel ihres Organs mit der Zeit sich rächen müsse selbst durch Einbusse dessen, was an der Stimme ursprünglich schön und eigenthümlich fesselnd erschien; wenn wir endlich zu einer Beschränkung des Repertoires riethen, damit das erhalten bliebe, was naturgemäss erhalten werden konnte: — so fanden wir jetzt nur zu sehr, dass jene Vermuthungen und Befürchtungen eingetroffen und dass wir heute mit einer Wiederholung unserer Rathschläge vielleicht zu spät kommen. Fräul. Wagner hätte sich auf Rollen, die für einen eigentlichen Sopran geschrieben sind, so sehr sie auch in dramatischer Beziehung ihrem Naturel zusagen mochten, niemals einlassen sollen. Die Region, in welcher der eigentliche Sopran seinen vollen Glanz entfaltet, schliesst ihre natürlichen Mittel ab, und es gelingt ihr nur das, was darunter, Einzelnes, was darüber liegt. Die Töne von *d* bis *g* in der zweigestrichenen Octave ertragen kaum mehr eine künstliche Bildung, und es erfüllt den Hörer mit Angst und Besorgniss, wenn die Melodie, was ja nicht selten geschieht, sich in diesem Tongebiete bewegt. Der Ton schlägt vollständig um, oder er schwankt, oder er nimmt bei der Intonation einen so beängstigenden Vorlaut an, dass er nicht nur allen Reiz verliert, sondern das Gepräge des Krankhaften erhält. Wo es irgend angeht, sucht die Künstlerin diesen Eindruck zu schwächen, indem sie mehrere Töne, die auf verschiedene Worte fallen, mit einem Worte verbindet oder mit ihrer seltenen Kunst des Spiels und mit dramatischer Färbung die Melodie ausstattet. Die wirksamen und unter den Zuhörern zündenden Momente lagen im zweiten Acte, und zwar in dem Melodram vor und nach dem Duett mit Florestan. Was hier durch das volltönende Organ im Sprechtone, durch die meisterhafte Haltung im Spiel zuwege gebracht wurde, war in der That von ausserordentlicher Wirkung. Fast gab die Künst-

lerin zu viel des Guten; der unmittelbare Erguss des Gefühls trat aber so bedeutend, der Ausdruck in den Mienen so überwältigend hervor, dass wir darin die höchste Begabung für die dramatische Kunst von Neuem erkannten, und die Zuhörer, nach ziemlich rubigem Verlauf bis zu dieser Scene hin, dem Eindruck auch einen lebhaften Ausdruck verliehen. Wie indess der *Fidelio* eine Oper ist, die ihre entschiedensten musicalischen Forderungen stellt, selbst wenn wir gern zugeben, dass manches Unsangbare, unter Anderem auch das Schluss-Duett, darin enthalten ist, so wollen diese doch auch zu ihrer Geltung gelangen; es soll und muss darin klingen der Liebe Lust und Schmerz, in dem Adagio der grossen Arie, in dem Duett des ersten, im Terzett des zweiten Actes ohne alle und jede dramatische Action, ohne alle Unterstützung des Orchesters, rein aus sich selbst durch den Wohlklang der Stimme. Dies ist der Eindruck der Rolle auf uns. Möglich, dass er zum Theil auch in Zufälligkeiten begründet lag, zumal das erste Auftreten der Künstlerin schon vor acht Tagen auf Hindernisse stiess. Im Wesentlichen aber dürfte das Gesagte auch in späteren Leistungen seine Bestätigung finden. Nichts desto weniger bleibt Fräul. Wagner eine Künstlerin, deren bedeutendes Talent für die Bühne in vollem Maasse nutzbar zu machen ist, wenn es an richtiger Stelle verwendet wird. Die weitere Besetzung der Oper hatte keine Veränderungen erfahren.

