



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1900**

XII. Die moderne Oper.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

## XII.

## Die moderne Oper.

198. Verfall des Singspiels. Die Märchen- und Zauberposse. Die Regeneration der Oper durch Rückkehr zur Natur und Bedeutsamkeit hatte in Gluck und Mozart gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Abschluß gefunden. Das deutsche Singspiel entartete aber, nachdem es die schöne Frucht des Nieders zeitigen geholfen, bald wieder zur Posse und Farce niedrig-komischer Tendenz. Besonders war in Wien neben dem Nationalfingspiel seit 1781 in dem von Marinelli eröffneten Leopoldstädter-Theater eine spezielle Pflegstätte der besten Operette und Posse entstanden und selbst die Aufführungen im Kärnthnerthortheater nahmen genug derbkomische Elemente auf. Die Hauptkomponisten für diesen Bedarf waren Wenzel Müller (1767—1835, vgl. das vollständige Verzeichnis seiner 225 Operetten, Pantomimen u. im 2. Supplement von Riemanns Opernhandbuch), Franz Volkert (1767—1845), Josef v. Reiter (1779—1830), Ferdinand Rauer (1751—1831, „Das Donauweibchen“), Franz Luczel (1755—1820), Jak. Ph. Wiotte (1776—1856), Franz Gläser (1798—1869, „Des Adlers Dorf“), Adalbert Gyrowetz (1763—1850, „Der Augenarzt“), und Adolf Müller (1801—1886, ca. 500 Bühnenstücke, besonders Lust zu Possen von Nestroy und Angenruberschen Bauernkomödien) u. a. m. Das Zurückgehen auf die Volkskomödie mit ihrem Heizen- und Wunderzauber bereitete aber in gar nicht zu unterschätzender Weise die Entstehung der romantischen Oper vor — es wären

aber Hunderte von Operetten zu nennen, in denen der Zauber- und Ritterromantik, überhaupt die ganze Welt des deutschen Märchens und der Sage in einer allerdings oft sehr fragwürdigen Gestalt zuerst auf die Bühne kommt und der romantischen Oper den Boden bereitet. Der Gedanke, ohne Beimischung komischer Elemente oder doch mit möglichster Zurückdrängung derselben das mystische Element dieser Stoffe für eine tiefergehende Bühnenwirkung auszubehalten, lag daher sozusagen in der Luft. Ja, schließlich hatte sogar Mozarts „Zauberflöte“ bereits den Weg gewiesen, wie aus der Zauberposse Größeres zu machen sei.

199. Die heroische Oper. Die nächste Wirkung der durch Gluck bewirkten Rettung der seriösen Oper war die Entstehung der heroischen Oper. Johann Christoph Vogel (geb. 1756 zu Nürnberg, gest. 1788 in Paris), mit seinem „Goldenen Bließ“ (La toison d'or oder Médée à Colchis 1786) und dem erst nach seinem Tode aufgeführten „Demophoon“ (1789), Salieri mit seinen von Gluck protegierten „Danaiden“ (1784), „Horatiern“ (1786) und „Tarare“ (1787) hoben zunächst das Niveau der so oft von den Schablonenkomponisten bearbeiteten alten Stoffe annähernd auf die Höhe des Gluckschen Pathos, Lesjeurs „Barden“ (1804), Cherubinis „Medea“ (1797) und „Wasserträger“ (1800), Beethovens „Fidelio“ (1804), Mehuls „Joseph“ (1807) führten an den verschiedenartigsten Sujets die Vertiefung des seriösen Stils durch, Cherubinis „Lodoiska“, „Janiska“ u. „Abencer-

ragen" (1813), Spontinis „Bestalin" (1807), „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) aber führen das Pathos der Gesamthaltung bereits an eine gefährliche Grenze, welche in der Folge Meyerbeer überschritt. Doch sollten zwei Meister, deren Bedeutung nicht auf diesem, sondern dem Gebiete der komischen Oper liegt, je ein Werk stellen, das zu den besten Repräsentanten der großen Oper vor deren Umschlagen zum gemachten Pathos gehört: *Auber* „Die Stumme von Portici" (1828) und *Rossini* seinen „Tell" (1829). Aus allen diesen Opern spricht eine ganz eigenartige Größe der Gesamtdiktion, eine Art Generalisierung der Empfindung, welche merkwürdig kontrastiert gegen die individualistische Gebahrung der gleichzeitig sich in Deutschland entwickelnden romantischen Oper.

200. Die Nachblüte der italienischen Oper. In *Gioacchino Rossini* erstand Italien ein Opernkomponist, der den alten Ruhm der italienischen Oper noch einmal in neuem Glanze erstrahlen ließ und eine nicht zu verachtende Nachblüte derselben zeitigte. Zwar feierte er seinen größten Triumph auf dem Boden der französischen großen Oper („Tell" 1829), aber nur um damit seine dramatische Karriere überhaupt abzuschließen; denn obgleich erst 36 Jahre alt (!), entsagte er nach dem eminenten Erfolge des „Tell" der Bühne und schrieb, obwohl er noch 38 Jahre lebte, nur noch ein paar Kirchensachen (Stabat Mater).

*Gioacchino Rossini* ist am 29. Februar (2. März?) 1792 zu Pesaro geboren und starb am 13. November 1868 zu Ruelle bei Paris. Sein Lehrer war der gelehrte Abate Mattei in Bologna, doch ent-

ließ *Rossini* bald dessen Kontrapunktschule, deren gründliche Ausbildung ihn vermutlich abgehalten haben würde, die Mission zu erfüllen, die ihm beschieden war. Seine ersten Versuche auf der Opernbühne fielen ziemlich mangelhaft aus, doch stand seit seinem „Tancréd" (1813 in Venedig) sein Renommée fest und nicht nur in Italien, sondern überall, wo die italienische Oper noch eine Stätte hatte (Wien, London, Paris, Dresden), flammte ihr Stern noch einmal hell auf. „Die Italienerin in Algier", „Der Barbier von Sevilla" (1816), „Othello", „Aschensbrödel" (Cenerentola), „Die tibetische Elster", „Die Belagerung von Korinth", „Semiramis", „Moses in Aegypten" u. s. w. sind noch heute wohlbekannte Namen auch in Deutschland, wenn auch nur mehr im Gartenkonzert. Aber der „Barbier von Sevilla" steht fast *Mozart's* „Figaro" ebenbürtig auch noch auf dem Repertoire der besten Operntheater, von denen die *Rossini'sche* italienische Oper vollständig verschwunden ist. Bis 1823 begnügte sich *Rossini*, in seinem Heimatlande seine Triumphe zu feiern; dann aber ging er nach London und nach fünf Monaten goldbeladen weiter nach Paris als Direktor des italienischen Theaters, machte da als solcher Fiasco und wurde statt dessen zum Generalmusikintendanten ernannt. 1831 bis 1853 lebte er wieder in Italien, ging aber dann nach Paris zurück. Vgl. *M.* und *Léon Escudier*, „*Rossini, sa vie et ses oeuvres*" (1864), *Azevedo* (dsgl. 1865) und *Edwards* „*The life of Rossini*" (1869).

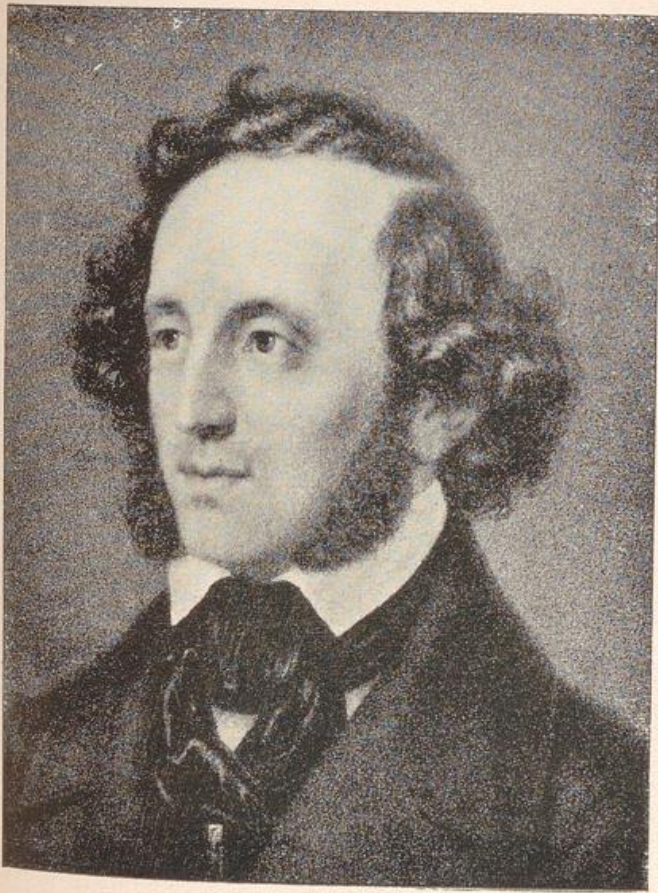
Die ganze italienische Melodienfreudigkeit lebte in Rossini noch einmal auf; doch hielt sich sein Ausdruck durchaus an der Oberfläche und erreichte auch im Tell nur eine wohl den Franzosen nicht aber den inzwischen durch Beethoven und Weber an andere Forderungen gewöhnten Deutschen voll genügende Kraft des Ausdrucks. Von den zahllosen Opernkomponisten, welche in der Folge Italien noch produzierte, zogen nur Donizetti, Bellini und Verdi in höherem Grade die Aufmerksamkeit auf sich, in England auch Mercadante und Pacini, sowie der geborene Deutsche und akklimatisierte Engländer Julius Benedict (1804 bis 1885). Gaetano Donizetti, geb. 25. November 1797 zu Bergamo, gest. 8. April 1848 daselbst, hat freilich mit keinem seiner Werke einen dem von Rossini's „Barbier“ vergleichbaren Anspruch auf die Würdigung der Nachwelt, vielmehr bedeuten seine Opern einen starken Rückfall in die schablonenhafte Färbung der Italiener im 18. Jahrhundert. Doch konnte er von dem wieder geweckten Sinn für die italienische Melodiosität Gewinn ziehen und feierte mit „Anna Bolena“ (1831), dem „Liebestrank“ (1832), „Lucrezia Borgia“ (1833), „Lucia di Lammermoor“ (1835), der „Regimentstochter“ (1840), der „Favoritin“ (1840, diese beide französisch für Paris) und „Linda di Chamounix“ (1842 für Wien) große Triumphe. Vincenzo Bellini, geb. 3. Nov. 1801 zu Catania, gest. schon 24. September 1835 zu Puteaux, stand nur wenige Jahre als Rivale neben Donizetti, dem er an Genie und vor allem an Kritik entschieden überlegen war. Von seinen Opern haben die „Nachtwandlerin“, „Norma“ (beide 1831) und „Die Puritaner“ (1835) sich

