



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Moos, Paul: Moderne Opern : (Schluß)

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



## Moderne Opern

Von Paul Moos

(Schluß)



so mehr müssen alle, denen das Wohl der deutschen Musik am Herzen liegt, Engelbert Humperdinck danken, daß er gerade zur rechten Zeit mit seinem Märchenpiel Hänsel und Gretel hervorgetreten ist. Hat er auch kein in sich gleichwertiges Werk geschaffen, so führt er doch den Beweis, daß die deutsche Musik überall da noch im Vordertreffen steht, wo es sich um Reinheit, Adel und Tiefe der Ideen handelt.

Den Text hat des Komponisten Schwester, Frau Adelheid Wette, hergestellt — „gedichtet“ kann man beim besten Willen nicht sagen. Frau Wette ist Dilettantin und wird es wohl selbst ablehnen, als Textdichterin großen Stils gelten zu wollen. Es ist ihr nicht geglückt, etwas von dem Duft und der Poesie des Volksmärchens in ihr Buch herüberzuretten. Auch ist nicht recht einzusehen, warum sie die Handlung und die Charaktere teilweise ihrer ursprünglichen Herzlichkeit entkleidet und mehr oder weniger verflacht hat. Doch sei dem, wie ihm wolle, Frau Wette hat jedenfalls mit der Wahl des Stoffes einen guten Griff gethan und verdient unsern Dank schon dafür, daß sie durch ihr Textbuch den Komponisten überhaupt in den Stand gesetzt hat, seine schöne Musik zu schreiben.

Gleich der Anfang des Vorspiels läßt keinen Zweifel, mit wem man es zu thun hat. Der Adel des Klanges, die Reinheit der harmonischen Struktur, die Innigkeit des melodischen Flusses und der fast übergroße Reichtum an vornehmen Einzelheiten offenbaren dem Hörer, der von den Italienern herkommt, sofort eine bessere musikalische Welt. Hier ist Maß und Ziel und künstlerischer Wohlklang. Das ganze Vorspiel ist ein ausgezeichnetes Musikstück, kernig, klar und gesund. Aber es schöpft seine Vorzüge nicht etwa aus einer Anlehnung an Wagner, o nein. Gerade dadurch ist es Humperdinck gelungen, etwas Selbständiges und Erfreuliches zu schaffen, daß er den Mut und die Kraft gehabt hat, sich von Wagner freizumachen und nach Ausdrucksformen und einem Inhalte zu greifen, die allein einer frischen Erfindung

Genüge thun können. Freilich ist das Vorspiel und überhaupt die besten Partien aus Hänsel und Gretel ohne Wagners Vorgang nicht denkbar. Humperdind steht auf dem Boden der durch Wagner erweiterten und bereicherten Harmonik und Melodik (?); aber er verzichtet in dem Bewußtsein der eignen Kraft darauf, die Manier des Meisters nachzuahmen, und schafft aus eigner Erfindung wieder in scharf umgrenzten Formen scharf umgrenzte musikalische Gebilde. Überall wo Humperdind diese seine Selbständigkeit wahr, bleibt er denn auch anregend und bewundernswürdig; überall aber, wo er der Manier Wagners Zugeständnisse macht, sei es durch ausgedehnte motivische Arbeit oder durch ein Verlassen des ihm angeborenen natürlichen Tons, sinkt er von seiner Höhe herab und wird, wie wir das später sehen werden, zum umständlichen Erzähler.

Zunächst ist aber davon noch nicht die Rede. Die ersten Szenen zeigen Humperdind auf der Höhe. Den Zwiegesang der Kinder möchte ich mit einer Schnur von Perlen vergleichen, von denen immer eine schöner, kostbarer und glänzender als die andre ist. Hier steht man einer reifen und überlegnen Kraft gegenüber, die, wo sie sich ungeschminkt selbst giebt, nur freudige Bewunderung zu erregen vermag. Daß Humperdind in dieser ersten Szene und auch später einige Volksliedchen verarbeitet hat, fällt nach meiner Meinung gar nicht in die Wagschale. Die Liedchen waren ja schon lange da, es bedurfte aber erst der Kunst Humperdinds, sie zu einem so reizenden musikalischen Ganzen zu verarbeiten. Sollte es ihm wirklich leichter fallen, Gutes zu schaffen, wenn er sich hier und da auf schon vorhandne Weisen stützt, so kann man ihm nur dringend raten, ungenirt seiner musikalischen Natur nachzugeben und nicht den wohlfeilen Spott derer zu fürchten, die geneigt sind, ihm deshalb Unselbständigkeit vorzuwerfen. Die Volksliedchen verhalten sich zu dem, was Humperdind aus ihnen gemacht hat, wie die Gewürze in der Büchse zur fertigen wohlschmeckenden Speise.

