

Rochlitz, Friedrich

Allgemeine musikalische Zeitung

Leipzig ; Winterthur 1865

4 Mus.th. 1800 a,NF-3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528052-0

VD18 90291972-001

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. März 1865.

Nr. 11.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzelle oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen, Oper in drei Acten von F. Herther]. Kammermusik). — Bericht aus Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

(Vergleiche den Bericht nach der Leipziger Aufführung in Nr. 47 des I. Jahrgangs d. Bl.)

¶ Mit lebhafter Freude haben wir das Erscheinen dieses Werkes begrüsst und von dessen erfolgreicher Aufführung in Leipzig gelesen. Es ist so selten einer neuen komischen Oper zu begegnen, dass man fast fürchten möchte, Heiterkeit, Frohsinn und übersprudelnder Humor, die in so reichem Maasse vielen unserer älteren Opern innewohnen, seien unserer jüngern Componistengeneration völlig abhanden gekommen. Und dennoch, wie viel dankbarer erscheint nicht die Cultivirung dieses ansprechenden, leichteren Musikgenres gegenüber derjenigen der grossen tragischen Oper, der fast ausnahmslos unsere gegenwärtigen Tonsetzer alle Kräfte widmen. Herther nennt unbegreiflicher Weise sein Kind nicht beim rechten Namen. Fast scheint es, als ob unsere Componisten sich scheuten, dem Titel ihrer Werke das Prädicat: komisch hinzuzufügen. Aber wir wussten zum Voraus, dass der Abt von St. Gallen nur einen Stoff heiterer Natur bieten konnte und so gaben wir uns zuversichtlich der angenehmen Aussicht hin, in der neuen Oper einem Werke komischer Muse zu begegnen; und da wir nicht die einzigen Ziele der Musik bloß im Erhabenen, Rührenden, Kunstvollen, Tiefen, Erschütternden zu erkennen vermögen, sondern auch dem Anmuthigen und Anmuthenden, dem Erheiternden und froh Anregenden, einem lieblichen, tändelnden Tonspiele seine Rechte gewahrt zu sehen wünschen, so gestehen wir gerne, dass wir mit Spannung und zugleich mit Vergnügen der vorliegenden Veröffentlichung entgegengesehen haben. Es erübrigt uns hier noch zu bemerken, dass wir leider die hier zu besprechende Oper nur aus dem Clavierauszuge kennen, was die erschöpfende Würdigung eines musikalisch-dramatischen Werkes nicht wenig erschwert. Dem Clavierauszuge ist nach einem sehr rühmenswerthen neueren Gebrauch, der selbst den Verlegern älterer Opern gelegentlich neuer Ausgaben derselben nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden kann, das vollständige Textbuch vorgedruckt. Der Dichter ist nicht genannt. Die Grundlage des Textes bildet die bekannte Bürger'sche Ballade: Der Abt von St. Gallen. Wo es an-

III.

ging, sind sogar die Worte des Originals beibehalten. Da nun aber eine Ballade allein zu einem Operntexte ausreichendes Material nicht bieten kann, so war es nöthig, den ursprünglichen Stoff auszuschmücken und zu bereichern, was zunächst durch das Hinzufügen zweier Frauengestalten zu den bereits im Gedichte auftretenden Personen und durch das Einflechten einer Liebesintrigue geschah. Wir haben als mitwirkende Personen in der Oper nun zwei Soprane: Hedwig, des Abtes Nichte, und Gudula, dessen Haushälterin, einen Tenor: den Schäfer Hans Bendix, einen Bariton: den Kaiser, und einen Bass: den Abt von St. Gallen. Conrad, ein Anführer der Krieger (Tenor), und ein Herold (Bass) sind unbedeutende Nebenrollen. Die Besetzung der Oper bietet sonach keinerlei besondere Schwierigkeiten dar, und ist sie allenthalben, wo eine Operngesellschaft mit guten Chorkräften vorhanden ist, leicht in Scene zu setzen.

Zunächst würde sich's nun fragen, liegt in der Bürger'schen Dichtung ein glücklicher Stoff zu einer komischen Oper vor? Trotzdem dass darin ein Kaiser auftritt, der einen guten Scherz nachsichtig aufzunehmen und wohl zu würdigen weiss, ein Abt, dessen ganze Erscheinung schon possirlich wirkt, und ein Schäfer, der sich durchweg als ein pffiger, geriebener Bursche bewährt, müssen wir doch obige Frage entschieden verneinen. Die Komik des Gedichtes beruht nicht auf einer komischen Handlung, sondern in der klugen und unerwarteten Lösung verfänglicher Fragen. Das ergötzt wohl den Leser, lässt aber den Zuschauer gleichgültig. Das, was der Dichter des Operntextes hinzugethan hat, wirkt auch weiter nicht besonders erheiternd. Bendix liebt des Abtes Nichte und wird von ihr wieder geliebt, das wird gleich in den ersten Scenen klar. Beide suchen die ebenfalls in den Schäfer verliebte Haushälterin zu täuschen, und alle drei treiben wiederum ihr falsches Spiel mit dem Abte. Die ganze Intrigue dürfte sich besser für ein Lustspiel, als für eine Oper eignen. Dort hat List und Verschlagenheit überhaupt freieren Spielraum, hier kann wohl Schalkheit und Humor zur Geltung kommen, aber man erwartet doch zunächst auf Situationen zu treffen, die mehr auf Gemüth und Empfindung wirken und von leidenschaftlicher Erregtheit durchdrungen sind. Was dort erheitert, langweilt hier, ja wird nicht selten widerlich. Bendix bietet durchaus kein musikalisches Interesse. Der pffige Bursche täuscht mit raffinirter Schlaueit alle, mit denen er in Berührung kommt, zuletzt sogar den Kaiser, so dass wir an ein wahres ächtes Gefühl bei

11

ihm und an seine treue Liebe zu Hedwig erst im dritten Acte einigen Glauben zu gewinnen vermögen. Schlau, wie ihr Geliebter, erscheint uns auch Hedwig, ein zierliches, gescheidtes, sinnliches Mädchen; einfältig und hässlich zugleich ist der Charakter der Gudula gehalten. Beide bisher nur auf den Umgang mit einem feisten, genussfüchtigen, in fleischlichen Lüsten versunkenen Pfaffen beschränkt, sind dabei Naturen von sehr zweifelhafter Tugend. Sie vermögen durchaus unser Interesse in wünschenswerthem Grade nicht zu erregen. Ebenso lässt uns der Kaiser, eine sonst glänzende und würdige Erscheinung, völlig kalt. Der Abt allein tritt etwas vortheilhafter den andern gegenüber hervor, ist auch zugleich die am besten vom Componisten gezeichnete Figur. Aber hat man sich einmal an der kugelförmigen, stets gehänselten Erscheinung ergötzt, so wird auch der Reiz, den sie auszuüben vermag, dahin sein. Günstig für das ganze Stück sind die äusserlichen Ausschmückungen gewählt, zuerst die Scene im Klosterhofe, in der die Landleute ihren Zehnten entrichten; dann der etwas tumultuarische Schluss des ersten Actes; ferner der nächtliche Ueberfall des Klosters durch des Kaisers Soldaten, und zuletzt die mit allem Aufwand von Decorationen, Costümen und Aufzügen ausgestattete Gerichtsscene auf dem Constanzer Marktplatze. Aber dergleichen nützt sich schnell ab und entschädigt selten für den wirklichen Gehalt, den Dichtung und Musik doch haben müssen, wenn sie auf dauernden Werth Anspruch machen wollen.

