



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Der Operndichter und der Componist nach Mozart.

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

## Der Operndichter und der Componist nach Mozart.

Das Folgende ist eine Mittheilung aus dem Manuscript des vortrefflichen Werkes: *Leben Mozarts* von D. Jahn, dritter Band, welcher Ende dieses Sommers im Buchhandel erscheinen soll. Der Abdruck ist nach den der Redaction auf ihr Ansuchen freundlichst mitgetheilten Aushängebogen gemacht und nur in so weit geändert, als für diesen separaten Abdruck nöthig war; so durften einzelne Anmerkungen des Verfassers weggelassen, andere in den Text aufgenommen werden. —

„Mozarts Vater hatte gegen das Textbuch der Entführung aus dem Serail und die damit vorgenommenen Aenderungen mancherlei kritische Bedenken geäußert, auf welche der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort ertheilte (13. October 1781). „Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiß wohl, daß die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herumspazierten) übereingekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bei dessen Aufführung nichts vermiffen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängstlich könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schoß (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen\*), ist die Aria auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; und ich weiß nicht, — bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. — Warum

\*) In der Arie der Constanze (6) heißt es

Doch im Hui schwand meine Freude,  
Trennung war mein hanges Loos;  
Und nun schwimmt mein Aug' in Thränen,  
Kummer ruht in meinem Schooß.

Darüber hatte Mozart seinem Vater schon vorher geschrieben (26. Sept. 1781): „Das Hui habe ich in schnell verändert, also: Doch wie schnell schwand meine Freude. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen ständen.“

gefallen denn die welschen komischen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wol aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. — Verse sind wol für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mit sammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein geschickter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammenkommen — dann darf einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange sein. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücheln verfertigen.““ —

Man muß sich bei dem letzten Satz Mozarts an die fest ausgebildete Praxis der italienischen Operntexte erinnern, deren Nachbildung als die wesentliche Aufgabe des deutschen Operndichters galt. Die ihrer Zeit hoch gehaltene Schrift Krauses: Von der musikalischen Poesie (Berlin 1752) ist in diesem Sinne abgefaßt, Hiller verwies die deutschen Operndichter auf Metastasio; selbst Goethe suchte, wenn gleich auf sehr verschiedene Weise, den italienischen Typus im deutschen Singspiel nachzubilden. Ähnliche Ansichten, wie Mozart sie äußert, sind bei Gelegenheit der Einführung ausführlich entwickelt in Gramers Magazin der Musik II. S. 1061 ff. Schon Reichardt sagte: „Hauptsächlich ist mein Rath für den musikalischen Dichter dieser, daß er sich nicht an die gewöhnlichen Formen der Singstücke binde; er wähle ein Sujet, welches eine für das Herz interessante Handlung hat und dieses behandle er nach der Art der guten dramatischen Dichter. In der Versification erlaube er sich alle Arten der Silbenmaße und wähle zu jeder Stelle, zu jeder Scene das Silbenmaß, von dem er glaubt, daß es zu dem Ausdruck der Empfindung am geschicktesten sei. Nunmehr aber überlasse er es dem verständigen und empfindungsvollen Componisten seine Verse zu Recitativen, Ariosen, Arien, Duetten und Chören abzutheilen. Hierzu ist dieser am geschicktesten; und wenn der Dichter seine handelnden Personen jederzeit die wahre Sprache der Natur hat reden lassen, und sich der Musikus recht in die Situationen jener zu versetzen weiß, so wird ihm dies jederzeit gelingen und leicht werden. Es ist

dieses auch der einzige Weg, den Componisten auf neue Spuren zu bringen; der einzige Weg für uns, eine eigne Musik zu bekommen.“

