



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

W. A. Mozart.

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

## W. A. Mozart.

Von Otto Zahn. Zweiter Theil. Mit dem Bildniß Leopold Mozarts in Kupferstich und 2 Facsimiles von W. A. Mozarts Handschrift. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Der erste Band dieses nicht bloß für die Musik, sondern für die gesammte Culturgeschichte höchst wichtigen Werks hat trotz der Schwierigkeiten des Gegenstandes einen unerwartet schnellen, aber durchaus gerechtfertigten Anklang gefunden, indem binnen wenigen Monaten eine zweite Auflage nöthig wurde. Wenn dieser Erfolg schon dem ersten Bande zu Theil wurde, der doch bei dem größern Publicum eine ungleich geringere Theilnahme erwecken konnte, da Mozarts Jugendwerke der Menge unbekannt sind, so läßt sich bei dem zweiten Theil ein glänzender Erfolg mit Bestimmtheit voraussehen. Indem wir uns vorbehalten, von unserm frühern Referenten eine ausführliche Besprechung dieses Theils zu bringen, geben wir hier vorläufig eine Probe von dem Werk, welche die Bedeutung Glucks für die Geschichte der dramatischen Musik auf eine ebenso neue als treffende Weise charakterisirt.

„Gluck war, nachdem er für die italienische Oper in Italien und London mit Beifall thätig gewesen war, im Jahr 1748 nach Wien gekommen und schrieb dort — einzelne Aufträge, welche er für italienische Theater ausführte, abgerechnet — theils für den Prinzen von Hildburghausen, theils und hauptsächlich für den kaiserlichen Hof eine Reihe italienischer Opern, welche sich in Form und Behandlung von dem damals üblichen Stil nicht wesentlich entfernten. Es war jene Zeit, wo nicht allein die hergebrachten Formen immer mehr zu einer rein conventionellen Formel wurden, sondern die Herrschaft der Gesangskunst alle Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks den Launen der Virtuosität aufopfern ließ. Die Wahrnehmung des Verfalls der Opernmusik, über welchen Metastasio selbst bitter klagte, rief in Gluck den Entschluß hervor, dieselbe auf ihre wahren Grundsätze zurückzuführen. Er war ein Mann von erstem Nachdenken und von starkem Willen; die Regungen in der deutschen Literatur, der Poesie Würde und Bedeutung zu geben, blieben von ihm nicht unbeachtet — er war bekanntlich ein Verehrer Klopstocks, dessen Oden er componirte —, und namentlich sind die Bestrebungen, durch welche man in Wien mit so viel Eifer die deutsche Bühne zu heben suchte, gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, wie denn auch seine ersten praktischen Versuche in der neuen Richtung von den Vertretern der Reformation des Schauspiels, wie von Sonnenfels, mit dem lautesten Beifall begrüßt wurden. Gluck hat seine Grundsätze der dramatischen Composition in dem bekannten Dedicationschreiben vor der *Alceste* ausgesprochen. Er erklärte, den Miß-

bräuchen, welche die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt hatte, und durch die das schönste und würdigste Schauspiel zum langweiligsten geworden sei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpassenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Passage oder Cadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachlässigen, wenn die Situation auf denselben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenderen Worte des ersten Theils viermal zu wiederholen und die Arie gegen den Sinn des Textes zu schließen; die Symphonie sollte dem Charakter des Drama entsprechen und den Zuhörer auf dasselbe vorbereiten. Denn als Grundgesetz galt es ihm, der Musik ihren wahren Wirkungskreis zuzuweisen, indem er sie der Dichtung unterordne, so daß sie diese in jedem Moment der Situation entsprechend ausdrücke, ohne allen überflüssigen Schmuck, wie das Colorit nur dazu diene, den Arriffen Leben und Ausdruck zu geben; für sein höchstes Ziel erklärt er eine schöne Einfachheit, er verschmäh't alles Schwierige, wenn es der Klarheit schadet, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel, um die rechte Wirkung zu erreichen.

