



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Wochenschau.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

theilen. — Das wäre zwar ein sehr unkünstlerischer Zweck, aber vom moralischen Standpunkt könnte man nichts dagegen einwenden, wenn er mehr als eine bloße Redensart wäre. Eigentlich ist die handgreifliche Moral aller dieser Stücke: der Reichthum ist das höchste, das einzige Gut, und der Meid des Armen ist vollkommen berechtigt. — Entweder ergibt sich schließlich, daß Paillasse der Schwiegersohn eines Herzogs ist, und er kommt alsdann selber zu großem Glück, oder es entsteht eine allgemeine Schlächterei. — Es wird uns nicht allein die nackte Prosa des Lebens vorgeführt, in plumpen Strichen, in unwahre Verhältnisse zusammengedrängt; sondern diese Prosa wird auch durch die absichtliche Lüge überfirnißt. — Unstreitig ist auch der herumziehende Gaukler, dessen tägliche Beschäftigung darin besteht, dem Pöbel Späße vorzumachen, die dann doch in der Regel etwas Obscönes haben müssen, wenn sie wirken sollen, starker und angreifender Empfindungen fähig, wie jeder andere Mensch; aber gewiß nicht zarter und raffinirter Empfindungen. Wenn dieser Paillasse dreizehn Jahre lang mit einer übrigens recht braven Frau verheirathet ist, von der es sich nachher ergibt, daß sie eigentlich die Tochter eines Herzogs ist, so ist das eine Situation, die man nicht anders nennen kann, als abgeschmackt. Mögen sich die Betheiligten daraus ziehen, so gut es gehen will, etwas Kluges kann daraus nie werden. — Aber freilich wird dem überreizten Geschmack durch gesteigerten Nizel geschmeichelt, und das ist am Ende der höchste Zweck eines solchen Nührspiels. J. S.

W o c h e n s c h a u .

Der Corsar. Oper von Julius Niek. Die Oper hat nicht die Theilnahme im Publicum gefunden, die sie mit Recht beanspruchen durfte, sowohl wenn man die persönlichen Verdienste des Componisten, als ausübenden Musikers, als den aufgewandten Fleiß, die Gründlichkeit und die gediegene musikalische Bildung, die sich in derselben aussprach, in Betracht zog. Der Componist hat, wie dies in Deutschland in neuerer Zeit fast immer der Fall gewesen, die Sünden des Dichters mit auf seine Schultern laden müssen. Die Musik der Oper kann man als einen Pendant zu Schumann's Genoveva betrachten, wenn sonst auch gerade diese beiden Tondichter die entgegengesetzten Richtungen eingeschlagen haben. Hier, wie dort, das Streben nach der äußersten Solidität, die größte Gewissenhaftigkeit, und, soll ich offen reden, die grämliche, ernste Miene eines gründlichen, deutschen Musikers, fast nirgends ein freundliches Gesicht und ein fröhlicher Sprung.

Es ist für den geschulten Musiker schon schwer, viele Stunden lang den gelehrten Irrgängen eines solchen Werks zu folgen. Die deutsche Tonkunst macht jetzt ein eben so grämliches Gesicht, wie das ganze Volk selbst. Man wird bald bei uns ausrufen: ein Königreich für eine gute Melodie, für eine Melodie voll Schwung und Kraft, die aus dem Herzen kommt und wieder zum Herzen geht. Diese Melodien können nie ersetzt werden durch kunstreiche und gelehrte Machinationen. Wozu ferner die Versuche, neue Formen und Constructionen einzuführen, während doch die althergebrachten sich praktisch

genug erwiesen haben. Selbst Beethoven in seinem Fidelio, der bisher in jeder Beziehung für abnorm erklärt wurde, ist nicht darüber hinausgeschritten. Und dann das Recitativ: warum begräbt man es unter einer so drückenden Last von Instrumentenlärm und hindert den Sänger, sich freier zu ergehen, indem man ihn durch strengen Takt in eine bestimmte Bewegung hineinzwängt? Daß man jetzt in der tragischen Oper vermeidet, zwischen die Gesangstücke Dialoge einzuschieben, ist vernünftig; nicht aber ist es dann richtig, diese Recitative so schwerfällig auszustatten; in ihnen soll der Zuhörer Erholung finden, damit er seine Aufmerksamkeit ungeschwächt den höhern dramatischen Effecten zuwenden kann. Mozart's und Rossini's Beispiel mögen in dieser Beziehung besonders zur Nachfolge anreizen, und unsere Sänger mögen wiederum von den Italienern den lichten und verständlichen Vortrag dieses verbindenden Recitativs ausführen lernen. Riez hat in seiner Oper in dieser Beziehung weniger gefehlt, als Schumann, doch mangelt auch ihm die Leichtigkeit in der Darstellungsweise.