Ungemein charakteristisch ist nun, was Mozart in dem angeführten Briefe über die Stellung der Musik zur Poesie in der Oper sagt. Ganz im Gegensatz zu Gluck, der die Musik der Poesie untergeordnet wissen will, verlangt Mozart, daß die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein solle. In dem Sinne, in welchem es, wie der Zusammenhang lehrt, gemeint ist, hat er vollkommen Recht. Er verlangt, daß der Plan eines Stückes gut gearbeitet sei d. h. daß die Handlung Interesse darbiete, in den einzelnen Momenten ihres Fortschreitens durch die naturgemäße Entwicklung der gegebenen Charaktere motivirt sei, und in diesem folgerichtigen Verlauf Situationen herbeiführe, welche für den musikalischen Ausdruck geeignet sind. Ferner verlangt er, daß die Worte bloß für die Musik geschrieben seien d. h. daß die dichterische Fassung der Stimmungen und Gefühle, welche musikalisch ausgedrückt werden sollen, den Componisten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weise beschränke und fessle, vielmehr ihm volle Freiheit lasse. Wenn er diese Aeußerung zunächst auch der Beschränktheit unfähiger Dichter gegenüber macht, welche von gewissen handwerksmäßigen Regeln und Kunstgriffen sich nicht losmachen konnten, so geht doch aus dem, was er kurz vorher sagt, deutlich hervor, daß hier etwas Tieferes zu Grunde lag. Die Arie Osmins hatte er Stephanie angegeben, und die Musik war der Hauptsache nach schon fertig, ehe dieser ein Wort von der Arie wußte; die Worte, welche dieser machte, paßten dann so vortrefflich zu den musikalischen Gedanken, die schon vorher in Mozarts Kopfe herumspazierten, daß einzelne Mängel des sprachlichen Ausdrucks ihn nicht sehr stören konnten. Man sieht also, die Situation, die lebendige Vorstellung vom Charakter der handelnden Person war der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die musikalische Conception, nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters. Darin liegt hauptsächlich das Mißverständniß Glucks, daß er den Componisten von der bestimmten Ausführung des Dichters durch das Wort abhängig machen wollte; und daß er dieses Mißverständniß zum Princip machte, hat dem, was er richtig fühlte, in der Ausführung Schaden gethan. Es war sicherlich nur ein Mißverständniß von ihm, denn wenn er auch paradox genug sagte, daß er beim Componiren vor allen Dingen den Musiker zu vergessen suche, oder wenn er den Fehler einer Composition darin fand, daß sie nach Musik rieche, so meinte er offenbar den überlieferten Handwerks- und Formelkram, in welchem die Meisten das Wesen der Kunst setzten; er wollte den Musiker von diesen Fesseln befreien — wie Mozart dies ebenfalls in Anspruch nimmt — um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier trat jenes Mißverständniß ein, er überantwortete den Musiker dem Dichter und machte ihn zum Uebersetzer.

Daß in der Fassung durch das Wort des Dichters ebenfalls ein wesentliches Moment für die Gestaltung der musikalischen Idee liegt, daß der treffende Ausdruck, der Klang und Rhythmus der Sprache auf den Componisten mächtigen Einfluß ausüben, ist klar, allein der Keim für die musikalische Schöpfung liegt nicht hierin, sondern tiefer, in denselben Momenten, aus welchen die Schöpfung des Dichters entspringt. Damit die dichterische Gestaltung in der Ausführung des Einzelnen ihrem Zweck entspreche — denn die Dichtung einer Oper hat den bestimmten Zweck, dem musikalischen Ausdruck eine entsprechende Grundlage und Stütze zu geben, ist daher nicht absolut selbstständig wie das Drama und muß ihre eigenthümlichen Normen anerkennen und zur Geltung bringen — verlangte Mozart das Zusammenwirken des Musikers und des Dichters. Der Musiker müsse selbst „etwas anzugeben“ im Stande sein, dem Dichter seine Intentionen und die im Wesen seiner Kunst begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weise klar und lebendig zu machen wissen, daß er ihn seinerseits zur Production anrege; der Poet solle „gescheidt“, fähig und gebildet genug sein, um auf die Intentionen des Musikers einzugehen, und Dichter genug, um auch unter diesem Einfluß selbstständig poetisch thätig zu sein. Auch hier hat Mozart das Richtige gesehen, ein Zusammenwirken dieser Art ist die sicherste Bürgschaft für eine wahrhaft befriedigende Oper; leider hat er auch darin Recht, daß ein solches Zusammenwirken ein „wahrer Phönix“ sei.