An der Richtigkeit dieser Grundsätze im Allgemeinen, sowol ihrem polemischen als affirmativen Gehalt nach, wird kaum ein Zweifel entstehen, es handelt sich um ihre Anwendung durch die künstlerische Gestaltung. Bei einer Musik, die der Dichtung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen soll, hat man Grund, nach dieser zu fragen. Glück hatte in Calsabigi einen Dichter gefunden, der ihm durch die dramatische Behandlung antiker Stoffe im Gegensatz gegen die von Metastasio eingeführte Weise wahre Tragödien, würdig einer künstlerischen Darstellung durch die Musik, zu liefern versprach. So entstanden Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1769). Es ist auf den ersten Blick klar, daß der Begriff einer Tragödie auf keine derselben anwendbar ist, und daß weder in der Auffassung im Allgemeinen, noch in der Behandlung des Einzelnen eine Spur von antikem Sinn sich verräth; wir begegnen überall der Rhetorik der italienischen Poesie, und wo der Dichter über dieselbe hinauszugehen sucht, da schöpft er nicht aus der griechischen, sondern aus der französischen Tragödie. Dies ist in jener Zeit nicht anders zu erwarten, allein hiervon abgesehen haben diese Opern auch kein eigentlich dramatisches Interesse. Eine Handlung, welche sich in ihren einzelnen Momenten aus gegebenen Verhältnissen durch prägnante Charaktere psychologisch entwickelt und dadurch unser Interesse bis zu der mit innerer Nothwendigkeit erfolgenden Lösung der Conflictte festhält, ist nirgend zu finden, vielmehr nur eine Reihe von nothdürftig miteinander verbundenen Situationen, welche entweder einer bestimmten Gefühlsstimmung zum Ausdruck dienen, oder auch nur die Veranlassung bieten, dergleichen zu äußern, wie in

Ceremonien, Festlichkeiten mit Chor und Ballet und dgl. Der Dichter hatte also auf selbstständige Bedeutung verzichtet, sein Text war für den Componisten berechnet; auch war das Auge nicht weniger bedacht als das Ohr. Ein durchgehender Fehler war es außerdem, daß diese Situationen theils einander zu ähnlich sind und sich, mit geringen Modificationen hintereinander wiederholen — was auf einer falschen Vorstellung von Einheit und Einfachheit beruhen mochte —, theils im Einzelnen zu breit und zu rhetorisch ausgeführt sind, was in einer unrichtigen Auffassung der tragischen Würde und Feierlichkeit begründet war.

Diese Beschaffenheit der Texte mußte bei Glucks Princip, durch die Musik nur das genau auszudrücken, was der Dichter in Worten gesagt hatte, auf die musikalische Gestaltung bedeutenden Einfluß gewinnen. Wenn wir in Gluck schon die Einsicht in wesentliche Mängel der damaligen Opermusik und die Energie, mit welcher er denselben entgegentrat, anerkennen müssen, so steigert sich unsere Bewunderung, wenn wir seine Leistungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck besaß nicht allein einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verstandniß für das dramatisch Wirksame, für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten Wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Große. — Von Größe war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winkelmann aus den Kunstwerken einer spätern Zeit das echte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so erfasste Gluck das Große, welches in den Haupt Situationen seiner Opern lag, ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugeben glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und groß. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sicheren Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Größe sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen. Die Richtung, welche er der musikalischen Darstellung auf das Charakteristische gab, war damit keineswegs identisch, obwohl man leicht begreift, wie beides in Glucks Natur einander begegnete; in der Einseitigkeit, mit welcher er die letztere verfolgte, liegt neben großen und eigenthümlichen Vorzügen auch seine Schwäche.

