



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Correspondenzen.

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

naturwüchsigen Ausbruch der Leidenschaft und des Hasses. Bei den germanischen Völkern haben allmählig sämtliche Stände etwas von der Natur und den Grundsätzen des Bürgerstandes angenommen, während bei den Romanen der Adel das leitende Vorbild geblieben ist. Was uns Deutschen, z. B. wenn wir von den Studenten und Officieren absehen, in solchen Fällen zunächst entgegentritt, ist die Scheu, nicht vor einem ernstem tragischen Ausgang, sondern vor der Lächerlichkeit. Daß nun hier weder die eine noch die andere Seite der Betrachtung überwiegt, ist eins von den vielen Symptomen, die uns zeigen müssen, daß in dem Fundament unsrer sittlichen Voraussetzungen nicht alles so solid ist, als wir es wol wünschen möchten.

Weder durch öffentliche Staatsgesetze, noch durch philosophische Auseinandersetzungen, wird in der Sitte etwas Wesentliches geändert werden. Wir müssen überdies ganz offen gestehen, daß gerade in dem gegenwärtigen Augenblick, wo die Deutschen anfangen, aus der Einseitigkeit ihres bisherigen Privatlebens in die Oeffentlichkeit überzutreten, uns die Fortdauer des Instituts auch in der bisherigen schwankenden Form als eine Wohlthat erscheint: der Cynismus und die Barbarei ist uns zu nahe getreten, als daß wir nicht wünschen sollten, für den Nothfall ein äußerstes Mittel zu haben, das uns wenigstens vor der ärgsten Verwilderung schützt. Denn wenn wir alle ästhetische Haltung in unseren gesellschaftlichen Verhältnissen verlieren, so ist auch der moralischen nicht viel Dauer zu versprechen.

### Correspondenzen.

**Aus England.** Bewegliches Vermögen zahlt in England eine Erbschaftsteuer von  $12\frac{1}{2}$  Procent, unbewegliches Vermögen war bis jetzt ganz frei und soll nun nach der von dem Schatzkanzler Herrn Gladstone dem Parlament vorgelegten Bill bei jeder Vererbung eine Abgabe von  $\frac{3}{8}$  Procent bezahlen. „Das ist ein Angriff auf die aristokratischen Institutionen des Landes! Das ist schmachvolles Coquettiren mit dem extremsten Radikalismus! Das ist reine Plünderung!“ rief Sir J. Balfour, als er neulich seinen Antrag auf Verwerfung dieser Bill stellte, und der mit seinen Parteigenossen mit dem ausschließlichen Privilegium conservativer Grundsätze behaftete Staatsmann sprach die Hoffnung aus, daß sich das Volk der Einführung einer solchen Steuer widersetzen werde. Glaubt man da nicht die Kreuzzeitung und ihren Schützling, den märkischen Städtezermalmer, zu hören? Man sieht, auch in England stellt der seit langer Zeit übermäßig bevorrechtete große Grundbesitz seine kleinen Privatinteressen unter den Schutz eines politischen Princips; aber soweit hat er es noch nicht gebracht, um wie seine Collegen in Deutschland zu behaupten, sein Privatinteresse sei eine göttliche Einrichtung, von der Vorsehung als eine Art alter ego auf Erden eingesetzt, um die menschliche Gesellschaft vor dem Untergang zu retten. Obgleich er jedoch die Ueber-

treibung nicht bis zu dieser Ekel erregenden und gotteslästerlichen Höhe treibt, so ist doch sein Anhang selbst unter den bei einer so egoistischen Politik am nächsten Betheiligten weit geringer als in Deutschland; so verschieden ist das Maß der vorhandenen politischen Intelligenz in beiden Ländern, soweit überragen die englischen aristokratischen Classen die deutschen an Patriotismus, wenn es gilt, das eigene Interesse den allgemeinen Interessen des Vaterlandes nachzusetzen. Sir J. Pakingtons Antrag unterlag mit der großen Majorität von 268 gegen 183 Stimmen, und das alte Torythum hat damit eine neue eclatante Niederlage erlitten.

Das neue Torythum tummelt sich auf einem ganz andern Felde herum: es sucht seine Siege auf dem Gebiete der auswärtigen Politik und leitet seine Angriffe mit vieler Keckheit. In dem von Disraeli beeinflussten neuen Toryblatt „The Press“ stand dieser Tage eine schauerliche Geschichte von einem Hochverrath, den Lord Aberdeen und Lord Clarendon an dem britischen Volke begangen hätten. Das Blatt wollte nämlich wissen, der russische Gesandte habe bereits früher Lord Clarendon eine vollständige Mittheilung über das gemacht, was Fürst Menschikoff in Konstantinopel zu fordern beabsichtigte, und Lord Clarendon habe mit der Beistimmung Lord Aberdeens nichts dagegen zu sagen gehabt. Die extremen Forderungen Rußlands an die Pforte hätten daher schon vorher die Billigung des englischen Cabinets gefunden, ob durch unerklärliche Verblendung oder verrätherische Connivenz der beiden genannten Herren wird unerörtert gelassen. Dieses Blaubartmärchen benutzte die Oppositionspressen als willkommene Veranlassung zu den leidenschaftlichsten Angriffen auf die auswärtige Politik des Ministeriums und gab Anlaß zu einer Schwelung, bei deren Anblick man nicht ohne komische Erregung bleiben kann: Lord Aberdeen, so lange das Schoßkind der Torypresse, das hochverehrte Orakel ihrer auswärtigen Politik, ist plötzlich ein Verräther an England geworden und steckt mit den absolutistischen Höfen unter einer Decke, und der einzige Retter aus der Noth — Lord Malmesbury natürlich ausgenommen — ist Lord Palmerston, derselbe Lord Palmerston, den vor zwei Jahren die ganze Torypresse auf Commando mit Noth bewarf, und beschuldigte, er befolge eine landesverrätherische Politik, weil er England mit seinen alten Allirten, Oestreich und Rußland, verfeinde. So ist die Parteitaktik überall.