Aus Vorstehendem ersieht man, dass eine, bei allen Opernbesprechungen sich wiederholende feststehende Klage hier wieder auftaucht: die Klage über einen ungünstigen, ungeeigneten, unpoetischen Text. Eine jede Oper, und so auch die komische, verlangt scharfgezeichnete, der musikalischen Behandlung fähige und würdige Charaktere, aber auch Situationen, die unser Interesse rege erhalten und eine Handlung, die ebensowohl unsere Phantasie angenehm beschäftigt, als unsern Verstand befriedigt.

Wir geben nachstehend eine gedrängte Erzählung der Handlung und überlassen es dem Leser, darnach über den Werth des Textes sich ein eigenes Urtheil zu bilden.

1. Act: Klostersgarten. Landleute, unter ihnen Bendix, entrichten dem Abte den Zehnten. Dieser, wohlbeleibt, ein Falstaff in der Mönchskutte, ein frommer Herr, »der die Weiber liebt und zecht und schmaust«, nimmt mit möglichster Würde die zahlreichen Gaben in Empfang, spricht sich jedoch allmählig mehr und mehr in grosse Hitze und Aufregung hinein, dagegen eifernd, »dass die Sitten immer tiefer sinken, bei Predigt und Messe die Kirchenbänke leer stehen und statt Fasten — Schmausen und Zechen! Völlerei — statt Mässigkeit! Statt keuscher Zucht — unsittlich Wesen überhandnehmen«. Aus dem Munde dieses würdigen Herrn klingt allerdings die strenge Predigt etwas sonderbar, doch dauert sie zum Glücke nicht lange, denn die schönen Frauen, die seinen einfachen Haushalt besorgen, flüstern ihm leise zu: »Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit!« Diese Worte verscheuchen schnell seinen Unwillen und das Landvolk wird nun in Gnaden von ihm eiligst entlassen.

Bendix, mit Gudula und Hedwig längst Zeichen heimlichen Einverständnisses tauschend, bleibt zurück. »Er muss erst noch sein Liebchen sehen und küssen und sollt's gar sehr den Abt auch verdriessen.« Trotzdem es Zeit zum Essen und nicht zum Fragen ist, weiss er den hochwürdigen Herrn doch so durch Schmeicheleien zu ködern, dass er nachsichtiges Gehör findet. Nun klagt er: »dass sein Gewissen von Zweifeln zerrissen werde, weil er sein Herz einem reizenden Kinde geschenkt habe, das ihn wieder

liebe.« »Das ist eben keine sündhafte That, doch wandelst du schon auf schlüpfrigem Pfad«, meint der Abt dazu. Nun bittet Bendix diesen, das Herz der Maid zu prüfen; er wolle sie zu diesem Zwecke ins Kloster bringen. Der Abt, berückt durch die Aussicht, ein hübsches Mädchen in seine Nähe zu bekommen, gestattet jetzt dem glücklichen Schäfer gern längern Aufenthalt in den heiligen Mauern. In Eile werden nun die Vorbereitungen zu dem eben so reichlichen, als leckern Mittagsmahle für den Abt gemacht. Der Tisch wird unter der Laube gedeckt, Bendix erweist sich eifrig den Frauen gefällig zu sein und dem Abte zu dienen, dabei heimlich bald Gudula, bald Hedwig liebkosend. Der Abt sitzt mit Wohlbehagen vor dem wohlbestellten Tische, nun auch die Frauen lüstern neckend, und begehrt endlich zum Vollgenusse einen fröhlichen Gesang. Gudula singt eine leichtfertige Romanze, die der geistliche Herr in seinem Breviere allerdings vergeblich suchen dürfte. Ungeachtet der Text eher aufregend als einschläfernd wirken sollte, entschlummert doch der fromme Mönch bei dem Gesange seiner Vertrauten, und nun setzen die drei Verschworenen ihrerseits zu fröhlichem Mahle in der Laube sich zusammen, in traulichem Flüstern und bei heimlichem Gläserklang die glücklichen Augenblicke nützend. Bendix ergreift verstohlen die Hand Hedwig's und richtet liebe-glühende Worte an Gudula. Für diese, die sich verschämt ziert, giebt jene Antwort. So theilen, während Gudula getäuscht wird, Bendix und Hedwig sich die geheimen Gedanken ihrer Herzen offen vor jener mit. Die Liebenden, allzusicher und übergelukkig, werden zu laut. Der Abt erwacht stöhnend, sieht verwundert seinen Tisch abgeräumt und hört frohen Gesang und Gläserklingen aus der Laube herüber. Während Gudula, um nach dem sich jetzt schlafend stellenden Abt zu sehen, die Laube verlässt, drängt Bendix: »Geschwind mein Schatz, 'n Kuss mir gieb!« und Hedwig antwortet: »O theurer Freund! Wie hab ich dich so lieb!« — Gudula, getäuscht, kehrt mit der Frage zurück: »Geliebter! Wann soll die Hochzeit sein?« »Wann der Abt, der zum Spott der Welt wider Zucht und Gesetz zurück dich hält, gutwillig das Liebchen ziehen lassen wird.« Gudula weiss Rath, »auf solche Sachen verstehen sich die Frauen. Sie will ihn ärgern spät und früh, verbrennen den Braten, versalzen die Brüh, ihm stören die Mittagsruh und den Schlummer der Nacht, ja ihn so schauderhaft maltraitiren, so ärgern und quälen und eujoniren, bis er endlich ruft in Raserei: Fahr hin zur Hölle und sei frei!« Erschreckt ob solcher Furie rufen Hedwig, Bendix, und der Abt, der sich hinzugeschlichen und gelauscht hat: »Gott steh uns bei!« Der Abt, das falsche Spiel, das man mit ihm getrieben, vollständig durchschauend, tritt, die Bestürzten mit einem Strom von Scheltworten überfluthend, wüthend vor sie. Bendix muss eilends das Kloster verlassen, wenn er nicht den herbeigerufenen Knechten in die Hände fallen will, doch hat er noch Zeit, seinen Racheschwur dem Abte zuzudonnern, dessen Alteration natürlich dadurch nur erhöht und für den Zuschauer nun fast beängstigend wird.