In jenen italienischen Opern tritt nun keineswegs ein Aufgeben der überlieferten Form hervor; er bricht nicht etwa mit der Vergangenheit, er kehrt vielmehr in mancher Beziehung zum Alten zurück. Die knappere Behandlung der Arienform, deren Anlage überall zu erkennen ist, die Einfachheit des melodiosen und Beschränkung des colorirten Gesanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen Ausdruck des Gefühls waren Aenderungen des herrschenden Geschmacks jener Zeit, nicht aber Neuerungen gegen-

über der älteren Weise. Das Alte zurückzurufen, weil es früher berechtigt gewesen war, kam ihm nicht in den Sinn, er wollte nur das Wahre, Rechte im Sinne seiner Zeit, seiner Individualität. Dies zeigt sich namentlich darin, daß er, obwol eine schöne Einfachheit sein Ziel war, weil er der nur den Sinnen schmeichelnden, durch Künstlichkeit überraschenden Ausartung des Operngesangs durch scharfe Charakteristik entgegentreten wollte, nach dieser Seite starke Mittel anwendet, wie man dies früher nicht kannte. Am wenigsten tritt dies Bestreben in der Bildung der Melodie hervor, die einfach und ausdrucksvoll, aber von der Weise der älteren und besseren Italiener nicht wesentlich unterschieden ist; auch die Form der Arien ist, wie schon bemerkt, zwar meistens knapp und frei behandelt, aber keineswegs zerstört. Ungleich bedeutender ist der Unterschied und der Fortschritt, welcher im Gebrauch der Harmonie zu gewahren ist; denn diese ist nicht etwa nur überhaupt reicher ausgebildet, bedeutender und interessanter gemacht, sondern sie ist in consequenter Behandlung als ein Mittel zur dramatischen Charakteristik und nicht mehr wesentlich nur zur Unterhaltung des musikalischen Sinnes angewendet. Nicht minder hervortretend ist die Steigerung der instrumentalen Mittel der Charakteristik; zum ersten Mal sind hier die Instrumente ihrer individuellen Natur gemäß behandelt, nicht als concertirende, sondern insofern sie durch die Klangfarbe den verschiedensten Stimmungen einen bezeichnenden Ausdruck geben; durch Gegenüberstellung oder Vereinigung verschiedener Instrumente, durch compacte Massen wie durch einzelne Töne wird mit sorgfältiger Berechnung und genauer Kenntniß in jedem Moment Licht und Schatten vertheilt und ein lebhaftes Colorit gewonnen. Die Wirkung dieser verschiedenen musikalischen Elemente wurde concentrirt und gehoben durch die häufige Anwendung der Chöre, welche man in die Handlung zu verflechten und ihnen ein dramatisches Interesse zu geben suchte, wodurch auch ihre musikalische Behandlung zu größerer Bedeutung und lebendiger Charakteristik gesteigert wurde, so daß sie auf der einen Seite den Culminationspunkt der in einer bestimmten Situation ausgesprochenen Stimmung bilden, während sie für die freiere Bewegung und den rascher wechselnden Ausdruck in den einzelnen Personen eine feste Umrahmung bilden. Und Gluck, der nach allen Seiten hin der Oper einheitliche Charakteristik zu geben bedacht war, erstreckte seine Sorge auch auf Märsche, Tänze und ähnlichen Schmuck der Scenerie; auch dieser sollte nicht als eine glänzende, aber gleichgültige Augenlust zum Drama hinzukommen, sondern sowol der Musik als der Darstellung nach durch die Situation motivirt und derselben angemessen charakterisirt sein.

Großen Nachdruck legte Gluck auf das Recitativ. Das gewöhnliche Secco-recitativ tritt fast ganz zurück, den größten Theil der Oper füllt das begleitete Recitativ, das hier also nicht mehr einzelne bedeutende Momente als Einlei-