An der ganzen Geschichte war natürlich kein wahres Wort. Allerdings waren dem englischen Cabinet von Herrn von Brunnow Mittheilungen über die Forderungen des Fürsten Menschikoff gemacht worden, aber bevor Lord Clarendon ins Cabinet trat, und als Lord Russell noch das Departement des Auswärtigen hatte, und nur insoweit sich diese Forderungen auf die Frage wegen der heiligen Orte bezogen. Da dieselbe der Billigkeit angemessen waren, so sprach das englische Cabinet seine Zustimmung zu derselben aus und unterstützte sie auch in Konstantinopel, wie bekannt mit Erfolg. Ganz anders mit den letzten Forderungen Rußlands. Diese erfuhr das englische Cabinet, und von ihm wahrscheinlich auch Herr von Brunnow, erst durch eine Depesche Lord Stratfords aus Konstantinopel, dem sie bei seiner Ankunft von dem Minister des Sultans mitgetheilt worden waren. Die französische Regierung schickte in dem ersten Acte des diplomatischen Drama's am Bosporus ihre Flotte in die griechischen Gewässer, und England versagte damals seine Mitwirkung, da es die ihm bekannten Forderungen Rußlands billigen mußte; sowie aber das aggressive Verfahren Rußlands in London bekannt wurde, verständigte man sich mit Frankreich, und das Resultat dieser Verständigung ist die Ver-

einigung der beiden Flotten in der Bucht von Vesska. Daß England der Türkei rieth, unbedingt die Angriffe Rußlands abzuweisen, kann nur gebilligt werden. Frankreich und England können Rußland nur zur See schaden, und man muß daher Rußland von allen übrigen Mächten zu isoliren suchen, indem man ihm auch nicht die mindeste Möglichkeit läßt, sich als den angegriffenen Theil darzustellen; nur auf diese Weise kann man hoffen, namentlich Oestreich von Rußland abzuführen, denn allerdings ist es seit der ärgsten Zeit der Tyrannei, die Napoleon oder Ludwig XIV. über Europa ausübte, nicht vorgekommen, daß ein Staat zu einem andern unabhängigen gesagt hat: Du schließt mit mir den und den Vertrag ab oder ich überziehe Dich mit Krieg! Dieses Verfahren, weniger das beanspruchte Schutzrecht über die Christen in der Türkei, mit dem man einverstanden sein würde, aber nur unter der Bedingung, daß Kaiser Nikolaus dieses Schutzrecht mit den übrigen europäischen Großmächten theilt, droht gegenwärtig Anlaß zu einem Zusammenstoß mit Rußland zu werden. Was England bei einer Besetzung der Donaufürstenthümer thun wird, ist noch unbekannt; der ministerielle Globe aber erklärt diese Besetzung für eine unbezweifelte Invasion, die es auch ist, denn nach dem Wortlaut des Vertrages von Balta Liman ist Rußland nur berechtigt, in die Fürstenthümer einzurücken, wenn ernste innere Ereignisse die Ruhe dieser Länder stören. Daß England sich auf alles gefaßt macht, zeigt die Thätigkeit, mit der es seine Rüstungen betreibt. Fast jede Post bringt Nachricht von neuen Schiffen, die Proviant und Pulver einnehmen und sich segefertig machen, und nach der letzten wird wieder der Queen von 120 Kanonen ausgerüstet. Bei Spithead ist bereits eine Flotte von 5 Linienschiffen und einige Fregatten, darunter der Herzog von Wellington mit 131 Kanonen, versammelt, die nach der Rückkehr des Admirals Corry mit dem größten Theil der Kanalslotte auf der Rhede von Harmouth ankern wird, wo sie den Ausgang des Sunds überwacht. Die jetzt versammelten Schiffe sind sämtlich Schraubendampfer und also von der Ungunst des Windes nicht abhängig.

**Aus Spanien.** Die spanischen Zustände kommen seit dem vorigen Herbst, d. h. seit dem verwegenen Attentat, welches Murillo auf die Verfassung machte, aus dem Provisorium nicht hinaus; sie bieten das Schauspiel einer chronischen Krisis dar. Murillo stürzte über seinem strafbaren Versuch, Roncali und Florente, seine Nachfolger, lavirten vier Monate zwischen der Rückkehr zur Legalität und dem Staatsstreich, bis sie endlich hart am Abhange des letztern gleichfalls der aufgeregten Meinung der Nation zum Opfer fielen. Zwei Monate lang fristet nun das Ministerium Versundi ein precarres Dasein, ohne den Muth, der Constitution ihr Recht angedeihen zu lassen, ohne die Entschlossenheit, einen entscheidenden Schlag gegen sie zu führen. Die Regierung hält den Statusquo einer verfassungswidrigen Lage aufrecht und findet sich mit der Popularität des Tages durch allerhand kleine Abschlagszahlungen ab; so hauptsächlich die lobenswerthen, wenn auch noch lange nicht durchgreifenden Ersparungen, welche der Finanzminister, Bermudez de Castro, ins Werk gesetzt hat.

Die Eisenbahnfrage war bekanntlich dem Staatsrath überwiesen worden. Diese Körperschaft hat unter dem Vorstz Martinez de la Rosa's einen Beschluß, welcher sie ehrt, gefaßt, indem sie bei Anlaß der Nordbahn erklärte, daß nur die Cortes Ausgaben oder Verpflichtungen des Staates für die Eisenbahnen verwilligen dürften, und daß daher die an jener Bahnstrecke bereits begonnenen Arbeiten sofort einzustellen seien. Das

Ministerium, und mehr noch der Hof, dessen begünstigter Banquier, Salamanca, in Verbindung mit dem Herzog von Rianzares, bei jenen ungeseglichen und zweideutigen Eisenbahnoperationen stark theilhaftig oder vielmehr ihr Hauptunternehmer ist, sind natürlich von diesem Beschlusse wenig erbaut. Derselbe beweist, wie hoch hinauf die constitutionellen Ueberzeugungen in Spanien Wurzel gefaßt haben, und es könnte eine ernste Warnung für eine Politik sein, die mit den heiligsten Eiden, mit dem Frieden des Landes und mit der Krone Isabella's ein vermessenes Spiel treibt. Das Ministerium scheint indes vorläufig an die Einberufung der Cortes nicht zu denken; je länger man sie verzögert, je mißlicher wird sie werden. Man müßte denn, wie Murillo, der auch ein Jahr lang eigenmächtig ohne Parlament regierte, durch einen Schlag gegen die Verfassung der Verantwortlichkeit aus dem Wege gehen wollen. Wird aber der Ausgang ein besserer sein, nachdem die Nation zum höchsten Mißtrauen aufgeregt und bereits zweimal die Contrerevolution vor ihrer drohenden Haltung zurückgewichen ist?