2. Act: Waldgebirge, Ruine. Der Kaiser sitzt sinnend, der untergehenden Sonne nachschauend, und singt eine sentimentale Arie. Er hat sich mit seinem Heere in den Bergen verirrt. Vergebens suchen die ermüdeten Krieger nach einem Pfad, der ins Thal hinabführt. Da erscheint Bendix, zuerst mit trotzigem Muthe eine kecke Weise singend, dann in trübe Klagen um sein verlorenes Glück ausbrechend. Der Kaiser, der ihm lange geduldig zuhört, tritt endlich zu ihm, heisst ihn hochwillkommen, beschenkt ihn reichlich, überredet ihn, seinem Heere den Weg zum

Kloster zu zeigen und verspricht ihm volle Genugthuung und Rache am Abte.

Verwandlung. Klostergarten. Nacht. Hedwig giebt ihrer Sehnsucht nach dem Freunde, der es so treu mit ihr meint, Worte, und ihrem Schmerze, dass sie ihn nicht umfassen halten, an seinem Halse nicht hängen, an seiner Brust nicht ruhen, ihn nicht nach Herzenslust küssen kann. Nach diesen erotischen Seufzern folgt ein frommes Gebet zu allen Heiligen, dem fernen Geliebten Schirm, Schild und Hort zu sein. Die kleine Heuchlerin geht langsam ab, und nun, sobald die Bühne frei ist, kommt Bendix vorsichtig über die Mauer geklettert, um dem Kaiser und seinen Soldaten von Innen eine Seitenpforte zu öffnen. Er mahnt die gestrengen Herren an ihr beschworenes Wort, seinen Schatz zu respectiren, und nun geht der Spektakel los. Die Krieger, die frommen Schläfer aus ihrer Ruhe störend, rufen ungestüm nach Wein, die Mönche und Landleute hinter der Scene nach Hülfe. Der Abt stürzt scheltend und mit Spott von den Soldaten empfangen herein. Die Frauen sind glücklich, den fern geglaubten Geliebten wieder zu sehen, während der Abt der Kirche Bann und Fluch über ihn ausspricht. Die Krieger rollen nun ein Weinfass auf die Bühne und sprechen der Liebessorte des Abtes mit grösster Ungenirtheit zu, ja sie nöthigen sogar den mit Recht über Spott und Hohn und Profanation klagenden hochwürdigen Herrn mit ihnen dem Weine und den Frauen ein Hoch auszubringen und zerren den sich sträubenden zu einem komischen Tanze heran. Als nun aber endlich auch noch das Wohl des Kaisers, des von den Mönchen tödtlich gehassten Feindes, getrunken werden soll, da vermag der Abt seine Wuth nicht mehr zu unterdrücken. »Er schleudert den vollen Becher zu Boden.« Nicht auf sein Wohl, nur auf sein Verderben will er trinken. Da tritt der Kaiser mit Würde vor; vergebens wirft sich ihm nun, Verzeihung erflehend, der feiste Mönch zu Füßen, umsonst flehen alle Insassen des Klosters um Gnade. Der Kaiser will strenges Gericht halten: »Nicht dem Kaiser allein brachst du Treue und Pflicht, selbst des Ordens Regeln befolgtest du nicht. Was soll in des Klosters geheiligtem Bann eine Köchin, eine Nichte? Verwegner sag an! Drum solltest du hängen am nächsten Baum, doch fürcht ich, die Aeste halten dich kaum.« Und nun folgt die bekannte aus drei schweren Fragen bestehende Preisaufgabe, nebst der Drohung, im Falle eine genügende Lösung nicht erfolgen würde, mit den Worten des Bürger'schen Gedichtes. Der Kaiser fordert dann die Landleute auf mit ihm zu ziehen, um die Burgen verschiedener Raubritter zu stürzen, und unter einem begeisterten Chore schliesst der Act.

3. Act: Vor dem Thore von Constanx in der Nähe eines Wirthshauses. Bendix, als Landsknecht gekleidet, und Hedwig feiern ihr Wiedersehen. Darauf tritt der abgemagerte Abt, beständig über den drei noch ungelösten Fragen grübelnd, auf. Gudula eilt herbei, des Kaisers Einzug und das bevorstehende Gericht verkündend. Auch sie überhäuft jetzt den Armen mit Hohn, ihr Mund strömt von bitteren Worten über, sie hat erkannt, dass Bendix sie betrogen hat und möchte sich nun an der ganzen Männerwelt rächen. Ein Herold erscheint mit lautem Rufe, den Abt vor des Kaisers Thron entbietend. Gudula, die diesen schadenfroh herbeizerren will, bleibt aber wie versteinert stehen, als aus dem Wirthshause Bendix als Abt verkleidet heraustritt und mit frohem Muthe dem Herold folgt. Sobald sie abgegangen sind, bekleidet Hedwig den Abt mit des Bendix Wams und Hut und umgürtet ihn mit dessen Schwert. Der gebeugte geistliche Würdenträger lässt alles geduldig mit sich machen.

Verwandlung. Marktplatz in Constanx. Rechts im Vordergrund des Kaisers Thron. Festzug unter feierlichen Chören des zahlreich versammelten Volkes. Der Herold bringt den Pseudoabt vor den Kaiser. Allgemeiner Chor: »Ach seht, dort schleicht der Abt einher! Wie mager und matt! Wie lebenssatt! Der sonst so stattliche Herr! Verschwunden das Bäuchlein und bleich das Gesicht. Das Denken und Rathen bekam ihm nicht.« Nun verläuft die Gerichtsscene ganz mit den Worten des Originalgedichts. Bendix wirft bei der dritten Frage die Verkleidung von sich, der wirkliche Abt sinkt entsetzt in die Kniee. Der Kaiser verurtheilt ihn zu ew'ger Schande Fluch und ernennt den Schäfer zum Abt. Der nähme die fette Pfründe wohl gerne an, aber Hedwig drängt den Widerstrebenden abzulehnen, denn er kann ja nicht lesen, nicht rechnen, nicht schreiben und könnte ja, würde er Abt, sein Liebchen nicht freien. Der Kaiser kann den von allen Seiten auf ihn einstürmenden Bitten um Gnade nicht widerstehen. Er verzeiht, Alle schliessen Frieden, Bendix und Hedwig kriegen sich, der Abt lädt sein altes Hauskreuz aufs Neue auf sich und die Oper schliesst mit Jubelgesängen.

(Fortsetzung folgt.)

Rochlitz, Friedrich

Allgemeine musikalische Zeitung

Leipzig ; Winterthur 1865

4 Mus.th. 1800 a,NF-3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528052-0

VD18 90291972-001

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. März 1865.

