

an, ernstlich zu erkennen, daß diese kulturgeschichtlich so hochinteressante Epoche doch eine Reihe von Männern hervorgebracht hat, in denen musikalisch wesentlich mehr steckt als die gewandte Beherrschung eines äußerlich glänzenden Formalismus. Daß gerade Ristori nicht bloß seinem Schaffen, sondern auch seinen äußeren Lebensumständen nach nicht so bekannt geworden ist, wie sich bei seiner Wirksamkeit an einer der ersten Bühnen überhaupt — noch dazu in ihrer Glanzzeit, in der die Blicke des gesamten künstlerisch interessierten Europas auf sie gerichtet waren — vermuten ließe, liegt an den Zeitumständen. Die Menge des Lichtes, die von der blendenden Gestalt Hasses ausging, zog alle Aufmerksamkeit mit so zwingender Gewalt auf sich, daß diejenigen, die in unmittelbarer Nähe standen, durch die Kraft der Kontrastwirkungen gleichsam in den Schatten gerückt schienen. Obwohl während der zeitweiligen Abwesenheit Hasses von Dresden Ristori die Genugtuung hatte, einige Opern von sich aufgeführt zu sehen — eine Gunst, deren Bedeutung erst dann recht erkennbar wird, wenn man dazu gleichzeitig die Monopolstellung Hasses als Opernkomponist ins Auge faßt —, blieb er doch dauernd Inhaber eines zweiten Postens, so daß das Ergebnis der Mengelbergschen Untersuchungen, die ihn musikgeschichtlich als Bindeglied zwischen den Epochen Lottis und Hasses charakterisieren, durchaus annehmbar ist, wengleich die Haupttätigkeit Ristoris mit der Blütezeit des caro Sassone zusammenfällt.

Die stilkritische Arbeit Mengelbergs wird für den Leser durch eine beträchtliche Anzahl von Notenbeispielen illustriert, so daß es möglich ist, die ästhetischen Urteile wenigstens an der Hand dieser musikalischen Ausschnitte nachzuprüfen. Wer die Absicht hat, sich eingehender mit Wesen und Eigenart Ristoris zu befassen, der findet seinen Vorsatz erleichtert durch ein vollständiges systematisches Verzeichnis aller Ristorischen Werke, die sich übrigens bis auf einige ganz verschwindende Ausnahmen sämtlich in der Sächs. Landesbibliothek befinden. Sie werden außerdem vom Verfasser ziemlich genau untersucht und von dem Standpunkte aus beurteilt, daß einer Musikerpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts die formalen Voraussetzungen für sein Schaffen weit mehr bedeuten als einem Tonsetzer von heute. Die dadurch bedingte besondere Einstellung des Blickes führt Mengelberg keinesfalls zu einer Überschätzung Ristoris, weder in seiner besonderen musikgeschichtlichen noch in seiner allgemeinen künstlerischen Bewertung, und die Feststellung am Schlusse der Arbeit, daß Ristori aufs glücklichste die ursprüngliche leichte Art der Neapolitaner mit der streng kontrapunktischen Richtung der sogenannten Wiener Schule vereinige, wirkt ebenso überzeugend, wie das einschränkend gemachte Zugeständnis, daß die stilistische Bedeutung im wesentlichen der Musikentwicklung in Dresden zu gute gekommen sei. Tatsächlich muß in der Übersicht der Ristorischen Werke die geringe Anzahl der Fundstellen außerhalb der sächsischen Residenz auffallen und das Mengelbergsche Urteil bestätigen. Nur die Angabe von der Größe des Opernhauses, an dem Ristori wirkte, bedarf einer Richtigstellung. Ein Opernhaus, das auch nur annähernd 8000 Personen gefaßt hätte, hat es in Dresden niemals gegeben. Die sogenannte Oper am Zwinger, die hier in Frage kommt, gewährte etwa 2000 Menschen Raum. Es wurden jedoch kaum jemals soviel zugelassen. Vielmehr waren 1500 bis 1600 Besucher zu gewöhnlichen und 1200 zu besonders festlichen Vorstellungen die Regel.

Dresden.

Artur Liebscher.