längere Zeit gehalten; „Norma“ ist sogar ein Werk, das einer gewissen Größe nicht entbehrt. Der dritte der genannten Hauptvertreter der Nachblüte der italienischen Oper, Verdi, ragt bis in die Gegenwart hinein und hat den gewaltigen Aufschwung des Musikdramas durch Richard Wagner auf sein Schaffen umgestaltend wirken lassen können, was als Thatsache wenigstens für die Behandlung des Orchesters konstatiert werden muß, im übrigen freilich mehr auf die gute Absicht und die Nachahmung von Neußerlichkeiten sich beschränkt. Der Verdi, welcher die Musikgeschichte interessiert, ist weniger der spätere angewagnerte als der originale seiner mittleren Schaffensperiode, welcher „Nigolotto“ (1851), „Der Troubadour“ (1853) und „La Traviata“ (1853) angehören, denen noch die einige Jahre ältere Oper „Ernani“ anzuschließen ist. Der Unterschied dieses Verdi gegenüber Donizetti und Bellini liegt in einer ziemlich erheblichen Verstärkung des Ausdrucks. Seine Harmonie ist wesentlich vielgestaltiger, seine Rhythmik oft sogar frappierend und sehr charakteristisch, die dramatischen Accente der Melodie sind vielfach äußerst wirksam und es läßt sich gar nicht verkennen, daß dieser Verdi die Romantik in der italienischen Oper bedeutet. Eine große Zahl teils durchgefallener, teils nur lokal zu Ansehen gelangter Opern umrahmt die genannten. Zu Weltberuf gelangte von den nachwagnerischen „Aida“ (1871), „Othello“ (1887) und „Falstaff“ (1893) nur die erst genannte, welche als interessantes Schaustück mit fremdländischen Dekorationen und einer romantischen Illustrationsmusik eine erhebliche Zugkraft entfaltete. Giuseppe Verdi ist am 9. Oktober 1813 geboren zu Roncole (Parma)

und lebt noch heute in bestem Wohlsein zu Genua. Vgl. A. Bougin: „Verdi, sein Leben und seine Werke“ (1887). Ueber das junge Italien weiter unten einige Worte.

201. Die Spieloper. Während das Singspiel sich in die burleske Operette auflöste, trieb die komische Oper zunächst in Frankreich, in der Folge aber auch in Deutschland einen neuen kräftigen Zweig in der Konversations- oder Spieloper, welche ein von der italienischen komischen Oper vorgebildetes Element bewußt weiter ausbildete und ein heilsames Gegengewicht gegen das gestelzte Pathos der outrierten heroischen Oper, aber auch gegen die Sentimentalität schuf, welche in der romantischen Oper sich zu entwickeln drohte. Das Wesen der Spieloper beruht darauf, daß ihr Text ein Lustspiel ist und zwar eins mit lebhaftem, pointiertem Dialog, mit Wahrung einer gewissen Höhe des Niveaus, das nicht zum Burlesken herabgehen darf. Gewiß steht Rossini's „Barbier“ der Spieloper nahe, ja auch schon Mozarts Figaro: doch sind die lyrischen Elemente in beiden, besonders aber bei Mozart noch zu breit ausgeführt; es bedurfte des französischen Sprit, das rechte Agens des neuen Genre zu finden, die flotte Weiterentwicklung der Handlung, den rechtzeitigen Verzicht auf den Gesang, wo es gilt vorwärts zu kommen, und die Situation durch Rede und Gegenrede schnell zu klären. Der erste Repräsentant des musikalischen Lustspiels ist François Adrien Boieldieu, geb. 15. Dez. 1775 zu Rouen, gest. 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris, der bereits 1800 mit seinem „Kalif von Bagdad“ und 1803 mit „Ma tante Aurore“ sich als Beherrscher eines flotten amüsanten Musikstils eingeführt hatte, aber mit seinen drei

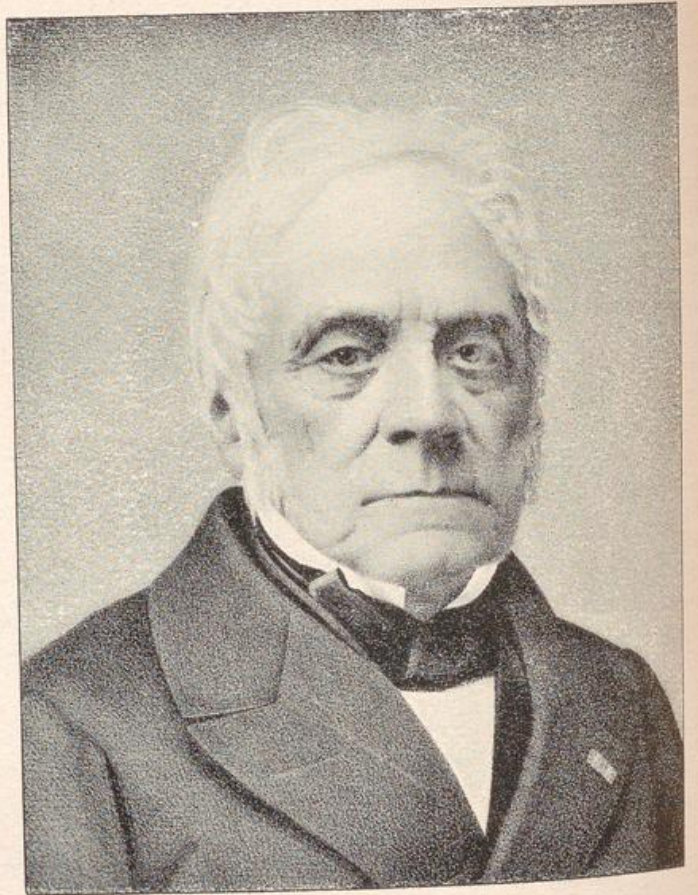
Hauptwerken „Johann von Paris“ (1812), „Kotkäppchen“ (1819) und „Die weiße Dame“ (1825) die wirkliche Lustspieloper schuf und besonders mit dem letzteren Werke sich dauernden Ruhm sicherte. Zwischen jenen ersten und diesen letzten Werken liegt Boieldieu's Aufenthalt in Petersburg, das er 1803 aufsuchte, um den unglücklichen Ehebund mit der Tänzerin Clotilde Masserey durch die That zu lösen. 1810 kehrte er nach Paris zurück und wurde 1817 Kompositionsprofessor am Konservatorium. Neben Boieldieu erscheint Daniel François Esprit Auber als Meister der Lustspieloper, geb. 29. Januar 1782 zu Caen, gest. 13. Mai 1871 (während des Kommune-Aufstands) in Paris, dessen „Maurer und Schlosser“ (1825) und „Fra Diavolo“ (1830) zum dauernden Hauptbestande der komischen Oper der Welt gehören, der aber mit seiner ersten großen Oper „Die Stumme von Portici“ (1828) noch größere und nachhaltigere Wirkung hervorbrachte. Nur mit einem ebenbürtigen Werke: „Der Blitz“ (1835), stellt sich der durch seine „Jüdin“ (1835) zu den Meistern der heroischen Oper zählende Ludovic Halévy (1799—1862) neben Boieldieu und Auber, und auch Boieldieu's Lieblingsschüler Adolphe Charles Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. 3. Mai 1856 daselbst, von dem die Ouvertüre der „Weißen Dame“ (nach Skizzen Boieldieu's) herrührt, ist nur wegen seines allbeliebten „Postillon von Lonjumeau“ (1836) hier anzuführen. Es ist zu bedauern, daß die Spieloper, welche ein Quell reinsten Kunstgenusses sein kann, ohne daß ästhetische Bedenken die Freude trüben, nicht fleißiger angebaut wird. Nur drei deutsche Komponisten haben wir zu nennen, welche



*Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

~~~~~  
Felix Mendelssohn-Bartholdy,

geb. 3. Febr. 1809 in Hamburg,  
gest. 4. Nov. 1847 in Leipzig.



*Huber*

