



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Meyerbeer's Prophet und die Oper.

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

## Meyerbeer's Prophet und die Oper.

Niemlich schnell ist die Leipziger Aufführung des Propheten auf die Dresdner gefolgt. Der besonnene Leipziger hat sich nicht beeilt, von dieser Gelegenheit zu eifrigen Gebrauch zu machen; das Haus war nicht sehr voll, die doppelten Preise sagen unserm Publikum nicht zu; es hat die Ueberzeugung, daß doch noch einmal eine Zeit kommen werde, wo es sich den nämlichen Genuß wohlfeiler verschaffen könne, und sein Eifer ist nicht von der Art, daß er ihn zu hastigen Entschlüssen drängte. Unsere Stadt ist ihrer ganzen Natur nach conservativ: wir wollen nicht die Contrerevolution, aber wir wollen das Gegentheil der Revolution.

Die Ausstattung war den großen Ansprüchen angemessen, welche der Componist an die Aeußerlichkeiten seiner Stücke zu stellen gewohnt ist. Eine ganz neue, stattliche und untadelhafte Garderobe, viel neue Statisten, das Corps de ballet in vielfachen Metamorphosen, an den Windmühlen, dem Sonnenaufgang, der Winterlandschaft und dem Schlittschuhlauf nichts Erhebliches auszusetzen. Eine Bemerkung erlaube ich mir, was die Treue des Costüms betrifft. Das Pariser Muster war streng gehalten, aber nicht zur Befriedigung des ästhetischen Sinnes. Zweifarbigte Tricots — das rechte Bein blau, das linke gelb — galt bisher für das officielle Narrencostüm, und es befremdet, ein ganzes tragisches Stück in Narrenmasken gespielt zu sehen. Die runden Filzmützen mit aufgekremptem hinterem Rande tragen nicht dazu bei, den Ernst des Eindrucks zu erhöhen. Was geht es uns an, daß diese geschmacklose Tracht wirklich eine kurze Zeit in Holland grassirt hat! Wenn wir in dem Krönungssaal Johann's von Leyden Pariser Ballet-Tänzerinnen ertragen, so können wir uns auch schon, ohne eine Sünde am heiligen Geist historischer Gewissenhaftigkeit zu begehen, einfarbige Beine gefallen lassen. Wir sind um so scrupulöser im Costüm, in den Narritäten, je leichtsinniger wir mit dem eigentlichen Inhalt der Geschichte umgehen, und man kann von unserer historischen Genremalerei die Ausdrücke gebrauchen, mit denen der Holksche Jäger den Wachtmeister verspottet: Wie er sich räuspert und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgesehen, aber sein Genie, ich meine sein Geist, sich nicht auf der Wachtparade weist. — Ich gehe zur Sache über.

Die Anforderungen, die man an das Theater stellt, und zu stellen berechtigt ist, sind heute der Art, daß die Oper, welche man früher als eine Lususpflanze aus dem heiligen Garten der Poesie verbannte, eine vollkommen gleichberechtigte und ebenbürtige Stellung einnehmen darf, wenn sie ihre Aufgabe versteht. Das moderne Drama, wie es seine vorzüglichsten Träger in Shakespeare, Lessing und Goethe gefunden hat, und wie es noch von den französischen Romantikern, den Jungdeutschen u. s. w. verstanden wird, hat sich in seiner subjectiven Richtung so verloren, daß es nach allen Seiten hin der Gefahr eines psychologischen Auf-