tung und Uebergang zu den ausgeführten Gesangsstücken hervorhebt, sondern der eigentliche Ausdruck für die gehobenere Sprache des musikalischen Dramas wird, dem auch, da der Gesang wesentlich die Stimmung ausdrückt, das Element des specifisch Dramatischen zufällt. Hier ist nun die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, der Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Charakteristik nicht minder zu bewundern, als daß Glück nur sehr selten in den Fehler verfällt, durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören, weil seine künstlerische Natur allem Kleinlichen fremd war. Dennoch sind wir hier an einem Punkt, wo sich die einseitige Anwendung des glücklichen Princips als eine Schwäche erweist. Da nach seiner Ansicht die Musik den Worten des Dichters dienen, diese im Einzelnen genau ausdrücken sollte, so folgte er mit seinem scharf charakterisirenden Recitativ dem langausgeführten, weder echt dramatischen noch poetischen Dialog in jeder Wendung seiner rhetorisch aufgeputzten Darstellung, und mußte nun nicht nur die Mittel seiner Kunst an einem nicht durchaus ebenbürtigen Gegenstande abnutzen, sondern er zerplitterte auch die Aufmerksamkeit und das Interesse, welche er zu lange, zu oft und rasch hintereinander in Anspruch nahm. Man wird sagen, bei einer Operndichtung, wie sie sein sollte, würde ein solcher Nebelstand nicht eintreten; d. h. also, der Dichter müßte die genaueste Rücksicht nehmen nicht sowol auf die Geseze der poetisch-dramatischen Gestaltung überhaupt, als auf die Grundbedingungen der musikalischen Darstellung. Diese wirkt so unmittelbar auf die Sinne und das Gefühl ein, und so viel lebhafter und stärker, als die Dichtung, welche sich zunächst an Phantasie und Verstand wendet, es durch den declamatorischen Vortrag kann, daß ein unnatürliches Mißverhältniß entsteht, wenn die Musik mit allen ihren Mitteln starker Charakteristik den Worten des Gedichtes Schritt für Schritt sich anschließen will. Es ist also ein Irrthum, daß die Pflicht der Musik sei, den Worten des Dichters zu dienen, um sie genau auszudrücken, ein Irrthum, welchen das Gleichniß, dessen Glück sich bedient, um jenen Satz zu erläutern, noch klarer herausstellt; „wie auf einer correcten und gut componirten Zeichnung,“ sagt er, „die Lebhaftigkeit der Farben und Licht und Schatten wohl vertheilt die Gestalten beleben, ohne die Umriffe zu entstellen.“ Aber so kann man Färbung und Zeichnung gar nicht scheiden; der wahre Maler colorirt oder illuminiert nicht die nackten Umriffe, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf; in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar; der Gegensatz von Zeichnung und Colorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Production. So hat denn auch die Musik den Textworten gegenüber etwas Anderes und mehr zu thun, als gegebene Umriffe zu coloriren; sie hat vielmehr eine poetische Gestaltung, die mit dem Bewußtsein geschaffen ist, daß sie nicht

selbstständig bestehen, sondern durch die Vereinigung mit der Musik erst ihre Vollendung erhalten solle, ganz in sich aufzunehmen und aus sich heraus als ein Neues zu erschaffen, wobei sie selbstständig den in ihrer Natur als einer schöpferischen Kunst begründeten Gesetzen folgt und diesen gemäß ihre eignen Formen ausbildet. Widersprechen dürfen und können die Gesetze des poetischen und musikalischen Schaffens einander nie, aber beide wirken mit verschiedenen Kräften und Mitteln auf verschiedene Punkte hin; die künstlerische Bedeutung der Oper liegt darin, daß in ihr beide Künste von einem gemeinsamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinsames Ziel in der Art concentrirt hinwirken, daß ihre Kräfte einander nicht neutralisiren, sondern heben und verstärken; die Leistung der Künstler beruht darauf, daß sie die gegenseitigen Anforderungen, welche jede Vereinigung zum Zusammenwirken voraussetzt, nicht als ein Hemmnis der individuellen Entwicklung, oder gar als ein Aufgeben der eignen Natur, sondern als die organische Bedingung der Hervorbringung des Kunstwerks aufzufassen vermögen, und zwar nicht bloß intellectuell, sondern productiv.