Nr. 12.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther]). — Kritische Anzeigen (Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen. A. Werke von Beethoven). — Berichte aus Dresden, Aachen und Leipzig. — Nachrichten. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

(Fortsetzung.)

Nun zum Componisten und zur Musik. Die Anforderungen, die man an die Musik einer komischen Oper stellen muss, sind keine geringen. Sie soll dramatisch sein, sich der Handlung und den Situationen leicht anschmiegen und dem Charakter des ganzen Stückes, wie dem jeder mitwirkenden Person genau entsprechen. Die Erfindung muss des Tonsetzers Originalität bekunden und soll doch leicht und ungezwungen erscheinen. Die musikalischen Formen können nicht zu einem grossartigen, gewaltigen Ausbau gelangen, haben dafür aber durch Anmuth und Zierlichkeit, ja nicht selten durch eine gewisse Künstlichkeit, welche auf vollständigste Beherrschung contrapunktischer Combination schliessen lassen, zu wirken und zu glänzen. Das melodische Element wird in den Vordergrund treten und nur derjenige, der über eine Fülle melodischer Gestaltungen zu gebieten vermag, wird mit Glück sich in der Composition einer komischen Oper versuchen können. Man begehrt hier nicht blos tiefe, schöne, geistreiche Melodien zu hören, sondern zunächst natürlich frische und sangbar dahin fliessende, reizvolle, leichtfassliche. Die aufgezählten Eigenschaften der Musik einer komischen Oper schliessen jedoch Noblesse, Empfindung, ja sogar Tiefe, nicht aus. Dem Wesen der komischen Musik entsprechend sind ferner klare, verständliche Modulationen, eben so entfernt von Gewöhnlichkeit, wie von übertriebener, unruhiger Effecthascherei, und scharf ausgeprägte Rhythmen, die jedoch, wie das leider so häufig geschieht, sich nicht in reine Tanzrhythmen verlieren dürfen, denn eine Aufeinanderfolge von Walzern und Polkas wird nie für den Mangel dramatischen Gehaltes zu entschädigen und einem Bühnenwerke, bei allem sonstigen Reiz der äussern Erscheinung und des momentan sinnlich Ansprechenden, keinen dauernden Eindruck zu sichern vermögen. Der orchestrale Theil einer komischen Oper endlich kann zwar geistreicher Behandlung und Ausschmückung ein dankbares und ergiebiges Feld liefern, wird jedoch in bescheidenen Grenzen zu halten sein und sich eines jeden pomphaften und allzulärmenden Hervordrängens — es sei denn, dass

besondere Scenen ein vorlauteres Einmischen der Instrumente bedingten — enthalten.

Wir leugnen nicht, dass uns bei dieser flüchtigen Charakteristik der Musik zu einer komischen Oper als Muster das unübertreffliche Mozart'sche Tonwerk: die Hochzeit des Figaro vorgeschwebt hat, zumal auch diese Oper mehr ein Intriguenspiel, als wirkliche komische Handlungen vorführt. Aber wir wollen nicht einmal so hoch uns versteigen, sondern einfach bei den Opern Lortzing's stehen bleiben, die bei allen einzelnen Mängeln doch die einzigen mustergültigen komischen Opern der Neuzeit sind. Es fehlt der Lortzing'schen Musik die Tiefe, die Gründlichkeit, die Künstlichkeit, der geniale Schwung, der die Mozart'schen Werke heiteren Genres auszeichnet, aber sie sind edel, anmuthend, fliessend, klar, sangbar, und besitzen so viele köstliche Eigenschaften, dass sie noch für lange Zeit hinaus die Zierden unserer Repertoire bleiben werden.

Der Componist der vorliegenden Oper hat unstreitig viel Talent und die Befähigung, auf dem Gebiete, das er mit Erfolg zu bebauen begonnen hat, auch fernerhin Anerkennung und Triumphe zu ernten, aber ehe er ein auch strengeren Forderungen gegenüber befriedigendes Kunstwerk wird schaffen können, wird er nachträgliche ernste Studien nicht scheuen und umgehen dürfen. Uns, die wir dies Urtheil niederschreiben, ist über dieses Tonsetzers Schaffen weiter nichts bekannt. Sehr viele Momente in dem vorliegenden Werke lassen den begabten Dilettanten erkennen. Es fehlt ihm nicht an zahlreichen ansprechenden Gedanken, denen man sofort ansieht, dass sie ohne viel Anstrengung und Mühe dem Componisten sich zur Verfügung stellten, aber eine gewisse originelle Prägnanz des Ausdrucks ist nur sehr wenigen derselben nachzurühen. Der Bau der musikalischen Perioden verräth durchweg eine noch unsichere Hand und die Form der ausgeführteren Tonstücke in ihrer Zerrissenheit und Zerstücklung in kleine Partien lässt mehr auf Zufall und Laune, als auf ein klares, bewusstes, künstlerisches Schaffen schliessen. Die Führung der Gesangspartien ist nicht ohne Geschick, aber häufig erinnert uns dieselbe und auch die Melodiebildung an die Manier gewisser Männerchorcomponisten. Neben vielen recht wohlklingenden finden sich für die Sänger auch sehr schwierige und unpraktische Stellen. Doch die Kunst, gesangmässig zu schreiben, scheint unsern meisten Tonsetzern mehr und mehr abhanden zu kommen, und nach dem Vorgange unserer Zukünftler, die in der Stimme nur ein Instrument erblicken, das hergeben muss, was einer

dieser inspirirten und nichtinspirirten Meister dem Papiere anzuvertrauen für gut findet, erscheinen allerdings die Ausschreitungen des vorliegenden Werkes unbedeutend.

Von den verschiedenen in der Oper vorgeführten Charakteren ist, wie wir schon sagten, der des Abtes auch musikalisch am besten gezeichnet. Minder die übrigen. Alle Arien sind gleichmässig sentimental und erweisen sich als der schwächste Theil des Werkes. Die Arie des Kaisers z. B. könnte recht wohl der Schäfer singen und umgekehrt. Besser sind die Ensemblesätze, aber doch nicht sowohl in der Charakterzeichnung, als in ihrer Wirkung nach Aussen. Aber auch hier wird diese häufig durch eine ungünstige Ineinanderschachtelung der verschiedenen Gesangspartien beeinträchtigt. Was jedoch mehr als alle diese Ausstellungen demjenigen, der aufmerksam der in Rede stehenden Musik folgt, störend entgegentritt, ist das ganz auffällige Ungeschick in der Modulation. Wir können kaum eine andere Bezeichnung dafür finden, und darauf, und auf hie und da vorkommende auffällige Fehler in der Stimmführung gründet sich auch unsere Vermuthung, dass wir die Schöpfung eines Dilettanten vor uns haben dürften. Zahlreiche schroffe, unvorbereitete Uebergänge von einer Tonart zur andern, ganz nutzlose Abschweifungen in entlegene Harmonien, unschöne Transponirungen kurzer, meist nichtssagender, wirkungsloser Phrasen, die in rascher Aufeinanderfolge in grell contrastirenden Tonarten wiederkehren (in der Kunstsprache Rosalien genannt), deren allzuhäufige Anwendung aber immer von dem Mangel an Fähigkeit zeugt, einen musikalischen Gedanken in entsprechender Weise fortzuentwickeln, treten uns allzuhäufig entgegen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nun eine eingehendere Besprechung der Musik versuchen. Die Ouvertüre, $D \frac{2}{4}$, aus Melodien zusammengesetzt, die später in der Oper wiederkehren, beginnt mit einem einfachen liedartigen, voraussichtlich von zwei Hörnern vortragenen Satze: *Andante ma quasi Allegretto*. Vom fünften Takte an, nachdem das Hauptmotiv, das schon durch die ganze Einleitung, wie später in der Oper oftmals wiederkehrt, gegeben ist,