In letzterer Zeit circulirten sogar die bedenklichen Gerüchte, Bermudez de Castro, das einzige, seinen bisherigen Antecedenten nach, erträglich liberale Mitglied des Cabinets, sei im Begriff zurückzutreten, Murillo werde ihn ersetzen und seine verrufenen Verfassungsprojecte, die er im letzten December nach der Vertagung der Cortes veröffentlichte, würden dann auf dem Wege der königlichen Decretirung in Kraft gesetzt werden. Dies hieße nichts weniger, als *va banque!* spielen, und man muß eine derartige Politik bezweifeln, bis sie sich offenbart. Allerdings hat in diesen Tagen das Cabinet, das übrigens noch immer ohne Minister des Auswärtigen und des Handels ist, einen Act vollzogen, der wol als Vorläufer eines Verfassungsumsturzes betrachtet werden könnte. An Stelle Arzola's, den das Ministerium Roncali kurz vor seinem Austritt, weil er im Senat für Narvaez gestimmt, widerrechtlich von seinem Posten als Präsident des höchsten Justizhofes entsetzte, ist Claviarreta ernannt worden. Diese Verletzung nicht nur der beschworenen Fundamentalgesetze des Landes, sondern auch eines Princips, das alle wahrhaft civilisirten Völker anerkennen, kann nicht streng genug verdammt werden. Bleibt Bermudez de Castro jetzt noch länger im Rathe seiner Collegen, so wird er selbst mit Vorschüfung der besten Absichten seinen politischen Charakter und seine staatsmännische Ehre nicht retten können.

Die Reise des Herzogs von Rianzares, Gemahls der Königin Christine, nach Paris hat zu vielfachen Gerüchten Veranlassung gegeben. Unter andern wollte man als Zweck derselben eine Wiederausöhnung des Marschalls Narvaez mit dem Hof bezeichnen und dieselbe auch bereits als bewirkt wissen. Nach besser unterrichteten Nachrichten ist man berechtigt, dies als irrig zurückzuweisen; es ist kein Grund vorhanden, an der Ausdauer des Herzogs von Valencia für die Sache der Nation, welche die Sache seiner tiefgekränkten Ehre ist, zu zweifeln.

**Alceste von Gluck.** — Auf dem Leipziger Stadttheater wurde zur Feier der Vermählung des Prinzen Albert von Sachsen mit der Prinzessin Carola von Wasa, Gluck's tragische Oper *Alceste* aufgeführt. Die Grenzboten mögen diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, das musikalische Publicum auf diesen großen, jetzt fast zur Mythe gewordenen Componisten aufmerksam zu machen, dessen Werke seit längern Jahren von keiner Bühne mehr beachtet worden, dessen Name in der neuesten Zeit nur dadurch

wieder in Erinnerung gebracht wurde, daß die Parteilgänger Wagner's auf ihn, als den Vorläufer des großen Propheten, hindeuteten.

Die Zeit von den letzten Opern Gluck's war gewiß die gesegnetste und fruchtbarste, welche je die dramatische Musik erlebt hat. Alle großen und kleinen Residenzen Europas, eine Anzahl größerer Städte, besonders Italiens und Deutschlands, hatten der Oper ihre Thore geöffnet. Es klingt uns wie Feenmärchen, wenn wir von der scenischen Pracht lesen, mit welcher diese Musiken ausgestattet wurden. Componisten gab es wie Sand am Meere, vorherrschend die Italiener, ihnen schlossen sich die Deutschen an und zwar auf ganz sklavische Weise, denn seit Kaisers Tode in Hamburg war die deutsche große Oper im eigentlichen Sinne des Worts untergegangen, und schon zu dessen Lebzeiten fügten sich die besseren, deutschen Componisten, unter diesen sogar Händel, der italienischen Weise. Freilich muß man jener Zeit zugeben, daß selbst die Italiener in einem gewissen würdevollen Stile schrieben, wengleich die Schablone der Textbücher auch die Componisten zu einer Einförmigkeit des Stils zwang, aus welchem später die so grundlose Verworfenheit und Weichlichkeit der Opernmusik entsproß. Es gewährt einen eigenthümlichen Anblick und führt zu sonderbaren Betrachtungen, wenn man sich in die Opernpartituren jener Zeit vertieft. Mit großer Mühe nur lassen sich charakteristische Unterscheidungsmerkmale unter den bessern Componisten herausfinden; Textbücher des verschiedenartigsten Inhalts führen fast immer zu derselben scenischen Anordnung; die Melodieführung ist bei allen dieselbe, und kleine Unterscheidungen finden sich nur in Verzierungs- und Schlußphrasen, doch sind dieselben ohne Bedeutung. In harmonischer Beziehung wagte man noch weniger; es waren gewisse Grenzen der Reinheit in der Harmonie gezogen, die man nicht zu überschreiten wagte, und wenn dies ja in einzelnen Fällen geschah, so erregte dies großes Erstaunen und die Art, wie man solche Wunder betrachtete, läßt sich unter andern in einzelnen Stellen in Heinses „Hildegard von Hohenthal“ nachlesen. Das größte Unwesen jener Zeit lag aber in dem Umfande, daß die Oper nur als ein Institut für Concertsänger betrachtet wurde. Der primo uomo und die prima donna sicherten sich bei dem Componisten contractmäßig die bestimmte Anzahl Arien. Die Anmaßung derselben ging oft soweit, daß sie sich der dramatischen Action ganz entheben ließen, um auf keine Weise in der Ausübung ihrer Gesangsvirtuosität gehindert zu sein. Nur in seltenen Fällen erlangte der Chor eine active Bedeutung, fast immer fungirte er in Zwischenspielen, er erschien eigentlich nur wegen des musikalischen Contrastes. Dies war ungefähr der Zustand der italienischen Oper vom Anfang des 18. Jahrhunderts an bis zu der Zeit, in welcher Gluck in Paris erschien. Dort hatte man bisher eine eigene Art der dramatischen Musik gepflegt, es war die von Lully angebahnte und von Rameau ausgebildete französische Schule. Diese ganz im Gegensatz zur italienischen Schule, welche die getragene Melodie in den Vordergrund stellt, hatte sich in eine declamatorische Richtung hineingestürzt, und stand insofern ganz in Uebereinstimmung mit dem Genius der französischen Sprache, der aus Mangel an wirklich prosodischen und melodischen Längen den Accent der Melodie voranstellt. Nach Rameaus Tode (1764) kamen italienische Sänger nach Paris und verpflanzten dahin ihre noch nie oder doch selten gehörte Musik. Die weichen, wollüstigen Klänge, die schön gegliederten Melodien wirkten überraschend, und in Piccini feierte die italienische Musik ihren höchsten Triumph. Bald nach dessen Auftreten erschien auch Gluck in Paris.