~~~~~  
Daniel François Esprit Huber,  
geb. 29. Jan. 1782 in Caen (Normandie),  
gest. 13. Mai 1871 in Paris.  
~~~~~

dem v  
gewie  
Nicola  
ader  
mehe  
zum  
Alte  
1801  
1851  
und  
der  
wenige  
Opern  
stellte  
beiden  
1837),  
(Dez.  
1842)  
(1846)  
bürtige  
dem  
Wenn  
manch  
streift  
mer  
lieben  
Norw  
nur  
direkto  
führer  
jüng  
wart  
gerun  
ben.  
1810  
1849  
Wien  
seinen  
sor"  
übern  
unübe  
bung  
letzte  
Gebie  
(„Der  
des  
lich  
keine  
Hlot  
Wedi

dem von den genannten Franzosen gewiesenen Wege folgen, Lortzing, Nicolai und Flotow, von denen aber der dritte das Genre nicht mehr ganz rein ausprägt und etwas zum Sentimentalen neigt. Gust. Albert Lortzing, geb. 23. Okt. 1801 zu Berlin, gest. 21. Januar 1851 daselbst, selbst Schauspieler und Opernsänger und daher mit der Bühnentechnik vertraut wie wenige, aber auch Dichter — seine Operntrerte schrieb er sich selbst — stellte sich mit den Opern „Die beiden Schützen“ (Leipzig Februar 1837), „Zar und Zimmermann“ (Dresd. 1837), „Der Wildschütz“ (1842) und „Der Waffenschmied“ (1846) als den Franzosen ebenbürtigen Vertreter Deutschlands auf dem Gebiete der Spieloper hin. Wenn auch seine Romik im Text manchmal eine bedenkliche Grenze freist und seine Späße nicht immer fein sind, so ist doch seine lebenswürdige Musik über jedem Vorwurfe erhaben und man kann nur bedauern, daß die Theaterdirektoren nicht durch häufigere Vorführungen besonders des „Wildschütz“, der Produktion der Gegenwart stärkere Anregung zur Bereicherung dieses Literaturzweiges geben. Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, gest. 11. Mai 1849 zu Berlin, Kapellmeister in Wien und später in Berlin, hat mit seinen „Luftigen Weibern von Windsor“ (Berlin 1849), Shakespeares übermütiger Falstaffkomödie eine unübertreffliche musikalische Einkleidung gegeben. Leider ist dies sein letztes Werk das einzige auf diesem Gebiete; von seinen ersten Opern („Der Tempel“, „Die Heimkehr des Verbannten“ u. s. w. — sämtlich italienische!) Opern) hat sich keine gehalten. Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 in Westfalen, gest. 24. Jan. 1888

in Darmstadt, lebte vielfach wechselnd in Paris, Wien und Deutschland, errang aber seine Haupterfolge mit „Alessandro Stradella“ 1844 in Hamburg und „Martha“ 1847 in Wien. Aus der großen Zahl seiner sonstigen Werke für die Bühne ist nur die große Oper „Indra“ (Berlin 1853) zu nennen.

202. Die Pariser Operette. Zu den Hauptursachen der spärlichen Pflege der Spieloper gehört unzweifelhaft das Aufblühen der modernen Karikatur-Operette, jener Pseudo-Kunst, welche nur mehr mit den Empfindungen spielt und jede ernstere Gefühlsregung verbannt. Der Begründer dieses höchst bedauerlichen Genres, das die Franzosen hübsch mit „musiquette“ charakterisieren, ist Florimond Ronger (1825—1892), bekannt unter dem Namen Hervé, der seit 1854 in Paris die „Folies concertantes“ eröffnete (später „Folies dramatiques“ genannt), denen bereits 1855 sein Gesinnungsgenosse und Konkurrent Offenbach die Bouffes parisiens zur Seite stellte. Während Hervés Produkte ziemlich beschränkten lokalen Erfolg hatten, verbreiteten sich diejenigen Offenbachs mit Blitzesschnelligkeit über die Welt, und brachten den musikalischen Geschmack gründlich herunter.

Jakob Offenbach ist am 21. Juni 1819 zu Köln geboren und starb am 5. Okt. 1880 zu Paris. Als Sohn eines jüdischen Kantors verfolgte er anfänglich eine ernstere Richtung, begriff aber bald die Bedürfnisse des Pariser Publikums und produzierte in Menge jene tendenz- und morallosen Stücke, in denen sich der ganze Leichtsinns des Pariser eleganten Lebens spiegelt: „Orpheus in der Unterwelt“ (1858), „Die schöne



Helena" (1864), "Pariser Leben" (1866), "Die Großherzogin von Gerolstein" (1867) u. s. w., welche in Hunderten von Aufführungen nach einander die Theater füllten und mit ihren — wie gar nicht zu bestreiten — von wirklicher Begabung inspirierten leichtfertigen Melodien den Sinn für ernstgemeinte Musik sehr stark schädigten. Das letzte Werk Offenbachs war "Hoffmanns Erzählungen", ein Versuch, von der Operette zur komischen Oper zurückzufinden; die schreckliche Katastrophe des Ringtheaterbrandes gelegentlich der Erstaufführung dieses Werkes in Wien (1881) machte dem hochgehenden Offenbach-Kultus ein jähes Ende, doch ohne die Liebhaberei für das Genre aus der Welt zu schaffen.

Eine Schar von Komponisten folgten Hervé und Offenbach auf dem betretenen Pfade, der schnell zu Ruhm und Reichtum zu führen versprach. Besonders ist Charles Lecocq zu nennen (geb. 3. Juni 1832 zu Paris), der als Schüler Halévy's eine gute Bildung genossen hatte, und sich nicht sogleich ganz und gar der "musette" in die Arme warf. Doch belehrte ihn der Erfolg seines "Fleur de thé" (1868), daß man auch mit ein wenig mehr Kunst als Hervé und Offenbach doch richtige Operetten schreiben könne, und er machte in der Folge Offenbach ernsthaft Konkurrenz ("Ramsell Angot" 1872, "Giroflé Girofla" 1874 u. v. a.). Robert Planquette (geb. 1840, "Les cloches de Corneville"), Edm. Audran (geb. 1842, "Der Großmogul"), Léon Basseur (geb. 1844, "Le roi d'Yvetot", "Le droit de seigneur"), Luce Varney ("Les mousquetaires au

couvent"), Gaston Serpette, André Messager ("Les p'tites Michu") seien nur genannt als die fleißigsten und glücklichsten unter einer großen Zahl solcher, die den Tanz um das goldene Kalb aufführen.

203. Die Wiener Operette. Mit dem Konzertmeister am Leopoldstädter Theater Franz von Suppé (geb. 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien, gest. am 21. Mai 1895 in Wien) hat die neue Wiener Operette Anschluß an die alte, direkt aus der Entartung des Singspiels hervorgegangene. Doch beginnt Suppés Stern erst sich zu heben, nachdem Offenbach ihm seine Bahn vorgezeichnet ("Zehn Mädchen und kein Mann" 1862, "Flotte Burche" 1863, "Die schöne Galathée" 1865, "Fatinika" 1876, "Vocaccio" 1879). Aber so allbeliebt zeitweilig Suppés Operetten waren, sie mußten vor denjenigen des eingeborenen Wiener's und Vollblut-Wiener's Johann Strauß zurücktreten, der zwar nur mit wenigen Operetten Weiterfolge hatte ("Die Fledermaus" 1874, "Der lustige Krieg" und "Der Zigeunerbaron" 1885), aber mit seinen Walzern, nicht nur den in seinen übrigen Operetten eingefreuten, sondern auch mit den außerhalb der Bühne isoliert entstandenen, nicht nur Wien und Oesterreich, sondern alle Welt bezauberte ("Der schönen, blauen Donau", "Geschichten aus dem Wiener Wald", "Wiener Blut" u. s. w.). Strauß knüpfte mit seiner Bevorzugung des Tanz-Elements, speziell des Walzers, an die Traditionen seines gleichnamigen Vaters und Joseph Lanners an. Zugleich bot er doch mit den Quadrillen der französischen Operetten ein Paroli (auch die Franzosen haben in Musard ihre Strauß, der Quadrillen außerhalb der Bühne schreibt) und pflegte ein

lokalpatriotisches Interesse. Wieviel ganz Wien auf „seinen“ Strauß hielt, haben die Ehrungen bei seinem Begräbnis bewiesen. Johann Strauß ist am 25. Okt. 1825 zu Wien geboren und starb daselbst am 3. Juni 1899. Wenn auch die Wiener Moral nicht gerade erheblich über der Pariser steht, so erscheinen doch Strauß' Operetten bei weitem nicht so frivol wie die Offenbach'schen, mehr getragen von einem lebenswürdigen Leichtfinn und einer strupellosen Daseinsfreude. Dabei ist Strauß ein feiner Harmoniker, grazioser und distinguirter Melodiker und Rhythmer und beherrscht die Mittel der Instrumentierung in der raffiniertesten Weise. Brahms und Bülow, gewiß zwei strenge Kunstrichter, hielten Strauß sehr hoch. Man wird Strauß Gerechtigkeit widerfahren lassen und seinen höheren Wert erkennen, wenn man seine Musik mit derjenigen seiner Wiener Operetten-Kollegen vergleicht, von denen wenigstens noch Karl Millöcker genannt sei (geb. 1840), der Komponist des „Bettelstudent“.

Wenn die Operette sich unter göttlichem Verzicht auf höhere dramatische Wirkungen ganz in lebenswürdigen Unsinn auflöst, wie in den harmloseren Stücken der genannten und besonders auch den neuesten der Engländer Arthur Sullivan (geb. 1842, „Der Mikaddo“) und Sidney Jonas („Die Geisha“), fallen zwar die bieder-männlichen Bedenken gegen ihre Berechtigung weg, die ästhetischen aber wachsen nur um so mehr. Nebenbei giebt das Nachlassen der Zugkraft der Operette der Hoffnung Raum, daß die Komponisten die Spieloper noch wiederfinden werden.

204. Das Ballett. Der Gedanke, auf das Wort zu verzichten, aber die Bedeutsamkeit der Musik

