

## belletristisches Beiblatt zum „Spiegel.“

## Die Composition des Propheten.

Ehe wir hierbei in Einzelnes näher eingehen, müssen wir zum voraus bemerken, daß was wir über die Composition des Propheten sagen, unmöglich auf alle die besondern Seiten eingehen kann, die etwa für einen Musiker von Fach betreffs vereinzelter musikalischer Beziehungen vorzugsweise interessant sein könnten. Es handelt sich hier einzig und allein um das ganze Werk als Kunstwerk, nicht um künstlerische Einzelheiten in demselben.

Ist es dem Tondichter gelungen, im Anschluß an die Worte des Textdichters, ein wahrhaftes, d. h. ein organisches, in seinen einzelnen Theilen genau gegliedertes, von Innen heraus anwachsendes, in sich abgeschlossenes, tragisches Werk zu schaffen? Die Antwort hierauf ist einfach. Nein es ist ihm nicht gelungen; aber die Schuld ist hier zunächst nicht auf ihn selbst zu wälzen, sondern trifft den Textdichter. Die allergrößte dramatische Schöpfungskraft wird sich vergeblich abmühen, wenn sie sich herbeiläßt, Unwahrheit und Lüge in Gestalten verwandeln zu wollen, die nie wahrhaft menschliches Interesse erwecken können. So könnte dieser Prophet den herrlichsten begeisterten Lobgesang auf den Herren singen, (den er übrigens nach unserer Meinung nicht singt), wer seinen Gesang nicht bloß als ein gelungenes einzelnes Musikstück, sondern im Zusammenhange mit dem dargestellten Charakter, dem Verlaufe der Handlung auf faßt, würde nur bedauern können, daß hier diese Töne nicht am rechten Orte wären. Es bedarf hier nicht erst noch weiterer Beispiele, um dies verständlich zu machen. Sobald die Kunst sich von der Wahrheit, von der Natur, in einem so hohen Grade lossagt, wie dies im Propheten geschieht, kann sie mit dem Aufwande aller Mittel, mit der allerhöchsten Anstrengung kein Herz ergreifen. Die schönsten Harmonien, die herrlichsten Melodien sogar würden in einem solchen Falle bedeutungslos werden, weil sie keinen lebensvollen Träger hätten, und nur leeres Getöse sein würden, wie rauschende Schellen um leblose Puppen. Glücklicher Weise aber kommen dem schaffenden Künstler diese schönsten Harmonien und Melodien nicht, indem er Dinge zu gestalten sucht für die er selbst keine begeisternde Wärme empfinden kann, und Personen darstellt, welche ihm selbst nicht als bestimmte wahrhaft lebenskräftige Gestalten vor schweben können. Etwas wahrhaft Ergreifendes, etwas in sich Wahres und Ganzes wird jeder Künst-

ler nur da zu leisten vermögen, wo er mit dem darzustellenden Gegenstande in innerster Uebereinstimmung ist, wo Inhalt und Form in gegenseitiger Durchdringung wirkliches Leben, menschliches Sein nach irgend welcher Richtung hin, widerspiegeln. Die wenigen Momente in welchen die Gelegenheit dem Componisten des Propheten geboten war, geben für die eminente Schöpfungskraft desselben, wie für die eben angeführten Behauptungen den besten Beweis. Abgesehen von einzelnen Musikstücken, die eine gewisse Stimmung ausdrücken und ihrem lyrischen Inhalte nach leicht fixirt werden konnten (ohne deswegen immer im Zusammenhange mit dem Ganzen gerechtfertigt zu sein, dies trifft namentlich die Pastorale des zweiten Actes), abgesehen hiervon, — denn um zu wissen, daß Mayerbeer eine gute Romanze u. dgl. zu schreiben versteht, dazu braucht man keine Oper von ihm anzusehen, — sind von den in dem dramatischen Verlaufe des Werkes wesentlich hervortretenden Theilen desselben, nur diejenigen ergreifend, haben nur die ein festes Gepräge und treten unauslöschlich lebendig vor die Seele des Hörers, welche innere Wahrheit haben. Wir haben früher den ersten Act für meisterhaft in der Exposition erklärt, er überragt Alles Andere unendlich, dasselbe möchten wir von der musikalischen Behandlung der Hauptscenen desselben sagen: Die Aufrührpredigt der Anabaptisten ist meisterhaft dargestellt, so vortrefflich wie nur irgend ein dramatischer Componist je etwas darstellen kann. Gleich die Melodie mit der die Anabaptisten auftreten, ist vortrefflich. Man möchte sagen, das düstere melancholische Weh der Gedrückten, die mystische Verheißung des Heils, die innerliche fanatische Gluth, welche die politisch religiösen Aufstände der damaligen Zeit größtentheils wesentlich bezeichnen, sind darin ausgedrückt. Diese Klänge berühren die in ähnlicher nur unklarer Weise gestimmte Masse unwillkürlich in ihrem Innersten. Und nun treten die ihre Aufmerksamkeit spannenden Männer unter sie, und fragen in aufregender Weise, was der Haufe bis dahin sich nicht laut zu beantworten den Muth hatte. Das unruhige Motiv in den Instrumenten drückt die unwillige Erregtheit, die Spannung, die bald zum Entschlusse umschlagen wird, meisterhaft aus, gleich dem verschlossenen Queller, ist ihm nur erst eine Rize des Felsens geöffnet, mit furchtbar wachsender Gewalt sich bald zum gewaltigen Strome gestaltet, so wächst und braust es in den Gemüthern, bis die unda salutaris,