Dieser (geboren 1744) hatte bis in sein reifes Mannesalter sich streng der italienischen Schule angeschlossen und so war es ihm möglich geworden, daß er, unterstützt durch die Stabilität der Opernform, in einem Zeitraum von 18 Jahren nicht weniger als 48 große italienische Opern schrieb. Erst im Jahre 1764 machte er den ersten Versuch einer Neuerung in der Oper durch die Composition des „Orpheus“; er wurde dahin geführt sowohl durch eigenes Nachdenken, als durch die Anregung vieler verständiger Zeitgenossen, unter denen besonders Manieri di Casalbigi in Florenz hervorzuhellen ist. Sein Streben war besonders darauf gerichtet, den Anmaßungen der Sänger zu begegnen, die versteinerte Form zu zerbrechen und Dichtungen auszuwählen, deren Scenen durch geschickte Motivirung innig miteinander verbunden waren, in denen die Gesamtheit der Handlung zu einer wirklich dramatischen Wahrheit sich erhob. In dem „Orpheus“ ist seine Abhängigkeit von der gewohnten Schule noch ziemlich bemerklich, obwohl auf der andern Seite sich in ihm Stellen von der größten dramatischen Wirksamkeit finden. Mit der „Alceste“, die bald darauf folgte, hat er alle früheren Erinnerungen vertilgt; es tritt uns ein neuer Geist entgegen, den nur die geistreichen Franzosen jener Zeit zu begreifen im Stande waren. Die Ursache liegt in der Verwandtschaft der frühern französischen Schule zu der neuen Weise Gluck's. Durch das geistliche Ausscheiden der hergebrachten Arien, durch die vorwiegende recitativisch-declamatorische Behandlung des Stoffes, die mit dem raschen Fortschreiten der dramatischen Handlung eng verknüpft ist, durch die für jene Zeit geschickte Anwendung einer volleren und gewichtigeren Instrumentation, welche schon von der französischen Schule mit mehr Planmäßigkeit gehandhabt wurde, als von der italienischen, bot er eine Menge Uebergangspunkte, die man bisher zum Verständniß der italienischen Musik vergeblich gesucht hatte. Als Gluck (1774), in Paris auftrat, wirkte eine eifrige Partei für den Italiener Piccini. Doch gewann er sich bald Freunde, und wir sehen zu jener Zeit die Gluckisten und Piccinisten einander lebhaft bekämpfen. Aus jenen Zeiten stammen noch die beiden „Iphigenien“ (in Aulis und in Tauris), denen noch „Armida“ und „Echo und Narcissus“ folgte. Die zwei Opern „Roland“ und „die Danaiden“ vollendete er nicht.

Die Bücher der meisten dieser Opern, vor allem aber der Alceste und der beiden Iphigenien zeichnen sich durch hohen poetischen Schwung und durch logische Anordnung der Scenen aus. Sie gestatten dem einzelnen Individuum nur so viel Zeit und Spielraum, als die Darstellung der Situation und die Ausführung der poetischen Ideen zulassen. Die Handlung schreitet unaufhaltsam vorwärts und sogar, wo die Massen in Action treten, greifen sie so lange nur in das ganze Getriebe ein, als die poetische Wahrheit ihnen gestattet. Wir erinnern hier beispielsweise an die Chöre der Alceste und Iphigenie, die verständig hervortreten, wenn es die Handlung gebietet, sich eben nie in die weiten Reflexionen und breiten Schlüsselausführungen verlieren, wie dies z. B. im Finale des zweiten Actes von Tannhäuser und noch mehr in dem Finalchore des ersten Actes vom Hohengrin geschieht. Es scheint uns in dieser bescheidenen, und doch wirkungsvollen Anordnung der Massen ein großer Vorzug zu liegen, denn das Gewicht der Chöre besteht nicht in dem colossalen Aufbau von musikalischen Sätzen oder in der übertriebenen Anwendung von äußeren Mitteln, es ruht vielmehr in der jedesmaligen Stellung, welche sie den Einzelvertretern der Handlung gegenüber einnehmen, und in der Wichtigkeit des dramatischen Vorgangs, in den sie eingreifen.

Es läßt sich nicht schwer nachweisen, daß Gluck aus der italienischen Schule nichts

Weiteres entlehnte, als die Rücksicht auf schönen sinnlichen und reinen Klang und auf eine gewisse Sorgfalt in der rhythmischen Gliederung der Motive, welche die Italiener längst der natürlichen Logik des Volksgesanges abgelauscht hatten. Das französische Element tritt schon mehr in den Vordergrund, besonders in den blos recitirenden Sätzen, welche sich ganz dem Wesen der declamirenden Manier anbequemen, nicht minder in den Melodien, die sich am meisten dadurch von den italienischen unterscheiden, daß sie nur selten das Tragen einzelner Sylben über längere Phrasen gestatten, sondern in den meisten Fällen die melodische Bewegung mit der Sylbe fortschreiten lassen. Diese Weise zu singen führt leicht zur Monotonie und Schwerfälligkeit, und es ist nöthig, daß die musikalischen Motive voll der höchsten Kraft und modulatorischen Fähigkeit sind, um sich vollständig mit einer derartigen melodischen Darstellung auszuföhnen. Dies auszuführen war nur einem Deutschen möglich und in der That tragen auch alle seine Motive den Charakter der deutschen Musik an sich; sie zeichnen sich aus durch Schwung und Gefühl, durch Tiefe und Charakter, durch Herz und Gemüth, und Gluck's musikalisch-gründliche Erziehung vermochte nur die Mannigfaltigkeit zu erzeugen, die trotz der Uebereinstimmung der Motive im einzelnen dennoch bewunderungswürdig ist. Es liegt in ihnen gleichsam eine Verkörperung der deutschen Muse, die in jenem Jahrhundert das letzte Mal in dramatischer Musik bei ihm rein und keusch erscheint. Es liegt der unbeschreibliche Zauber einer echten Clässicität über allen diesen musikalischen Gedanken ausgebreitet. Man kann wol von einer Gluck'schen Manier sprechen, doch ist es merkwürdig, daß man die äußeren Zeichen derselben weniger in dem melodischen Bau suchen darf, denn dieser ist durch Beschaffenheit der Texte und der Natur der verwendeten Sprache auf eine bestimmte Ausführung hingewiesen, als in der ganz neuen Art Gluck's zu harmonisiren und in der Selbstständigkeit, mit welcher er das Orchester sowol in seiner Totalwirkung handhabt, als auch wie er dasselbe durch die jetzt möglich gewordene Figuration und Klangschattirung zur Unterstützung seiner Worte benutzte. Im allgemeinen hält sich Gluck an die von jener Zeit sorgfältig verlangte Reinheit der Harmonie; er schreitet über dieselbe nur in den Fällen, wo der Ausdruck eines höchsten tragischen Moments ihn zu außergewöhnlichen Anstrengungen auffordert und es treten uns dann die durch ihn geheiligten verminderten Septimenaccorde entgegen, die wegen ihrer sparsamen Benützung in jener Zeit das Ohr und den Geist tiefer erschüttern, als dies in unserer blasirt-musikalischen Zeit möglich, die mit diesen exceptionellen Accorden übermäßig freigebig verfährt. Wie vorsichtig Gluck bei aller seiner Vorliebe für diese Accorde zu handeln pflegte, davon mag hier nur ein Beispiel angeführt sein, der erste Chor der Alceste in Es-dur, die Klage des Volks über den bevorstehenden Tod des geliebten Königs. In diesem Chor spricht sich der tiefste Kummer aus, und es mangelt somit nicht die Gelegenheit, mit den spizen Messern dieser Harmonie den Schmerz in den Busen einzustacheln, allein die Anwendung derselben ist unterblieben, und mit Recht, denn die Steigung des Unglücks verlangt eine sorgfältige Dekonomie in dem Gebrauch der Kunstmittel. Dieses Sparen versteht Gluck meisterhaft, er leitet und führt mit bedächtiger Hand bis zu dem Punkte, der die höchste Accentuation verlangt, und dann gibt er diese geschickt und wahr, aber nicht mit massenhaften Mitteln, vielmehr ist es die Innerlichkeit und Intensivität des Ausdruckes selbst, aus welchen die Wirkung entspringt. Der innere Werth des Gedankens bedingt immer nur eine geringe äußerliche Unterstützung; die Hinzufügung von allerhand