scheinen sich zwei weitere Hörner anzuschliessen. Allmählig betheilt sich das ganze Orchester, und die kleine Arbeit mit dem geschickt in verschiedenen Tonlagen und Tonarten durchgeführten Motiv erweckt günstige Hoffnungen auf das kommende *Allegro vivace*, $\frac{4}{4}$. Dasselbe erfüllt unsere Erwartungen jedoch nicht. Das Thema des Hauptsatzes ist zu wenig interessant, auch das des Mittelsatzes ist nicht bedeutend genug, um dem sehr weit ausgespannen Instrumentalsatz den nöthigen Reiz zu verleihen. Hier schon begegnen wir einigen jener schroffen Uebergänge, von denen wir oben gesprochen haben, z. B. :



und ermüdenden Transpositionen, z. B. :



Dieser letzte von uns hier mitgetheilte Satz leitet zu dem jetzt in *F* stehenden Hauptthema über, dem nun ein modulatorischer Satz mit dem ersten Motiv in *F*, *g* und *e* folgt. Die ganze Ouvertüre verräth das Bestreben, ein tüchtiges Tonstück fertig zu bringen, aber die Arbeit stockt alle Augenblicke und kaum haben Melodien und Motive zu leichtem Flusse angesetzt, so kommen sie wieder ins Stocken und es hält dem Componisten schwer wieder flott zu werden. Den Schluss der Ouvertüre bildet ein rauschendes *Piu mosso*.

Nr. 1. Die Introduction bietet zuerst einen sehr hübschen Chor der Landleute, Frauen- und Männerstimmen in zwei Partien geschieden. Dem folgt die Arie des Abtes, wohl eines der bessern Stücke der ganzen Oper, mit hübscher charakteristischer Färbung in der Einleitung, aber wieder des Componisten Vorliebe für Rosalien mehr als es für ihn vortheilhaft ist documentirend. Jedes Motiv wird sofort ein- oder mehrmals wiederholt, die freie Entwicklung der Melodie entschieden hindernd. Der erste Chor, aber in ganz neuer Bearbeitung, schliesst sich der Arie an. Man muss es rühmend anerkennen, dass es der Tonsetzer, soweit seine Kräfte reichen, an Fleiss und Sorgfalt nicht fehlen lässt; so oft er später einen früheren Tonsatz wieder aufnimmt, erscheint er jedesmal in neuer, bereicherter Gestalt.

Nr. 2. Duett zwischen Bendix und dem Abte. Frisch in der Erfindung und mit vielem Humor durchgeführt. Der vollständigen Wirkung schaden die unregelmässigen Perioden, 10, 6, 8, 5, 8, 10 Takte. Die Nummer beginnt *Moderato* $\frac{2}{4}$ in *F*, springt aber plötzlich durch folgenden Uebergang nach *E* über :



geht dann *Allegretto* $\frac{3}{8}$ aus *H*, aus welcher Tonart wieder nach *F* zurückmodulirt wird, um nun sich nach *As* zu wenden und darin zu bleiben. In einem *Presto* $\frac{6}{8}$ wird das Stück zu Ende gebracht. Besser als der zweite ist der erste Satz, der durch sein hübsches bestimmtes Motiv fesselt, während das des zweiten zerrissen ist*), der

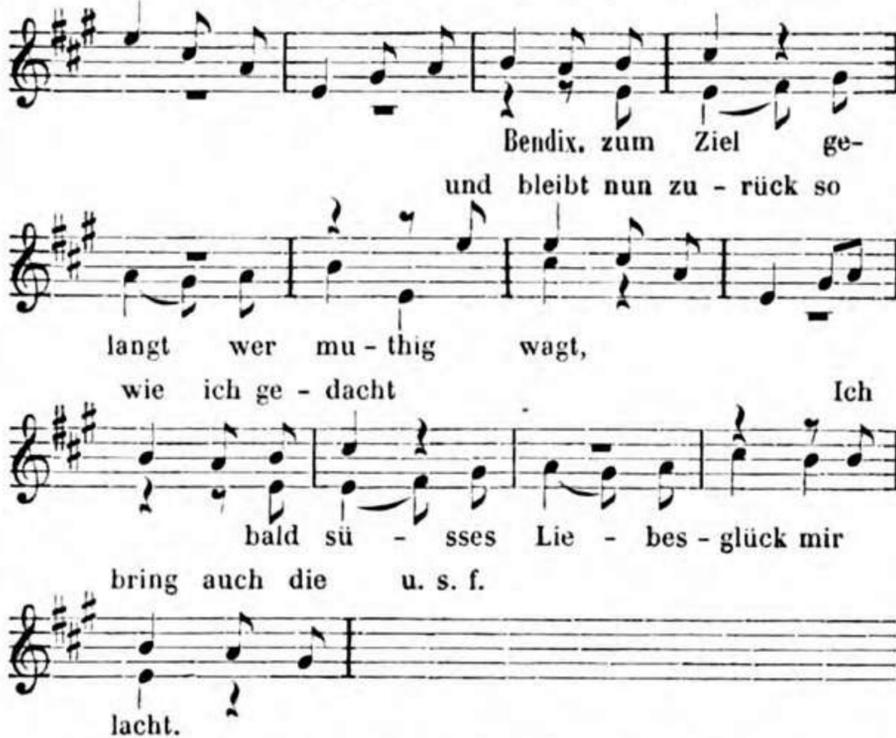
*) *Moderato*. Bendix.



ganze Satz auch in der Instrumentation überladen erscheint.

Nr. 3. Scene und Lied. Diese Nummer ist auffallend durch die Art, wie der Componist zwei Themen in einander schiebt. Da er dergleichen zu lieben scheint und häufig auf ähnliches Ineinandergreifen verschiedener Themen zurückkommt, so lassen wir die betreffende Stelle dieser Nummer hier folgen:

Gudula.
Ben-dix hat auch sei-nen Zehn-ten ge-bracht.