zu welcher die Anabaptisten herbeirufen, überschäumt in dem ergreifenden Unifono, in welchem der Chor seine Auslegung den verhassten Feinden entgegenruft. Sie rüsten sich, und die zum Ausbruch gekommene Stimmung erhält in dem vortrefflichen folgenden Chore ihre gesättigte Darstellung. Dies ist eine allgemeine Charakterisirung dieser Scene, welche jeder gebildete Hörer bei öfterem Anhören immer mehr bestätigt finden wird, einer Scene die dem Musiker bei wiederholter Analyse immer neue Schönheiten zeigen wird. Wir halten dieselbe unbedenklich für das bedeutendste in der ganzen Oper. Es finden sich später zum Theil viel grandioser angelegte Stücke, aber nicht ein einziges ist so aus einem Gusse gelungen, wächst so organisch, und gewährt eine so durchgreifende Befriedigung. Nicht als ob der Künstler der Solches schaffen konnte, dazu zu unproductiv gewesen wäre in einer weiteren Entwicklung dem in seiner Weise Gleiches an die Seite zu stellen, sondern die Unwahrheit, das Erheuchelte der folgenden Situationen hat es ihm unmöglich gemacht. Mit Uebergehung der unwesentlicheren Chöre, wobei wir jedoch bemerken, daß der wilde Chor zu Anfang des dritten Actes etwas zu sehr an den Höllenjubiläum im Robert anstreift, — ist dies vorzugsweise auf die großen Scenen im dritten und vierten Act zu beziehen. Der Chor der Empörer im dritten Act ist, in französischem Ausdrucke, vortrefflich, von dem Erscheinen Johannis aber ist die Scene trotz aller Anstrengung des Componisten nicht mehr von der ergreifenden Wirkung, die Macht des Betrügers ist eine unmotivirte, die Reue hat keinen vernünftigen Grund, und das religiöse Gebahren des Propheten und seiner entmenschten Schaar wird, je nach der Sinnesart des Hörerkreises, blasphemirend oder lächerlich erscheinen. Trotz der rauschenden Harfen und der machtvollen Instrumentation ist so der offenbar als Glanzpunkt behandelte Triumphgesang: „Herr Dich in den Sternkreisen,“ in seinem melodischen Motive nichts sagend, und die judaisirende Art giebt ihm keine charakteristische Färbung, sondern zeigt nur, woran der Componist gedacht um wenigstens Etwas daraus zu machen.

Auf die Kirchenscene des vierten Actes hat man vielfach als den Höhepunkt des ganzen Werkes hingewiesen, namentlich unter Hinweisung auf die Kunst, mit welcher hier die verschiedenartigen Chöre zusammengefügt seien. Auf diesen letzteren Beweisgrund ist einfach zu erwiedern, daß, wer nicht vermag derartige verschiedenartige Elemente musikalisch richtig und klar zu bewältigen, überhaupt das Unternehmen einer solchen Composition bleiben lassen soll. In künstlerischer Beziehung fehlt aber der ganzen Scene, wie wir oben gezeigt, der ächte Gehalt, und den unglückseligen Wirrwarr derselben hat zwar Meyerbeer

mit einer Klarheit zu gestalten vermocht, wie vielleicht keiner neben ihm, aber ein in sich vollendetes Ganze hat er daraus nicht machen können. Um dies recht klar einzusehen nehme man nur die beiden Extreme dieser Scene, deren eines die Verheißung, das andere die Erfüllung sein sollte und die durch eine stätige Steigerung zu einem Ganzen abgerundet, dargestellt sein mußten. Die Verheißung ist der Gesang der Chorknaben: „Seht den König, den Propheten.“ Es ist ganz vortrefflich, diese preisende Anerkennung in den Mund naiver Kinder zu legen, und der Gesang derselben ist unbeschreiblich schön. Dieser König, dieser Prophet wird angezweifelt, er erweist sich als ächten König und Propheten, und was die Kinder unbewußt verkündet, das wird nun laut in bewußter Begeisterung des ganzen Volkes. Das wäre der vernünftige Gang. Aber der angebliche König und Prophet spielt eine erbärmliche Komödie, und trotz dessen, daß das Volk doch davon nichts weiß, hat der Componist, der es wußte, und überdies von seinem Volke auch nichts halten konnte, das entzückte Volk nur in ein wüthes, ziemlich triviales Geschrei ausbrechen lassen können. So wenigstens kommt uns das „sublime spectacle“ vor. Gelungene Einzelheiten wie namentlich die Composition der Worte: „Bin ich Dein Sohn“ und die sinnverwirrte vortrefflich instrumentirte Antwort der Fides, bieten dafür keinen Ersatz.

Gehen wir nun von den großen Scenen zur Betrachtung der dazwischen liegenden Situationen der einzelnen handelnden Personen, so sind abgesehen von einzelnen Zwischensätzen, wieder die Piecen die gelungensten, in denen der Tondichter Wahrheit, selbst wenn sie mit andern Theilen des Werkes im Widerspruche steht, darstellen konnte. Vor Allem rechnen wir dahin das große Terzett zwischen Oberthal und den beiden Widertäufern im dritten Acte. Wir wollen uns gern an den Einwurf, wie sonderbar es sei daß da es Nacht ist, erst nachträglich Einem einfällt Licht zu machen, nicht kehren, die innere Wahrheit der Darstellung geht hier der äußern Wahrscheinlichkeit vor. Wie ganz unmittelbar einschlagend sind hier alle Motive, durch welche die Aufforderung zum Uebertritt, die gemeine Heuchelei, die rohe Freude an sinnlichem Genuß, der Schreck, die höllische Schadenfreude nicht nur allgemein vortrefflich wiedergegeben sind, sondern in deren Darstellung die individuelle Charakteristik Oberthals als eines Edlen von Geburt, der Widertäufer als theologischer Schurken, die lebendigsten Gestalten vor uns hinstellt! In gleicher Weise müssen wir uns über das Terzett zwischen Bertha, Fides und dem Propheten (im fünften Act) aussprechen, namentlich in Betreff des letzten Theiles desselben. Der Grund seines Gelingens scheint uns hier darin zu liegen, daß Bertha,

wie wir oben erklärt, der einzig wahre Charakter des Werkes, darin die Hauptrolle hat. Ihr Erkennen des Geliebten, die Mittheilung ihres Zustandes seit der Trennung von ihm, ihr Entsetzen als sie den Propheten in ihm findet, ihr Grauen vor ihm, sind mit den erschütterndsten Tönen verwirklicht. Matter ist der Zwischensatz: „Fern zu dem Frieden ländlicher Fluren“ weil hier Fides und namentlich der Prophet in falscher Stellung erscheinen.