finements verfällt, mag es sich in weichen, empfindsamen Naturen bewegen, wie bei Gogolow, oder in harten, verstockten, wie bei Hebbel, oder in gemischten, die durch neue Combination widersprechender psychischer Momente in eine unzumuthliche Stellung gebracht werden, wie bei V. Hugo. Die Vertiefung in die specifische Eigenthümlichkeit eines Charakters ist mit der Gefahr verbunden, Probleme zu stellen, Motive aneinanderzureihen, die dem Volk nicht mehr verständlich sind, denen es nicht folgen kann, für die es also auch das Interesse verliert. Wenn das Publikum dieses Raffinement als etwas Unberechtigtes empfindet, und sich von Zeit zu Zeit mit großem Behagen in einem bekannten Kreise sittlicher Vorstellungen bewegt, die ihm mit technischer Sicherheit zurecht gemacht werden, wie es Frau Birch-Pfeiffer versteht, so ist durchaus nichts dagegen zu sagen; von der Kritik ist es aber lächerlich, wenn sie der Poesie zumuthet, sie solle ihre Grübeleien aufgeben, und sich wieder den einfachen, natürlichen, allgemein verständlichen Gegensätzen und Voraussetzungen der Iffland'schen Muse zuwenden: eben so lächerlich, als wenn man von der Philosophie, weil sie sich oft genug ins Dunkle, Mystische und Trübe verloren, verlangen wollte, sie solle die speculative Tiefe vermeiden, und sich auf dem heiteren Gebiet des Catechismus bewegen: Ueb' immer Treu und Redlichkeit bis an dein kühles Grab u. s. w. Unsonst ermahnen sie den Mann, er solle wieder Kind werden. Die neuen Variationen auf alte Themata, wie sie die französischen Classiker versuchen, z. B. Ponsard, erregen für den Augenblick eine gewisse Sensation, eben ihrer Neuheit wegen, aber sie gehen ohne Spur vorüber, weil ihre Aufgabe nicht mehr die der Zeit ist. Vielmehr wird die Poesie aus ihrer sittlichen Unsicherheit, dem Grundgebrehen der Zeit, nur durch ein noch tieferes Eindringen in das Labyrinth des Herzens, die Speculation aus ihrem mystischen Dunkel nur durch ein noch gewaltigeres Zusammenfassen der Gegensätze, die in der Natur und dem Geiste den Blick verwirren, sich befreien können. Durch! ist die Lösung unserer Zeit. Wir werden das Fieber nicht heilen, wenn wir es ignoriren.

Nun hat man in der letzten Zeit den Versuch gemacht, die Objectivität der poetischen Welt, ihre Anschaulichkeit und Verständlichkeit, dadurch herzustellen, daß man sich zum historischen Gebiet zurückwendet. Man ist darin durch Schiller's Vorbild geleitet worden, der seine Popularität zum Theil den objectiven Interessen verdankt, die er in seinen Dramen verarbeitet. Wenn nun einerseits nicht zu leugnen ist, daß geschichtliche Helden, als Träger allgemeiner sittlicher Ideen, ein höherer Gegenstand sind für die Kunst, als Individuen, die sich lediglich mit dem eignen Schicksal beschäftigen, so möge man dabei doch nicht übersehen, daß die Schwierigkeit der poetischen Darstellung sich dadurch nur noch steigert, denn der subjective Dichter hat nur die Eigenthümlichkeit einer besondern Individualität verständlich zu machen; die Basis derselben, die Zeit mit ihren sittlichen Anschauungen und Problemen, setzt er als bekannt voraus. Das historische Drama,

wenn es nicht zu einer Haupt- und Staatsaction im Geschmack des 17. Jahrhunderts herabsinken soll, wie die Sudelei, welche in den letzten Tagen den Beifall des Leipziger Publikums in so hohem Grade erregt hat, darf das nicht, es muß uns vielmehr die Individualität der Zeit, welche es uns darstellen will, in sich selbst und in ihrem Verhältniß zu unserm eignen Glauben, wie in ihrem Verhältniß zu dem über die zeitliche Bedingtheit hinausreichenden menschlichen und göttlichen Recht verständlich machen. Wollte uns der Dichter mitten in das Fieber einer aufgeregten, revolutionären Zeit versetzen, deren Inhalt qualitativ von der unsrigen verschieden ist, ohne dasselbe genetisch zu entwickeln, so würden wir, je treuer er schildert, um so mehr glauben, uns in einem Irrenhause zu befinden, wir würden weder die Sprache noch die Empfindungen der Menschen verstehen, die durch einen fremden Geist aus ihrer Sphäre herausgerissen sind. Es würde uns gehen, wie einem, der ohne die successive Steigerung der revolutionären Leidenschaft verfolgt und gewissermaßen mit durchgemacht zu haben, den *Moniteur* des Jahres 93 aufschlüge.