durch eine illustrierende Handlung, die zugleich die Schaulust befriedigt und die durch die Musik geweckten Associationen fortlaufend in der rechten Bahn hält, sollte eigentlich das Interesse der Programmmusiker in höherem Grade auf sich ziehen, als erfahrungsmäßig bisher geschieht. In Frankreich spielte das allegorische und mythologische Ballett bereits vor Lully eine hervorragende Rolle, wurde aber durch Lully bezw. Quinault der Oper einverleibt und hat sich in dieser Form dauernder Gunst erfreut, während ganze Werke, deren Handlung nur pantomimisch (ohne Rede und ohne Gesang) dargestellt wird, seltner wurden. Doch haben wir ein Ballett „Don Juan“ von Gluck und sogar mehrere Ballettmusiken von Beethoven („Die Geschöpfe des Prometheus“ und „Ritterballett“), und Graf Wenzel Gallenberg (1783 bis 1853) komponierte nicht weniger als 50 Ballette („Alfred der Große“). Einen Aufschwung nahm das Ballett durch die Bestrebungen J. G. Noverres (1727—1810), der als Ballettmeister zu Paris, London, Stuttgart, Wien, Mailand und abermals Paris für die Ausbildung der Charakteristik des Tanzes wirkte. Seine Ballette komponierten hauptsächlich Starzer und Deller. Dagegen drängte der Ballettmeister Galeotti in Kopenhagen den eigentlichen Tanz zurück und gestaltete das Ballett zur pantomimischen Handlung um (sein Hauptkomponist war der Däne Claus Schall, 1757 bis 1835). So kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts das große Ausstattungs-Ballett zu vorübergehendem Glanze, dessen Bücher besonders von den beiden Taglioni (Philipp und Paul), Hoguet und Manzotti mit Gluck redigiert wurden, während die Musik in der Hauptsache untergeordnetere Kom-

ponisten lieferten. Zu einer Art Macht wurden die von Peter Ludwig Hertel (1817—1899), dem Ballett-Dirigenten des Kgl. Opernhauses in Berlin, komponierten Ballette Paul Taglionis „Satanella“ (1852), „Flick und Flock“ (1862), „Sardanapal“ (1865), „Ellinor“ (1861), „Fantaska“ (1869), welche thatsächlich mit der Operette in deren Glanzzeit konkurrierten und auch das ihre beitrugen, das Interesse von ernster Musik abzulenken. In Paris spielte um die Mitte des Jahrhunderts der Ballett-Tänzer und Violinvirtuos Ch. V. A. Saint-Léon nebst seiner Gattin, der Tänzerin Fanny Cerrito, eine Rolle als Ballettkomponist. Von neueren Ballettkomponisten ist besonders Léo Delibes zu nennen (1836—1891), der zwar auch mit einigen komischen Opern hübsche Erfolgserzielte, aber mit seinen drei Balletten „Naila“ (1866), „Coppelia“ (1870) und „Sylvia“ (1876) sich eine wirkliche Position errang.

205 Meyerbeer. Die Würde und das Pathos der heroischen Oper, wie sie nach Gluck allmählich sich im Gegensatz zur Opera buffa und dem französischen und deutschen Singspiele herausgebildet hatte, steigerte Meyerbeer bis zu raffinierter Effektmacherei und lästiger Gespreiztheit. Aber das Große, Imponierende ist doch zunächst eine unleugbare Eigenschaft der Musik Meyerbeers, und was wirkt, hat kaum einer so gut herauszufinden gewußt wie Meyerbeer. Deshalb konnte in der That Wagner bei ihm in die Schule gehen, um ihn alsdann mit den schärfsten Waffen zu bekämpfen. Die entschieden bedeutende Begabung und hohe technische Meisterschaft Meyerbeers, des Mitschülers von Karl Maria von Weber bei Abt Vogler, steht außer allem Zweifel; aber gerade darum ist auch

die ganze Härte des Urteils gerechtfertigt, welches schon aus dem Munde Webers und später dem Wagners und aller Edelgesinnten Meyerbeer der Verleugnung der höchsten Ideale der Kunst um des Effekts willen ziele.

Jakob Meyerbeer ist am 5. September 1791 zu Berlin geboren und starb am 2. Mai 1864 in Paris. Seine Ausbildung erhielt er durch Lauska und Clementi im Klavierspiel und Anselm Weber und Abt Vogler in der Komposition. Im Fahrwasser der Romantik kam er nicht recht vorwärts („Abimelet“, 1813); deshalb ging er auf Salieris Rat nach Italien und wurde ein Italiener, d. h. er schrieb eine Reihe echter italienischer Opern, die sich in nichts unterschieden von der Faktur der besseren Gegner Glucks. Der gerechte Zorn Webers über seine Vaterlandsverleugnung brachte ihn für längere Zeit zum Schweigen; aber als er wieder von sich hören ließ, war er ein Franzose geworden: sechs Jahre nach seiner letzten italienischen Oper „Il crociato in Egitto“ (1824) brachte er seine erste französische Oper „Robert le diable“ (1830). Ein Textbuch, das an Abenteuerlichkeit und Verworrenheit das Menschenmögliche leistet, diente Meyerbeer als Piedestal, um sich mit einem Ruck zum Rivalen der gefeiertsten Opernkomponisten aufzuschwingen, sich neben Rossini und Auber zu stellen. Aber das Breitspurige und Ausdringliche seiner Kunst ließ ihn bald über die selben hervorragen und zu einer Größe wachsen, die andere nicht neben sich duldete. Dem Robert folgten 1836 die „Eugenoten“

diesen 1848 der „Prophet“ und 1859 „Dinorah“; erst nach seinem Tode gelangte die bereits 1838 begonnene „Afrikanerin“ zur Ausführung (1865). Dazwischen liegt kaum bemerkt „Das Feldlager in Schlessien“ (1844, später umgearbeitet als „Der Nordstern“). Von den vielen sonstigen Kompositionen Meyerbeers ist hauptsächlich die Musik zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee“ hervorzuheben, welche von Geschraubtheit sich fast ganz frei hält. Vgl. H. Mendels Beschreibung seines Lebens (1868).

Es bedurfte geraumer Zeit und ernstlichen Kampfes, um den unheilvollen Einfluß, den Meyerbeers Kunst auf den Geschmack der Zeit ausübte, klarzulegen und zu beseitigen. Denn der unbestreitbare Kunstwert einzelner Gesangsstücke (besonders in den Hugenotten) schlug gewöhnliche Argumente leicht aus dem Felde. Es war schwer, die Falschheit des Pathos, das doch so sicher wirkte, nachzuweisen und nicht Worte, sondern nur Thaten konnten den Kolos Meyerbeer umwerfen. Heute ist er zertrümmert und gern wird man in Zukunft die Schönheiten im einzelnen anerkennen, nachdem von der Monstrosität des Ganzen nichts mehr zu fürchten ist.

206. Die Instrumentation. Mit wunderbarem Glanze geht Webers merkwürdige Erscheinung am Opernhimmel auf. Die von Spohr zuerst angebahnte Herüberziehung der Elemente der volkstümlichen speziell deutschen Sage in das Bereich der ersten Oper vollendete Weber mit Meisterhand. Wenn auch ein Teil des Verdienstes den Dichtern seiner Textbücher zukommt, so ist doch im Grunde von diesen nicht allzuviel Aushebens zu machen und man braucht sich nur vorzustellen,

was aus denselben geworden wäre, wenn sie in die Hände eines der drei Wiener Müller gefallen wären, um die Größe von Webers Genie zu begreifen. Die romantische Oper, wie sie mit Webers „Freischütz“ mit einemmal fix und fertig dasteht, ist eine überaus glückliche Verschmelzung des Singspiels mit der großen Oper. Eine ähnliche Verschmelzung war allerdings schon Beethoven im „Fidelio“ (1804) gelungen und wer möchte leugnen, daß Weber viel mehr an Beethoven als an irgend einen andern der älteren Meister anknüpfte? Was aber Webers Freischütz von Beethovens Fidelio unterscheidet, ist in erster Linie das in Beethovens herrlicher Darstellung eines Stückes tiefbewegten Seelenlebens gar nicht in Frage kommende Eingreifen übernatürlicher Kräfte, das Dämonische, Spukhafte, eben das Romantische. Dafür sogleich einen packenden Ausdruck gefunden zu haben, ist gewiß, mag man über dessen Wert denken wie man will, eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Dieselbe bedeutet vor allem eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Instrumentierung. Die Ausbeutung der Charakteristik der verschiedenen Klangfarben ist erst seit Weber eine eminent wichtige Aufgabe der Komponisten, diese Seite der Kunst der Instrumentierung ist eigentlich durch Weber erst erschlossen worden. Was früher als bedauerlicher Mangel, als Fehler erschien, der ungleiche Klang verschiedener Register einzelner Instrumente oder der prononcierte Spezialklang ganzer Instrumente, erscheint mit einemmal als ein Vorzug, als Quelle einer großen Zahl ganz besonders intensiver Wirkungen. Der gedrückte Klang der Stopftöne des Horns, das körperlos zerfließende der tiefsten Flötentöne, auch

der dunkle und unsichere Klang der tiefen Klarinetten-töne, aber auch das starke Bläsergeräusch des Oboe und des Fagotts, das Räselnde des Bratschenklanges, kurz alle jene Differenzen, welche die Klassiker veranlaßten, Soli der einzelnen Instrumente immer möglichst durch Mitgehen anderer zu nivellieren und das Individuelle ihrer Farbe zu verdecken, ward jetzt Gegenstand des aufmerksamsten Studiums der Komponisten und diente ganz besonderen Zwecken in einer vordem gar nicht in Frage gezogenen Weise. Darum ist auch bei Weber gleich auffallend das bedeutungsvolle Hervortreten längerer Soli der Klarinette, des Horns, des Oboe, des Fagotts. Die Aufgabe, das unheimliche Drohen finsterner Mächte, das schauernde Erbeben der Seele u. dergl. musikalisch wiederzugeben, führt auf ganz neue Wege und Mittel. Die große Instrumentationslehre von Berlioz ist die erste Kodifizierung aller dieser neuen Gesichtspunkte und stützt sich in eminentem Maße auf Weber; die ganze neuere Programmmusik wächst aus dieser Wurzel heraus.