Wie aber wird die Composition da wo sie es mit der Unwahrheit zu thun hat? Ein unmittelbares naturkräftiges Schaffen ist hier eine radikale Unmöglichkeit. Der Tondichter fällt dann der Reflektion anheim, er muß suchen gehen, und die natürliche Frucht dieses Suchens ist abgesehen von gesuchten Effekten die platteste Trivialität. Wir bezeichnen dieses nothwendige Ergebnis nur ohne uns auf eine weitläufige unerquickliche Auseinandersetzung einzulassen und verweisen dabei vor Allem auf die Composition des „dir bleibt zum Lohne 2c.“ zum Schlusse des zweiten Actes, und auf das vielfach angewandte Motiv der Kirchenscene des vierten Actes.

Auf eine weitere Beurtheilung oder gar ins Einzelne gehende Analyse der einzelnen Piecen des Propheten hier weiter einzugehen wäre nicht am Orte. Wir glauben dem Componisten nicht unrecht zu thun, wenn wir, einerseits zugehend viele bedeutende Einzelheiten gefunden zu haben, andererseits aussprechen müssen, daß wohl eben soviel Verfehltes daneben zu stellen sein möchte. Was das vielfach sehr gerühmte Duett zwischen dem Propheten und seiner Mutter im fünften Act anbelangt, so können wir trotz des großartigen Anfanges desselben nicht in dieses Lob einstimmen; in dem Andante (Cdur) desselben, ist die Instrumentation auf welche hierbei das Hauptgewicht fällt, gelinde gesagt sehr sonderbar in Darstellung eines ganz wunderlichen Drucksens, und gleich daneben wuchert in dem: „Wenn ein Mutterherz ihn fleht“ in der Singstimme eine grade hier doppelt störende üppige Trivialität.

Es bleibt nun noch übrig über Meyerbeers Compositionsart überhaupt, wie sie sich namentlich in diesem Werke zeigt, einige Worte zu sagen. Hier springt Meyerbeers ursprüngliche künstlerische Kraft vor Allem in der Behandlung der Formen entgegen. Es ist wenn nicht vielen doch Manchen gegeben, innerhalb einmal gegebener und zu Recht anerkannter Formen, sich schöpferisch zu erweisen, nur sehr Wenige schaffen neue wahrhaft künstlerische Formen aus eigenem Geiste. Allerdings sind die Anfänge des Durchbrechens der älteren Formen in der Oper, vor Meyerbeer dagewesen, aber keiner hat es vermocht, wie dieser in seinen letzten Werken in gesteigerter Weise gethan, die dramatischen (geschichtlichen) Elemente in tonkünstlerischer Darstellung zur Anschauung

zu bringen. Wir verweisen, da ein specielles Eingehen hierauf Gegenstand einer besonderen Abhandlung sein müßte, hier nur auf den vierten Act der Hugonotten und den ersten Act des Propheten, und sind der Ueberzeugung daß wenn der Componist einen geeigneten Text wählt, — und deren bietet die Geschichte in Menge, auch ein verständiger Dichter dürfte dafür zu finden sein, — diejenigen beschämt verstummen würden, welche noch immer von einer stückweisen Schöpfungskraft des Tonkünstlers reden, oder gar, weil der Prophet verfehlter ist als die beiden ihm vorhergehenden Werke, eine Abnahme seiner schaffenden Kräfte bemerkt haben wollen.

Ein zweiter, demnächst hervorzuhebender allgemein anerkannter Punkt ist die Instrumentation Meyerbeers. Hier ist er der allbeherrschende Meister, dem Unbedeutendsten weiß er Eigenthümlichkeit und Bedeutung zu verleihen, (wir erinnern an das Feuer schlagen im dritten Act des Propheten, was uns weder unmusikalisch noch als unnütze Spielerei erscheint) während er den ganzen Reigen der Instrumente von der einzelnen Anwendung bis zur Gesamtwirkung neu, und man möchte fast sagen, allmächtig zu benutzen versteht.

Endlich zeigt in Betreff der musikalischen Ideen die Reihe seiner letzten Werke ein immer größeres Freiwerden von dem Anlehnen an die schöpferische Anschauungsweise Anderer. Hierin ist sein letztes Werk sogar das bedeutendste; es dürfte schwer sein, selbst für recht geübte Reminiszenzenjäger, im Propheten Anklänge aus den Werken anderer Meister nachzuweisen. Man hat Einzelnes aufzufinden geglaubt, aber der Haupttadel stützt sich hierbei meist darauf, Meyerbeer habe sich in dem und dem selbst bestohlen. Das hat er nun wohl nicht, wohl aber hat er einen ihm eigenthümlichen Styl festgehalten und weiter zu bilden gesucht.

Diesen gewaltigen Vorzügen gegenüber können wir aber auch sehr starke Mängel nicht übergehen. Wir legen kein Gewicht darauf daß Meyerbeer ängstlich außermusikalische Beiwerke zu Hauptstützen seiner Werke mache. Die große Oper hat nicht nur von je eine prächtige Ausstattung mit allerhand nur ersinnlichen Decorationen, Machinerieen und Ballets gehabt, so daß man in dieser Beziehung wenigstens auf einen langjährigen Gebrauch entschuldigend hinweisen könnte, sondern sie verlangt auch zu ihrer musikalischen Darstellung eine würdige plastische Ergänzung. Wenn ein Krönungszug durch einen Dom geht so kann das nicht aussehen wie wenn Bürgerwehr über die Straße zieht. Das Ballet aber ist grade in Meyerbeers Opern gewöhnlich in sehr geschickter Weise angebracht, — die Schlittschuhläufer im Propheten allerdings nicht so geschickt wie die, die Aufgeregtheit zerstreuen und das Volk abziehenden Zigeuner in