Besonders schön ist die Charakteristik der beiden Eltern. Aus dem monologischen Gesange der Mutter spricht die Müdigkeit einer im Kampf ums Dasein gequälten Seele, aus dem Liede des Vaters aber der leise Schmerz einer ehrlichen und redlichen Armut. Er hat ja ein wenig über den Durst getrunken, der gute Besenbinder, aber die angeborene Gutmütigkeit seines Herzens leuchtet auch durch das bißchen Alkohol. Es liegt etwas in seinem Liede, was fast zu Thränen rührt, eine schlichte Einfalt und ein Anflug von Wehmut, von denen man sagen möchte, daß sie einen ausgesprochen deutschen Charakter haben.

Das Folgende hält sich allerdings nicht mehr ganz auf dieser Höhe. Neben vortrefflichen finden sich auch schon weniger gelungne Partien. Das Orchester begleitet ja in sinniger Weise die Bereicherung der Speisekammer, die Angst des Vaters um seine lieben Kinder kommt in breiten, ernstern Akkorden

zum Ausdruck, und das Hexenlied vollends, in dem sich Scherz und Ernst eigentümlich vermischen, schwingt sich wieder zu der Bedeutung des Vorhergehenden auf. Was dazwischen liegt, ist aber nicht mehr frei von Flecken. Die Erzählung von dem Verkauf der Besen und das Hoch auf die Besenbinderei haben bei allen Vorzügen im einzelnen doch etwas unangenehm Tumultuarisches; das Gelächter der beiden Alten ist hölzern und häßlich und würde am besten ganz gestrichen; die Geschichte mit dem Besen ist — freilich schon im Text — an den Haaren herbeigezogen und verrät allzusehr die Absicht, Keinesdes bekanntes Liedchen zu verwerten. Außerdem läßt der Schluß der ganzen Szene ebenso wie der Zorn des Vaters über den zerbrochenen Topf den Humor vermissen. Es ist ja eine alte Sache, daß sich überall da, wo eigentlich komische Ideen fehlen, rasch falsches Pathos einstellt mit dem Anspruche, der einzig richtige Ausdruck zu sein. So ist es auch hier, wenn der Alte seine Rummelflasche holt, viel leichter mit wuchtigen Akkorden zu arbeiten, als einen Ausdruck zu finden, der der zweifellos humoristischen Absicht des Textes gerecht wird. Doch lassen wir uns dadurch nicht beirren, in seiner Gesamtheit ist das erste Bild eine wertvolle Bereicherung unsrer musikalischen Litteratur.

Der Hexenritt, der zum zweiten Bilde überleitet, ist ein ebenso bedeutendes und vortreffliches Musikstück wie das Vorspiel; die Szene im Walde vollends entfaltet mit ihrem Volksliedchen, ihrem Kuckucksruf und ihrem Blumenkränzchen einen Zauber ganz eigener Art. Was den Worten des Textes an eigentlicher Märchenstimmung abgeht, ersetzt der Komponist reichlich durch den Reiz seiner Musik. Um so eigentümlicher und unbegreiflicher ist es, daß die Schönheit und Kindlichkeit der musikalischen Ideen plötzlich wie mit dem Messer abgeschnitten erscheint. Während sich Hänsel den Rest der Erdbeeren erobert, rauscht und wogt es noch im Orchester ernst, als ob der Wind durch einen Wald von hohen Buchen wehte; in dem Augenblick aber, wo Gretel entsetzt die Hände zusammenschlägt, ist es mit der Schönheit zu Ende. An Stelle des natürlich ungesuchten Flusses der Gedanken tritt ein wühlendes kontrapunktisches Arbeiten, das sich zwar, äußerlich genommen, der Stimmung des Textes und dem Sinne der Worte anschließt, dem es aber doch an eigentlich künstlerischem Gehalt gebricht, es mag sich so bedeutend und leidenschaftlich geberden, wie es will. Diese ganze Furchtszene ist unkindlich. Doch ist es nicht die Art des Ausdrucks, gegen die ich mich in erster Linie wenden möchte. Mag sich Humperdinck in verwickelten Harmonien und kontrapunktischen Gestaltungen ergehen, wenn ihm das Freude und — wie es scheint — nicht die geringste Mühe macht, wenn er nur dabei künstlerisch wertvollen Gehalt zu bieten vermag. Hier aber dient die anspruchsvoll auftretende Arbeit nur dazu, ein großes Loch in der Erfindung zu überkleistern. Der moderne Musiker vom linken Flügel wird das allerdings nicht zugeben, sondern behaupten, daß gerade die