**207. Karl Maria von Weber.** Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren und starb am 5. Juni 1826 zu London. Ein Lungenleiden setzte Webers Leben ein allzukurzes Ziel. Sein Vater, ursprünglich Offizier, wurde später Theaterunternehmer und Weber hatte daher eine sehr bewegte Jugend mit vielfach wechselndem Wohnort, wurde aber auch mit dem Wesen der Bühne dadurch früh vertraut. In Hildburghausen war Heuschkel sein Lehrer, in Salzburg Michael Haydn, Kalcher und Balesti, in Wien (1803) Abt Vogler. Bereits 1804 begann er seine Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau; doch dauerte dieselbe nur

zwei Jahre, und nachdem er 1806 eine Hausmusiklehrerstelle bei den württembergischen Prinzen Eugen und Ludwig bekleidet, finden wir ihn abermals als Schüler Voglers in Darmstadt. Endlich 1813, nachdem inzwischen seine Erstlingswerke „Das Waldmädchen“, „Peter Schmolle und seine Nachbarn“ und „Abu Hassan“ aufgeführt worden, wurde er Kapellmeister des Landestheaters zu Prag und erhielt 1816 den Auftrag, die neu zu errichtende deutsche Oper in Dresden zu organisieren und zu leiten (neben der unter Morlacchi noch immer weiter bestehenden italienischen Oper). Doch wurde nicht Dresden, dessen deutsche Oper er schnell zu großem Ansehen brachte (die italienische ging erst mit Morlacchis Tode 1811 ein), die Stätte der ersten Triumphe seiner Hauptwerke, vielmehr brachten Kopenhagen (1820) und Berlin (1821) zuerst die „Preciosa“, Berlin auch den „Freischütz“ (1821), Wien die „Suryanthe“ (1823) und London zwei Monate vor seinem Tode den „Oberon“ (April 1826 unter seiner Leitung). Die Wirkung des „Freischütz“ war sogleich eine ganz außerordentliche und erweckte einen kaum je zuvor dagewesenen Enthusiasmus. Das Publikum wurde durch den mächtigen Zauber der Romantik begeisterten und begrüßte jubelnd die Entstehung einer wahrhaft nationalen Oper. Die „Suryanthe“ wurde in Wien zwar gut aufgenommen, ging aber im Rossini-Kultus bald wieder unter. Bessere dauernde Würdigung fand sie seit 1825 in Berlin; doch hat dieses Werk, das in manchen Zügen Wagner's Lohengrin antizipiert, immer nur eine beschränkte Anerkennung gefunden. Der Oberon ist auf einen englischen Text komponiert (von Planché, deutsch von Th. Weinler [Pseud. Th. Hell]); die erste

deutsche Aufführung fand bereits Ende 1826 in Leipzig statt. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Webers gab F. W. Jähns heraus (1871); eine ausführliche Biographie des Meisters schrieb sein Sohn Max Maria von Weber (1866 bis 1868, 3 Bde.). Ein Standbild von Hirschel wurde 1860 in Göttingen enthüllt.

**208. Heinrich Marschner.** Auf dem von Weber betretenen Pfade folgte zuerst Heinrich Marschner (geboren am 16. August 1795 zu Zittau, gestorben am 14. Dezember 1861 zu Hannover), der bereits durch seine Erstlingsopern („Der Ruffhäuserberg“, „Saida“ und „Heinrich IV. und Aubigné“, letztere durch Weber 1820 in Dresden aufgeführt) Webers Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, 1824 unter Webers Musikdirektor der Dresdener Oper wurde, also, wenn auch durch Schicht vorgebildet, ein Schüler Webers war. Leider erlangte er Webers Nachfolge nicht und siedelte daher bald nach dessen Tode nach Leipzig über, wo er (ohne Anstellung) die Opere „Der Vampyr“ (1828) und „Der Tempel und die Jüdin“ zur Aufführung brachte. Das dritte seiner Hauptwerke „Hans Heiling“ (1833) entstand in Hannover, wo Marschner 1831—59 als Hofkapellmeister wirkte. Wie Webers Popularität in erster Linie auf dem die Volkssage auf der Bühne lebendig machenden „Freischütz“ beruht, so diejenige Marschners auf dem das gleiche bedeutenden „Hans Heiling“, der noch heute gern gehört wird, wenn auch durch Wagners stärkere Färbung („im Holländer“) das Interesse für Marschner stark abgeschwächt worden ist. Außer einer Reihe weiterer Opere, von denen aber keine sich dauernd festzusetzen vermochte, hat Marschner auch hübsche Lieder und Chorlieder geschrieben,

auch die Kammermusik und Klaviermusik mit einer Anzahl guter Werke bereichert.

**209. Wagners Weg.** Inzwischen war in Richard Wagner eine jener Ausnahmismaturen aufgetreten, deren die Kunstgeschichte nicht in jedem Jahrhundert eine und nur im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe auf einmal aufweist, ein Künstler von ebenso großer Kraft der Phantasie wie durchdringender Schärfe des Verstandes. Es ist gewiß merkwürdig, daß eine solche Doppelnatur berufen war, die romantische Oper auf ihre höchste Höhe zu führen, da der zergliederte Verstand doch als der Todfeind der blühtreibenden Phantasie gilt. Das Merkwürdigste an Wagner ist aber gerade, daß bei ihm die zunehmende Einsicht, das wachsende Wissen seine Phantasie immer mehr befruchtete und sein Können in einer beispiellosen Weise steigerte. Solange Wagner ganz unbefangen schuf, ging er bekannte Geleise und erst die erwachende und erstarkende Kritik lehrte ihn andere Wege suchen und finden. Der Wagner jeder folgenden Phase seiner Entwicklung ist das Produkt seiner Selbstkritik in der vor- ausgehenden. So hat sich Wagner wenigstens von Etappe zu Etappe seinen Entwicklungsgang selbst vorgezeichnet und die Erreichung seiner Ziele ist ein Triumph des Willens über das Können, der Erkenntnis über die Phantasie.

**210. Wagners Lehrjahre.** Richard Wagner ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, verlor aber seinen Vater bereits als er sechs Monate alt war, worauf seine Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer in Dresden heiratete. Keinerlei musikalische Wunderkindschaff verriet den künftigen größten Komponisten des Jahrhunderts nach Beethoven, und die ernsthaften

Musikstudien (unter Th. Weinlig) nahmen erst ihren Anfang, als Wagner schon die Schule absolviert hatte und die Universität besuchte. Immerhin hatte er es bereits mit 20 Jahren soweit gebracht, daß eine Symphonie seiner Komposition im Gewandhauskonzert zur Aufführung gelangte (1833), ein Werk, das in nichts den künftigen Neuerer verriet, sondern wie die vorausgegangenen kleinen Werke, von denen eine Klaviersonate als op. 1 gedruckt wurde, durchaus auf klassischem Boden (Mozart) steht. Uebrigens war Wagner von Kindheit auf auch Dichter, sogar eher Dichter als Musiker, und entfaltete als Dichter viel mehr Neigung zu Extravaganzen als in seinen ersten Kompositionen. So kam es, daß er auch früh Opernversuche unternahm, die aber teils dichterisch teils musikalisch scheiterten. 1834 wurde Wagner Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, verheiratete sich mit der Schauspielerin Minna Planer und brachte 1836 seine Oper „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“) heraus, ohne mit derselben irgend welchen Eindruck zu machen. Die beiden folgenden Jahre führten Wagner als Kapellmeister an das unter Holtei eröffnete Stadttheater zu Riga, wo er außer zwei Duvertüren nichts an die Doffentlichkeit brachte. Das Ende seiner Lehrjahre bildete der Aufenthalt in Paris (1839—42), wohin Wagner mit seiner Frau auf dem Seewege von Riga aus sich wandte, ohne Engagement und ohne Aussicht auf ein solches — eine Zeit harten Ringens um die Existenz, die ihn zur Herstellung von Arrangements aller Art von fremden Kompositionen für die Verleger zwang. In dieser Zeit, wo Wagner das Werk beendete, das ihn zum letztenmal als Kompo-

nisten ohne selbständige Tendenz, als Schleppenträger Meyerbeers zeigt („Rienzi“, schon in Riga begonnen), erfolgte seine erste innerliche Umwälzung, seine Befehrung zu den romantischen Idealen und das Erwachen des Zweifels an der Verbindlichkeit der überkommenen Formen. Daß der Vorgang Berlioz', mit dem er persönlich bekannt wurde, von dessen Musikgenie er aber nicht viel hielt, an diesem Umschwunge nicht ohne Anteil war, liegt auf der Hand. Gerade seine Zweifel an der Berechtigung Berlioz' zu der Rolle, die derselbe, wenn auch in einem beschränkten Kreise von Verehrern zu spielen begann, mußte ihn reizen, Berlioz' zu übertreffen. Thatsächlich entstand in Paris die „Faust-Duvertüre“, ein Stück echter Programmmusik, und auch der „Fliegende Holländer“. Mit beiden steht Wagner aber bereits ganz auf einem von Rienzi durch eine tiefe Klust geschiedenen Gebiete.