Eine Neuigkeit ist der Versuch, Schiller's *Turandot* wieder auf die Bühne zu bringen, was am 23. September mit prachtvoller Ausstattung und Besetzung durch das Beste, was wir jetzt hier im Schauspiel-Personale haben, geschah. Das merkwürdige Product Schiller's ist zuerst im Jahre 1802 auf der hiesigen Bühne gegeben worden. Gegenwärtig ist die Musik von Vincenz Lachner hinzugekommen. Sie enthält manches Schöne, aber von dem Charakter des Stückes, den Schiller selbst deutlich genug durch den Titel: „Ein tragi-komisches Märchen in fünf Acten nach Gozzi“, bezeichnet, hat die Lachner'sche Musik nur das „tragi“ berücksichtigt und das Wort in Tönen geschrieben; sie nimmt die Sache zu ernsthaft, tritt zu gewichtig auf und verdirbt dadurch den Spass. Wenn dieser Spass nun auch ein classischer ist, bei welchem das Publicum meistentheils nur in derselben Weise lacht, wie die Professoren der Philologie über einen Witz des Plautus oder Terenz, so kann es ihm doch unmöglich günstig sein, wenn ihn die Musik noch breiter tritt.

Herr Dr. Hopfe hatte in Verein mit dem Janson'schen Männergesang-Verein, der einige Lieder mit Ausdruck

vortrug, ein Concert zum Besten der Schlesier veranstaltet, worin er uns meist Compositionen von sich hören liess. Es ist lobenswerth, dass er seine grosse Liebe zur Kunst durch den fleissigsten Verfolg einer ernsten Richtung bekundet; denn wer heutzutage ein Octett, Sextett, Quintett für Orchester-Instrumente schreibt, der muss eine edle Entsagung besitzen: einen Verleger derselben wird er schwerlich finden. Seine Compositionen sind mehr ehrenwerth als interessant und irgendwie zündend; es scheint nicht, dass das Talent der Erfindung mit der aufopfernden Neigung zur Kunst Schritt halten könne.

### Aus Prag.

Mitte September 1854.

Schon beginnen die Schwalben nach dem wärmeren Süden ihren Flug zu lenken, und mit ihnen schwinden nach und nach die dunklen Schatten, die während der „todten Saison“ auf dem musicalischen Leben unserer Stadt lagen. Allerdings haben wir bis jetzt noch keine Concerte — wenn wir nicht ein schon einmal abgesagtes und nun zum zweiten Male angekündigtes Concert eines Cytherschlägers (Herrn Schanck aus „Paris“) rechnen wollen —, auch geht unsere Oper noch immer, so wie überall, ihren sommerlichen Gang fort; aber schon lüften sich die Schleier der Zukunft — der in tiefen Sommerschlaf versunkene Concert-Besucher erwacht allgemach, und durch seinen leisen Morgenschlummer ziehen nebelhafte Traumgestalten der majestätischen göttlichen Schöpfungen Beethoven's und der süssen Elfentändeleien Mendelssohn's. Auch Bach und Wagner, Haydn, Berlioz, Mozart, Schumann u. s. w. sind vertreten in dem imposanten Zuge, der sich hoch auf rosigen Wolken feierlich langsam fortbewegt, während drunten auf der Erde im bunten Knäuel ein Heer von Instituten und Künstlern: Conservatorium, Evers, Laub, Sophien-Akademie, Cäcilien-Verein, Dreyshock, Köckert, Tonkünstler-Verein, Goltermann, Ander, Steger u. s. w., um den Tag zum Concert kämpfen in heisser Schlacht. (Man sagt, dass der Traum oft eine Wiederholung des Vorhererlebten sei.) Doch Scherz bei Seite! Was unsere Oper anbelangt, so steht uns sehr Bedeutendes für die nächste Winter-Saison bevor: ausser mehreren neu einstudirten vor der Hand auch drei neue Opern, „Tannhäuser“, „Nordstern“ und „Columbus“ (von unserem Capellmeister Fr. Scaup). Die erstere ist bereits ausgetheilt, und dürften die Proben demnächst beginnen. Sie können Sich denken, wie man hier darauf gespannt ist, da schon die Overture, der Einzug der Sänger und Gäste, ja, sogar ein Fragment aus Lohengrin, im vorigen Jahre in Concerten aufgeführt, Enthusiasmus erregten, und daraus ersehen, dass Wagner hier ein äusserst günstiges Terrain findet und der Tannhäuser gewiss grossen Beifall zu erwarten hat, vorausgesetzt, dass er gut in Scene geht, was wir hoffen wollen.