Angst der Kinder einen glänzenden, echt modernen Ausdruck gefunden habe, und daß sich gerade hier Humperdinds Talent von seiner besten Seite zeige. Das ist eben Geschmackssache. Für meine musikalische Empfindung fehlt dieser Szene das wichtigste, die greifbare melodische Gestalt; ich finde sie gequält und atme auf, wenn das Sandmännchen kommt mit seinem wundervollen Liedchen, und mit mir freuen sich gewiß alle die, die sich noch Sinn und Verständnis für wirkliche musikalische Schönheit bewahrt haben. Warum geht bei dem kleinen Liede eine Bewegung durchs Haus? Warum neigen sie alle die Köpfe und flüstern einander ins Ohr: Wie schön? Nur weil der ungezwungen tiefe Gehalt dieser edeln Melodie jedes Herz gefangen nimmt. Das Gebet der Kinder hält die gewonnene Stimmung fest, und es wäre alles schön und gut, wenn die Lustbarkeit nur rasch ein Ende nähme. Leider werden wir aber noch zu Zeugen einer großen Pantomime gemacht, gegen die ja an sich gewiß nichts einzuwenden wäre, wenn nicht in der begleitenden Musik Fehler zu Tage träten, die man gerade bei Humperdind so gern vermieden sehen möchte, nämlich Sentimentalität und — man verzeihe das Wort — Prozenhaftigkeit. Oder ist es etwa nicht tadelnswert, wenn aus dem Liede des Sandmännchens das schönste Stück herausgerissen und ich möchte fast sagen in unkeuscher Weise im ganzen Orchester herumgeschleift wird? Ist es nicht prozenhaft, das Gebet der Kinder pomphaft aufzuputzen und herzurüsten wie eine Waldnymphe zu einem Hofball? Fände sich die Musik zu dieser Pantomime irgendwo bei Mascagni oder Leoncavallo, so würde niemand Anstoß daran nehmen. Man würde zugeben, daß sie sich dem Gesamttone ungezwungen einreibe, und würde sich vielleicht sogar freuen über die Geschicklichkeit der Orchesterbehandlung und den Reichtum der instrumentalen Arbeit. Anders bei Humperdind. Im Hause des deutschen Edelmanns erwartet man andre Manieren, als in dem des italienischen Naturburschen. Was bei diesem überrascht und erfreut, kann bei jenem immer noch aufgebauscht und unnobel erscheinen.

Das Vorspiel zum dritten Bilde zeigt Humperdind wieder auf der frühern Höhe, und das Lied des Taumännchens vollends läßt uns durch seine reine Schönheit alles Ungemach vergessen. Im Gruße Gretels an die Vögel und in der nachherigen Erzählung des Traums steckt zwar die alte Base Sentimentalität wieder ihren Kopf heraus, und an die Stelle freier Erfindung tritt motivische Arbeit. Dagegen führt die Schalkhaftigkeit Gretels und der Übermut Hänsels in der Weckzene und dem Lerchen-Hahnenzwiegesang zu entzückenden musikalischen Ideen.