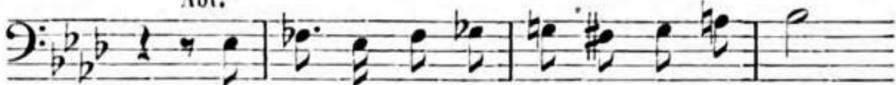


Bendix, zum Ziel ge- und bleibt nun zu-rück so
langt wer mu-thig wagt,
wie ich ge-dacht Ich
bald sü-sses Lie-bes-glück mir
bring auch die u. s. f.
lacht.

Wie hier zwei viertaktige Sätze, Vor- und Nachsatz, zu einem sechstaktigen sich vereinen, so werden im weitern Verlauf dieser Nummer mehrfach zwei viertaktige zu einem siebentaktigen zusammengezogen. Es entstehen dadurch fortwährend unregelmässige Perioden, und das ganze Stück mit seinen vier-, zwei- und dreigliederigen Sätzen entschlüpft förmlich einem Festhalten in unserem Gedächtniss. Für die dramatische Musik, die wie ein aus weiter Ferne betrachtetes Gemälde, mit grossen Zügen malen muss, dürften sich derartige Unregelmässigkeiten nicht als besonders vortheilhaft erweisen.

Das Lied der Gudula, abgesehen von seiner überreichen Modulation, ist eine lebendige und ansprechende Composition. Hier eine kleine Basssolostelle:

Abt.
Die Mäd-chen sind nun ein-mal al-le so.



Die Mäd-chen sind nun ein-mal al-le so.

Nr. 4. Scene. Terzett. Hedwig, Gudula und Bendix. Unbedingt eines der besten Stücke der Oper. Lebhaft,

nicht von die-sem Ort u. s. w.

Allegretto.
Herr Abt, Herr Abt, mein Ge-wis-sen
wird von Zweifeln zer-ris-sen,
u. s. w.



leicht, ungezwungen, voll feiner Züge. Schade, dass die von reichem Tonspiele umgaukelte Cavatine des Bendix für den Charakter dieses gewiss nicht blöden Schäfers viel zu weich, zu schmachtend gehalten ist. Er spricht, während er heimlich die Hand der Hedwig drückt, zu Gudula, diese mit zärtlichen Worten täuschend, deren ganzer Inhalt an sein schlaues Mädchen gerichtet ist. Setzen wir einen Theil seiner glühenden Ergiessungen auch auf Rechnung des feurigen Klosterweins, der ihm im Kopfe rumort, doch wird er uns vergebens zu täuschen suchen.

Nr. 5. Das Finale, in tollem Lärm verlaufend, zuerst die ganze Charakterliebenswürdigkeit der frommen Haushälterin, dann das Wüthen des alterirten Pfaffen und die Drohungen des flüchtenden Bendix und endlich einen ächten Theaterchor absingend, die verduzt drein schauenden, übel gescholtenen Klosterknechte vorführend, bietet wenig anmuthende Momente, aber es hat viele effectvolle Stellen und mag in der Ausführung als brillanter Abschluss recht gut wirken.

Der 2. Act bringt zunächst die Cavatine des Kaisers, die der des Bendix im vorigen Acte sowohl im Charakter, als auch in der Begleitung sehr ähnelt. Unmittelbar nachher tritt Bendix auf. Der künstliche Trotz, in den er sich hineingesungen hat, weicht bald einer weichen Stimmung. Die Erinnerung an sein entschwundenes Glück, an die ihm für immer verlorene Geliebte verkehrt die hellen Töne der Volksweise, durch deren Gesang er sich den Weg kürzt, in Töne trüber Klage, indem es früher in Dur stehende Motive in Moll einsetzt, sonst aber hartnäckig an der Weise und Bewegung des Anfangs festhält. Das folgende grosse Duett zwischen Bendix und dem Kaiser ist zwar sehr ausgesponnen, aber weder neu noch bedeutend in der Erfindung, vielmehr zieht es sich etwas mühsam hin. Doch mag eine gute Ausführung diese Mängel vergessen machen, und sogar, wenn die Sänger Befriedigendes zu leisten vermögen, die Nummer eine Art von Parodestück werden. Die belebte Darstellung auf der Bühne lässt gar Manches in anderm Lichte erscheinen, als es das einfache Lesen des Clavierauszuges thut. *)

Nr. 7. Arie der Hedwig. Sie beginnt mit einer sehnsüchtigen Herzensergiessung, mit Seufzern und Thränen um den fernen Freund, und endet mit einem an alle Heiligen gerichteten frommen Gebete für ihn. Dazwischen liegt ein kokettes Spiel des verliebten Mädchens: »Ich kann ihn nicht herzen, nicht küssen mehr. Könnt ich nur mit ihm schmollen, wie herrlich das wär. Ich spräch: »Gesteh's, du falscher Wicht, die Gudula liebst du, doch mich liebst du nicht.« Drauf spräch' er wohl mit verstelltem Groll: »Gelogen, du Falsche, doch du bist ertappt, ich kenn deine Schliche, denn du liebst den Abt« u. s. w. Ein solches Intermezzo inmitten der sonst ernstern Arie giebt zwar dem Componisten Anlass zu einer wünschenswerthen Abwechslung, aber psychologisch ist es sicher nicht. Sind wir schon gegen das Mädchen und die Aechtheit ihrer Gesinnungen etwas eingenommen, so erscheint uns jetzt ihr Liebesgefühl nur noch oberflächlicher und leichtfertiger. Die Arie leidet, von musikalischer Seite betrachtet, zudem an grosser Zerfahrenheit. Tempi und Tonarten wechseln fortwährend, das Ganze ist mehr eine hübsche Mosaikarbeit, als ein in feste Form gegossenes Kunstwerk. Eigenthümlich ist es, dass der Componist, sobald er tiefere Saiten der Empfindung anzuschlagen versucht, sich immer des $\frac{9}{8}$ -Taktes bedient. Die dieser Taktart anhängende Mattig-

*) Für den Laien vielleicht. Der Kenner lässt sich dadurch höchstens einen Augenblick täuschen. D. Red.

keit sucht er dann in der Regel durch eine etwas überladene Begleitung zu verdecken, was aber kaum ganz gelingen dürfte. Die etwas überladene Ausschmückung der Melodie durch Instrumente beeinträchtigt die Wirkung der Singstimme und stört den sonst angenehmen, einfachen Genuss, den ein gut vorgetragener Gesang stets hervorbringt. Der Componist thut hierin, wie im Moduliren und in seinen rhythmischen Gestaltungen des Guten überhaupt zu viel. Das im Grunde Hübsche, Klare, Leichte, Natürliche seiner Melodien wird dadurch schwerfällig, überladen, geziert, unnatürlich und vermag eine rechte Wirkung nicht mehr zu machen. Die vorliegende Oper wird nicht die einzige des talentvollen Componisten bleiben; hoffen wir, dass spätere Werke die gerügten Mängel zu vermeiden suchen und dass der Tonsetzer freier mit seinen Kunstmitteln schalten lernt.