den Hugenotten — ganz abgesehen davon daß der Tanz ein ebenso berechtigtes Glied der musikalisch dramatischen Darstellung ist wie jede andere einzelne Form der musikalischen Kunst. Es ist eben kein besonderer Werth darauf zu legen, aber es wäre unvernünftig in dieser Beziehung den Kunstpuritaner spielen zu wollen. Der Satz aber, daß Meyerbeer überhaupt die höchsten Anforderungen an die Scenerie mache, um seine Musik zu halten ist baarer Unsinn, und kann nur da ausgesprochen werden, wo man überhaupt kein Verständniß der Kunst hat. Eine wirklich schlechte Musik ist noch nie durch die anderweitigen Thaten gehalten worden, schon deswegen nicht, weil gerade die vollendetste Inszenierung für den gebildeten Hörer und Zuschauer die dem entsprechende musikalische Inszenierung verlangt. Ueberdies sind gerade die vortrefflichsten musikalischen Theile namentlich des Propheten gar nicht durch besondere Außenmittel verstärkt. Daß auf den großen Haufen der Pomp, die Decorationen, die Schlittschubläufer, die Schlußexplosion eine große Anziehungskraft ausüben ist hier eben so wenig auffallend, wie bei jeder andern gut ausgestatteten großen Oper, die für Viele doch nur ein großes Schau- und Spektakelstück ist; daß die Gebildeteren mit der ganzen Darstellung desto mehr zufrieden sind je vollendetere dieselbe nach allen Seiten hin erscheint, ist nur zu loben, und wenn der Prophet selbst sehr gut aufgeführt einer kaum mittelmäßigen Aufführung der Hugenotten von sehr Wenigen vorgezogen werden dürfte, so liegt die Ursache nicht darin, daß Meyerbeer sich in der Anziehungskraft der äußerlichen Ausstattung und Effecte verrechnet, sondern eben im Gegenstande selbst vergriffen hat.

Während wir so glauben, denen entgegen treten zu müssen, welche Meyerbeer eine kindische Hascherei nach äußerem Effect vorwerfen und dem Künstler damit gerade zu sagen, daß er die ächten Träger seiner Kunstwerke nicht in der eigenthümlichen Wesenheit derselben suche, — können wir andererseits nicht beistimmen wenn, gelegentlich der meyerbeer'schen Musik, wie dies namentlich auch beim Propheten geschehen ist, so im allgemeinen hin bewundernd von den frappanten Effecten seiner Harmonie gesprochen wird. Wir wissen sehr wohl, daß je nach dem Zwecke der Darstellung das Gesamtmaterial der musikalischen Kunst zum freiesten Gebrauche des Künstlers bereit liegen muß, wir geben von vorn herein zu, daß je größer das Werk ist, um so weniger gewisse altwäterische Beschränkungen der Schreibart statthaben dürfen, da je nach dem einzelnen Falle auch die Entfernt liegendsten, sonderbarsten, bis dahin unerhörten Wendungen ihre vollkommene Berechtigung haben können und müssen, aber ein jedes Ding trägt sein Maas in ihm selber und wenn man das

Meereste auf Alles anwendet, verliert man am Ende jedes Maas, und wer immer und immer fort frapport, frapport zuletzt ganz gewiß auch mit der äußersten Anstrengung nicht mehr. In dieser Beziehung aber leidet Meyerbeers Schreibart unzweifelhaft an einem Zuviel, und leider ist dieses Zuviel gerade in seiner letzten Oper am allerschärfsten herausgebildet. Wir wollen zunächst der Deutlichkeit wegen ein vielleicht triviales Gleichniß anführen. Wenn man zu einem großen Gastmahl geladen wird, so würde man höchlich verwundert sein, wenn man mit einer zwar nahrhaften aber äußerst einfachen Mehlsuppe bewirthet würde: von vorn herein soll die Speise feiner, zusammengesetzter, dem Geschmache angenehmer sein, man wird es nicht tadeln, wenn sogar durch außerordentlichere Thaten, der Geschmack geschärft, der Genuß erhöht wird; wenn aber der gütige Wirth mir gleich beim Beginn Pfeffer und Salz in den Mund stopft, dann ist mein Geschmack verdorben, weil er von vorn herein überreizt ist, und ich werde stumpf für den weiteren Genuß. So abstumpfend wirkt Meyerbeers Musik nicht selten, durch die übertriebene harmonische Kunst, durch die nicht abbrechenden chromatischen Rückungen, durch das unstät Schillernde der Färbung, der es an einem festen Grundtone fehlt bei Piecen, welche in ihrer Einfachheit, in dem bestimmten Gepräge, was sie an sich tragen sollten, nur erhebend eingreifen könnten. Im Propheten ist es selten genug, daß eine einfache Verneigung gegeben wird, das „non“ läuft gleich durch eine ganze chromatische Scala durch, während in der zweistimmigen Romanze des ersten Aktes, das Adur im 10. Tacte auf das Fdur vorher im besten Sinne frappant, also eigentlich gar nicht frappant, sondern überraschend und doch natürlich ist, ist das bald darauf folgende Gesdur auf Cdur gar nicht zu begreifen, und ähnliche Dinge sind fast allenthalben nachzuweisen. Die Folgen dieser unnatürlichen Durcheinandermischung aller Tonarten und Accorde strafen diese Unnatur auf mehrfache Weise; einmal dadurch, daß an und für sich vortreffliche Grundgedanken durch das Zuviel förmlich ruiniert werden, andererseits darin, daß, da zu diesen „frappanten“ Dingen die Instrumente besser taugen, als die Singstimme, diese die doch beim Gesange für gewöhnlich die Hauptsache sein muß, zur unscheinbaren Bedeutungslosigkeit verschwindet, oft wo sie ganz anders geführt werden könnte, auf einem Tone liegt oder in martervoller chromatischer Steigerung hinaufgeht, recht eigentlich um den Instrumenten Raum zu den extremsten Harmonien zu geben. So stellt sich dann neben der Ueberfülle die Armuth ein. Ja diese Art der harmonischen Behandlung wirkt auch auf die Behandlung der Singstimmen nicht unwesentlich ein, und die Sucht nach außerger-

wöhnlichem „Frappanten“ verleitet oft genug geradezu zur vollsten Unnatur. In dieser Beziehung sind namentlich die Cadenzen der Singstimmen mehr als einmal wahrhaft abschreckende Muster. So spricht Fides z. B. im 4. Acte in der mit Cadenz bezeichneten Stelle des Duettes die Worte: „Es führt dir mein Flehen die Tage der Unschuld zurück, daß dich des Himmels Gnade neu erhebt“ in einer Weise aus, für die ihr nur der Himmel Verzeihung zu gewähren im Stande ist.

