

diese Verbindung, allein zu ohnmächtig, um etwas wider sein Schicksal zu unternehmen, fügt er sich dem Unabwendbaren. Ricciarda hingegen, eine Sängerin und Manfredi's Buhlerin, erträgt den Verrath ihres Geliebten nicht eben so geduldig. Von Eifersucht und Haß getrieben sucht sie Manfredi sowohl, als Ginevra zu verderben und dingt Forte-Braccio, einen Hauptmann der Söldner, als Mörder. Der Bandit wagt es nicht, einen kühnen Streich gegen so hohe Häupter zu führen. Allein er benützt das Gerücht von der Pest, die sich in Florenz zeigen soll, um der Ginevra einen vergifteten Schleier zu überreichen. Das Mädchen schlingt diesen kaum um ihr Haupt, als sie von einer gräßlichen Krankheit ergriffen und beinahe schon sterbend hinweggebracht wird. Hier schließt der zweite Akt, der uns ein Hoffest in Florenz in seiner ganzen Herrlichkeit vorgeführt hat und wenn der Vorhang wieder aufgeht werden wir von einem Schauspieler überrascht, das bei der trefflichen Anordnung unserer Direction die tiefste Wirkung hervorbringt. Wir sehen nämlich die Kathedrale vor uns, in welcher man das Todtenamt der Ginevra abhält. Unter dem Fußboden der Kirche aber erblicken wir das Grabgewölbe, in welchem die Fürstin im Sarge liegt. Nachdem die Feierlichkeiten beendet sind entfernt sich der Hof und das Gefolge. Forte-Braccio aber mit den Söldnern bleibt zurück, um die Kirche zu berauben, so wie er die um sich greifende Pest bereits benützt, in die verödeten Häuser der Stadt einzubrechen. Der Küster verscheucht die Räuber und Guido kommt, am Sarge der Ginevra zu weinen. Allein der Wunsch, die Nacht hindurch in den Katakomben verweilen zu dürfen, wird ihm versagt. Kaum ist die Kirche leer und das Grabgewölbe verlassen, so erwacht die Eingefangene aus ihrer todähnlichen Betäubung. Sie erkennt ihren schrecklichen Aufenthaltsort, will entfliehen, aber die steinerne Fallthür, die zur Kathedrale hinaufführt, ist dem Mädchen zu schwer. Sie kann sie nicht öffnen und stürzt ohnmächtig zusammen. Ein Geräusch weckt sie aus ihrer Betäubung. Die Räuber sind zurückgekehrt. Sie wollen nicht nur die Kirche, sondern auch die Leichen plündern und sind in's Grabgewölbe hinabgestiegen. Ginevra erhebt sich. Die Banditen werfen sich zu Boden, sie glauben einem Geiste zu begegnen. Die Fürstin gelangt durch die aufgeschlossene Fallthür in die Kirche und in's Freie.

Dieser Akt, und wir haben ihn deshalb ausführlicher beschrieben, ist in jeder Hinsicht der Glanzpunkt der Oper. Die Musik steigert sich zu den höchsten Effecten und die Situationen sind von der Art, um die ganze Theilnahme der Zuschauer zu fesseln.

Im vierten Akte Bacchanal bei Manfredi. Mitten in demselben wird er von der Pest ergriffen und von allen seinen Freunden und Dienern hilflos verlassen. Ginevra findet den Palast ihres Vaters verschlossen und ist allen Schrecknissen des Unwetters und der Nacht Preis gegeben als Guido die Geliebte findet. Im fünften Akte haben sich die Liebenden nach Camaldoli in die Appenninen geflüchtet, leben dort in einer ländlichen Hütte — Cosmo kommt in das Thal, entdeckt seine Tochter und genehmigt ihre Verbindung mit dem Bildhauer.

Das Interesse, anstatt sich gegen den letzten Akt zu vermehren, fällt gegen das Ende der Oper etwas ab. Eine nothwendige Folge, wenn tragische Verwickelungen eine günstige Lösung erhalten.

Die Musik Halevy's, in der Instrumentirung ausgezeichnet, wiederholt ihre Melodien ziemlich häufig, so wie ein wenig bemittelter Mann oft in demselben Kleide vor uns erscheint. So tönt besonders eine Romanze, die Guido im ersten Akt singt, beinahe durch alle folgende Gesangsstücke dieser Figur, was Einigen als eine treffliche Benützung des Themas, als Charakteristik u. s. w. gilt, während Andere und der Referent nicht ausgenommen, eine ge-

wisse Armuth der Schöpferkraft des Componisten darin erkennen. Die Chöre gefallen außerordentlich. Vorzüglich der Chor der Räuber, die durch die Hallen der Kirche in's Grabgewölbe schleichen, der Chor vor dem Palaste der Medicis, wo die Banditen die Pest hochleben lassen, die ihnen einen erwünschten Spielraum ihrer verächtlichen Wirksamkeit verschafft und der Todtengesang des Volkes in der Kathedrale.