äußeren Accidenten zur Erklärung und Unterstützung eines Satzes ist in den meisten Fällen nur ein Zeichen der Unfähigkeit, sich in einfacher Größe klar zu machen. Weit über die Grenzen der damaligen Ueblichkeit hinaus benutzte Gluck die Blasinstrumente, die sich bei ihm schon vollständig wie in unseren Partituren finden, unabhängig von den Streichinstrumenten, in denen übrigens immer bei ihm das ganze Gewicht des musikalischen Satzes liegt. Doch ereignet es sich kaum, daß alle diese Blasinstrumente im vollen Chöre sich vereinigen, sie treten theils vereinzelt oder in kleinen Gruppen als Füllinstrumente auf, theils erscheinen sie solomäßig und in solchen Fällen stets im hohen Grade bezeichnend.

Man hat in den letzten Zeiten bei Aufführungen Gluck'scher Opern in den Partituren oft durch Verstärkung der Blasinstrumente nachgeholfen. Es erscheint allerdings oft auffällig, warum Gluck so häufig die einzeln zur Füllung eingeschobenen Blasinstrumente in unisono und nicht doppelt setzt (wie z. B. die Anwendung der nur als Rippenstimmen behandelten Clarinetten sehr oft zeigt) und dennoch darf man sich dabei begnügen, wie uns aus dem Anhören der *Alceste* deutlich geworden ist. Der Capellmeister Julius Riez hatte mit nicht genug zu rühmender Pietät und Gewissenhaftigkeit keine Note der pariser Partitur verändert und bei aller Sparsamkeit in der Anwendung der Orchestermittel, wie sie dort vorgeschrieben ist, erklang doch die Harmonie vollständig und ausreichend, gewiß aber wohlthuernder, als die massenhafte Zusammenfügung von den Orchestermitteln der Neuzeit, hinter deren Geräusch sich gewöhnlich die Schwäche des Gedankens zu verbergen pflegt.

Die Aufführung der *Alceste* in Leipzig ist als ein musikalisches Ereigniß zu betrachten, das dem wahren Kunstfreund endlich einmal eine Erhebung aus einem drückenden Materialismus vermittelte. Die Wirkung der Aufführung, obgleich bei spärlich gefülltem Hause, war eine der größten, an die wir uns erinnern, und sie ist um so höher anzuschlagen, als grade das Buch der *Alceste* weniger äußerlich vorragende Momente darbietet, und der Rahmen, in welchem sich die dramatische Handlung bewegt, mit sehr beschränkten Grenzen umschlossen ist. Besonders fürchteten wir eine gewisse Eintönigkeit des zweiten Actes, der nichts anderes zur Darstellung bringt, als den edlen Wettkampf der Gatten, für einander in den Hades hinabzusteigen. Das ganze Gewicht dieses Actes ruht auf den beiden Hauptpersonen Admet und Alceste, die Chöre sind hier nur eine Beifügung aus rein musikalischem Grunde. Die vortreffliche Darstellung in Gesang und Action führte uns über alle diese Zweifel hinaus und die so kluge und poetische Anordnung des Componisten verdient grade in diesem Acte eine tiefe Verehrung.

Fräulein Caroline Mayer hatte die Partie der Alceste übernommen. Wir wußten sie in guten Händen, sind dennoch aber überrascht worden durch die Sicherheit und Schönheit ihres Gesangs und durch ihre überlegte Haltung. Herr Schneider sang den Admet vortrefflich. Das Hauptverdienst des Abends gebührt aber dem Capellmeister Riez, weil er den Muth hatte, Gluck aus seiner Vergessenheit an das Tageslicht zu fördern und ihn vorsätzlich als ein Muster hinzustellen, das die neue Experimentalmusik noch nicht überwunden hat, und weil er bei dem Einstudiren des so schwierigen Werks mit einer Ausdauer und Gründlichkeit zu Werke gegangen ist, die seines tüchtigen Strebens und klaren Geistes würdig ist.

Wir glauben, daß in der wiederholten Aufführung dieser Oper viele Gelegenheit finden werden, einen unmotivirten Enthusiasmus über die neuesten musikalischen Ereignisse zu modifiziren. Und dies wünschen wir von Herzen!