Mit der Erscheinung des Knusperhäuschens aber gelangen wir an einen entscheidenden künstlerischen Wendepunkt. War bisher das Verhältnis so, daß das Gute bei weitem überwog, so wird nun für längere Zeit das Verfehlte zur Regel, das Gute aber zur Ausnahme. Was der Grund dieses künstlerischen Rückgangs ist, ob ein wirkliches Nachlassen der schöpferischen Kraft

oder ein teilweise irgeleiteter Geschmack, der gerade auf diese Weise besonders wirken zu können glaubt, oder der vielleicht nur unbewußt den verwirrten musikalischen Anschauungen unsrer Zeit seinen Tribut zahlt, dürfte wohl schwer zu entscheiden sein. Es kann das auch ruhig dahingestellt bleiben, Thatsache ist, daß von nun ab der künstlerische Wert der Humperdinckschen Gedanken im Durchschnitt geringer ist, ja daß sie sich zuweilen bis zur Leerheit und Dürftigkeit verlieren. Wir werden zwar auch jetzt noch auf Schritt und Tritt daran erinnert, daß es ein Musiker von seltenen Gaben ist, der uns führt; aber während es bisher der Künstler war, der zu uns sprach, nimmt von nun an vor allem der Techniker das Wort.

Die im Walzerrhythmus sich äußernde Freude der Kinder über das Häuschen ist ja ganz hübsch, aber für Humperdinck doch zu gewöhnlich. Wer gleich darauf dem „Knusper knusper Knäuschen“ der Heze und der kurzen Antwort der Kinder so reizende und interessante Gedanken zu Grunde legt, sollte so leichte Ware nicht auf den Markt bringen. Das Erscheinen von Frau Rosina Leckermaul macht die Sache auch nicht besser, es will der Heze zunächst gar nicht gelingen, uns musikalisch zu interessieren. Da, mit einemmale, wie Hänsel weglaufen will, wird sie ernstlich böse, hebt den Stab und rafft sich zu einem Zauberspruch auf, der zwischen Ernst und Scherz eigentümlich schillert und wieder musikalisch beachtenswert ist. Aber kaum ist Hänsel im Ställchen, so wird die Alte matt und uninteressant, nicht einmal das schöne: „Friß Vogel oder stirb, Kuchenzeit dir erwirb“ will ihr gelingen. Das geht eine Weile so fort, immer tauchen Ansätze von guten Ideen auf, aber zu einem frischen, fröhlichen Musizieren aus einem Gusse kommt es erst wieder, als die Heze zum Besen greift. Man könnte wieder zweifeln, ob der musikalische Charakter dieses Hexenritzes ernst oder komisch sei. Ich möchte glauben, daß das groteskkomische Element überwiege, und möchte darin einen bemerkenswerten Unterschied der Heze Humperdincks und der des Grimmschen Märchens sehen. Die Heze des Urbildes ist durchaus nicht komisch, sondern ein schlimmes Weib. Man wird sie natürlich nicht in der Weise ernst nehmen, wie weibliche Bösewichter der Tragödie, da sich das Märchen ja bei aller scheinbaren Ernsthaftigkeit des Tones seiner poetischen Fiktion bewußt bleibt und es liebt, seine Gestalten mit einem Hauche leiser Ironie zu umkleiden. Die Heze des Märchens wird aber niemals in wilder Freude um ihr Haus galoppieren. Bliebe Humperdinck wenigstens konsequent in der Betonung des Groteskkomischen, so wäre gegen seine Umbildung des Charakters nichts einzuwenden. Warum soll die Heze nicht auch einmal komisch aufgefaßt werden können? Aber er ist bei ihrer musikalischen Gestaltung nicht klar zu Werke gegangen. Er hat die spärlichen musikalischen Gedanken, die ihm hier zuflossen, genommen, wie sie kamen, ohne viel zu sichten und auszuscheiden, hat sich wohl auch einmal Gewalt angethan, wenn sich die

Linien gar nicht füllen wollten, und so ist ein zerfahrener musikalischer Charakter entstanden, aus dem man nicht recht klug wird. Die Heze ist die schwächste Gestalt des ganzen Werkes. Musikalisch gute Züge hat sie nur noch in ihrer Freude über Hänsels leckeres Züngelchen und in ihrem Arger über seine knöchigen Finger. Auch die Fütterung mit Rosinen und Mandeln mag noch angehen, dann aber hat sie ausgefungen. Glücklicherweise steckt sie bald im Ofen, und mit der Freude der Kinder über die Befreiung gewinnt auch der Komponist seine schöpferische Kraft zurück, die sich nun bis zum Schluß behauptet. Der kunstvoll gearbeitete Freudenwalzer leitet hinüber in fruchtbarere musikalische Regionen. Der leise Gesang der verzauberten Kinder verbreitet eine geheimnisvolle Stimmung, die immer freudiger wird und schließlich in hinreißenden Jubel einmündet. Das nun so ernst und wehmütig klingende „Kallalala“ des guten Vaters, der seine Kinder sucht, zieht wie ein leichter Schatten über das heitere Bild; aber huch! ist er wieder versflogen, Kinder und Eltern haben sich wieder, das Tanzlied vom Anfang klingt noch einmal an, und zum Schluß wird, wie es sich gehört, dem lieben Gott gedankt, daß er alles zum Guten gelenkt hat.