Die weitere Ausführung dieser bei näherer Betrachtung in die speciellsten Einzelheiten der musikalischen Theorie führenden Sätze müssen wir, als dem Zwecke einer allgemeinen ästhetischen Beurtheilung nicht entsprechend, übergehen, wir glauben aber sie ausführlich und deutlich genug vorgetragen zu haben um verstanden zu werden, so daß der Leser, beistimmend oder verneinend, jedenfalls genau wissen wird worauf dieselben namentlich im Propheten anzuwenden sein möchten.

Fassen wir aber unser Urtheil über den Propheten noch einmal kurz zusammen, so lautet es dahin: das Werk ist als Kunstwerk in jeder Beziehung verfehlt, giebt aber den besten Beweis, daß der Componist, wenn er will, vorzugsweise befähigt ist die musikalisch-dramatische Form neu zu gestalten und zwar nicht nur annäherungsweise anbahnend, sondern in wahrhafter Vollendung. Und wahrlich, es wäre Zeit zu einem wirklichen Fortschritt. Die Hugenotten waren der lezterreichte Höhepunkt. Seit der Reihe von Jahren wo sie erschienen, ist kein Werk hervorgetreten, was ihnen im Ganzen gleichgestellt werden könnte, da tritt der Componist jener Oper mit einem ähnlichen längst vielfach weissagend verkündeten hervor, — und die Hugenotten bleiben unübertroffen, ja unerreicht.

### Cervantes.

(Fortsetzung.)

Diese Berechnungen geben sicherlich nicht den Maßstab, nach welchem wir die Werke des Genies zu schätzen vermeinen und auch Lopez de Vega's Wunder bestehen bei näherer Betrachtung bei Weitem nicht durchweg die Probe. Von der großen Menge seiner Schauspiele haben sich nur eins oder zwei auf der Bühne erhalten; und wenige, sehr wenige werden jetzt auch nur noch gelesen. Seine Leichtigkeit im Schreiben war die eines italienischen Improvisators, dessen fruchtbare Einbildungskraft leicht das Gewand der Verse in einer Sprache annimmt, deren Vokal-Endungen eine solche Masse von Reimen bieten. Das Kastilianische gewährt hierin selbst noch

größere Leichtigkeit als das italienische. Lopez de Vega war ein Improvisator.

Bei allen seinen Nachlässigkeiten und Mängeln haben Lopez's anziehende Verknüpfungen, seine leichte, glänzende Konversation und seine unendlich mannichfaltige Erfindung die Einbildungskraft so verblendet und verleitet, daß er das Publikum vollständig beherrschte und nach Cervantes Worten, „zum alleinigen Bühnenkönig wurde.“ Das Publikum lobte ihm mit so großer Dankbarkeit, wie es solche wahrscheinlich nie gegen irgend einen anderen seiner Lieb-linge bewiesen hat.

In der nämlichen Straße, in welcher dieses verwöhnte Glückskind wohnte, das sich, mitten unter den Liebkosungen der Großen und dem verschwenderischen Beifallslächeln des Publikums, noch beklagen durfte, daß man seine Verdienste nicht genug anerkenne, wohnte Cervantes, mit Widerwärtigkeit kämpfend, oder wenigstens doch einen nur dürftigen Unterhalt durch die Arbeiten seiner unsterblichen Feder erwerbend.

Während aber seine Verdienste in seiner Heimat schlecht belohnt wurden, so ist es doch genugthuend zu bemerken, wie weit sein Ruf schon bei seinen Lebzeiten verbreitet war, und daß er wenigstens in fremden Ländern ganz das Ansehen genoß, auf das er Anspruch zu machen hatte.

In seiner Heimat konnte ihm als ein vorzüglicher Beweis seiner Auszeichnung die Eifersucht und Boswilligkeit seiner Dichtergenossen dienen. Die kastilianischen Dichter damaliger Zeit scheinen ein volles Maß jener gereizten Empfindlichkeit besessen zu haben, die allen ihres Standes, seit den Zeiten des Horaz, eigen gewesen zu sein scheint; und die Freimüthigkeit der literarischen Urtheile in Cervantes Don Quirote und anderen Schriften, wiewohl sie nie persönlicher Art waren, zogen ihm einen Sturm von Pfeilen zu, von denen einige, wenn sie auch eben nicht kräftig abgeschossen wurden, wenigstens tief in Gift getaucht waren. Man sagt sogar, daß sich auch Lopez de Vega unter den Angreifenden zeigte, und ein noch aufbewahrtes Sonett wird ihm zugeschrieben, in welchem er, nach starkem Selbstlob, prophezeit, daß die Werke seines Nebenbuhlers ihren Weg zum Hundestall finden würden. Aber der Verfasser dieser schlechten Prophezeihung und noch schlechteren Dichtung kann unmöglich der große Lopez gewesen sein, der bei jeder Gelegenheit einen edeln Sinn offenbarte. Wir haben im Gegentheil den Beweis von einem ganz andern Gefühle, in der Anerkennung, die er an mehr als einer Stelle seiner Werke den Verdiensten seines berühmten Zeitgenossen zollt.