So wenig, wie durch die Verständlichkeit der den Schicksalen zu Grunde liegenden sittlichen Basis, ist das historische Drama durch das Herabdrücken der Individualität unter die allgemeine Erregung geeignet, die objectiv Darstellung zu erleichtern. Man sagt, und mit Recht, daß trotz der Verkehrtheiten, welche auf der Oberfläche der Gesellschaft zur Erscheinung kommen, im Grunde die menschliche Natur doch stark genug sei, um von diesen Verirrungen nicht vollständig unterwühlt zu werden; daß die sittliche Gesinnung des Volks über der Schuld der Individuen stehe. Aber eine seltsame Verkehrtheit ist es, dieses „Volk“ den handelnden Individuen gegenüberzustellen; eine Verkehrtheit, die sich am deutlichsten auf der Bühne zeigt. Die sittliche Gesinnung ist eine Abstraction, die handelnden Individuen sind eine Abstraction; sie sind nicht in ihren Trägern verschieden, sondern nur in dem Gesichtspunkt, von dem man sie auffaßt. Der Chor der Alten ist nicht das „Volk“ im Gegensatz zu den „Helden,“ sondern die untheiligtete Reflexion im Gegensatz zur Leidenschaft. Daß auch die erstere in Schuld verfallen könne, hat der Hamlet der modernen Tragödie sehr gründlich nachgewiesen. Dem modernen Drama steht jene Abstraction des Chors nicht zu Gebote; wenn es also das Volk auf die Bühne bringt, so kann es dasselbe nur in den Individuen zeigen, und diese sind natürlich viel weniger berechtigt als die eigentlichen Helden, die einen weiteren Gesichtskreis, einen stärkeren Willen und eine größere Stellung haben. Es ist nicht aristokratische Gesinnung, wenn Shakespeare im *Coriolan* und *Cäsar*, wenn Goethe im *Egmont* das Volk als Pöbel darstellt, es liegt vielmehr in der Natur der Sache, und der angeblich demokratische Dichter Griepenkerl hat es nicht besser zu machen gewußt. Der Dichter mag 10, 20, 100 Statisten als Volk zusammentrommeln, es sind immer nur einzelne Statisten,

nie eine Totalität, und wer von ihnen unser Interesse in Anspruch nehmen will, muß als Individuum aus der Masse heraustreten.

Das doppelte Bedürfniß des Publicums also: Massen in Bewegung zu sehen, und das Volk, den Repräsentanten der sittlichen Gesinnung, als Totalität zu empfinden, wird durch das historische Drama so wenig befriedigt, als durch das subjective. Hier ist nur der Punkt, in dem ich nun das poetische Recht der Oper zu begründen glaube. Durch Vermittlung der Musik ist der Dichter im Stande, die Masse in Bewegung zu zeigen, und das Gemeingefühl als eine Totalität darzustellen. Die Musik versteht es, die Dissonanzen einer durch einander wogenden Volksmenge harmonisch zu beherrschen; sie versteht es, die Individuen als Glieder eines Gesamt-Organismus zu behandeln. Ich möchte wissen, ob der größte Dichter der Welt durch eine Scene, in der Massen theilhaftig sind, auch nur im Entferntesten einen ähnlich ergreifenden Eindruck erzeugen könnte, als z. B. Meyerbeer in der Verschwörungsscene in den Hugenotten oder Auber bei dem Ausbruch der Insurrection in der Stummen. Wenn im Drama viele Personen durch einander sprechen wollten, so würden wir nichts davon verstehen, und es würde keinen andern Eindruck auf uns machen, als den des Verdrusses über ein zweckwidriges Getümmel; die Musik gibt den vermittelnden Leitton.

Es versteht sich von selbst, daß die Oper nur dann an die Erfüllung dieser Aufgabe denken kann, wenn sie sich auf einfache, große, in ihrem Gegensatz vollkommen verständliche Empfindungen beschränkt.

Von diesem Gesichtspunkte aus finde ich in der neuen Form der Oper, welche Meyerbeer und Scribe gefunden haben, zweierlei auszusetzen. — Ueber ihre Bezeichnung den früheren Kunstformen gegenüber im Folgenden.

Einmal — und das ist ein äußerlicher und sehr handgreiflicher Vorwand — sie wirken auf den Effect durch gemeine, unkünstlerische Mittel. Der Prophet ist bei weitem reicher an solchen Verirrungen als die beiden frühern Werke des Meisters — das Feldlager möchte ich nicht gerne hinzuziehen. Der Kunst gehören nur diejenigen Mittel an, welche auf den Totaleindruck berechnet sind. Meyerbeer bietet aber alle Kräfte auf, die Sinne zu beschäftigen und die Aufmerksamkeit zu zerstreuen: Decoration, Ballet, Costüm u. s. w. Gleich zu Anfang werden uns zwei Windmühlen vorgeführt, die erst stehen, dann in Bewegung gesetzt werden; daß die Landleute, auf welche von Seiten der Wiedertäufer gewirkt werden sollen, Müller sind, thut nicht das Geringste zur Sache. Im dritten Act soll ein ganz ungewöhnliches, noch nie dagewesenes Ballet aufgeführt werden: ein Schlittschuhlauf. Wie wird das motivirt? — Wir sind in einer Winterlandschaft, das Heer der Wiedertäufer sammelt sich, die Anführer unterhalten sich recitativisch.