Freilich wird ein solches Zusammenwirken bis auf einen gewissen Grad durch die Nothwendigkeit in den meisten Fällen herbeigeführt, es reducirt sich aber in der Regel auf ein unwilliges Zugeständniß von der einen oder andern Seite. Dasselbe Bedürfniß hat in neuerer Zeit wiederholt Componisten zu dem Versuch veranlaßt, sich ihre Operntexte selbst zu machen. Bei einiger Theaterpraxis und mäßiger Bildung ist das nicht so gar schwer in einer Zeit, wo die Sprache für den Dichter denkt und dichtet. Aber es liegt in der Natur des Menschen und der Kunst, daß auf diesem Wege das höchste Ziel nicht erreicht werden kann. C. F. A. Hoffmann, von dem man es vielleicht am ehesten hätte erwarten können, hat sich nie zu seinen Opern den Text selbst gedichtet, und läßt in den Serapionsbrüdern den Componisten Theodor sich darüber aussprechen, weshalb es unmöglich sei, „daß irgend einer allein ein Werk schaffe, gleich vortrefflich in Wort und Ton.“

Es sei gestattet, hier an eine ähnliche Verbindung der bildenden Künste zu erinnern. Die Architektur bedarf für ihre höchsten Leistungen des Schmuckes, welchen Sculptur und Malerei ihr bieten; daß bei einem solchen Zusammenwirken auf einen Zweck hin jede Kunst der andern nachgeben und entgegenkommen müsse, ist nie jemand zweifelhaft gewesen. Die architektonische Anlage muß darauf berechnet sein, der Sculptur und Malerei Raum und Stätte zu schaffen,

wo sie wirken können, diese müssen den durch die Baulichkeit gebotenen Raum als die nothwendige Bedingung ihrer Conceptionen ansehen; das Giebelfeld, die Metope, das Deckengewölbe, die Lunette sind nicht frei gewählte Begrenzungen der Composition, sondern durch die Nothwendigkeit gebotene. Der Bildhauer modificirt seinen Stil, um seine Gebilde mit dem Charakter der Architektur in Einklang zu bringen, der Maler weiß selbst, wo ihm die Flächen großer Wände eine Selbstständigkeit geben, die ihn weit über die eigentliche Ornamentik hinaushebt, durch Composition und Farbenton die Beziehung auf das Ganze hervortreten zu lassen. Unzweifelhaft ist die Architektur mit ihren strengen Gesetzen und festen Formen maßgebend; allein wer könnte den Gedanken fassen, daß Phidias in den Sculpturen des Parthenon, Rafael in den Loggien des Vatican dem Architekten unterthan, seine Freiheit und Selbstständigkeit in künstlerischer Erfindung und Darstellung aufgegeben habe? Das Verhältniß der Poesie und Musik in der Oper ist kein anderes.

Endlich vindicirt Mozart in der Oper der Musik, wo sie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entschieden die Herrschaft. Er beruft sich auf das Factum, daß gute Musik die elendesten Texte vergessen lasse, — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen sein —; es folgt aber auch unwidersprechlich aus dem Wesen und der Natur der Musik. Schon dadurch, daß sie unmittelbar, und mächtiger als jede andere Kunst, die Sinne ergreift und ganz in Anspruch nimmt, macht sie den Eindruck, welchen die poetische Darstellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten; sie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es scheint, noch nicht aufgeklärten Weise unmittelbar auf die Phantasie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poesie momentan überflügelt. Das Moment aber, welches die musikalische Darstellung von der Dichtkunst entlehnen muß, die Fähigkeit, eine scharf begrenzte Vorstellung hervorzurufen, welche mit dem Gefühl, das die Musik erregt, eins wird und demselben eine bestimmte Bedeutung gibt, welche die Musik nicht besitzt, weil sie sich nicht in dieser Weise an den Verstand wendet, dieses Moment, das in dem begleitenden Wort enthalten ist, kann hier, wie wichtig und bedeutsam es auch ist, doch nur in zweiter Reihe stehen.

Man hat wol gesagt, daß ein Text um musikalisch zu sein nicht poetisch sein, sondern nur gewisse äußere Formen des poetischen Vortrags haben dürfe. Daß dies Paradoxon falsch sei, ist leicht einzusehen. Alle wesentlichen Bedingungen des poetischen Vortrags sind auch die des musikalischen und ein principieller Widerstreit derselben ist undenkbar. Aber die Mittel des Vortrags, über welche der Dichter verfügt, sind mannigfach und verschiedenartig, und nicht alle sind an jedem Ort wohl angebracht; wenn der Dichter seiner Kunst Herr und sich dessen klar bewußt ist, was er erreichen will, so wird er auch

die rechten Mittel anzuwenden wissen, um der musikalischen Darstellung gerecht zu werden. Lessing, der in der Fortsetzung seines Laokoon auch das Verhältniß der Musik zur Poesie in Betracht ziehen wollte, hat hierüber treffende Bemerkungen gemacht (Werke XI. S. 153 f.).