Einige interessante Gäste in der Oper hatten wir im Laufe des Sommers. Erstens den Bariton Beck vom k. k. Hof-Opern-Theater in Wien, den Sie ja selbst als vorzüglich kennen gelernt haben werden, wesshalb ich mich eines Urtheils über ihn getrost enthalten kann. Dann Frau Herrmann-Czillag, Gattin des bekannten Escamoteurs, eben daher, die vier Mal auftrat (Valentine, Romeo, Fides zwei Mal). Wir lernten in ihr eine Sängerin kennen, die im Besitze einer sehr umfangreichen, in den unteren Registern klangvollen, voluminösen und wohlgeschulten Stimme ist, welche sie auch

zu gewissen Effecten gut zu benutzen versteht. Namentlich wurden wir manchmal durch die Breite ihres Vortrags in der Verbindung der tieferen Intervalle an die Ueppigkeit des herrlichen Organs der *Alboni* erinnert. Indess sind wir der Meinung, dass diese Künstlerin von Hause aus nur auf Alt-Parteien angewiesen ist — denn es erschienen uns alle Töne, die über das zweigestrichene *f* oder *g* hinausgingen, gepresst und gezwungen, gegen die Natur der Stimme durch allerlei Nothbehelfe hervorgebracht, besonders bei freiem Ansätze — und der festen Ueberzeugung, dass durch ein fortwährendes widernatürliches Indieböheschrauben des schönen Materials, wie es Frau Herrmann-Czillag zu lieben scheint, in kurzer Zeit der Ruin der eigentlichen natürlichen Stimme herbeigeführt werden muss, und das wäre wirklich ein bedeutender Verlust; denn, wie gesagt, die Töne des Alt-Registers sind von einer Fülle, Kraft und doch zugleich Anmuth, wie sie uns lange nicht vorgekommen, weshalb selbstverständlich die tiefer gelegenen Stellen im *Romeo* oder z. B. der *D-Satz* im Duett mit *Marcell*, 3. Act der *Hugenotten*, bei Weitem mehr effectuiren mussten, als die höher gelegenen, z. B. im Duett mit *Raoul* im 4. Act. Dazu kommt noch, dass uns Frau Herrmann-Czillag die gewisse Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks vermissen liess, sowohl in musicalischer als dramatischer Beziehung, wie wir sie bei der *Valentine* unserer *L. Meyer* gewohnt sind. Jedoch sind wir jedenfalls der Direction Dank schuldig, uns diese interessante Gastin vorgeführt zu haben, wenn uns auch ihre Vorzüge nicht vollständig für ihre Mängel entschädigen konnten.

Auch *Steger* gab mehrere Gastrollen, konnte aber durchaus nicht mehr so auf die Zuhörer wirken, wie früher während seines hiesigen Engagements; denn seine prachtvolle Stimme von ehemals, die ihres Gleichen weit und breit suchen musste, hat gewaltig abgenommen, entsetzlich verloren, und so ist jetzt nicht viel mehr übrig als einige Trümmer einstiger Grösse und — die totale künstlerische Impotenz, welche man früher wohl durch den unendlichen Reiz und die Macht seiner kolossalen Stimme einiger Maassen vergessen konnte, die aber jetzt gar zu grell hervortritt und durch das immerwährende Forciren nichts weniger als besser gemacht wird. Namentlich stellte er unsere musicalische Geduld auf eine harte Probe mit der Wahl des ersten Actes der *Vestalin* zu seinem *Benefice*, welcher früher schon bei Gelegenheit eines Festspieles zu Ehren der Anwesenheit der beiden österreichischen Majestäten mit verstärktem Orchester und Chor (sämmliche Solisten wirkten mit) vortrefflich gegeben wurde. Der *Licinius* ist eine der grössten und schwierigsten Aufgaben für einen Tenor und wurde darum auch von seinem früheren Repräsentanten, dem jüngst engagirten Herrn *Lukes*, nicht gleich gut in allen seinen Theilen, aber jedenfalls um Vieles besser als von *Steger* gegeben.