„Jetzt ist der Abend da, und unsre Schaar,  
Seit frühem Tag war sie im Kampfe.“ — Für

Die Ehre! — „Aber bleibt der Magen leer,  
Reicht sie allein nicht aus.“ — Es reifen jetzt  
Für sie die Früchte ihrer Siege, denn  
Auf dieses Reiches Eisespiegel eilt  
Von allen Seiten eine Schaar herbei,  
Und schlanken Leibes, leichten Fußes bringt  
Sie Speiß und Trank heran.

Und nun folgen eine Viertelstunde hindurch die halsbrechendsten equilibristischen Kunststücke; das Corps de Ballet gleitet auf Schlittschuhen, die auf Rädern ruhen, über die Bühne, jeden Augenblick in Gefahr, ins Orchester hinunterzufallen, und in sichtbarer Todesangst. Diese Künste mögen Interesse erregen, wo sie wollen, in den Zusammenhang der Handlung und in die Einheit der Stimmung wirken sie nur störend ein. — Es wäre an der Zeit, überhaupt einmal ein ernstes Wort gegen das Unwesen des Pariser Ballets zu sagen, an dem wir aus reiner Pietät Geschmack finden, weil der Gebrauch es einmal geheiligt hat. Eigentlich sind diese verschrobenen Stellungen so unschön als möglich, und mehr auf die Sinnlichkeit als auf das ästhetische Gefühl berechnet. In der Oper sind sie nur da im Recht, wo sie eine bestimmte, in dem Lauf der Handlung begründete Stimmung verstimmen, wie das Ballet der Mexikanischen Zauberer im Cortez, oder die Elfen im Oberon. Ein störendes Intermezzo dagegen, wie z. B. der Zigeuertanz in den Hugonotten, ist schlechtthin verwerflich. — Man suche in diesen Verwürfen keine Pedanterie, bei einer gemischten Kunst ist ein strenges Festhalten der leitenden Tendenz noch nöthiger, als bei dem einfachen Drama, wenn nicht bald eine völlige Verwilderung eintreten soll.

Der zweite Vorwurf trifft mehr das Wesen der Sache. Die Dichtung läßt sich zu sehr auf Intriguen, auf ein sorgfältiges Motiviren ein; und die Musik folgt mit ihrer Declamation zu sehr dem einzelnen Bild und der einzelnen Stimmung, um das hervorzubringen, was ich als das Wesentliche der heroischen Oper angedeutet habe, große Gegensätze. Einmal im Propheten wird sogar das Anschlagen von Feuer musikalisch dargestellt, wie im Robert das Werfen der Würfel. Scribe's dramatische Anlage hat eine auffallende Ähnlichkeit mit Calderon, wie überhaupt die Verwandtschaft zwischen dem französischen und spanischen Theater bei genauer Betrachtung sich nicht verkennen läßt. Der kalte Verstand in der Conception des Stücks, der Witz im Combiniren, die Virtuosität in der Intrigue, zeichnet das Lustspiel beider Dichter aus; und für das phantastische Wesen, welches der neufranzösische Dramatiker nicht wie sein Vorbild in gläubigen Tragödien ausdrücken durfte, findet er in der Oper den angemessenen Schauplatz. Auf den ersten Blick hält man es kaum für möglich, daß ein Libretto, wie das zu Robert dem Teufel, von dem Verfasser so verständiger Stücke, wie *le verre d'eau* und *une chaîne* herrühren sollte. Allein bei genauerer Betrachtung finden wir doch die Gleichheit. Auch bei einer phantastischen Fabel kann der Dichter die Intrigue

nicht lassen; auch bei einer Anhäufung von Wundern, Zauberei u. s. w. muß er motiviren. — Bei der Analyse unseres Stückes wird sich das näher ergeben.