Nach allen mit dem Buche der Entführung vorgenommenen Veränderungen war dasselbe zwar kein ausgezeichnetes, aber doch ein im Wesentlichen befriedigender und brauchbarer Operntext geworden, den in der Literatur der deutschen komischen Oper noch jetzt nicht so gar viele übertreffen werden. Die Handlung ist freilich nicht lebhaft spannend, aber sie hat einen angemessenen Verlauf und bietet ungezwungen eine Reihe musikalischer Situationen dar, welche in einem natürlichen Zusammenhang sich entwickeln. Es war wesentlich Mozarts Verdienst, die Bedeutung dieser Situationen für die musikalische Darstellung erkannt und durch seinen bestimmenden Einfluß auf den Dichter die Anwendung jener großen und bedeutenden musikalischen Formen möglich gemacht zu haben, welche die Entführung von allen früheren Operetten und Singspielen charakteristisch unterscheidet. Allerdings wurde die dafür unerlässliche Voraussetzung jetzt zum ersten Mal in Wien durch vorzügliche Sänger und Sängerinnen erfüllt. Seitdem Hiller die deutsche Oper ins Leben rief, war die künstlerische Entwicklung derselben durch die unzulänglichen Kräfte des singenden Personals fortwährend gehemmt worden. Nur die italienische Oper wurde von den Höfen unterstützt, die deutsche Operette blieb überall den Privatunternehmern überlassen, welche keine Mittel besaßen, Sänger und Sängerinnen von künstlerischer Ausbildung zu gewinnen, wie es denn auch kein Sänger von Ruf mit seiner Würde verträglich gehalten hätte, in deutschen Singspielen aufzutreten. Diese blieben daher in den Händen der Schauspieler, welche selten auch nur mäßige Stimmittel, noch seltener mehr als dilettantische Ausbildung hatten, aber gern in Operetten mitwirkten, weil sie dafür besonders honorirt wurden und auf besonderen Beifall rechnen konnten. Denn sehr bald verbreitete sich, zuerst in Norddeutschland, und dann von da aus weiter, die ausgesprochene Vorliebe des Publicums für das Singspiel, deren man nun eine Menge dichtete und componirte; dazu wurden aus dem Italienischen und Französischen komische Opern mit Eifer theils zu der beibehaltenen Musik übersetzt, theils bearbeitet und neu componirt.\*) Die leichte Art, mit der diese Operetten behandelt wurden, forderte den Dilettantismus vielfach heraus, sich

\*) Um eine ungefähre Vorstellung von der Menge der Operetten zu geben, welche jene Zeit hervorbrachte, kann die Angabe genügen, daß in den Jahren von 1765—1785 Hiller 13, Neefe 10, Wolf 18, Hölly 13, André 22 Operetten componirten; ihnen schloß sich eine ganze Reihe weniger productiver Componisten an, und dazu kamen noch die zahlreichen Uebersetzungen. Wie das deutsche Opernrepertoire jener Zeit beschaffen war, lehrt die Uebersicht der in Berlin 1771—1787 aufgeführten Operetten, welche L. Schneider, (Gesch. der Oper in Berlin S. 80 f.) mittheilt.

dichtend und componirend um das leicht befriedigte Publicum verdient zu machen, und so wird es begreiflich, daß ernste Männer die Vorliebe für die deutsche Oper ungünstig ansahen, weil sie ebensowol für das deutsche Schauspiel, dessen würdige und freie Entwicklung nicht ohne große Anstrengung errungen war, als für die kunstgemäße Oper Nachtheil von diesem dilettantischen Treiben befürchteten.