Nr. 8. Finale. Ein vortreffliches, wirkungsvolles Tonstück, reich an Abwechslung und Gegensätzen. Die Chöre, auf denen namentlich die Wirkung des Ganzen beruht, erinnern zwar etwas stark an die Männerquartettchen unserer Liedertafeln, doch werden sie durch ein reiches Accompanement gehoben und haben einen frischen Zug, so besonders der erste Chor: Hollah, hollah, D $\frac{3}{4}$ *Allegro risoluto* und der, durch hinzutretende Solostimmen glänzend illustrierte zweite Chor: Wie Vollmond glänzet sein feistes Gesicht, G $\frac{3}{8}$ *Andante con moto*. Das folgende Trinklied, B $\frac{2}{4}$ *Allegretto*, ist mehr pikant, als kräftig wirkend. Es gemahnt in seiner ganzen Art und Weise an ähnliche Piècen in modernen französischen oder Meyerbeer'schen Opern, die uns brillant entgegentreten, aber hinter denen doch blutwenig ist.

An das Trinklied schliesst sich ein recht hübscher Satz in A $\frac{6}{8}$ *Allegro agitato*; aber von da an zerfährt das Folgende in lauter kleine Stückchen, die bei den starken Contrasten, in denen sie in modulatorischer Hinsicht stehen, nur Alles noch mehr zerrissen erscheinen lassen, als es wirklich ist.

Der Schlusssatz, — Krieger und Bauernschaaren sich begeistern um den Kaiser — gedrängt und von wuchtiger Kraft, bildet einen vortrefflichen Actschluss. Von dem Augenblicke an, in dem der Kaiser rächend an den Abt herantritt, wird das erste Motiv, das sich schon durch die ganze Ouvertüre hindurchzieht, herrschend und taucht nun auch während des ganzen letzten Actes fortwährend wieder aufs Neue auf.

(Schluss folgt.)

Rochlitz, Friedrich

Allgemeine musikalische Zeitung

Leipzig ; Winterthur 1865

4 Mus.th. 1800 a,NF-3

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10528052-0

VD18 90291972-001

209

210

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. März 1865.

Nr. 13.

Neue Folge. III. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt: Recensionen (Neue deutsche Opern [Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther] [Schluss]). — Kritische Anzeigen (Neuere Arrangements für Pianoforte zu vier Händen. B. Werke von S. Bach, Händel und Schumann [Schluss]). — Eine französische Kritik. — Berichte aus Paris und Leipzig. — Nachrichten. — Anzeiger.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten von F. Herther.

Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 6 Thlr.

(Schluss.)

Der 3. Act hat eine längere Introduction, die sehr an Weber'sche Art anklängt, auch darin diesen Tonsetzer nachahmt, dass häufig die in den Bass verlegten Motive wohl sich melodisch gestalten, aber einen ganz matten und wirkungslosen Bass abgeben. Z. B.:



Nr. 10. Duett. Ein höchst gelungenes Stück. A $\frac{3}{8}$ Allegretto. Dann $\frac{3}{4}$ Allegro assai moderato d und F so gemischt, dass kaum die eigentliche Tonart zu bestimmen ist. Zuletzt kehrt die erste Ton- und Taktart zurück und zwar durch folgenden auffälligen Uebergang:



III.



Der $\frac{3}{8}$ -Takt giebt zwar einen Tanzrhythmus:



aber derselbe passt vortrefflich zu der übermüthigen, frohen Stimmung des Bendix. Dazu treten nun die ängstlich bittenden Gesangsstellen der Hedwig in schönsten Contrast. Diese Nummer überhaupt söhnt uns mit ihr theilweise aus. Sie ist die Einzige, die mit dem armen, bekümmerten Abte noch Mitleid, für ihn noch Theilnahme hat; sie beschwört den Geliebten ihn zu retten und lässt kein Mittel unversucht, ihn für seinen Feind günstig zu stimmen. Die Nummer ist reich an feinen Zügen, liebenswürdigen Koketterien und sehr dankbar für die Singenden; und wenn auch der Componist in gewohnter Weise auf dem Meere der Modulationen ohne Ruder und Steuer umhertreibt, so lässt doch die frische und angenehme Melodie und die treffende Charakteristik der beiden singenden Personen dies hier mehr als in den übrigen Stücken übersehen.

Weniger gelungen ist die grosse Arie des Abtes (Nr. 11). Die Mängel derselben kehren in allen denjenigen Stücken wieder, die heftige Unruhe, grosse Erregtheit, überhaupt heftige Affecte musikalisch darzustellen und zu beleben haben. Der Tonsetzer wird alsdann zu unruhig. Anstatt mit starken Strichen ein grosses, hinreissendes Bild zu geben, zersplittert er seine Kraft in einer Masse von kleinen stark contrastirenden Sätzchen. Die vorliegende Arie beginnt *Largo* G $\frac{3}{4}$, 7 Takte; *Andante* $\frac{3}{8}$, 4 Takte; *Largo* $\frac{3}{4}$,

8 Takte; *) *Allegro vivace* $\frac{2}{4}$, 6 Takte; *Largo* $\frac{4}{4}$, 5 Takte; *Andante con moto* $\frac{6}{8}$, 8 Takte und kommt nun erst zu einem länger ausgeführten Satz: *Allegro moderato* $\frac{4}{4}$, der, nochmals vom *Andante* $\frac{6}{8}$ unterbrochen, schliesslich in ein *Allegro molto* ausläuft. Die Unruhe, in der sich der Abt befindet, seine vergeblichen Bemühungen die Lösung der Räthsel zu finden, die Angst vor der ihm in Aussicht gestellten Strafe und Schande, seine gänzliche Muthlosigkeit und Verzweiflung, seine Wuth über Bendix, der an all seinem Ungemache Schuld ist, das Alles mag zwar den häufigen Wechsel von Tonarten und Rhythmen entschuldigen, dürfte aber den Componisten um so mehr zur Vorsicht mahnen, seine Kräfte nicht in Kleinigkeiten zu vergeuden und durch viele gesonderte Bildchen eine Wirkung hervorbringen zu wollen, die nur einem mit fester Hand straff zusammengehaltenen, wohlgeformten Tonstück, besonders aus der Entfernung, in welche die Bühne den Sänger rückt, möglich ist.