Um eine Einseitigkeit und einen Irrthum zu erklären, welche von so großem Einfluß auf die künstlerische Richtung Glucks waren, mag man an den leidenschaftlichen Eifer jeder Opposition und bewußten Reformation erinnern, welcher leicht zur Uebertreibung führt; aber bei einer großen und bedeutenden Natur, wie die Glucks war, muß man tiefer gehen und kann den Grund wol nur in der künstlerischen Organisation selbst suchen. Ein begeisterter Verehrer Glucks hat es bereits ausgesprochen, daß derselbe „ein mehr geistig als rein musikalisch großer Mann“ gewesen sei; und in der That steht der Größe seiner Empfindung, der Kraft seines Denkens, der Energie seines Willens nicht eine völlig entsprechende musikalische Produktionskraft gegenüber. Diese Organisation befähigte ihn, vorzugsweise reformirend aufzutreten; betrachtet man den Künstler an sich, so muß bei einem solchen Verhältniß der geistigen Kräfte ein Mangel, eine Schwäche hervortreten. Glucks Production erscheint keineswegs einseitig, wie man vielleicht annehmen möchte; die verschiedenen Affecte auszudrücken gelingt ihm fast in gleichem Maße, auch Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll, leicht strömend ist sie nicht; die Größe der Empfindung, welche seine Sachen durchweht, und sich namentlich oft in dem großen, weitspannenden Zug seiner Melodien ausspricht, ist ihm natürlich, aber auch die Knappheit und Sträffheit der Ausführung ist nicht durchaus das Werk bewußter Ueberlegung, sondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Hierin liegt offenbar der letzte Grund jener Erscheinung, daß er die Musik als eine selbstständige Kunst in ihrem eignen Recht beschränkte und sie auf die ausführende Charakteristik der Dichtung beschränken wollte, in einer Schwäche seiner musikalischen Organisation, welcher der Irrthum des Verstandes zur Beschönigung diene. Hiermit hängt

eine andere Erscheinung zusammen. Der schon erwähnte Schriftsteller hat mit Recht hervorgehoben, daß Glucks dramatische Charakteristik wesentlich nur für die Einzelrede ausreiche, — seine Gestalten stehen wie im Stil des Basreliefs jede für sich nebeneinander im Gegensatz einer Composition nach malerischen Gesetzen, — den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald in Widerspruch miteinander, bald in Einigkeit stets dabei die Grundverschiedenheit ihres Wesens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Musik, im geistigen Sinn gefaßt, sei bei Gluck unentwickelt geblieben. Grade hier liegen aber die höchsten Aufgaben, welche die Musik aus ihrem innersten Wesen heraus als freie Kunst zu lösen hat, und hier hat sie ihre dramatische Kraft recht eigentlich zu bewähren, tiefer und bedeutender, als durch die immer mehr äußerliche Charakteristik der einzelnen Momente. Wenn Gluck sich nicht gedrungen fühlte, die dramatischen Situationen in diesem Sinn musikalisch aufzufassen und darzustellen, so ist es ein Beweis, daß seine poetische Phantasie leichter und lebendiger angeregt war, als die musikalische, und daß die musikalische Gestaltung bei ihm mitunter die secundäre war, wie auch in dem oben erwähnten Gleichniß von der Zeichnung und Färbung sich etwas der Art ausdrückt. Und selbst die Beschränkung, welche er nicht selten auch da, wo die Musik eine rein lyrische Stimmung ausdrückt, und sich also ihrer eigenthümlichen Formen bedient, derselben auferlegt, ist zum Theil gewiß aus dieser Quelle abzuleiten. Denn Gluck dehnte nicht etwa seine Ansicht von der Bewegung einer dramatischen Behandlung dahin aus, daß er verlangt hätte, die Darstellung derselben auf der Bühne, also auch die musikalische, müsse so momentan sein, in einem so ununterbrochenen Fluß fortschreiten wie in der Wirklichkeit — ein Irrthum, welcher die gemeine Illusion mit künstlerischer Darstellung verwechselt, wohin das einseitige Streben nach Charakteristik freilich leicht führen kann. Er erkannte vielmehr das Bedürfnis der musikalischen Darstellung, in einer Stimmung zu beharren, und ließ sich nicht allein vom Dichter in diesem Sinne breit angelegte Situationen gern gefallen, sondern verweilte auch auf denselben länger, als der einfache Sinn der Textesworte es verlangte. Zwar ist seine Behandlung der einzelnen Formen auch dann meist knapp, allein er bedient sich des Mittels mehrfacher Wiederholung, besonders wo Chor- und Sologefang sich gegenübergestellt sind, das zwar von kräftiger und unmittelbarer Wirkung, allein künstlerisch betrachtet, wenn es nicht nothwendig durch die Situation geboten wird, untergeordnet ist gegen die Anlage eines großen Satzes, dessen einzelne Elemente durch künstlerische Verarbeitung einander durchdringen und sich zu einem lebensvollen Organismus gliedern. Hier ist denn auch nicht zu verschweigen, daß Gluck in eigentlich thematischer Verarbeitung keine große Kunst und Geschicklichkeit bewährt, und daß er sogar im Bau der Sätze und selbst in einzelnen Wen-