So schreibt Voie 1774 an Knebel: „Ich liebe die Operetten nicht; der Geschmack, den unser Publicum daran zu finden beginnt, droht auch die Hoffnung zur wahren Komödie zu ersticken, die uns noch gänzlich fehlt.“ Der Schauspieler Müller erkundigte sich auf seiner dramatischen Rundreise im Jahr 1776 bei kompetenten Richtern auch nach der Zulässigkeit der deutschen Operetten; die verschiedenen Ansichten, welche er erfuhr, sind charakteristisch genug. Lessing — der die Verbindung der Poesie und Musik für die vollkommenste hielt, „so daß die Natur selbst sie nicht sowol zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheint“ und bei der Würdigung der Oper das Wesentliche und Zufällige wohl zu scheiden wußte (Werke XI. S. 152 ff.) — war gegen die Singspiele: „Sie sind das Verderben unserer Bühne; ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff dazu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig; unsere neu entstehenden Theaterdichter finden diese kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterstück zu schreiben“ (Müller Abschied S. 140). Heftiger noch als Lessing eiferte Gleim gegen die deutsche Oper (Müller Abschied S. 146) und gab ihm ein Epigramm mit (S. 157) gegen die „Here,

die, schlau wie Schlange und Krokodill,  
sich schleicht in aller Menschen Herzen  
und drinnen sitzt, als wie ein Huhn  
auf seinem Nest, und lehrt: nur kleine Thaten thun  
und über große Thaten scherzen!“

Darüber lächelte Weiße, dem Müller es mittheilte, mit Recht und erklärte sich, wie es von dem Begründer der deutschen Oper zu erwarten war, für dieselbe (Müller Abschied S. 163); obgleich er nach seiner bescheidenen Art wohl einsah, daß Operetten keine Werke der dramatischen Kunst wären und nicht hoffte, den Kunstsinne seiner Nation durch sie zu erhöhen, wiewol er auch nicht ihn zu verderben fürchtete, sondern die Deutschen zum gesellschaftlichen Gesänge anzuleiten und dadurch das allgemeine und das gesellschaftliche Vergnügen zu befördern wünschte (Weiße Selbstbiographie S. 103 f.). Lebhafter äußerte sich Wieland, der deutsche Gesang müsse die vaterländische Bühne erst in Ansehen setzen; komische und ernsthafte deutsche Singspiele fehlten noch, aber es würden sich schon Dichter hervorthun, um diesem Mangel abzuhelfen (Müller Abschied S. 188). Er konnte sich nicht allein auf seine Alceste und

deren Erfolge berufen, er hatte seine Ansichten über die Ausbildung des deutschen Singspiels mit lebhafter Anerkennung der Verdienste Schweizers ausführlich entwickelt und besaß wirklich lebhaftes Gefühl und Interesse für Musik. Eine vorsichtige Zurückhaltung beobachtete Gotter, der durch mehre beliebte Operntexte sich thätig betheiligte hatte, er wollte nicht Partei nehmen, meinte aber, Abwechslung sei die Würze des Vergnügens. — Aber selbst Reichardt erklärte sich gegen die Operette und meinte, da sie einmal da sei, solle man wenigstens sie zu verbessern und so nutzbar als möglich zu machen suchen.

Wenn Mozart nun die ihm dargebotenen Bedingungen benutzte, um für die musikalische Darstellung größere und breitere Formen zur Anwendung zu bringen, so beschränkte sich seine Leistung nicht etwa auf das äußerliche Hinübernehmen bestimmter in der italienischen Oper fertig ausgebildeter Formen, welche in der deutschen theils aus Noth, theils aus einem beschränkten Princip\*) zurückgedrängt waren. Nicht darauf kam es ihm an, die Arie an die Stelle des Liedes zu setzen, sondern der musikalischen Gestaltung ihr volles Recht und die ungeschmälerte Freiheit zu geben, Norm und Maß der Ausführung allein in den künstlerischen Bedingungen der dramatischen Situation und der Natur des musikalischen Ausdrucks zu finden. Die Herrschaft über die musikalischen Formen, welche er sich, heimisch in der italienischen, französischen und deutschen Oper, in der Kirchen- und Instrumentalmusik, vollständig erworben hatte, gab ihm die Freiheit, überall das Rechte zu geben, die günstigen Verhältnisse in Wien die Möglichkeit sie zu nutzen. Und so wie er diese mit jugendlicher Lebhaftigkeit ergriff, so fühlte er sich zugleich in einem höheren Sinne frei, da es galt eine deutsche Oper zu componiren. Haben wir es als ein Zeugniß seiner außerordentlichen künstlerischen Begabung und Bildung bewundern müssen, daß er sich in den Charakter und die Ausdrucksweise einer fremden Nation hinein zu versetzen vermochte, ohne seiner Natur Zwang anzuthun und unwahr zu werden, so war hier nicht erst eine Vermittlung vonnöthen. Er war ein Deutscher, er empfand und fühlte deutsch, und diesem natürlichen Gefühl den unmittelbaren Ausdruck durch die Kunst zu geben, über welche er unumschränkt gebot, war seine willkommene Aufgabe. Es bedurfte für ihn keiner ungewöhnlichen Form, keiner besonderen Charakteristik, um die Musik zu einer deutschen zu stempeln, sondern nur der vollen Freiheit sich selbst zu geben. Zum ersten Mal haben in der Entföhrung deutsche Empfindung, deutsches Gefühl, deutsches Gemüth aus einer echten Künstlerseele durch vollkommene Beherrschung aller künstlerischen Mittel ihren Ausdruck gefunden; man begreift, daß vor der