#### 211. Wagner als Revolutionär.

Der ganze Bombast Meyerbeers spricht aus der ersten großen Oper Wagners „Cola di Rienzi“, die am 20. Okt. 1842 zum erstenmal in Dresden aufgeführt wurde. Die Annahme dieser Oper zur Aufführung und die ungefähr gleichzeitig erfolgte des „Fliegenden Holländers“ in Berlin (auf Empfehlung Meyerbeers) veranlaßten Wagner zur Rückkehr nach Deutschland; die Mittel zur Uebersiedelung verschaffte er sich durch Verkauf des Textbuchs des „Fliegenden Holländers“ an die Pariser große Oper (über setzt von Foucher, komponiert von Dietsch, ging das Werk als Le vaisseau fantôme 8 Wochen vor der ersten Dresdener Aufführung der Wagnerschen Komposition in Paris über die Bühne). Genügend eine merkwürdige Situation, das

Wagner fast gleichzeitig zwei vollständig verschiedenen Stilrichtungen angehörige Werke der Öffentlichkeit darbot; denn Wagner hatte den Standpunkt des Rienzi längst verlassen, als die Erstaufführung desselben erfolgte. Die gute Aufnahme des Rienzi verschaffte ihm aber die Ernennung zum Nachfolger Ristrellis als Hofkapellmeister in Dresden, und nun zog er den „fliegenden Holländer“, den er inzwischen selbst nach Berlin berufene Meyerbeer vielleicht länger hätte liegen lassen, zurück, und brachte ihn in Dresden selbst heraus (2. Jan. 1843). Aus dem „fliegenden Holländer“ spricht ein so durch und durch anderer Geist als aus „Rienzi“, daß es wohl begreiflich ist, welches ungeheuere Aufsehen dieses Werk drei Monate nach Rienzi in Dresden machte. Eine heute dem Kenner der späteren Werke Wagners noch spürbare Abhängigkeit von der Faktur der Italiener in der Begleitung einzelner Gesangsstücke konnte damals noch gar nicht als solche empfunden werden; war es doch genug des Neuen, was Wagner außerdem bot. In erster Linie war es der romantische Zauber, der über dem ganzen Werke liegt, der Webers und Marschners Kolorit bedeutend überbot, die bis zum Naturalismus gehende Tonmalerei für Sturm und Seegang, was die Hörer sofort packte. Aber was vielmehr sofort zur Parteibildung für und gegen Wagner drängte, war Wagners Neuerung der vollständigen Befreiung des herkömmlichen Opernschemas der abgeschlossenen Einzelnummern. Das nirgends durch regelrechte Klauseln und Pausen unterbrochene, unausgesetzte Fortschreiten der musikalischen Entwicklung durch den ganzen Akt, ja die Ueberbrückung der durch die Tei-

lung in drei Akte bedingten Unterbrechungen durch Wiederaufnahme der Motive, welche den einen geschlossen, zu Anfang des folgenden, erzeugte eine nie dagewesene Steigerung der Spannung und Erregung der Hörer. So war mit einemmal Wagner zu einem kühnen Neuerer geworden und hatte gleich mit seinem ersten Schlage einen glänzenden Sieg erfochten. Beharrlich schritt er nun auf dem betretenen Wege der Emanzipation von französischen und italienischen Einflüssen weiter vor, und entwickelte sich mehr und mehr zu einem bewußt und theoretisch arbeitenden Reformator der Oper. In seiner Stellung als Hofkapellmeister ging er zunächst entschieden vor durch Wiederaufnahme der Opern Glucks, so deutlich markierend, daß er dessen Reform der Oper weiterzuführen entschlossen sei. Das romantische Ideal der Wiedererschließung der edelsten Schätze der nationalen Dichtung und Sage der Vorzeit in einer den höchsten Anforderungen der ästhetischen Kritik standhaltenden Gewandung schwebte ihm dabei unausgesetzt vor, und er ist ihm bis an sein Ende getreu geblieben. Gegenüber Webers immer noch mit unsichtbaren Fäden an das Wiener Singspiel gefesseltem „Freischütz“ und „Oberon“ bedeuten Wagners „fliegender Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ eine fortschreitende Sublimierung, die schließlich in den „Nibelungen“ und „Parsifal“ ihren Höhepunkt erreicht, während die „Meistersinger“ eine Sonderstellung einnehmen, welche durch die zeitlich näher liegende Handlung bedingt ist. Nur ein Werk war Wagner vergönnt, noch in seiner Dresdener Stellung vorzuführen, ehe die politischen Zeitläufte den Revolutionär auf dem Gebiete der Kunst auch zu einem Barrikadenkämpfer machten



und seine Flucht ins Ausland erheischten. Am 19. Okt. 1845 feierte das Zeitalter der Minnesänger seine Auferstehung in der Erstaufführung des „Tannhäuser“. Das waren wieder ganz andere Töne als die, welche Wagner mit dem „Holländer“ angeschlagen; das Dämonische in der Verkleidung des Sinnenreizes, die heiße Liebesglut des Tannhäuser im Kontrast und Konflikt mit dem reinen Minnedienste Wolframs von Eschenbach und als Staffage ein idyllisches Stück Natur mit Wald- und Hirtenpoesie! Die Nichtbeachtung von Wagners „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen“, in welchem Wagner bereits ähnliche Ziele vorzeichnete wie später bei der Begründung der Bayreuther Festspiele, trieb ihn in die Reihen der Mißvergnügten, und so kam es, daß er 1849 sich am Maiaufstande beteiligte und nach dessen Niederwerfung flüchtig werden mußte. Im Exil zunächst bei Liszt in Weimar und in der Folge in Zürich widmete er sich nun ganz der weiteren Ausführung seiner Reformideen, die er auch theoretisch in den Schriften „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ und besonders „Oper und Drama“ (1851) darlegte. Es beginnt nun die Zeit, wo die Bezeichnung „Oper“ für neuere Werke Wagners unzulässig wird, da derselbe nunmehr selbst auf den Titel „Musikdrama“ Anspruch macht. Doch fällt vor diese Zeit noch die Komposition des „Lohengrin“ (1847), der aber erst 1850 in Weimar durch Liszt seine Erstaufführung erlebte. Der „Lohengrin“ ist die vollendetste Darstellung der Ritterromantik, knüpft als solche direkt an Webers „Suryanthe“ an, unterscheidet sich aber von ihr durch starke Steigerung des Gesamtniveaus.

212. Das Leitmotiv. Im Lohengrin tritt zum erstenmal das Leitmotiv auffälliger hervor, d. h. die Verwendung eines in bedeutsamer Situation erstmalig eingeführten musikalischen Gedankens zur Wiedererinnerung an jene Situation. Gelegentliche Ausnützungen dieses Kunstmittels sind auch schon vor Wagner nachweisbar (z. B. in der „Suryanthe“) und Wagner selbst hat das Motiv der Ballade im fliegenden Holländer durch die ganze Oper geschickt verwendet zur Erzielung eines einheitlichen Eindrucks. Von Lohengrin ab aber tritt das Leitmotiv mehr und mehr in den Vordergrund, bis seine Vielfältigkeit und die mannigfache Verwendung einer großen Zahl solcher schließlich zu Personifikationen gewordener Motive in den „Nibelungen“ auf eine ganz neue Art der musikalisch-dramatischen Technik führt.

213. Tristan und Isolde. In Tristan und Isolde hat Wagner seine ursprüngliche Idee der Umschaffung des musikalisch-dramatischen Stils am reinsten durchgeführt, nämlich die Vermeidung eigentlich musikalischer Formgebung durch vollständige Indienststellung der Musik für die Verwirklichung der dramatischen Gesamtidee. Auch der Tristan die von Berlioz und Liszt begeistert aufgenommenen Fötische Idee der Aufhebung des Tonartbegriffs Wagner ernstlich beschäftigt zu haben. Der starke Musiksinn Wagners hat diesen zwar auch im Tristan vor Monstrositäten bewahrt, wie sie bei Berlioz vorkommen; ihn leitete (wie auch Liszt) der starke musikalische Instinkt doch durch die schwersten selbstgeschaffenen Labyrinth ab schließlich fortgesetzt wechselnder Tonalität als Ariadnesfaden einer schließlich noch durchzuführenden

Haupttonart und auch die Vermeidung aller und jeder liedmäßigen Gestaltung hat er doch nicht bis zur letzten Konsequenz durchführen können. Aber als Versuch dazu bleibt der Tristan ein historisch wichtiges Denkmal. Daß Wagner auf diesem Wege nicht weiter ging, sondern zu schlichterer Gestaltung zurückkehrte, ist eine Lehre für kommende Generationen von Komponisten, die diese nicht zu ihrem Schaden ignorieren werden. Die fortschreitende Höherhebung des Niveaus der Gesamtschönheit und Diktion sowohl der Poesie als der Musik, ist auch an Tristan besonders bemerkbar. Mehr und mehr löst sich die Welt der Wagnerischen Musikdramen von der wirklichen Welt ab, bis sie schließlich in der Uebervelt des nordischen Mythos und der christlichen Mystik anlangte. Daß dieser Entwicklungsprozeß eine auf keinem andern Gebiete der Kunst eine Parallelbildung aufweisende Vollendung des romantischen Ideals bedeutet, liegt auf der Hand. Und darum ist es thöricht, Wagner von den Romantikern scheiden zu wollen. Er ist die Gipfelung der Romantik.

214. Die *Meistersinger von Nürnberg*. In den *Meistersingern* verläßt Wagner den *Wolkenwagen* und steigt zur Erde nieder, tritt uns menschlich näher. Die Größe seines Genies, die außerordentliche Schärfe seines Kunsturteils offenbart sich mit überzeugender Gewalt, wenn man sich die Umwandlung seines Stils klar macht, deren er für die *Meistersinger* bedurfte. In den *Meistersingern* ist alles schlicht menschlich, von den Lehrsüßern und tanzenden Mädchen bis zu den Idealgestalten Sachs', Ewens und Stolzing's. Die Einwendungen, welche sich gegen die outrierte Komik Beckmessa's machen