Die eigentlichen Träger der Handlung sind die drei Wiedertäufer — eine sehr glückliche Mischung von Chor und Solo, die man im Drama nicht so geben könnte. Sie reisen von Ort zu Ort, um die Bauern zu einer Erhebung gegen die Tyrannei des Adels anzuregen. Zu ihrem Erfolg gebrauchen sie aber ein Medium, welches auf die Phantasie wirkt. Sie finden es in Johann von Leyden, der theils durch sein Aeußeres, theils durch sein schwärmerisches Wesen befähigt ist, die Rolle eines Propheten, eines Sohnes Gottes zu spielen. Bestimmt wird er dazu durch einen persönlichen Conflict mit dem Adel; ein hochmüthiger Edelmann hat ihm seine Braut geraubt. Aeußerlicher Erfolg wird ihm in hohem Grade zu Theil, aber bald kommt er in Conflict mit der Rohheit und der gemeinen Natur seiner Verbündeten; theils veranlaßt die Unwahrheit seiner Stellung einen innern Bruch: er muß seine Mutter öffentlich vor allem Volk verleugnen, denn der Sohn Gottes darf durch menschliche Bande nicht gefesselt sein, und diese Gottlosigkeit zieht ihm einen Fluch von denen zu, die ihm die Liebsten sind; und er weiß sich nicht anders zu helfen, als daß er sich mit seinem Palaste, seinen Freunden und Anhängern in die Luft sprengt. — Eine Fabel, die eine rein tragische Durchführung wohl zuließe, wenn nicht jener satyrische Pragmatismus, der aus der ganzen Geschichte ein Gewebe von Intriguen macht wie im Glas Wasser, die Entwicklung verwirrt.

Erster Act. Indifferenten Chor der Landleute, auf welche gewirkt werden soll. Die Mutter Johann's, Fides, und seine Braut, Bertha, benachrichtigen das Publicum, daß die Letztere zu ihrer Vermählung die Einwilligung ihres Herrn, des Grafen Oberthal, bedarf. Auf einer Erhöhung erscheinen die drei schwarzen Gestalten der Wiedertäufer. Die Aufregung der Bauern geht sehr einfach vor sich. Wie in den Hugenotten ist ein alter, finsterner Choral zu Grunde gelegt, aber ohne die weitere Anwendung, die in jenem Chor davon gemacht ist.

Zu Dreien. Ad salutarem undam,  
Ad nos, venite miseri.

Baß. Die ihr düngt diese Saaten mit eurem Schweiß,  
Wollt ihr nicht auch den Lohn für euren Fleiß!

Zu Dreien. Ad nos salutarem undam  
Iterum venite miseri.

Tenor. Wollt ihr das stolze Schloß, von dem die Banner wehen,  
In Zukunft demüthvoll gleich euren Hütten sehen?

Zu Dreien. Ad nos u. s. w.

Bariton. Es muß die Tyrannei vor eurem Zorn erbeben,  
Und was erniedrigt war, das soll sich neu erheben.

Zu Dreien. Erhebet euch! erhebet euch!

Nun mischt sich das Volk ein: „D hört auf sie, folgt ihrem Wort! sie sprechen wahr, so will es Gott!“ „Tod den Tyrannen!“ u. s. w. Getümmel, man

bewaffnet sich. Hier ist Alles verständlich, man wird ganz in die Stimmung einer gewaltigen Empörung versetzt, und mit wie einfachen Mitteln wenn man den Apparat damit vergleicht, den das Drama bedarf. — Die Ankunft des Grafen mit seinen Bewaffneten unterbricht den Tumult. — Die Wiedertäufer, in deren einem — und das ist der erste verwirrende Moment — er einen diebischen Knecht erkennt, werden fortgejagt; Bertha bringt ihre Bitte an, deren Einfachheit durch das unmotivirte humoristische Benehmen der Fides (musikalisch gezeichnet) gestört wird; der Graf sagt: ein hübsches Mädchen behalte ich lieber selbst, und führt sie mit sich fort. Murren des Volks über diese Frevelthat. Oben erscheinen wieder die drei Wiedertäufer mit ihrem Choral, und wir wissen beim Fallen des Vorhangs mit Zuversicht, daß sie nun einen festen Boden haben.