Die Arien, Ensembles und Chöre verlieren bei solcher Behandlung an Wichtigkeit, die Mittel, welche in ihnen aufgewendet werden, wirken nicht mehr, denn sie sind schon abgenutzt. Das rhythmische Element, das ihnen besonders zukömmt, wird geschwächt; es bleibt in dem Zuhörer kein Verlangen darnach, denn er muß ja immer im festen Schritt wandeln, und darf weder einmal ausruhen, noch, wenn er will, flüchtig weiter eilen. Wenn wir auf diese Weise fortfahren, werden wir bald weder Oratorium noch Oper mehr in Deutschland besitzen, denn diese beiden Kunstgattungen vermengen sich, wenigstens in musikalischem Stile, immer mehr untereinander.

Die gelungensten Stellen der Oper von Riez finden sich in dem zweiten und dritten Act der Oper; in dem zweiten sind die Ensembles hervorzuheben, in dem dritten einzelne gute Effecte in den beiden Duetten, aus denen eigentlich nur dieser ganze Act besteht. Weniger vortrefflich sind der erste und letzte Act, obgleich in beiden durch den Pomp des Scenischen ein gleiches Verfahren in der Musik bedingt wurde. Der Schirrenchor im ersten Acte ist völlig überflüssig und die Musik dazu unwahr; es ziemt sich nicht, daß diese heimlichen und leichtfüßigen Späher in so kunstreichen harmonischen Wendungen und so düstern dramatischen Tönen auftreten. Mendelssohn schildert seine Späher in der Walpurgisnacht geschickter und feiner, und was man auch sonst dagegen einwenden mag, der Chor „Berbergt euch, wackre Männer, hier“ hat wenigstens in seiner Ausführung die Wahrscheinlichkeit für sich. Eben so wenig überzeugend ist das Schlußrecitativ des Juliani, nachdem der Corsar sich in die Luft gesprengt, und zwar so geschickt, daß er den einen Fuß breit davon stehenden Dogen gnädigerweise verschont gelassen hat. Das Lob- und Danklied wegen der Errettung klingt fast wie Ironie und der dazu gefügte Schlußchor ermüdet, weil er, durchaus unnöthig, den vorhergegangenen Knalleffect wieder schwächt. Die Instrumentation der Oper ist mit Fleiß und geschickt gemacht, besser, als in der Genoveva von Schumann.

In der Wendung, welche dieser Bericht genommen, scheint ein Widerspruch zu liegen, indem den vorausgehenden beistimmenden Bemerkungen tadelnde Aeußerungen folgen. Der aufmerksame Leser wird sich bald zurecht finden, denn die hier gemachten Ausstellungen gelten nicht dem vorliegenden Werke allein, sie zielen auf die in allerlei Experimenten sich manifestirende Principlosigkeit, die in den Schöpfungen auch der besten unserer jetzigen dramatischen Dichter zu Tage liegt. Riez ist nur ein Unglücksgefährte Hillers und Schumanns; er ist aber so gründlich und gediegen, wie diese beide, auch er hat in dem edeln

Bestreben, allen Leichtfinn beim Schaffen zu vermeiden, die Leichtigkeit und Gewandtheit von sich gewiesen und nur darnach getrachtet, der eigenen strengen Kritik und einigen andern gediegenen Leuten zu genügen. Die Gestalt, in welcher die Oper in den letzten Vorstellungen vorgeführt wurde, war eine viel anziehendere geworden, indem, soweit thunlich, die großen Längen aus der Musik gestrichen waren, während freilich die Dehnungen des Buches des Zusammenhanges wegen nicht zu entfernen sind. Daß andere deutsche Bühnen sich der Aufführung dieser Oper unterziehen mögen, ist wünschenswerth; es liegt sogar in dem nationalen Interesse. Wenn unsere Intendanten aufrichtig die Bemühungen unserer deutschen Künstler befördern, so wird die Kunst sich schnell heben und wir werden in Kurzem dahin gelangen, eine nationale Oper zu besitzen.