Die schönste und ausgeprägteste Partie für Spiel und Gesang ist die des Forte-Braccio, bei uns durch Herrn Stürmer repräsentirt (Bariton), weshalb sie aus der Tenorlage für den hohen Bass umgeschrieben ward. Herr Stürmer sollte den Banditen weniger kräftig und chevaleresk, als vielmehr verschlagen, feig, wenn es eine mannhafte That, und verwegen, wenn es einen niederträchtigen Streich gilt, auffassen. Die Darstellung Stürmers gefällt jedoch auch in der von ihm gebrauchten Form, und der Sänger wurde nach allen Vorstellungen (bis jetzt 3 Mal) hervorgehoben. — Nächste Forte-Braccio ist die Partie des Guido (erster Tenor) zu nennen, ein weicher, zarter Charakter, der musikalisch bedeutender hervortritt als dramatisch. Hr. Schmidt entwickelte in Gesang und Spiel eine hinreißende Gewalt. Seine Leistungen wurden von Nummer zu Nummer mit dem lebendigsten Beifall empfangen und der Sänger nach jeder Vorstellung gerufen. — In der Rolle der Ginevra würde eine Sängerin ersten Ranges sichre Lorbeeren brechen. Die Partie vereinigt Alles in sich, was dazu dienen mag, das höchste Interesse der Zuhörer in Spannung zu erhalten. Fräul. Schlegel stellt die Ginevra ganz angemessen dar. Eine erschöpfende Benützung des großen Stoffs, darf man von der jungen Künstlerin nicht erwarten, jedoch gelingen ihr besonders die leidenschaftlichen Momente und das Publikum zeigt sich einverstanden mit der Darstellung. Auch Fräul. Schlegel wurde jedesmal gerufen. Eben so Hr. Pöchner, Cosmo von Medicis. Von der Ricciarda läßt sich nicht viel sagen, weil Fräul. Evers die Fähigkeit nicht besitzt, dieser Partie Leben und Charakter abzugewinnen. In der Art, wie uns die Rolle bisher vorgeführt ward, macht sie bloß einen widrigen Eindruck. Dasselbe gilt in einem stärkeren Grade von Manfredi: Hr. Richter. Es gereicht allen Kunst- und Theaterfreunden zur wahren Genugthuung, daß sich das Publikum gegen Herrn Richters Benehmen im 4. Akte deutlich erklärte. Hr. Richter verläßt Leipzig.

Von den älteren Opern wurden die „Hugenotten“, „Templer und Jüdin“, „Don Juan“ u. a., wiederholt. Die neuen komischen Opern: „Zum treuen Schäfer“ und „1717, oder: der Pariser Perruquier“, erfreuen sich keiner durchaus günstigen Aufnahme. Für den Theaterpensionsfond soll demnächst Ruy-Blas von Victor Hugo nach Drärlers-Manfred's Uebersetzung zur Darstellung kommen.

So viel über unser Theater, ein achtbares Institut, welches bei weitem öfterer Lob verdient, als jenen Tadel, der unverständlich auf der einen, unverschämt auf der andern Seite mit Schmähungen um sich wirft, um einem parteisüchtigen Grolle Luft zu machen, dessen Grund leicht zu errathen ist. Im Sinne einer höhern Auffassung war daher auch ein Artikel von F. Marlow in den „Rosen“: Theater und Kritik, ganz ein Wort zu seiner Zeit gesprochen, das nicht ohne Anklang geblieben ist. Denn wenn sich auch der Verfasser jener Abhandlung in den „Rosen“ ausdrücklich verwahrte, daß er die hiesigen Zustände gemeint und in seiner Schilderung an Persönlichkeiten angestreift habe, so konnte es doch nicht fehlen, daß man die hiesigen Verhältnisse des Theaters zur Kritik nach dem gelieferten Maßstabe betrachtete und die faulen Punkte einer gehaltlosen Journalistik um so deutlicher aus der Marlow'schen Perspective erkannte.

(Beschluß folgt.)

Nebst einer literarischen Beilage von der Ebner'schen Buchhandlung in Ulm.