ließen, können wir füglich als nicht erheblich übergehen; Thatsache ist, daß z. B. in der Reproduktion der Prügelszene in Beckmessa's Erinnerung Wagner ein unerreichtes Meisterstück musikalischer Komik geliefert hat. Aber man mustere sämtliche „Menschen“ seiner übrigen Bühnenwerke, man wird keinen finden, dem das durch die Gegenüberstellung des Uebernatürlichen bedingte Opernmäßige so ganz und gar abgestreift ist, wie den gesamten Gestalten der *Meistersinger*, selbst die zopfige Junst der *Meistersinger* mit eingerechnet. Die *Meistersinger* sind aus dem Geiste des deutschen Singspiels heraus geboren, bedeuten aber eine gewaltige Potenzierung desselben. Mit der italienischen komischen Oper haben sie ebensowenig etwas zu thun, wie mit der französischen Spieloper; aber auch von Lorking's deutscher Spieloper sind sie durch eine Kluft getrennt. Dieses Gemälde deutschen bürgerlichen Lebens zu Ausgang des Mittelalters steht vorläufig in seiner Art einzig da, so sehr ihm Nachfolge zu wünschen wäre. Versuche dazu, wie Wendelin Weißheimers „*Meister Martin und seine Gesellen*“ (1879), schieben sich doch einstweilen nur als anerkenntnismittelnde Mittelglieder zwischen die *Meistersinger* und Lorking's *Waffenschmied* ein.

215. *Bayreuth*. Wagner's Schmerzensschrei nach einem deutschen Fürsten, der den Opferwillen besäße, eine Stätte der Pflege einer wahrhaft nationalen Kunst zu schaffen, fand unerwartet im Jahre 1864 Widerhall in der Brust des soeben den Thron besteigenden jugendlichen Königs Ludwig II. von Bayern, welcher Wagner, dessen Amnestierung inzwischen erfolgt war, nach München berief und ihm zunächst zur Ermöglichung

freien Schaffens eine Villa am Starnberger See zum Geschenk machte. Hans von Bülow wurde nun nach München berufen, um nach Wagners Ideen die Königl. Musikschule zu reformieren und die Leitung der Hofoper zu übernehmen, welche 1865 die Erstaufführung von „Tristan und Isolde“ und 1868 diejenige der „Meisterfänger“ brachte. Bereits 1865 erhielt der mit Wagner befreundete Architekt Semper den Auftrag, den Bauplan des „Festspielhauses“ zu entwerfen, welches Wagner als die künftige Pflanzstätte der nur von rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leitenden Aufführungen der schon lange geplanten und in der Dichtung seit 1853 gedruckt vorliegenden Nibelungentrilogie träumte. Ursprünglich kam München als Ort der Festspiele in Frage, doch bestärkte sich in Wagner immer mehr die Ueberzeugung, der er bereits 1851 in der „Mitteilung an seine Freunde“ Ausdruck gegeben, daß das Großstadtleben der gedeihlichen Entwicklung einer solchen Institution unübersteigliche Hindernisse bereiten müsse. So reifte der Gedanke, das Festspielhaus fern ab vom großen Verkehr in einem stillen Winkel Deutschlands zu errichten, nach dem alle diejenigen zusammenkommen sollten, denen es um die Kunst ernst wäre. Nach der starken Erhebung des deutschen Nationalbewußtseins durch den glücklichen Ausgang des französischen Kriegs wurde der Gedanke zur That und das kleine Bayreuth wurde gewählt, wo zu Pfingsten 1872 die Grundsteinlegung des Festspielhauses erfolgte. Wagner selbst, der sich inzwischen mit Liszts Tochter Cosima vermählt hatte, die sich von ihrem früheren Gatten, Hans von Bülow, trennte, siedelte nach der Villa „Wahnfried“ über, die er sich in der Stadt gebaut, wo sein „Wahnfried-

den“ fand. Die mit Bewegung des Riesenapparats der die erforderlichen Geldmittel aufbringenden Wagnervereine ermöglichten Erstaufführungen des „Ring des Nibelungen“ am 13. bis 30. August 1876, denen auch der deutsche Kaiser und der König Ludwig von Bayern beiwohnten, übertrafen weit die Erwartungen und Bayreuth ist in den Sommermonaten ein Wallfahrtsort geworden, zu dem die Kunstfreunde aus allen Weltteilen zusammenströmen. Sechs Jahre später erfolgte die Erstaufführung des letzten Wagnerschen Werkes, des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ (26. Juli 1882). Leider verhinderte der schon am 13. Februar 1883 in Venedig erfolgte plötzliche Tod Wagners die Realisierung der „Bayreuther Idee“ in der ursprünglich von Wagner geplanten weiteren Form, daß auch andere als Wagnersche Werke dort ihre stilreinen Musteraufführungen fänden, und Bayreuth ist daher lediglich die Stätte der Musteraufführungen von Werken Wagners geworden, mit gänzlicher Monopolisierung des „Parsifal“, dessen Aufführung bisher keiner anderen Bühne gestattet worden ist.

216. Die Nibelungen und Parsifal. Verglichen mit Tristan und Isolde (die „Meisterfänger“ liegen, wie gesagt, gänzlich außerhalb jeder Vergleichung) ist die Tonsprache Wagners in seinen beiden großen letzten Werken eine wesentlich einfachere, ruhigere, abgeklärte. Gewiß heischte der Vorwurf, besonders in den Nibelungen, diese epische Breite, welche gleich in der Einleitung des „Rheingold“ mit ihrem festliegenden Bass und dem nur mit immer gesteigerter Figuration ausgeschmückten festgehaltenen Es dur-Akkorde zum Ausdruck kommt. Aber die Umkehr zu festerer Gestaltung war wohl nach dem Tristan Wagner

überhaupt Bedürfnis, nachdem er mit der Auflösung der Formen bis an die Grenze der Möglichkeit gegangen war. Von der künstlichen Vermeidung der Abschlüsse im „Fliegenden Holländer“ ist diese Ver- suchte innerliche Aufhebung der Form im Tristan sehr weit ent- fernt und zu der altüblichen Zer- schneidung in regelrechte mit Klau- seln und Pausen abgeschlossene Einzelnummern ist Wagner auch nicht in den Meisteringern zurück- gekehrt, geschweige gar in den Nibe- lungen und Parsifal. Aber die Freude am Formen ist ihm wieder- gekommen und vollbewußt und mit künstlerischer Absicht zeichnet er wieder Bilder, die zwar wechseln und mit festem Zusammenhange einander folgen, aber nicht, wie er es im Tristan anstrebte, in stetem Werden, stetem Flusse sind. Be- wußt hält Wagner wieder Mo- mente der dramatischen Entwick- lung fest, gebietet der Zeit Still- stand, um das musikalische Bild des Moments, das nur im zeit- lichen Verlaufe gegeben werden kann, auszuführen; freilich verfährt er dabei nicht so plump wie die ältere Oper, welche jedes Bild für sich breit einrahmt und eines neben das andere hängt. Es liegt aber im innersten Wesen der Musik begrün- det, daß sie, auch um den Moment zu zeichnen, Zeit braucht; wie die Einzelbilder des Kinematographen zufolge der Unfähigkeit des Auges, schnell einander folgende Reize aus- einanderzuhalten, sich zu einem lebenden Bilde zusammenfügen, so — nur in viel weiteren Inter- vallen — fügt der Musiksinn die musikalischen Einzelbilder, deren jedes aber Sekunden ja Minuten zu seinem Zustandekommen braucht, zu einem musikalischen Geschehen aneinander. Darin liegt die Er- klärung, weshalb sogar die aus

wirklich getrennten Einzelbildern zusammengesetzte ältere Oper doch nicht so unsinnig erscheint, wie man vom abstrakten, theoretisierenden Standpunkte aus meinen könnte.

217. Wagnerlitteratur. Keines Komponisten Schaffen, auch das Beethovens nicht, hat auch nur an- nähernd eine so große Litteratur hervorgerufen wie dasjenige Wag- ners. Wir können gar nicht daran denken, hier auch nur die größeren Arbeiten aufzuzählen; denn alljähr- lich erscheinen Duzende von Schrif- ten über Wagner, deren viele mehrere Bände und hunderte von Seiten füllen. N. Desterleins 1882—86 erschienener Katalog einer Wagner- Bibliothek füllt bereits 2 Bände mit 5560 Nummern. Wagners eigene Schriften erschienen in Ge- samtausgabe bei C. W. Frißsch in Leipzig (1871—83, 10 Bde., Suppl. 1885; 2. Aufl. 1888), „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“ erschien 1895 bei Breitkopf und Härtel; der „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“ 1887, „Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und Ferd. Heine“ 1888, dsgl. an Aug. Röckel 1894, 15 Briefe, herausgeg. von Eliza Wille 1894, an C. Heckel 1898, an D. Wesendonck 1898. Von den Biographien Wagners seien als die bedeutendsten genannt die von R. F. Glasenapp (1876—77, 2 Bde., 3. Aufl. in 3 Teilen 1894, 1897, 1899), Ad. Jullien (1886) und G. S. Chamberlain (1876).

218. Der deutsche Nachwuchs. Eine lange Reihe von Komponisten müht sich mit, neben, gegen und nach Wagner um den Lorbeer der Opernkomposition. Die Abtrünni- gen, welche sich der leichten Muse der Operette in die Arme warfen, ließen wir bereits Revue passieren. Einzelne Opernversuche, wie Schu- manns „Genovefa“ (1850 in Leip- zig) oder die Opern Hillers, Rein-