bungen mitunter eine gewisse Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß und Sorgfalt; er arbeitete mit ebenso viel Genauigkeit als Eifer, und bei seinem eisernen Willen hätte er nichts sich anzueignen versäumt, das er als nothwendig für seine künstlerische Wirksamkeit erkannt hätte; daß er das Bedürfniß nicht fühlte, dieses wichtigsten Hilfsmittels für alle eigentlich musikalische Gestaltung vollständig Herr zu sein, kann uns vielmehr ein neues Zeugniß für die schon besprochene Eigenthümlichkeit seiner musikalischen Organisation sein.

### Der Ministerwechsel in Portugal.

Während in Belgien das Volk seine enthusiastische Freude darüber aussprach, daß die verfassungsmäßige Regierung den fünfundzwanzigjährigen Staat blühend, geachtet und fest gegenüber den Stürmen einer bösen Zeit gemacht hatte, unterlag in Spanien die Partei des ehrlichen Constitutionalismus wieder einmal den Bajonetten eines höfischen Generals. Und zu derselben Zeit machte Portugal einen Ministerwechsel durch, welcher in diesem Lande die Herrschaft der ehrlichen Fortschrittspartei zu begründen scheint. Es ist nicht ohne Interesse, jetzt, wo das Princip der verfassungsmäßigen Freiheit in Europa zahlreiche Niederlagen erfahren hat, die Verhältnisse des Staats zu betrachten, der für uns immer noch jenseit der Säulen des Hercules liegt, und der doch eine eigenthümliche Verbindung zweier entgegengesetzten Elemente darstellt, ein romanisches Volk, in Bildungszuständen, welche wo möglich noch ungünstiger sind, als die spanischen, und eine Regentenfamilie aus deutschem Blut und einem Hause, dessen Erfolge bis jetzt durch den aufrichtigen Anschluß an das constitutionelle System bewirkt worden sind.

Fünf Jahre sind vergangen, seit in Portugal der General Saldanha durch eine Militärinsurrection sich und seine Freunde der Krone zu Ministern aufdrängte. Fünf Jahre, länger als ein anderes Ministerium seit 30 Jahren, hat das Ministerium Saldanha über Portugal geherrscht, es hat eine tiefgefränkte Königin zur Gruft begleitet, hat die Regentschaft des Königgemahls proclamirt, und die Thronbesteigung Don Pedros V. gefeiert. In der That aber war seine Existenz von der aller frühern Ministerien wenig verschieden. Saldanha war übermächtig gewesen, als er die Fahne der Opposition hoch hielt, seit er die Gewalt in Händen hatte, erwies auch er sich unfähig, den Staat zu leiten. Seine Administration war ein unaufhörlicher Kampf mit den Finanzverlegenheiten des Staates, eine Benützung schlechter Palliative gegen die Leiden, welche radical zu heilen ihm der ernste Wille und die sittliche