Ausserdem hatten wir noch eine Menge auf Engagement abzielende Gastspiele von Altistinnen (an Stelle des abgegangenen *Fräul. Janda*), die aber alle mehr oder weniger verunglückten. Die letzte und beste war *Fräul. B. Engst*, aber auch sie konnte nicht durchgreifen und dürfte wohl schwerlich engagirt werden. Auch ihre einst so herrliche Stimme ist dahin und auffallender Weise weniger in der oberen und unteren, als in der Mittel-Lage, wo sie aber auch total gebrochen ist, so dass das *Fräulein* nicht mehr im Stande ist, eine Terz zu verbinden, zumal nach abwärts. Ueberhaupt hat die Direction in letzter Zeit Unglück mit ihren Sängerinnen gehabt, denn kaum war *Fräul. Schröder*, damals weniger unentbehrlich, weil sie ein besseres Engagement gefunden, entlassen worden, als auch schon *Fräul. Wagner* erkrankte und demnächst einen längeren Urlaub antreten muss, so dass jetzt nur noch (abgesehen von den fünf Gastinnen, die erwartet werden) die Coloratur-Sängerin *Fräul. v. Bracht* und die dramatische, *Fräul. L. Meyer*, übrig bleibt. Diese ist nun der Rettungs-Anker, an den sich Direction und Publicum anklammern, und wahrlich nicht mit Unrecht; denn es ist diese

Dame (die mit sehr bedeutenden Opfern für das Institut gewonnen wurde) eine äusserst befähigte Künstlerin, im Besitze eines volltönenden, kräftigen und doch geschmeidigen Soprans, der bis zum dreigestrichenen *d* und *e* reicht, einer vortrefflichen Schule, durch die sie sehr gut zu ersetzen versteht, was ihr die Natur an Kraft der tiefen Töne und an zufälliger Kehlgeläufigkeit (was übrigens auch bei einer so dicken Stimme, wie sie diese Dame hat, nicht der Fall sein kann) versagt hat; dabei ist sie voll Feuer und Leidenschaft, sowohl im dramatischen als sanglichen Theile ihrer Partie, was alles nur noch gewinnen muss durch ihre anziehende jugendliche Erscheinung und den Geschmack in ihrer Toilette. *Fräul. L. Meyer* ist die Perle unserer Oper, und wir wollen hoffen und wünschen, dass es der Direction gelingt, sie auch für die Zukunft zu fesseln. Natürlich, dass sich bei so bewandten Umständen das *Fräulein* der grössten Aufmerksamkeit von Seiten des Publicums zu erfreuen hat, welche sie beim jedesmaligen ersten Erscheinen mit freudigen Zurufen begrüsst und überall, wo es nur möglich, mit Applaus und Hervorrufen, was oft 4—5 Mal an einem Abend vorkommt, auszeichnet. Nicht minder aber wird *Fräul. L. Meyer* das Lob der hiesigen Kritiker zu Theil, mit Ausnahme eines einzigen, der aber wahrlich nicht den Namen eines solchen verdient, denn er hat sein Urtheil offenbar auf Willkürlichkeiten und conventionelle Bestimmungen basirt und tadelt nur immer und immer ohne objective Ursache aus persönlicher Gehässigkeit und dergleichen Motiven. Hat er doch oft genug öffentlich ausgesprochen: „Ich will ihr beweisen, dass man sie zu Grunde richten kann!“ und vergisst dabei, wie es scheint, was er früher, in einer noch nicht feindlichen Stimmung, für Urtheile abgab, und wie er sich dadurch selbst öffentlich compromittirt und Lügen straft\*). Und merkwürdiger Weise correspondirt dieser Kritikaster immer noch für zwei respectable auswärtige Blätter, den „*Wiener Humorist*“ und die „*Hamburger Theater-Chronik*“, die er seit einiger Zeit mit wahrhaft empörenden Schmäh-Artikeln gegen diese Künstlerin beschickt, ohne dass die Redactionen derselben auf deren Unwahrheit aufmerksam würden. Das aber kann nicht mehr lange ausbleiben; denn jetzt schon haben sich in einer norddeutschen Theater-Zeitung Stimmen aus dem Publicum geltend gemacht, die sich des *Fräuleins* annehmen, deren künstlerischer Name absichtlich und systematisch untergraben werden soll, von dem Grundsatz ausgehend, dass „Alles, was vor die Oeffentlichkeit tritt, dem Richterspruche des