edtes, Rheinbergers („Die 7 Raben“), Albert Dietrichs („Robin Hood“), Max Bruchs („Hermione“), Felix Dräsekes („Gudrun“, „Hero“ etc.), Riez u. s. w., die ohne Einfluß blieben und auch in der Thätigkeit der betreffenden Komponisten nur Episoden bilden, können wir übergehen. Aber auch die dauernden Bemühungen von Leuten wie Karl Reinthaler („Eda“ 1875, „Räthchen von Heilbronn“ 1881), Joseph Albert („Astorga“, „Ekkehard“ u. a.), Bernhard Scholz („Solo“, „Der Trompeter von Säckingen“), Aug. Langert („Dornröschen“), Ferdinand Langer („Murillo“), W. Freudenberg („Marino Faliero“), Aug. Reizmann („Gudrun“), Heinrich Hofmann („Nenchen von Tharau“, „Donna Diana“), Karl Grammann („Melusine“, „Ingrid“), Willem Dehaan („Die Infasöhne“), Jules Deswert („Die Abigensier“), auch die zeitweilig wirklichen Erfolg erzielenden Viktor Reßler („Der Rattenfänger von Hameln“, „Der Trompeter von Säckingen“), Eduard Kretschmer („Die Folkinger“), Karl Goldmark („Die Königin von Saba“), Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz“), können angesichts der Geringsfügigkeit des Endergebnisses nur ein schmerzliches Bedauern über die aufgewandte Arbeit erregen. Ein stärkeres Interesse erwecken die mehr oder minder bestimmte in den Bannkreis Wagners zu rechnenden Peter Cornelius (1824—1874 „Der Barbier von Bagdad“, 1858 „Eid“, 1865 „Gunlöd“ [erst 1892 geg.]), Alexander Ritter (1833—1896, „Der faule Hans“ 1885, „Wem die Krone“ 1890), Wendelin Weißheimer („Meister Martin und seine Gefellen“), Cyrill Ristler („Kunibild“ 1884, „Till Eulenspiegel“ 1889), Wilhelm Rienzl („Urvast“ 1886, „Heilmar der Narr“ 1892, „Der Evangelimann“ 1895, „Don

Quirote“ 1898), August Bungert (Tetralogie „Homerische Welt“), Philipp Hüfer („Merlin“ 1887, „Ingo“ 1887), Felix Weingartner „Sakuntala“ 1884, „Malawita“ 1886, „Genesius“ 1882), Reinhold Becker („Frauenlob“ 1892, „Ratbold“ 1898), Hans Sommer („Loreley“ 1891, „Der Weermann“ 1896), Eugen d'Albert („Der Robin“ 1893, „Ghismonda“ 1895, „Gernot“ 1897), Hugo Wolf („Der Corregidor“ 1896), Richard Strauß („Guntram“ 1894), Max Schillings („Ingwelbe“ 1894), Hans Pfitzner („Der arme Heinrich“ 1895) u. s. w. Mehr außerhalb des Wagner-Kreises stehen die Opern von Hermann Götz („Der Widerpenstigen Zähmung“ 1874 und „Francesca de Rimini“ 1877), auch E. R. von Reznicek („Donna Diana“ 1894), deren liebenswürdige Gebahrung Anerkennung gefunden hat. Das Geheimnis, warum es aber von allen diesen vortrefflichen Musikern keiner bisher auch nur zu einer Stellung neben Wagner hat bringen können, wollen wir nicht zu lüften versuchen. Noch müssen wir des herauschenden Erfolges gedenken, den Engelbert Humperdinck (geb. 1. Sept. 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel“ (Weimar 1894) errang; derselbe beruht in erster Linie in der unfehlbaren Wirkung der von Humperdinck in großer Zahl mit besonderem Geschick gefassten Berlen des Kinderliedes und steht geschichtlich in Parallele mit den Wirkungen des aufkommenden deutschen Singspiels.

219. Wagners Einfluß auf das Ausland. In welchem Grade die Russen und Tschechen sich für die romantische Strömung auch in ihren späteren Formen erwärmten, sahen wir bereits (Nr. 191 ff.). Aber ganz der gleiche starke Einfluß ist

auf die Produktion Italiens und Frankreichs, ja sogar Englands nachweisbar. Wenn auch die Am. Bonchielli („Gioconda“ 1834–86), Fil. Marchetti (geb. 1835, „Ruy Blas“). Carlo Gomez (1839, „Salvator Rosa“) e tutti quanti im alten Geleise weiterfahren, so sind doch, beginnend mit Arrigo Boitos „Faust“ („Mefistofele“ 1868) bis zu Ant. Smerglia „Falena“ (1897), die Einwirkungen Wagners stark zu spüren und sogar der alternde Verdi nahm soviel er konnte von Wagner an (im Manzoni-Requiem, „Othello“ 1887 und „Falstaff“ 1893). Doch sind die respektabelsten Pfleger der deutschen Musik in Italien nicht Opern- sondern Kammermusikkomponisten (G. Sgambati [geb. 1843] und G. Martucci [geb. 1856]). Die betäubenden aber schnell vorübergegangenen Erfolge der jungitalienischen Veristen Pietro Mascagni („Cavalleria rusticana“ 1890) und Ruggiero Leoncavallo („Gli Pagliacci“ [„Der Bajazzo“] 1892) nebst ihren (musikalisch etwas besseren) Nachfolgern Umb. Giordano („Andrea Chenier“ 1896) und Giac. Puccini („La Bohème“ 1897) beruhen jedenfalls weniger auf dem Einflusse Wagners als auf der Ueberfättigung des deutschen Publikums mit Wagners schwerer musikalischen Kost.

220. Die französische und englische Oper der Gegenwart. Wenn auch den Hauptbestand der französischen Oper noch Werke bilden, die auf dem Boden der Meyerbeer'schen Effektoper erwachsen sind, voran diejenigen Jules Massenet's (geb. 1842), „König von Lahore“ (1877), „Perodius“ (1881), „Cid“ (1885) und „Der Magier“ (1891), Et. Reyer's (geb. 1823), „Sigurd“ (1884) und „Salammbö“ (1892), Camille Saint-Saëns (geb. 1835), „Heinrich VIII.“, „Simson

und Delila“ und „Thryné“ (1893) u. s. w. und daneben komische Opern, in denen die Tradition der Boieldieu, Auber und Adam leider verloren gegangen ist (Dubois, Godard, Delibes [„Le roi l'a dit“ 1873] zc.) und vor allem eine starke Stilmengerei empfindlich hervortritt, welche sogar die Grenze zwischen Operette und ernster Oper zu verwischen droht (Bizet's „Carmen“ 1875), so dringt doch Wagners instrumentale und vokale Diction durch alle Fugen ein (Bizet's „Perlenfischer“ und „Mädchen von Perth“) und es werden auch Versuche bemerkbar, Wagners Stilprinzipien anzunehmen und wohl gar zu überbieten (Bruneau's „Mefistor“ 1897, Lucien Lamberts „Spahi“ 1877), was freilich gute Wege hat. Ein kommender Mann scheint für Frankreich Vincent d'Indy zu sein („Feervaal“ 1897). England hat mit Alexander Mackenzie (geb. 1847, „Cosomba“ 1883, „Der Troubadour“ 1886) und Ch. B. Stanford (geb. 1852, „Der verschleierte Prophet von Chorassan“ 1881, „Savonarola“ 1884) und Arthur Sullivan's (geboren 1842) „Ivanhoe“ 1891, einen kräftigen Anlauf genommen, sich endlich zu einer nationalen Oper durchzuringen, scheint aber vorläufig die leichtere Operette der ernsten Oper vorzuziehen (auch Mackenzie ist zur Operette übergegangen).

221. Dänemark und Schweden. Dänemark, das seine nationale Oper den Deutschen J. A. P. Schulz (1747–1800) und Friedrich Kuhlau (1786–1842) verdankt, aber in A. P. Berggreen (1801–1880, Billedet og Bustan 1832) und Joh. P. Em. Hartmann, dem 1805 geborenen, noch lebenden Nestor, seine ersten eigenen Opernkomponisten produzierte („Der Rabe“,

„Die Korsen“), hat seitdem die nationale Oper zu erhalten gesucht (Emil Hartmann [Sohn] 1837—1898 [„Die Erlennmädchen“ 1867 u. a.], August Enna, geb. 1860 [„Die Heye“ 1892]; auch Schweden hat durch Zvar Hallström, geb. 1826, eine eigene Oper erhalten („Der Bergkönig“ 1874), dem Andreas Hallén als jüngerer sekundiert (geb. 1846), „Harald der Wiking“ 1881.)

222. **Schluss.** Das Gesamtbild der musikalischen Welt am Schlusse des Jahrhunderts zeigt die noch mit ungeschwächter Kraft fortdauernde musikalische Suprematie Deutschlands über alle Länder, welche überhaupt die rechte Kunst pflegen. Zwar machen sich allerorten starke Strömungen zur Gewinnung einer eigenen nationalen Kunst geltend, doch offenbart sich das hauptsächlich in der Komposition von Dichtungen in der eigenen Sprache, in der allerdings richtigen Voraussetzung, daß der Geist der Sprache sich der Musik ausdrücken wird. Aber die „Großen“ sind für alle Lande die deutschen Meister Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms. Diesen Großen einen oder den andern der eigenen Nationalität gleichzustellen, ist das Höchste, wozu sich der Stolz der anderen Nationen erhebt. Gewiß hat Deutschland Ursache, sich dieser dominierenden Stellung zu freuen, von der

es nicht voraussehen kann, wie lange sie währen wird. Die Linie, welche die musikalische Vorherrschaft auf der Landkarte im Laufe der Jahrhunderte gezeichnet hat, läuft von England über die Niederlande und Frankreich nach dem Süden (Spanien?) und Italien und wendet sich dann nordwärts über die Alpen nach Deutschland; daraus schließen zu wollen, daß sie nun nach dem Norden und Osten weiterlaufen müßte, wäre wohl Kühn; doch läßt sich nicht verkennen, daß Deutschland die musikalische Kultur nach Norden und Osten weitergetragen hat. Die unzweifelhaft für die Musik sehr veranlagten Slavischen Stämme hoffen bereits zuversichtlich, daß die Reihe nun an sie kommt. Derartige Ausblicke auf die Zukunft sind freilich sehr trügerisch und die moderne Welt mit ihrem regen Verkehr der Völker unter einander, der keine trennenden Grenzen und keine Entfernungen mehr kennt, ist doch vielleicht dazu angethan, die Wiederkehr solcher Perioden Jahrhunderte währender Prävalenz einer Nation überhaupt nicht wieder zuzulassen. Der geniale, begabte Musiker von heute holt seine Bildung nicht mehr im engen Kreise der Heimat, sondern scheut selbst die Reise über den Ozean nicht, um die besten Lehrmeister aufzusuchen. Wer aber vermag vorauszusehen, in welchem Lande der nächste Großmeister der musikalischen Kunst geboren werden wird?