Zweiter Act. Johans Wohnung. Unnöthiger Tanz. Die drei Wiedertäufer erkennen in Johann den Mann, den sie brauchen, und suchen ihn zu bereden, Prophet zu werden. Er weigert sich, er will heirathen. Wie sie fort sind, flüchtet seine Braut, von den Reitern des Grafen verfolgt, im größten Entsetzen herein. Er verbirgt sie, aber man bringt seine Mutter, und zwei Henker mit gehobenem Beil drohen, ihr den Kopf einzuschlagen, wenn er nicht Bertha ausliefert. Er thut es endlich nach einigem inneren Kampf. Die Mutter dankt in einer gerührten Arie. Die rückkehrenden Wiedertäufer finden ihn jetzt in der nöthigen Stimmung; um Rache zu finden, wird er Prophet, verpflichtet sich, allen menschlichen Banden zu entsagen, und verläßt die Mutter ohne Abschied. — Es ist viel dramatische Kraft in der musikalischen Ausführung dieser Scene angewandt, nur herrscht die Deklamation fast zu sehr über die Harmonie.

Dritter Act. Winterlandschaft. Das siegreiche Heer der Wiedertäufer lagert vor Münster. Der Triumph- und Rachegefang, der zur Fortsetzung des Verständnisses sehr wesentlich ist, unter andern auch dazu, daß das Publikum etwas von den Ausschweifungen der Wiedertäufer erfährt, von denen sonst nichts zu sehen ist, hat die Leipziger Regie ausgelassen. Es folgt der Schlittschuhlauf, der übrigens eine sehr artige Melodie veranlaßt. — Zelt der Anführer. Es ist dunkel. Ein Neugeworbener wird eingeführt, und muß beschwören, alle Klöster anzuzünden, alle Edelleute zu hängen.

Endlich noch nothwendig ist,

Du lebst stets als guter Christ, höchst heilig!

Und unmittelbar darauf: Schenket ein, ihr Herzensbrüder, Becherklang u. s. w. — Das Terzett ist musikalisch einer der Glanzpunkte, aber in dem dramatischen Zusammenhang sehr störend, denn wir sehen nun die drei Helden, in denen wir bisher das Symbol einer zwar dunkeln, aber relativ berechtigten Idee anerkannten, als gemeine Schurken vor uns. An einfache Schwärmerei kann der französische Pragmatiker nicht glauben. — Es wird Licht angezündet, und man erkennt in dem angeblichen Recruten den Grafen selbst, der sich als Spion in's Lager eingeschlichen

hat. Er soll zum Tode geführt werden; da tritt der Prophet mit seinem Ansehen dazwischen. Ihn ekelt schon seiner Rolle, er möchte das Schwert niederlegen. Selbst den Feind — von dem er beiläufig erfährt, daß Bertha nach einem vergeblichen Selbstmord-Versuch nach Münster entflohen ist — begnadigt er. Dann muß er zum Heer zurück, das durch einen Verlust erbittert ist. Er weiß es durch seine schwärmerischen Reden wieder in Begeisterung zu setzen, und mit einem brillanten Sonnenaufgang und dem Sturm auf Münster schließt der Act.

Vierter Act. Münster. Der Prophet herrscht in der Stadt, die Bürger zittern vor seinen Soldaten. Fides als Bettlerin, bittet in der berühmten Arie um Almosen, um für ihren Sohn, den sie für todt hält, und dessen Tod sie dem grausamen Propheten Schuld gibt, Messe zu lesen. Sie trifft Bertha, als Pilger gekleidet. Beide fluchen dem vermeintlichen Mörder, und beschließen, Rache an ihm zu nehmen. — Großer Kriegszug. Der Prophet wird als König von Zion gesalbt. Er ist in schwärmerisch weicher Stimmung, und die Musik läßt beinahe vermuthen, daß er selber ungewiß ist, ob er nicht wirklich der Sohn Gottes sei. Fides erkennt ihn als ihren Sohn und spricht es aus. Aber die Gewalt seiner Schwärmerie besiegt sie. Er fragt sie, ob sie ihren Sohn geliebt habe? sie möge ihn nun fest ansehen und erklären, ob er ihr Sohn sei; wenn sie ja sage, so möge das Volk ihn als Betrüger niederstoßen. Die mütterliche Liebe siegt, sie verleugnet ihn.