Im Jahre 1615 benachrichtigte Cervantes das Publikum, daß „Don Quirote schon gestiefelt sei.“ und sich zu einem neuen Ausfall anschickte. Es mag

sonderbar scheinen, daß der Verfasser, in Betracht der großen Beliebtheit seines Helden, ihn nicht vorher auf Abenteuer ausgeschickt habe. Aber wahrscheinlich hatte er sie schon als beendet angesehen. Der Held, obgleich er nicht wirklich auf dem Schauplatze getödtet war als todt verkündet und seine Grabschrift dem Leser mitgetheilt worden. Wie dem nun aber auch sein mag, die unmittelbare Ausführung seines so lange verzögerten Vorhabens wurde durch ein eben so unwillkommenes als unerwartetes Ereigniß beschleunigt. Dies war die Fortsetzung seines Werkes von einer andern Hand.

Der Name des Verfassers, sein nom de guerre war Avellaneda, aus Todefillas gebürtig. Cervantes ursprüngliche Idee annehmend, schreitet er mit den nämlichen Personen durch ähnliche Ausstritte komischer Thorheit vorwärts, in deren Lauf er verschiedene Gedankenraube aus dem ersten Theile begehrt, und einige Ereignisse giebt, die denen im zweiten Theile so ähnlich sind, daß man ihn im Verdacht hat, er habe Cervantes Handschrift benutzt. Die unächte Fortsetzung war ein gewöhnliches Nachwerk, derb mit groben Zweideutigkeiten und Unschicklichkeiten durchwebt, die selbst für den Geschmack jenes eben nicht sehr spröden Zeitalters zu stark waren. Man kann das Gefühl des Publikums daraus abnehmen, daß der Verfasser nicht wagen durfte, sein Infognito abzulegen. Das Werk wurde nachher übersetzt, oder vielmehr nachgeahmt von Le Sage, der mehr als einmal Edelsteinen aus der kastilianischen Literatur durch seine glänzende Fassung einen wesentlichen Werth gegeben hat.

Cervantes war, wie es scheint, von diesem Ereigniß sehr niedergeschlagen. Er erfuhr Avellaneda's Fortsetzung wahrscheinlich erst, als er am Neun und fünfzigsten Hauptstück seines zweiten Theiles war. Wenigstens fing er von der Zeit an, seiner Galle gegen seinen Feind Luft zu machen, der, wie noch bemerkt werden muß, seine Unverschämtheit so weit getrieben hatte, in seiner Einleitung über Cervantes Fähigkeiten zu spötteln. Die beste Erwiderung des Letzteren war indeß die Herausgabe seines eigenen Buches, die am Schlusse des Jahres 1615 erfolgte.

Es ist eine bekannte Erscheinung, daß solche Fortsetzungen populärer Werke meist mißlingen. Die Schuld muß ohne Zweifel in den meisten Fällen dem Verfasser selbst zugeschrieben werden, der mit weniger ursprünglicher Begeisterung und Kraft an seine Aufgabe geht. Er fühlt nicht mehr das nämliche Interesse für seine Arbeit, die daher an Frische verliert. Die neue Arbeit wird kalt, steif und gesucht.

Cervantes Fortsetzung macht eine glänzende Ausnahme von der allgemeinen Regel. Die Verbreitung seines ersten Theiles hatte eine Menge Tadel hervorgerufen, und er benutzte diesen, um einige wesentliche

Fehler in der Zeichnung des zweiten zu verbessern; während ein beharrliches Studium der kastilianischen Sprache ihn in den Stand setzte, seinen Stil mit größerer Mannigfaltigkeit und Schönheit zu bereichern.

Er hatte jetzt den Höhepunkt seines Rufes erreicht; und der Gewinn, den ihm seine Fortsetzung eintrug, mag wohl die Geldverlegenheiten beseitigt haben, mit denen er zu kämpfen gehabt hatte. Aber er sollte seinen Triumph nicht lange genießen. Vor seinem, im darauf folgenden Jahre eingetretenen Tode vollendete er seinen Roman „Persiles und Sigismunda“, dessen, wenige Tage vor seinem Tode geschriebene Zueignung, den Verfasser derselben genau bezeichnete. Sie ist an seinen alten Gönner, den damals aus seinem Vaterlande entfernten Grafen de Lemos gerichtet. Nachdem er, mit den Worten des alten spanischen Sprichworts, angeführt, daß er „einen Fuß im Steigbügel“ habe, in Bezug auf die Reise die er bald unternehmen müsse, fügt er hinzu: „Gestern empfing ich die letzte Delung, aber jetzt, wo die Schatten des Todes mich dicht umschweben, halte ich noch fest am Leben, theils aus Liebe zu demselben, theils weil ich den Wunsch habe, Sie noch einmal wieder zu sehen. Doch, wenn es anders beschlossen sein sollte (und des Himmels Wille geschehe), so werden Ew. Excellenz sich wenigstens versichert halten, daß es einen Menschen gab, dessen Wunsch Ihnen zu dienen größer war, als die Liebe zum Leben selbst. Nach diesen Rück Erinnerungen an seinen Wohlthäter, drückt er seinen Vorsatz aus, wenn ihm das Leben erhalten werde, einige bereits angefangene Werke zu vollenden. Dies waren die letzten Worte dieses berühmten Mannes; sie athmen das nämliche seine Gefühl, die nämliche feurige Liebe für die Wissenschaften, und die schöne Gemüthsruhe, die ihn sein ganzes Leben hindurch auszeichneten. Er starb einige Tage nachher am 23. April 1616. Seine Ueberreste wurden ohne Grabgepränge im Kloster der heiligen Dreieinigkeit in Madrid beigesetzt. Keine Grabschrift bezeichnet dem Reisenden die Stelle, auch ist sie bis heute noch nicht bekannt. Und während so mancher kostbare Bau über der Asche der kleinen Großen, zur Schande Spaniens sei es gesagt, sich erhebt, ist doch noch kein Denkmal zu Ehren des größten Genies, das es erzeugt hat, errichtet worden. Er hat sich indeß selbst ein Denkmal gestiftet, dauerhafter als Erz und Marmorbilder. (Schluß folgt.)