\*) Wir erlauben uns, aufmerksam zu machen auf Nr. 13 des „*Salon*“ d. J., worin derselbe Referent von *Fräul. L. Meyer* sagt: „Die Kehlgeläufigkeit ist bedeutend und zeigt sich in der brillanten Exequirung der Coloratur-Stellen“; oder auf Nr. 15, bei Gelegenheit der „*Jessonda*“, wo die Worte stehen: „Neben der, wie bemerkt, trefflichen Singweise entfaltet *Fräul. Meyer* ein unvergleichlich schönes, von edler plastischer Tour-nure getragenes Spiel und wusste das Publicum oft durch all ihre reizenden Kunstmittel zum unwillkürlichen Beifall hinzureissen“; ferner auf Nr. 18 (*Hugenotten*), wo er sagt: „*Fräul. Meyer* dominirt, wie schon gesagt, mit ihrem wohlgeschulten Stimmfond und trefflicher Ausdrucksweise vollständig die lyrischen und declamatorischen Gesangstellen“; ferner: „— dass die Momente der leidenschaftlichen Expectorationen der dramatischen Aufgabe, getragen von einem durchdachten, aus der selbstbewussten Auffassung hervorgehenden Spiele, der idealen Grossartigkeit nahe genug gerückt wurden, um zu stürmischer Anerkennung hinzureissen“; ferner: „— der Success des Duetts im vierten Acte, worin *Fräul. Meyer* alle Vorzüge ihrer geistreichen Darstellungs- und Singweise im schönsten Lichte erscheinen liess“. Eben so auf Nr. 22, 37, 43, 51 u. s. w. u. s. w.

Publicums unterliegt, wesshalb es nicht nur die Leistung eines Künstlers, sondern auch das Urtheil eines Berichterstatters ist, in so fern es in die Oeffentlichkeit übergeht, über das gerichtet werden wird und muss; und eben so wie es Pflicht eines jeden Kunstfreundes und jedes ehrlichen Kunstblattes ist, gegen den Missbrauch der Kunst zu protestiren, eben so ist es ihre Pflicht, dem Missbrauch der Presse — der Kunst gegenüber — zu steuern“; und eben so stimmen wir vollkommen damit überein, wenn sie weiterhin sagen: „Es sollte das Bewusstsein menschlicher Unvollkommenheit, und dass das Vollendetste nur im Ideal zu suchen ist, den Kritiker in seinem Urtheile über menschliche Schöpfungen bestimmen, eher zu nachsichtig als zu streng zu sein; schon um seiner selbst willen, um des Genusses willen, den die Kunst bereitet, sollte er seinem Urtheil eine gewisse Gränze stecken, die nie und nimmer zu überschreiten ist. Auch Fräul. L. Meyer hat, wie Jeder, ihre Fehler, und wir sind keineswegs taub und blind dagegen; aber bei einer so sehr überwiegenden Zahl von Vorzügen kann man wohl leicht, wenn man es überhaupt will, die Mängel vergessen.“ — Es dürfte Ihnen und Ihren Lesern der oben erzählte Fall als ein interessantes Stück „Geschichte der Kunstkritik“ erscheinen, und darum schon habe ich die Facta hier angeführt, abgesehen davon, dass Sie ja auch stets mit Ihrer ehrlichen künstlerischen Tendenz offen und frei für die Kunst in die Schranken treten.