Fünfter Act. Gewölbe. Die drei Männer wollen ihren Propheten an den Kaiser verrathen, der mit großer Heeresmacht heranrückt. — Gespräch zwischen Johann und seiner Mutter; sie beschwört ihn, seinem greuelvollen Leben zu entsagen, und mit ihm zu entfliehen. Nach einigem Sträuben ist er es auch Willens. Bertha, die noch nichts weiß, und sich über sein Wiederfinden freut, gesellt sich zu ihnen; als sie aber in ihm den Propheten erkennt, flucht sie ihm und tröstet sich selbst. So bleibt ihm nichts weiter übrig, als zu sterben. — In der letzten Scene sind wir in einer wüsten Orgie; es wird getrunken, getanzt, bis die Verschwörer eindringen; Johann läßt die Pforten verschließen, und ruft ihnen zu: ihr seid in meiner Hand! schon brechen von unten Flammen auf, das Zimmer wird von Rauch erfüllt; er hat die Pulverkammer angezündet, die im Schloßkeller lag, und das Schloß begräbt die Wiedertäufer mit ihren Feinden.

Die gewaltigen Contraste, zu denen diese Scenen überreiche Gelegenheit bieten, sind von der Musik trefflich ausgebeutet. Die Intentionen sind, die oben gerügte Detailmalerei abgerechnet, durchweg zu loben. Aller Effect, den ein Meister wie Meyerbeer aus einer geschickten Behandlung der Instrumente ziehen kann, ist in mehr als hinreichendem Maße vorhanden. Die Gesangparthien sind dankbar und schonend angelegt; die reichste ist bekanntlich die der Fides, für deren tiefe Alt-lage die Leipziger Sängerin übrigens nicht ausreichte. — Dennoch scheint mir im Ganzen die musikalische Kraft, welche sich im Propheten ausspricht, ge-

ringer zu sein, als die im Robert und den Eugenotten, während die von allen Musikverständigen anerkannten Fehler der Meyerbeer'schen Musik — das Nebeneinanderstellen gemeiner Motive neben wahrhaft ergreifenden, die Coquetterie in den Ueberraschungen u. s. w. — sich wiederfinden. Ich meine nicht bloß den Mangel an Melodien, der im Vergleich mit jenen beiden Opern jedem Ohr auffällt, sondern auch die harmonischen Gänge. — Dennoch bleibt der Prophet ein bedeutendes Werk, und wenn das Publikum nicht so närrisch wäre, auf den Schlittschuhlauf, den es doch auf dem wirklichen Eise viel bequemer haben kann, und ähnliche Schnurrpfeifereien das Hauptgewicht zu legen, so sollte einmal eine verständige, und in der Achtung des Publikums feststehende Direction versuchen, durch Ausmerzung dieses überflüssigen Prunks, der die Kosten der Aufführung in's Unendliche steigert, die Länge des Stücks, namentlich wegen der unvermeidlichen Vorbereitungen in den Zwischenacten unerträglich macht, einen reinen dramatischen Eindruck herzustellen, der sicher nicht geringer sein würde, als der gemischte, den wir jetzt aus der Vorstellung davontragen.

## Die verfloffene Concert-Saison

in Leipzig.

In den letzten Tagen sind wir aus dem Füllhorn der tönenden Muse auf eine Weise überschüttet worden, daß eine Erholung Noth that. Die heilige Woche, in welcher weder Concert noch Theater ist, mit Ausnahme des Mendelsohn'schen Paulus, der wie ein versprengter Nachzügler den weiten Zug unserer musikalischen Genüsse schließt, kommt selbst den eifrigsten Musikliebhabern sehr gelegen. 21 große Orchester-Concerte im Gewandhaus, 6 Soireen für Kammermusik, 1 Benefiz für Frn. Nissen, 1 für Clara Schumann; 9 Orchester-Concerte des Musikvereins Euterpe. — Das ist gerade so viel, als ein leidlich standhafter Hörer vertragen kann.

Es haben uns diese Concerte viel des Schönen und Neuen geboten.

Es wurden folgende Symphonien aufgeführt. Von Beethoven im Gewandhaus die Eroica, Pastorale, Bdur, Fdur, Adur, Cmoll; in der Euterpe die Eroica und Cmoll. Von Mozart im Gewandhaus die Esdur, in der Euterpe die große Cdur mit der Fuge. Von Haydn im G. die Symphonie militaire, in der G. die eine in Ddur. — Wenn man das mit den Concerten der königlichen Capelle in Berlin vergleicht, so waren diese drei großen Meister verhältnißmäßig allerdings wenig vertreten. Außerdem von Franz Schubert im G. die Cdur, in der G. eine ungedruckte in Cmoll, die wohl zu Schubert's schwächern Werken gehört; von Robert Schumann im G. die Cdur und Bdur,