Da Engelbert Humperdinck unter den bekannt gewordenen deutschen Opernkomponisten der Gegenwart jedenfalls den ersten Platz einnimmt, so sieht man weiteren Werken von ihm mit Spannung entgegen. Die große Frage ist, von welcher Seite er sich künftig zeigen wird, ob von seiner produktiven oder von der konstruierenden. Möchte er dessen eingedenk bleiben, daß der große Erfolg seines Märchenspiels nur auf den Gedanken beruhte, die schön zu finden man weder Musiker von Fach noch Wagnerianer zu sein braucht.

Am Anfange dieses Aufsatzes sprach ich noch von einer Oper, die, ohne allgemein bekannt geworden zu sein, doch ihrer hervorragenden Eigenschaften wegen eine Ausnahmestellung beanspruchen könne. Das Werk, das ich meine, führt den unglückseligen Titel „Liebe,“ ist von dem jungen Münchner Komponisten Anton Beer und wurde etwa vor einem Jahre in Lübeck so gut wie abgelehnt.

Es ist mit dem Entdecken bedeutender Künstler bekanntlich eine mißliche Sache. Unter zehn Fällen entspricht das Ergebnis neunmal nicht den erregten Erwartungen, da sich der Prophet aus irgend welchen Gründen zu Gunsten seines Schüßlings getäuscht hat. Wer ein Herz hat, wird ja an einem aufstrebenden Künstler immer lieber das Gute als das Schlechte hervorheben, und überdies liegt in Zeiten, die künstlerisch etwas verwahrlost sind, die Gefahr nahe, da einen Messias oder wenigstens eine hohe Kraft zu sehen, wo schließlich doch nur Mittelmäßigkeit zu finden ist. Aber gar zu vorsichtige Zurückhaltung kann auch vom Übel werden. Ein mutiges und offnes Wort wird unter Umständen zur Pflicht und kann, am rechten Platze gesprochen, mehr nützen als die kühle oder unselbständige Zurückhaltung von Jahrzehnten.

Der Kritiker muß sich glücklich schätzen, wenn er durch Förderung einer hervorragenden Persönlichkeit auch einmal etwas Positives leisten kann. Er muß nur seiner Sache sicher und jederzeit bereit sein, das, was er verkündet, mit seinem Namen zu decken. Und so spreche ich es denn ohne Scheu aus: Anton Beers „Liebe“ ist ein Werk von hervorragender Bedeutung, und der Komponist verdiente in der ersten Reihe der lebenden Musiker genannt zu werden.

Aber der Durchfall in Lübeck? Ich will darüber nicht viele Worte verlieren. Manches gute Werk muß ja erst einen Mißerfolg erleben, ehe es endgültige Gestalt gewinnt, und so ging es auch Beer mit seiner „Liebe.“ Zu drei Vierteln mögen die Gründe des Mißerfolgs in der Aufführung gelegen haben, die trotz des besten Willens der Beteiligten aus Beers klaren Gedanken ein unentwirrbares Chaos machte, zu einem Viertel auch in Mängeln, die dem Werke selbst anhafteten. Es waren das namentlich Mängel des Textes, kleine leicht zu beseitigende dramatische Verstöße des Komponisten und die Eintönigkeit der Instrumentation, die einer gewissen Schüchternheit entsprang und durch Beimischung kräftigerer Farben ohne weiteres zu heben wäre. Die Mängel des Textes freilich sind, soweit sie nicht in Plattheiten des Ausdrucks liegen, unverbesserlich. Der Text ist zwar nicht so schablonenhaft wie der zu Mara, aber er hat eben Fehler anderer Art. Er entnimmt seinen Stoff Körners Sühne und behält so manches Veraltete bei. Die beiden Brüder sind geblieben, die dasselbe Mädchen lieben, und von denen der ältere, totgeglaubte, am Tage der Vermählung des jüngern aus dem Feldzuge zurückkehrt. Das wäre noch nicht so schlimm. Bedenklicher ist die Beibehaltung des Verwechslungsmordes im zweiten Akt: Konrad will den Bruder töten, ersticht aber, getäuscht durch den weißen Mantel, das von beiden begehrte Märchen. Der Schluß macht diese poetische Sünde insofern wieder gut, als Konrad, im Gegensatz zu seinem Vorbilde bei Körner, nicht vom Bruder erschossen wird, sondern sich selbst tötet. Dennoch könnte das Altmodische in der Anlage dem Werke für immer verhängnisvoll werden, wenn eben nicht Beers Musik alle Unebenheiten vergessen machte. Hat Humperdinck die Kinderstubeapoësie seiner Schwester zum entzückenden Märchenspiel erhoben, so gestaltet Beer diese in vielen Dingen unmoderne Liebe zur ergreifenden Tragödie.