### Der Bienenkorb.

Ich weiß ein verborgenes Blumenbeet,  
Drauf täglich viel Bienen erscheinen,  
Und was an Duft durch die Rosen weht,  
Das schlürfen die emsigen Kleinen.

Und naht sich der Abend, und dämmert es sehr,  
Und schlagen die Nachtigallen,  
Dann kehren beladen mit Honig schwer  
Zum Korb sie, vom Heimweh befallen.

Und weißt Du das Gleichheiß zu deuten dir nicht,  
So sag' ich, wozu Dich belügen:  
Der Korb ist dein zärtliches Angesicht  
Mit seinen tiefführenden Zügen.

Im Herzen wuchern in wilder Zier  
Mir tausend von blumigen Ranken,  
D'raus kehren am Abend heim zu Dir  
Als Bienen all meine Gedanken!

Levitschnigg.

### Ein Ausflug nach Wien.

Wenn man nach längerer Abwesenheit Wien wieder sieht, ist das alte Wunder immer ein neues. Es quillt hastig aus allen Straßen, jagt und zieht durch einander in raschem Wechsel vorüber, daß wir anfangs betroffen hinein sehen in den Menschenwirbel wie in eine Walpurgisscene, elegant und modern, daß der Ungewöhnliche drehend wird, und nach einem Zipfel greifen möchte der ihm durch die Strömungen weiterhälfe. Und was bedeutet eigentlich dieses Rennen und Fahren, diese tausendfältige Bewegung, dieses Wimmeln, diese Hast, dieser Lärm, dieses Drängen und Vorwärtsschieben? Nicht ungewöhnliches, nur ein Alltagsbild. Es ist bloß schönes Wetter, und gerade die Stunde wo man das Mittagessen und nach dem Mittagessen Kaffee und Zeitungen im Wagen hat, und in Fiakern oder Gesellschaftswagen der Stadt eilig entflieht. Hoch in die Lüfte wirbelt auf dem Glacis die Staubwolke, aufgejagt von den nie unterbrochenen Wagenzügen. Ihr folgen wir durch die Vorstädte über die Linien, bei Schönbrunn vorüber, nach Hietzing. Nicht sonderlich einladend sind die niedrigen Häuser, eines dicht an dem andern, auf der Straße Gedränge von Wagen, kommenden, und gehendes und trotz allem häufigen Begießen überall Staubwolkendaf sich die Gebüsch am Wege erdig überfärben. Dort wohnen für vieles Geld die reichen Wiener eng und bequem, und genießen Landluft und Naturstille. Doch sie können es auch, denn mit ein paar Schritten sind wir in dem kaiserlichen Garten. Der Weg führt uns zu nahe an dem Thierzwinger vorbei, um nicht rasch ein wenig herumzugehen und Zeuge zu sein wie der Wiener Kleinbürger wieder stundenlang vor den Affen stehen und sich an den Grimassen der haarigen Junst ergözen kann.

Eine ferne Musik lockt uns durch die Versailler Laubgänge tiefer in den Garten auf den freien Raum

vor dem Schlosse, der gegenüber durch ein Bassin und schöne springende Wasser von ansehnlicher Höhe abgeschlossen wird, hinter welchen ein feiner Nasenabhang sanft aufwärts führt bis zu der lustigen Gloriette auf der Höhe. Die Musik steht in den Nasengängen zwischen dem Schloß und Bassin. Wir sehen feine Toiletten und vornehme Gesichter, viel Uniformen, aber auch bürgerliche und einfache Leute. Man steht um die Musikbände herum oder wandelt auf und nieder, und mitten darunter ist der Kaiser mit seinen Eltern und Brüdern, die auf der Bank Platz nehmen wo noch eben ein paar alte Frauen Strümpfe strickten. Des Kaisers Garten ist ein öffentlicher Garten, die Gegenwart des Monarchen soll nicht beengen, beengt auch niemand. Wer rauchen will raucht dort so gut als auf der Straße, und nirgends stören uns wie anderwärts die Flitter der Majestät. Welches Uebermaß von Hoffart, und andererseits von Kriecherei, welches Gottesgnadenthum der Serenissimi, welche Livreedüffel und welcher Bedientenhochmuth herrschte noch kurz vor der Revolution gerade an den kleinsten deutschen Höfen! Eine ganze Residenz war bewohnt von dem Hofstaat, jeder zählte sich, jeder wollte dazu gezählt werden. Welche Würden! Hof-Bürstenbinder! Hof-Kaminfeger; Hof-Strumpfwirker! Hof-Chaisenträger und wie die andern Dignitarien heißen mochten! Auch hier bei Hofe fand man in der neuen Wirthschaft, trotz aller frühern Sparsamkeit, viel solches alte Geräthe vor, das nichtsthuend herumstand, vornehme Nasen machte und nach allerlei Abfällen haschte. Es ist gerade das Verdienst des oftgenannten Grafen Grünne militärische Strenge in die Hofökonomie gebracht, die süßen, reichlichen Mißbräuche und allerlei usufructuarische Gewohnheiten abgeschafft zu haben.