**Theater.** Die Buchhandlung von Herm. Ranitz in Gera hat im Auftrage eines Theaterfreundes einen Preis von 600 Thlr. für den besten Text zu einer lyrisch-romantischen Oper ausgesetzt. Die Oper soll den Zeitraum eines gewöhnlichen Spielabends einnehmen, also mindestens aus 2 oder 3 Acten bestehen. Inhalt und Bearbeitung soll den Anforderungen der Gegenwart (? — Anmerk. der Red.) entsprechend sein, ohne jedoch das Gute der bisherigen Oper unberücksichtigt zu lassen. Die Oper darf keinen Dialog enthalten. Die Texte müssen bis spätestens den 1. Dec. 1853 in 2 Exempl., mit Motto, an die Buchhandlung eingeschickt werden. Preisrichter sind die Herren Carl Guckow, Franz Liszt und Eduard Genast. Das Textbuch, welches den Preis erhält, ist gegen den Preis von 200 Thlr. Eigenthum des Preisausschreibers; derselbe wird es einem geeigneten Componisten zur Composition übergeben. Außer dem Preise soll dem Verfasser auch noch von den etwaigen Aufführungen der Oper der dem Dichter gefällig zufallende Theil der Einnahmen gewährt werden. —

In Stuttgart ist Guckow's neue Tragödie „Antonio Perez“ in glänzender Ausstattung den 3. Juni gegeben worden. Das „Central-Organ“ sagt darüber: „der Mangel an Einheit der Idee, das Fehlen eines mächtigen Mittelpunkts, der den Hebel dieser Idee bildete, das Schwanken der Charaktere, die massenhaft sich durchkreuzenden Intriguen am endlos sich abwickelnden Faden, die Schwere des künstlichsten Periodenbaus verdeckten den Werth der fleißigen Studien, den Schwung der Phantasie, die effectvolle Anlage vieler großen Scenen.“ — Der Stoff ist bekanntlich einem Criminalfall aus den Zeiten Philipp's II. entnommen, der u. a. im „Neuen Pitaval“ erzählt wird. —

Die königl. Oper in Berlin ist auf länger als einen Monat geschlossen; an Stelle derselben tritt die königsberger Operngesellschaft auf, die Frau von Marra als Primadonna engagirt, und ihre Vorstellungen am 12. Juni mit „Zampa“ eröffnet hat. —

Das neue Stück der Frau Birch-Pfeiffer: „die Waise aus Vanood“, nach dem Roman Currer Bells „Jana Eyre“ bearbeitet, ist durch Hendrichs auch in Hamburg aufgeführt worden. —

Die Einsicht in die Nebelstände unseres jetzigen Theaterwesens ist allgemeiner verbreitet, als die Uebereinstimmung über die Mittel, denselben Abhilfe zu verschaffen. Daß zum Theil der Grund davon in der Unproductivität oder in dem Mangel eines gleichförmig ausgebildeten Stils bei unseren Dichtern liegt, ist unzweifelhaft, aber es würde falsch sein, auf diesen Umstand alles zu beziehen, da doch offenbar eine Wechselwirkung zwischen dem Zustand der Theater und dem Talent der Dichter besteht. Man hat es durch Aufbietung größerer Mittel zu zwingen gesucht, man hat Preisaufgaben für beste Schauspiele und Lustspiele ausgeschrieben, man hat in den beiden ersten Städten Deutschlands die so lange begehrte Tantieme eingeführt. Das alles sind unzweifelhaft Verbesserungen, aber sie sind nur secundärer Natur, denn wenn es dem Dichter auch wichtig sein muß, für seine Anstrengung und für sein Talent die angemessene Belohnung zu empfangen, so kommt es ihm doch vorher und zunächst darauf an, dem Erzeugniß seiner Kunst die angemessene theatrale Repräsentation zu geben. — Bei der reichen Dotation, deren sich einzelne größere Hofbühnen erfreuen, sucht man es durch den Glanz äußerer Ausstattungen zu zwingen. Allein einerseits werden dadurch die jüngeren dramatischen

Talente verleitet, in ihren Versuchen an das Theater Anforderungen zu stellen, die nur der kleinste Theil der wirklichen Bühnen erfüllen kann; auf der andern Seite wird es doch schwer, auch bei der glänzendsten Ausstattung eines Schauspiels mit der Oper zu wetteifern, bei welcher das Aeußerliche eine viel wichtigere, integrirende Rolle spielt. — Daß der Hauptmangel der theatralischen Aufführungen in dem Naturalismus der meisten Schauspieler, in ihrer mangelhaften künstlerischen Ausbildung, in ihrer vollständigen Unkenntniß über das, was zum Wesen ihres Berufs gehört, zu suchen sei, wird Jedermann anerkennen, und daß in diesem Punkte keine Abhilfe eintreten wird, so lange man die Intendanten in den wichtigsten Hauptstädten mit Kammerherren oder Officieren besetzt, die bei der besten Anlage und bei dem besten Willen doch immer erst experimentiren müssen, wird auch Niemand bestreiten; indessen scheint jetzt bei den deutschen Regenten in dieser Beziehung ein größerer Ernst eingetreten zu sein, und Veränderungen in der Theaterleitung, wie die in Wien, München, Stuttgart, Karlsruhe und Weimar, können wir nur mit Genugthuung aufnehmen. Es versteht sich von selbst, daß hier nach der Verschiedenheit der Mittel, über welche die Direction zu disponiren hat, auch die Tendenz eine verschiedene sein muß. Wenn eine Direction, der so unererschöpfliche Mittel zu Gebote stehen, wie Herrn Laube in Wien, zunächst darauf denkt, eine Reihe glänzender Kräfte zu gewinnen, die sich bereits eines befestigten Rufes erfreuen, und mit denen man an bedeutendere Aufgaben gehen kann, wird Jedermann natürlich finden.

Die kleineren Hofbühnen müssen sich einen andern Zweck setzen. Eine Reihe Schauspieler vom ersten Range festzuhalten, kann ihnen nicht einfallen, da sie mit den Preisen der größeren Bühnen nicht concurriren können, und der Besitz eines einzelnen Virtuosen, der alle übrigen Schauspieler in Schatten stellt, und der, gestützt auf die Gunst des Publicums, die Stücke lediglich zu seinen Rollen ausbeutet, wird dem Ensemble eher schaden als nützen. Steht aber ein gebildeter, geistvoller Mann, der zugleich ein erfahrener Schauspieler sein muß, an der Spitze des Unternehmens, so wird es ihm vor allem daran liegen, junge Kräfte, die für die Zukunft etwas versprechen, zu gewinnen, und ihnen eine vollständige Schule zu eröffnen, die freilich nicht, wie man es zuweilen übertreibend angestrebt hat, ein von der Oeffentlichkeit entferntes Kunstinstitut sein darf, sondern die in lebendiger Wechselwirkung mit dem Publicum stehen muß. Einerseits ist für den jungen Schauspieler der einzige Weg, sich für seine Kunst zu bilden, die wirkliche Repräsentation, andererseits muß auch dem Publicum erst allmählig ein verständiges Urtheil über das, was es eigentlich zu fordern hat, angebildet werden. Ein solches Kunstinstitut wird es freilich aufgeben müssen, alle die blendenden Modeerzeugnisse darzustellen, die sich aus dem Geschmack der verschiedenartigsten Nationen in Deutschland zusammendrängen, es wird einen Stil bei dem Schauspieler nur dann hervorbringen, wenn es sich wenigstens im Ganzen an einen bestimmten Stil der dramatischen Kunst hält. Wenn auch die jungen Schauspieler, sobald sie durch eine Reihe vortrefflicher Leistungen sich einen gewissen Ruf erworben haben, unvermeidlich den größeren Theatern in die Hände fallen, und wenn auch dadurch in das Ensemble fortwährend eine Störung eintritt, so schadet das nichts, sobald eine einsichtige und consequente Leitung den Schaden augenblicklich wieder ersetzt. Eine solche Bühne zweiten Ranges wird alsdann eine dankenswerthe Vorschule für die Bühnen ersten Ranges werden, und sie wird in einer bestimmten Gattung von Stücken, bei denen es mehr auf eine abgerundete als auf eine glänzende Darstellung ankommt,