\*) Giller wandte die eigentliche ausgeführte Arie für Personen vornehmen, das Lied für Personen niederen Standes an, und er sowol (wöchentl. Nachr. I. S. 256. Lebensbeschreibungen I. S. 312) als Reichardt (üb. die com. Oper S. 8) glaubten in dem Standesunterschied eine bestimmende Norm gefunden zu haben.

reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer solchen Erscheinung alles zurücktreten mußte, was sein Heil in Formen suchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äußerlichen Bedingungen gemodelt waren.

## Römische Geschichte von Th. Mommsen.

Römische Geschichte von Theodor Mommsen. Erster Band. Bis zur Schlacht von Pydna. Zweite Auflage. Mit einer Militärkarte von Italien. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1856.

Man ist daran gewöhnt, in der deutschen Literatur seit dem Anfang dieses Jahrhunderts ein beständiges Sinken zu finden. Wenn man für diese Thatsache, die sich für gewisse Zweige der Literatur nicht weglegen läßt, nach Gründen sucht, so pflegt man darunter als einen hauptsächlichsten Umstand die Unempfindlichkeit des Publicums, die Gleichgiltigkeit und den bösen Willen der Kritik und Aehnliches anzuführen, und die Autoren, wenn nicht von aller Schuld freizusprechen, doch wenigstens zu entschuldigen. Wer aber die wirklichen Zustände unbefangen betrachtet, kann in diese Vorwürfe nicht einstimmen. Freilich besteht zwischen der Production, der Kritik und der Empfänglichkeit des Publicums eine beständige Wechselwirkung und der gewissenhafte Kritiker wird ebenso zu der Ueberzeugung kommen, daß auch er innerhalb des Zeitalters steht, dessen Schäden er ausdeckt, wie der Dichter, der ihm ein Reich der Ideale enthüllt. Aber diese nothwendige Wechselwirkung ist in unsern Tagen für den Schriftsteller keineswegs ungünstiger, als zu den Zeiten Goethes und Schillers; es hat sich vielmehr ein richtigeres Verhältniß festgestellt. Die großen Leistungen jener Zeit hatten, wenn man vom Theater absteht, ein verhältnißmäßig geringes Publicum. Der Kreis der Genießenden und derer, die sich belehren wollen, hat sich seitdem nicht bloß außerordentlich erweitert, er hat auch im Ganzen ein richtigeres Urtheil gewonnen. Wir sind zwar keineswegs gemeint, den äußern Erfolg als den Maßstab für den innern Werth eines Buchs aufzustellen, der Zufall spielt heut dabei seine Rolle, wie vor einem halben Jahrhundert, das eine Buch wird überschätzt, das andere nicht im richtigen Maß gewürdigt. Allein einmal kommt das jetzt viel weniger vor, sodann möchten wir es in den meisten Fällen übernehmen, einen innern Grund des Mißverhältnisses in dem Werke selbst aufzufinden. Wenn man schon bei Büchern eines früheren Zeitalters, um ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte zu ermessen, die unmittelbare Wirkung in Anschlag bringt,

Grenzboten. I. 1857. 62