Aber das streift schon wieder in des Politische, und darum will ich rasch aufbrechen um noch in Fünfhäus im Sommertheater ein paar Acte der unsterblichen Posse zu sehen die man nun im dritten Jahre noch bei vollem Hause gibt. Die Arena ist ein unbedeckter hölzerner Rundbau aufsteigender Galerien, deren Halbcirkel an die Bühne stößt, die ebenso lustig mitten in einem Garten steht daß die Bäume hereinschauen auf Schauspieler und Zuschauer, und die Sonne es übernimmt die gemalten Gartenlandschaften mit ihrem Schein zu beleben. Kommt ein tüchtiger Regen, dann ist freilich der Spaß vorbei, doch heute haben wir schönes, warmes Wetter, daß der Delanstrich der Bretterwände nicht eben erquicklich zu riechen beginnt. Gespielt wird der „Narr vom Untersberg,“ eine Posse wie sie nur in Wien erfunden und verstanden werden kann. Das geschriebene Stück selbst ist kaum ein Stück zu nennen, denn es sind nur Stücke. Solch' eine Posse sieht aus wie der aufgezogene Laden eines Hausfirerkrans. Spiegel,

Kämme, Messer, Scheeren, Bänder, Schnüre, Perlen, Seife, Nadeln, alles durcheinander! Von einem eigentlichen dramatischen Körper dessen Knochenbau sich befühlen ließe, von einzelnen Gliedern die durch kunstvolle Bänder zur Bewunderung zusammengehalten würden, kurz von einer eigentlichen Handlung ist gar nicht die Rede. Der Dichter wirft seine Helden oder vielmehr Schalksnarren wie die Kinderbälle durch die Luft, und läßt sie bald in dieser, bald in jener Umgebung unter allerlei neuen Gestaltungen und Verpuppungen niederfallen, und unsere Phantasie muß sich mit der Hezpeiische aus einer Illusion in die andere treiben lassen. Es ist auch nicht darauf abgesehen daß uns der geistige Zusammenhang an das Stück fesse, oder die künstlerische Folge uns ergöße wenn uns nur der Augenblick festhalten kann. Diese Possen sind nichts als die Nachkommen der alten deutschen Schauspielkunst, nur daß man nicht eigentlich mehr improvisirt, und der Hanswurst statt in blau und rothen Läppchen, jetzt in Caricaturen schlüpft, bald als Naturgelehrter, bald als zerlumptes Genie, bald als politisirender Trunkenbold, bald als wadendürerer Phrenolog erscheint. Ohne den Komiker, der in dieses Lumpenbehänge eine ganze Komödie voll lächerlicher Gebärden, Schelmereien, Sprünge, Frazen und Grimassen hineinsteckt, und dazu die menschliche Stimme zum Schnarren und Piepen, zum Richern und zum besoffenen Pathos zu stimmen und hinaufzustufen weiß, bliebe das Ganze eine jämmerliche Vogelscheuche, die nicht das Stehenbleiben, nicht einen Blick werth wäre. Einen solchen Komiker aber sehen wir in Hrn. Treumann, der von Anfang an durch die allerlei Gestaltungen mit solcher meisterhaften Besessenheit uns eine Uebertreibung nach der andern aufnöthigt, daß wir mitten im Lachen über das Possenhafte die Posse selbst und die Handlung vergessen. Treumann hat mehr gutartigen Humor, er besitzt nicht die dämonische Lust eines Nestroy, welche alle Blüten versengt, welche mephistophelisch unsere hohen Intuitionen immer mit der bestialischen Gebärde begleitet, wie ihn Franz Dingelstedt unangst in einer Skizze so wahr und zugleich aner kennend gezeichnet hat. Treumann sucht nicht das Lästern im Spott, er ist versöhnlich, aber reißt uns mit derselben Gewalt zu dem innerlichen, nicht zu stillenden Lachen, daß wir oft ärgerlich sein möchten, weil es nicht immer klar werden will, wie in dem scheinbaren Unsinn die ästhetische Nothwendigkeit unseres Vergnügens liegt. Ganz vorzüglich in dem Stück ist ein eingelegtes Cyuplet, wo uns der Komiker zeigt wie die Franzosen, wie im Reich die Preußen, Böhmen und Sachsen tanzen — den letzten ging es dabei am schlimmsten. Es war keine

Beobachtung darin wie er mit krummen Knieen, vorgebeugtem Körper und niederhängendem Kopfe so herumschleifte. Es lag darin gar viel von dem sächsischen Stammescharakter, der mehr nach Bequemlichkeit trachtet als äußerer Würde und strenger Haltung, nach einem genügsamen, phlegmatischen Schlafrockleben bei dünnem Kaffee und weichen Beck.

### Miszellen.

Die von dem Advokaten Wibel herausgegebenen „Vereinsblätter“, enthalten folgenden sehr zeitgemäßen Stoßseufzer :

„Ins Wasser geh' ich halters  
Erst wenn ich schwimmen kann.“

So sprach einmal vor Alters  
Michel, ein dummer Mann.

Des Mannes Kindesfinder  
Sind heute noch so dumm  
Und laufen wie die Kinder,  
Jedes für sich herum.

Ein jeder schreit nach Einheit  
In seinem Hummelneft,  
Dabei an seine Kleinheit  
Klammert er sich doch fest;

Die Einigung ist das Wasser,  
Da will er nicht hinein,  
Erst soll, — wer denkt sich's krasser; —  
Alles schon einig sein.

Der Dichter Karl Beck, dessen Geist und Gemüth durch den jüngst ihn betroffenen herben Verlust — seine junge Gattin fiel nämlich als eines der ersten Opfer der Cholera — gänzlich niedergebeugt ist, beabsichtigt in Kurzem sich nach Berlin zu begeben.

Die Biographie des verstorbenen dänischen Dichters Dehlenschläger von ihm selbst geschrieben, beginnt so eben in deutscher Originalausgabe (Leipzig, bei Cord) zu erscheinen. Sie führt den Titel: „Meine Lebenserinnerungen. Ein Nachlaß vom Adam Dehlenschläger.“ Erster Band. Es ist eine Erweiterung und Fortführung seiner früher als erster und zweiter Band seiner Werke erschienenen Selbstbiographie.

☞ Hierzu eine Beilage **Modell Nr. 4.**

een, vor=  
n Kopfe  
von dem  
nach Be=  
strenger  
matischen  
weichen

gegebenen  
hr zeitge=

fer; —

nd Gemüth  
Verlust —  
der ersten  
ugt ist, be=  
geben.  
en Dichters  
en, beginnt  
leidzig, bei  
el : „Meine  
Adam Deb=  
erweiterung  
und zweiter  
ographie.

o Nr. 4.



N<sup>o</sup> 4.

## PARISER MODEN

Beilage z. „Spiegel“

Ausgegeben am 21. July 1850.