auch für die Bühnen ersten Ranges ein Vorbild sein. Was in einer großen Hauptstadt sehr schwer oder unmöglich zu erreichen ist, das liebevolle Zusammenwirken der ganzen Gesellschaft im Sinne der Kunst, weil dazu eine gewisse Gemeinsamkeit des Lebens erforderlich ist, das wird in einer kleineren Stadt sich leicht erreichen lassen. — Indem wir diese Wünsche und Anforderungen an ein Normaltheater zweiten Ranges stellen, müssen wir gestehen, daß wir dabei ein bestimmtes, wirklich existirendes Theater im Auge haben, nämlich das Theater von Weimar, wo Herr Heinrich Marr, den wir jetzt in Leipzig als gefeierten Gast begrüßen, dieselbe Energie entwickelt, die ihm in Leipzig leider nur zu kurze Zeit auszuführen vergönnt war. Daß Herr Marr zu den ersten Charakterdarstellern Deutschlands gehört, ist seit den letzten Jahren allgemein anerkannt, aber noch viel bedeutender ist seine Befähigung zur Leitung eines Theaters. Grade in einer Zeit, wo die Stadt Leipzig sich dazu hergegeben hat, eine bisher in ihren Mauern ungekannte Kunstanstalt, ein Sommertheater, zu errichten, in welchem die Schauspieler nothwendig darauf angewiesen sind, Fresko zu malen, d. h. sehr laut zu schreiben, sich sehr lange Nasen aufzusetzen und starke Grimassen zu schneiden, um nur überhaupt gesehen und gehört zu werden, und in welcher das Publicum bei Bier und Tabak eine entsprechende Thätigkeit entwickelt, grade in dieser Zeit ist eine Erinnerung an die kurze Periode der Blüte unseres Theaters wol am Plage. Denn man glaube nicht, daß die Einwirkungen solcher Gewohnheit nur für den Sommer dauern, das Publikum wird im Winter ebenso Freskomalerei verlangen, man wird in der Tragödie dieselbe Manier der Darstellung erwarten, wie in der Posse, und es wird lange Zeit dauern, ehe der Begriff eines feinen Spiels als eines berechtigten und nothwendigen sich wieder einstellt.

**Musik.** Hector Berlioz hat in London im Concert der philharmonischen Gesellschaft seine *Herald-Symphonie* und den römischen *Carneval* aufgeführt; seine Oper „*Benvenuto Cellini*“ soll am 25. oder 30. Juli gegeben werden. —

Wieder eine Negerin, Elisabeth Greenfield, 26 Jahr alt, hat in Stafford-House ein Concert gegeben. Sie war noch vor einem Jahre Sklavin am Mississippi, ihre Herrin vermachte ihr wegen ihres Talents zum Gesang die Freiheit. —

Die einzige Körperschaft, die in Wien große Orchesterproductionen veranstaltet, die „Gesellschaft der Musikfreunde“, brachte in der verflossenen Saison 8 Symphonien: drei von Bethoven (*Eroica*, A-dur, B-dur), drei von Mendelssohn, eine von Mozart, eine von H. Effer. In den Quartettunterhaltungen (der erste Geiger derselben, Herr Helmesberger, ist zugleich Director der Gesellschaftsconcerte) fielen von 18 Nummern vier auf Bethoven, zwei auf Mozart, drei auf Haydn, vier auf Mendelssohn, und je eine auf Händel, Spöhr, Schubert, Schumann und Hummel. Der Männergesangverein gab zwei Akademien. — Im ganzen doch wenig classische Musik für die Stadt Haydn's, Mozart's, Bethoven's, Schubert's. —

**Bildende Kunst.** Das Kunstblatt veröffentlicht von Cornelius' neuem Carton, der Untergang von Babel, eine Umriss-Madrigung seines Schülers Hermann Schulz. Zwar geht bei solchen Verkleinerungen zum Theil der Hauptreiz des großen Stils verloren, der auch äußerlich einen gewissen Umfang verlangt, um sich geltend zu machen, aber eine ungefähre Vorstellung wird doch dadurch vermittelt. — Im Hintergrunde links sehen wir die brennende Stadt Babylon, über welcher der Dämon der Vernichtung schwebt,

und aus deren Thoren Schaaren von Flüchtlingen in ängstlicher Eile hervorströmen. Ihr gegenüber rechts auf einer Anhöhe steht der riesengroße Engel des Zorns, der den Fluch über sie ausspricht. In der Mitte sind klagende Könige, Kaufleute und Schiffsherrn versammelt, die den Untergang der Stadt bejammern, die zugleich die Basis ihrer Macht und ihres Reichthums war. Im Hintergrund rechts sind schön gezeichnete Gruppen Sterbender und Verzweifelnder, deren näherer Zusammenhang mit dem Ereigniß uns unbekannt bleibt, weil wir mit der Apokalypse zu wenig vertraut sind. Im Vordergrund links erscheint Babel noch einmal, als Buhlerin auf dem rothfarbenen Thier mit sieben Köpfen und zehn Hörnern, trunken vom Blut der Gerechten und der Zeugen Christi. — Ueber diese Vermischung des Plastischen und des Allegorischen in einem Bilde läßt sich nicht so vornherein absprechen, es bedarf einer genaueren Untersuchung; aber unser geehrter Berliner Correspondent würde uns durch eine genauere Darstellung verbinden. In der mittlern Gruppe, den klagenden Königen und Weibern, scheint uns nämlich etwas Manierirtes und Theatralisches zu liegen, das wir sonst bei Cornelius nie gefunden haben; wir möchten wissen, ob dies nur in der Radirung oder schon im Carton liegt. — Es ist übrigens sehr zu beklagen, daß die wirkliche Ausführung aller dieser herrlichen Gemälde aus der Apokalypse vielleicht noch lange auf sich warten lassen wird, da die Ausführung des Campo santo selbst, für das sie bestimmt sind, noch in weitem Felde ist.