Alex. Dreyschock, der in Teplitz ein Concert gab, ist wieder zurückgekehrt. Auch F. Laub war hier auf Urlaub (er ist bekanntlich in Weimar engagirt) und ist während dieser Zeit in den Ehestands-Hafen eingelaufen. Hoffentlich wird er deshalb sein Lebensschiff oder das seines Kunstlebens nicht abtakeln und vermodern lassen — es wäre jammerschade um sein grosses Talent als Violinspieler!

p.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Karl Formes hat in dieser Woche hier drei Gastdarstellungen gegeben, den Marcel in den Hugenotten, den Bertram im Robert und den Sarastro in der Zauberflöte, und, wie zu erwarten war, bei stets überfülltem Hause und mit ungeheurem Erfolg. Der grosse Künstler hatte Köln, seine zweite Vaterstadt, lange vernachlässigt — doch kann er mit Pamina sagen: „Die Schuld lag nicht an mir!“ —; um so wärmeren Dank verdient es, dass er, um der Theater-Direction und seinen Freunden Wort zu halten, am Freitag den 22. d. Mts. von Liverpool abreis'te, am Montag, Mittwoch und Donnerstag hier auftrat und am Donnerstag, unmittelbar nach der Vorstellung, abreis'te, um heute Sonnabends den 30. September schon wieder in Manchester zu singen! In Liverpool war durch eine grosse musicalische Festwoche die prachtvolle St. Georgshalle eingeweiht worden. Es wurden von Oratorien aufgeführt: Der Messias, Der Elias, Die Schöpfung. Ueber die Darstellungen von Formes auf der hiesigen Bühne behalten wir uns vor, ausführlicher in der nächsten Nummer zu berichten.

**Barmen.** Mittwoch den 27. September gab Herr Musik-Director Karl Reinecke im Saale der Concordia unter Mitwirkung der Liedertafel und der Herren Langenbach, Posse (1. und 2. Violine) und Jäger (Violoncell) ein Concert zum Besten der Ueberschwemmen in Schlesien. Die genannten drei Herren bildeten mit Herrn Reinecke, der ein trefflicher Bratschenspieler ist, ein sehr gutes Ensemble, dem wir, ausser manchen Genüssen im engeren Kreise der Soireen unseres Musik-Directors, an diesem Abend

einen ganz vorzüglichen Vortrag des reizenden *B-dur*-Quartetts von Haydn und des Quartetts Op. 34 von Reinecke für Piano und Streich-Instrumente verdankten. Letztere Composition wurde enthusiastisch aufgenommen, jedem Satze folgte rauschender Beifall; die Ausführung war aber auch vortrefflich, indem die oben genannten Herren mit wahrer Hingebung spielten und mit eben so richtigem Verständniss als Vortrag in die Intentionen des Componisten eingingen. Reinecke selbst spielte sowohl dieses Quartett als die Solostücke — Notturmo und Etude von Chopin, *Marcia giocosa* von Hiller — so, dass man ihm anhörte, dass er mit ganzer Seele, mit so rechter Künstler-Lust und Liebe bei der Sache war. Der Klang des Erard'schen Flügels unter seinen Meisterhänden wurde allgemein gerühmt; es fand sich aber nachher, dass es ein Ibach'scher war. Desto besser für die einheimische Industrie! Die Vorträge der Liedertafel erhielten verdienten Beifall und verdienen um so mehr Anerkennung, als der Verein nach einer beinahe halbjährigen Pause erst seit drei Monaten seine Uebungen wieder aufgenommen hat.

**Berlin.** Die Nachricht, dass Meyerbeer seinen Wohnsitz von hier weg verlegen würde, ist irrig. Er ist von Spaa nach Stuttgart gegangen, um dort der ersten Aufführung seines „Stern des Nordens“ beizuwohnen.

In Bremen ist das Stadttheater mit Halevy's *Jüdin* (Fräul. Löwenstein) eröffnet worden.

In Paris wird in der *Académie Impériale* die Oper „Santa Chiara“ vom Herzoge Ernst von Coburg einstudirt.

### Ankündigungen.

Zum Besten des durch die Ueberschwemmung in Schlesien gänzlich verarmten Verfassers offerire ich anstatt für 1 Thlr. 15 Sgr. für

**nur 20 Sgr.:**

Theoretisch praktische Anleitung,  
nach eigener Phantasie regelrecht zu spielen,

auch bei geringen Anlagen

Vorspiele etc. mit Leichtigkeit zu bilden und den Generalbass gründlich zu verstehen.

Zur Selbstbelehrung für Flügelspieler und für angehende Organisten  
von **E. Schönfelder.**

Leipzig, 14. September 1854.

**Robert Friese.**

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von **BERNHARD BREUER** in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.  
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.  
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.