Es ist ja nun nicht bloß schwer, Musik in Worten zu schildern, sondern, genau genommen, eigentlich unmöglich. Man mag Bild auf Bild häufen und so schwungvoll und poetisch werden, wie man will, man hat doch eben immer nur Worte und keine Töne. So wäre ich auch jetzt in größter Verlegenheit, die Eigentümlichkeit der Beerschen Musik zu beschreiben, wenn nicht zufällig die Musik Humperdincks einen naheliegenden und guten Vergleich böte. Denn bei aller Verschiedenheit stehen Beer und Humperdinck in ihren guten Zügen doch auf gleichem Boden. Wer wollte behaupten, daß Humperdincks Vorspiel, das Tanzlied, die Gesänge des Vaters, des Sandmännchens, des Taumännchens

und der ganze Schluß des Märchenspiels sich geradezu an Wagner anlehnten? Sind sie aber deshalb weniger modern? Gewiß nicht! Wir müßten den als einen Todfeind aller gesunden künstlerischen Weiterentwicklung betrachten, der Humperdinck da unmodern schelten wollte, wo er sein Bestes giebt. Ganz in demselben Sinne aber ist Beers Musik modern, ohne wagnerisch zu sein. Sie ist ebenso weit entfernt von klassizistischer Trockenheit wie von moderner Affektation und Geschraubtheit. Während aber Humperdinck überall da in Wagners Schoß zurückfällt, wo ihn die eigne Erfindung im Stich läßt, zeigt Beer in schwachen Augenblicken, die zum Glück selten sind, durch lehrhaften Ton eine Hinneigung zu den klassischen Meistern. An Vielseitigkeit des Ausdrucks ist er Humperdinck unbedingt überlegen. Ich möchte sagen, daß er neben den besten Eigenschaften Humperdincks auch noch die Mascagnis hat, denn Anmut, Zartheit und Schmelz stehen ihm nicht weniger zu Gebote, als ernste Größe und tragische Wucht.

Wenn doch diese toten Buchstaben zu tönen vermöchten, um einen Begriff zu geben von der Lieblichkeit der den Brautzug begrüßenden Frauenschöre, von der männlich jugendlichen Kraft des Gesanges der Jägerburschen und von der machtvollen Steigerung des eins gewordenen Chors! Das ist deutsche Musik im besten Sinn des Wortes: rein, schlicht und kernig. In buntem Wechsel lösen sich die Szenen ab; erhabner Ernst folgt auf herzerquickende Anmut. Wenn ich alle diese Bilder jetzt im Geiste wieder an mir vorüberziehen lasse, weiß ich nicht, welchem ich den Preis zuerkennen soll — jedes ist vollendet in seiner Art. Die bloße Erinnerung genügt, mein Herz höher schlagen zu machen.

Und so will ich denn mit dieser Huldigung vor einem noch wenig bekannten Künstler unsern Rundgang beschließen. So lange die deutsche Oper noch Kräfte hat wie Humperdinck und Beer, braucht sie nicht zu verzagen. Mit ihnen wird sie jedem welschen Ansturm gewachsen sein. Möge ein guter künstlerischer Geist über ihr wachen und sie durch all die Strümpfer und Gefahren hindurch leiten, die sie von links und rechts bedrohen.