**Literatur.** — Wir sind bei der Besprechung unserer eigenen Literatur mehrmals auf die Bemerkung zurückgekommen, daß bei unsern belletristischen Schriftstellern — wir sprechen von den besseren — die allgemeine Bildung und die damit in Zusammenhang stehende Fähigkeit, den Stoffen poetische Motive abzusehen, viel weiter verbreitet und entwickelt ist, als die eigentliche productive Kraft, daß also die Intentionen meistens über die Ausführung hinausgehen. Bei den Franzosen ist das im Grunde nicht anders. Der vorwiegende Charakter der neuesten Literatur ist geistvolles Nachdenken; sie sind bei uns in die Schule gegangen, und die natürliche Elasticität ihres Wesens hat sie sogar in vielen Beziehungen noch weiter gehen lassen. Eine der am meisten charakteristischen Erscheinungen in dieser Richtung ist Edgar Quinet. Er schreibt gegenwärtig ein neues Drama: *Spartacus ou les esclaves* und knüpft daran in der *Revue des deux mondes* vom 1. Juni eine Reihe von Bemerkungen über das moderne Drama an, die durchaus nicht ohne Geist sind, die aber einseitig auf Tendenz und Idee ausgehn. Mit Recht verlangt er vom Drama im Gegensatz zum Roman, es solle uns über die kleinen Gewohnheiten des sogenannten wirklichen Lebens, in welchen der Mensch nicht so erscheint wie er eigentlich ist, erheben, es solle uns heroische, erhabene Gefühle und Stimmungen einflößen. Aber indem er diesen poetischen Stoff durch lebhafte Bilder anschaulich zu machen sucht, verwandelt er sich ihm unter den Händen in eine Abstraction. Stets hat er die Wesen, die von der eigentlichen Gesellschaft ausgestoßen sind, die Paria's der Menschheit, für den edelsten Stoff der Poesie gehalten; er hat in diesem Sinne den Prometheus und den ewigen Juden dramatisch behandelt, und er glaubt nun im historischen Sklaven, wie er seine Ketten bricht, den reinsten Ausdruck jenes ewigen Schmerzes gefunden zu haben. Aber im Grunde ist das doch nur jenes Proletarier- und Mysterien-Drama, jenes Hereinziehen des bürgerliche Elend behandelnden Romans in die ideale Welt des Theaters, gegen das er sich selber so lebhaft sträubt. — Was durch diese Geistesrichtung die Poesie verliert,

gewinnt die Kritik. Albert de Broglie, der tapfere Vorkämpfer gegen das hohle Wesen Chateaubriands, hat seine *Études morales et littéraires* gesammelt, ein schönes Buch, voll gesunder Ansichten, wenn auch mit etwas zu starkem conservativen Beigeschmack. Ein anderer Kritiker, Emile Montégut, behandelt mit Gründlichkeit und Verständniß in der nämlichen *Revue* die neuere englische Literatur, namentlich den socialen Roman. Er stimmt in den meisten Fällen mit dem überein, was wir darüber gesagt haben. Victor Cousin endlich, der bekannte Eklektiker, schreibt eine Geschichte der Kunst im 17. Jahrhundert, die alles umfaßt, von Corneille bis auf die Erfinder neuer Parkanlagen, und die hauptsächlich den Zweck hat, die durch die Romantiker verunglimpften Meister der classischen Kunstichtung in der öffentlichen Meinung wiederherzustellen. —

Handbuch der englischen Sprache und Literatur, oder Auswahl interessanter, chronologisch geordneter Stücke aus den classischen englischen Prosaisten und Dichtern, nebst Nachrichten von den Verfassern und ihren Werken, von Ideler und Nolte. Viertes Theil, die neueste Literatur umfassend, nach den Quellen bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und einer einleitenden Abhandlung über die heutige englische Poesie versehen von D. Ascher. Berlin, Nauck u. Comp. — Das Handbuch erfreut sich bereits seit einer langen Reihe von Jahren einer wohlverdienten Verbreitung und Anerkennung im Publicum. Durch den 4. Band, der die Dichter, Redner und Romanschreiber der letzten 10—20 Jahre enthält, wird diese Anerkennung nur noch gefördert werden. Zwar ist unmöglich zu erwarten, daß die Auswahl der mitgetheilten Stücke alle Leser gleichmäßig befriedigen wird, allein wenn man nur von dem Grundsatz ausgeht, daß eine solche Auswahl lediglich den Zweck haben kann, auf die angeführten Schriften aufmerksam zu machen und zu vollständiger Lecture desselben anzuregen, so wird man zugeben, daß im Ganzen der Herausgeber von einem richtigen und sicheren Tact geleitet worden ist. Im Ganzen ist übrigens das Bild, welches wir dadurch von der neuesten englischen Literatur erhalten, keineswegs ein unerfreuliches, namentlich wenn wir erwägen, daß selbst die Zahl der aufgenommenen Dichter noch lange nicht vollständig ist. Wenn der Herausgeber die amerikanische Literatur ausgeschlossen hat, so rechtfertigt sich das durch den Umstand, daß diese grade jetzt in einem merkwürdigen Aufblühen begriffen ist, und wol eine eigene Sammlung ausfüllen kann. Was die einleitenden Notizen über die einzelnen Dichter betrifft, so sind diese wenigstens so vollständig, als man bei der Spärlichkeit der Quellen billigerweise erwarten kann. Manche Leser werden finden, daß den kritischen Bemerkungen ein zu großer Raum gegeben ist, indessen dürfte sich das doch bei Schriftstellern der Gegenwart, über die noch kein abgeschlossenes Urtheil feststeht, der vorläufigen Orientirung wegen, rechtfertigen. Gegen die Auswahl der kritischen Quellen haben die Grenzboten um so weniger einzuwenden, da sie selber in der ersten Reihe derselben stehen. —

Herausgegeben von **Gustav Freytag** und **Julian Schmidt**.

Als verantwortl. Redacteur legitimirt: **F. W. Grunow**. — Verlag von **F. V. Herbig** in Leipzig.

Druck von **C. C. Albert** in Leipzig.

Am **1. Juli** beginnen „**die Grenzboten**“ das **II. Semester**, auf das wir zum geneigten Abonnement einladen. Bestellungen nehmen alle **Buchhandlungen** und **Postämter** an.

**Die Verlagshandlung.**