Die peinliche Situation, in der der Abt sich schon befindet, wird durch das Hinzutreten der Gudula noch gesteigert. Sie bringt die Kunde von des Kaisers Einzug und spottet und lacht nun über des Aermsten Angst und Pein in grausamster Weise, ja sie verliert den Respect vor dem geistlichen Herrlein zuletzt so sehr aus den Augen, dass sie ihn dutzt. »Nimmer verlass ich dich — so kreischt sie in ihrer rachsüchtigen Wuth — bis ich dich beschimpft, entehrt sehe!« Dergleichen Scenen können wohl zu leidenschaftlich aufgeregten Tonstücken Gelegenheit geben, zu erquicklichen nie. Nach dem stürmisch dahineilenden Duett zwischen Gudula und dem Abte tritt in der Musik sichtliche Ermattung ein, doch dauert sie nicht lange.

Das letzte Finale (Nr. 13) beginnt mit einem prächtigen Festmarsch, dem sich im Trio ein vollstimmiger Chor anschliesst. Der zweite Theil des Marsches zerfährt wieder und ermattet in einer ausschweifenden Modulation, dagegen wird das Trio durch einen rasch hinlaufenden, wenn auch nicht durchweg fehlerfreien *Basso continuo* belebt und gehoben. Es ist übrigens zu beklagen, dass der Componist auf dieses Tonstück so viel Fleiss und Sorgfalt verwendet hat. Wer die Bühnenverhältnisse nur einigermaassen kennt, weiss auch, wie solche, in ungebührliche Länge gezogene Tonstücke gestrichen und beschnitten werden.

Nun folgt ein Tanz, wie der Marsch ungebührlich ausgedehnt, und nicht von glücklicher Erfindung und Gestaltung. Die Oper, wie wir schon bemerkt haben, ist reich an hübschen Tanzmotiven, der eigentliche Tanz aber zeigt deren nur wenige. Ein Tanz, der in heiter beflügelter Weise an uns herantreten soll, wirkt, wenn er nur mühsam und gezwungen sich forthilft, doppelt ermüdend.

*) Darin folgender Uebergang:

Largo.

Allegro vivace.

Entschädigt dafür wird der Zuschauer durch den Actschluss, der zu verschiedenen trefflichen Tonsätzen Gelegenheit giebt. Zuerst das von Allen mit Spott und Mitleid betrachtete Auftreten des falschen Abtes, wobei alle Solostimmen, zu dem nebenhergehenden Chor, in ihrer besondern Weise und recht gut auseinandergehalten und auch im Zusammenklange wohl charakterisirt sich aussprechen, Hedwig den Himmel um Beistand anrufend, Gudula bang und sorgend, der Kaiser ernst und nicht ohne Theilnahme, der wirkliche Abt von Frost und Fiebergluth geschüttelt.

Nach diesem Satze folgt die Gerichtsscene, die, wenn auch wieder an häufigem Taktwechsel und rhythmischen Unregelmässigkeiten leidend, doch im Ganzen vortrefflich gearbeitet ist und eine recht glückliche Wirkung machen mag. Das erste Motiv, von dem wir oben schon gesprochen, verbindet die zahlreichen Einzelglieder. Der Raum gestattet uns nicht mehr, auf alle einzelnen Schönheiten dieser Nummer besonders einzugehen, doch müssen wir rühmend noch, nachdem die Oper einmal entschieden zum Ende drängt, des kurzen und kräftigen Schlusses gedenken.

Fassen wir das Resultat unserer Beurtheilung kurz zusammen, so dürfte es ein günstiges für den Componisten sein. Wir müssen ihm bedeutendes Talent zugestehen, das ihn besonders zu Werken leichteren Genres befähigt, und seinem Werke unverdrossenen Fleiss nachrühmen. Er wird in zukünftigen Tonschöpfungen sich grösserer Mässigung im Gebrauche der harmonischen Mittel befleissigen, die Formen seiner Tonsätze einheitlicher gestalten, seine Gedanken origineller und wirkungsvoller ausbilden, die einzelnen Charaktere besonders in den Arien schärfer auseinanderhalten und nicht so oft in einer mosaikartigen Zusammenstellung unbedeutender Kleinigkeiten sein eigentliches Ziel und eine grossartigere dramatische Wirkung aus den Augen verlieren.

Schliesslich wagen wir noch ein Bedenken, das uns bei der Betrachtung vorliegender Oper wiederholt aufgestiegen ist, den nach Operntexten suchenden und leider von jedem Machwerk gar so leicht befriedigten Componisten zu geneigter Beachtung vorzulegen. Die Erfahrung lehrt, dass alle nach allgemein bekannten Gedichten, oder nach vielgelesenen Romanen gefertigten Operntexte nie oder nur höchst selten den gewünschten Erfolg haben. Das ist leicht begreiflich. Dergleichen Sachen sind vollständig abgenutzt, das Interesse daran ist vollständig abgeschwächt. Wir können Don Juan, die Zauberflöte, Freischütz, Fidelio, den Barbier, die Hochzeit des Figaro und sehr viele andere Opern — wir erinnern nur an diejenigen der französischen Schule — unzählige Male mit demselben Vergnügen sehen, obwohl wir den Verlauf der Handlung vollständig kennen, während Opern, die nach Dichtungen und Erzählungen gefertigt sind, die wir seit unsern Schuljahren auswendig wissen, von Anfang an keinen rechten Reiz mehr für uns haben. Augenblicklich vermögen wir uns nur an zwei Werke zu erinnern, die eine Ausnahme gegenüber unzähligen verunglückten Versuchen machen: *Templer und Jüdin* von Marschner und *Faust* von Gounod. Günstiger liegen die Verhältnisse, wenn Volksbücher oder bekannte Märchen zu Operntexten verarbeitet werden. Jedenfalls bildet eine längst vorhandene Sage die Grundlage zum *Freischütz*, obwohl uns darüber ein altes Volksbuch nicht bekannt ist, aber *Undine*, *Rothkäppchen*, *Aschenbrödel* u. s. w. beweisen, dass das Märchen- und Sagenhafte vorzügliche Chancen für einen phantasiereichen Tonsetzer bietet. Man hat manche Walter Scott'sche, E. Th. A. Hoffmann'sche und viele andere beliebte Erzählungen, Bürger'sche, Schiller'sche, Goethe'sche und Uhland'sche Dichtungen in Opern-

texte verwandelt, und ganz gewiss wurden vielfach vortreffliche Compositionen dazu geschrieben, aber was ist aus all diesen Opern geworden? Möchten es doch die Componisten bedenken, dass die beste Musik nicht im Stande ist eine Oper zu halten *) und dass, ehe man unendliche Mühe, Zeit und Geduld an die Composition eines dramatischen Werkes setzt, die sorgfältigste und eingehendste Prüfung der Dichtung vorhergehen muss, will man nicht schliesslich zu der schmerzlichen Einsicht kommen, dass Kraft, Ausdauer und Fleiss nutzlos vergeudet wurden — und alle Anstrengung, Mühe und Sorge vergeblich war.