Albert Vorzing. — Die allgemeine Theilnahme, welche der Tod des beliebten Componisten, namentlich in Leipzig gefunden hat, veranlaßt uns, einige Notizen über ihn zu geben. Er ist 1800 in Weimar geboren, in Berlin musikalisch ausgebildet; 1819 trat er als Sänger in dem Theater zu Düsseldorf auf, dann in Aachen, Köln, Pyramont, endlich 1833 in Leipzig. Hier schrieb er seine erste komische Oper: die beiden Schützen (1835), die ihrer ansprechenden Melodien wegen sich eines sehr bedeutenden Erfolgs erfreute, und mit Recht; sie ist noch immer das Beste, was er geschrieben hat. Am nächsten kommt ihr die gleich darauf folgende Oper: Zaar und Zimmermann (1837). Auch sie ist ziemlich über alle Bühnen gegangen. Seine nächsten Werke: Caramo oder das Fischerstechen (1839); Hans Sachs (1840); Casanova (1841) und der Wildschütz (1842) waren viel schwächer, obgleich keines derselben ohne Spuren von Talent zum Komischen. 1844 wurde er Capellmeister des Theaters, und wagte sich mit seiner Undine (zuerst aufgeführt in Hamburg 1845) in das Gebiet der Romantik, ohne erhebliches Glück. 1846 verließ er Leipzig nach 13jährigem Aufenthalt, und übernahm die Direction des Theaters an der Wien. Dasselbst entstanden die Opern: der Waffenschmied (1846), Zum Groß-Admiral (1847), Regine (1847), die Rolandsknappen (1849), sämmtlich ohne Werth. Sie sind übrigens, mit Ausnahme der Regine, auch in Leipzig gegeben. — Das Verhältniß mit Pokorny, dem Chef des Theaters, zerbrach sich 1849; eine Wiederanknüpfung mit Leipzig wollte nicht gelingen. Er hatte die Idee, wieder auf die Bühne zu gehen, die er vielleicht nicht hätte verlassen sollen. Endlich fand er im vorigen Jahre eine Stelle am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin, und setzte dort das Vaudeville: Eine Berliner Grisette in Scene. Er hatte in der letzten Zeit in ziemlich dürftigen Umständen gelebt, und sein Tod mußte um so größeren Antheil hervorrufen, da er persönlich allgemein beliebt und geschätzt war. — Von seinen Opern werden sich wenigstens die beiden ersten wohl noch lange auf dem Theater halten.

Frédéric Bastiat, einer der vorzüglichsten Vorseher der Freihandelstheorien in Frankreich, Hauptmitarbeiter am Journal des Economistes, Freund und Verbündeter von Richard Cobden, ist am 24. December des vergangenen Jahres in Rom gestorben, wohin er sich begeben hatte, um seine wankende Gesundheit wiederherzustellen, im Alter von 47 Jahren. Seine schriftstellerische Thätigkeit beginnt erst 1844 mit der Broschüre: de l'influence des tarifs français et anglais sur l'avenir des deux peuples. Seitdem hat er eine große Menge geschrieben, darunter zahlreiche Streitschriften gegen die Socialisten und Communisten, namentlich gegen Proudhon (Gratuité du crédit). Sein Hauptwerk, in welchem er den Inbegriff seiner Ansichten niedergelegt hat, ist: Harmonies économiques, worin zugleich der Irrthum der früheren Deconomisten, als ob die verschiedenen Interessen sich widersprächen, widerlegt wird. Die Academie der moralischen und politischen Wissenschaften ernannte ihn im Jahr 1847 zu ihrem correspondirenden Mitglied.

Verlag von **F. V. Herbig.** — Redacteurs: **Gustav Freytag** und **Julian Schmidt.**
Druck von **C. E. Albert.**