Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 1 (1906-1907)

Heft: 15

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Umschau

Ein Märchenbrief. Anton Freimut, Pfarrer in Dingsda, an Joseph Michel, Präsident des Kirchenverwaltungsrates in Dingsdort:

Sehr geehrter Herr!

Morgen über vier Wochen also werde ich das Pfarramt in Ihrer Gemeinde antreten können. Ich lege Wert darauf, mit so gutem Geschmack wie andere Beamte der Gesamtheit, wie beispielsweise die Lehrer in das Dorf einziehen zu dürfen, d. h. ohne jegliches umständliche Aufgebot von Leuten und Pferden, ohne Wagenzug, Bankett, Begrüßungsreden usw. Wir werden uns am natürlichsten, am besten und sichersten, einfach bei der Arbeit kennen lernen. Für Scheidende mag ja, wenn's von Herzen geht, in Veranstaltungen ein übriges getan werden; aber was wissen Sie bis jetzt im Grunde von mir, was weiß ich von Ihnen, und wozu also ein großer, tönender und kostspieliger Apparat des ersten Begegnens? Wer, wie der Pfarrer, von Berufs wegen der Schlichtheit, der stillen Anspruchslosigkeit, wie so vielen andern guten Dingen, das Wort zu reden hat, stellt sich füglich auch so und nicht anders seinem neuen Wirkungsorte vor. Ich werde also an gedachtem Tage in Ihrer Kirche die erste Predigt halten und einige Tage zuvor in aller Stille im Pfarrhaus einziehen. Ich verbleibe, geehrtester Herr Präsident, hochachtend Ihr F.

Schweizerische Volksbühne. Zu Ende des letzten Jahres hat sich ein Zentralverband dramatischer Vereine der Schweiz gebildet, der bestrebt ist, die Volksbühne zu heben und zu veredeln und ihre ungesunden Auswüchse zu bekämpfen. Um nun Stücke zu gewinnen, welche diesem Zwecke zu dienen geeignet sind, fordert der literarisch-bühnentechnische Ausschuß des Verbandes (bestehend aus den Herren Prof. Ed. Haug in Schaffhausen, als Präsident, Dr. Emil Ermatinger in Winterthur und Redaktor K. H. Maurer in Schaffhausen) alle Verfasser dramatischer Werke auf, ihm jederzeit ihre Stücke zur Prüfung einzusenden. Entsprechende Werke nimmt der Verband in Verlag oder er vermittelt ihre Drucklegung zu günstigen Bedingungen; zugleich sorgt er für die Aufführung durch Vereins- oder Berufstheater. Ungeeignete Stücke werden unter Begründung der Ablehnung den Verfassern wieder zugestellt.

Der Literarisch-bühnentechnische Ausschuß des Zentralverbandes Schweizerischer Dramatischer Vereine.

Stadttheater in Zürich. Zwischen dem 28. Februar und dem 6. März ereignete sich im Schauspiel Rosa Bertens. In seinem feinen Büchlein „Schauspielkunst" kommt Alfred Kerr bei Gelegenheit der Eysoldt auf die Bertens zu sprechen. Bei Reinhardt spielte sie die Klytämnestra in Hofmannsthals Elektra, die Eysoldt gab die Titelrolle. Da schreibt nun Kerr: „Sie — die Bertens — hat eine wundersame Vollendung in der Art zu sprechen; diese Klytämnestra ist gewiß die erste Sprecherin Deutschlands". Diese Seite in der Kunst der Berliner Schauspielerin entfaltete sich im diesmaligen Zürcher Gastspiel — im März 1906 war sie zum erstenmal unser Gast und spielte damals die Sudermannsche Beate, Frau Alving, die Viebigsche Bäuerin und die Kammerzofe im eingebildeten Kranken — diese Seite entfaltete sich am

glanzvollsten in der Sonntag-Nachmittags-vorstellung vom 3. März, einem Tag, den man im Theaterkalender rot anstreichen dürfte (auch mit dem Rot der Scham, denn die Vorstellung war kläglich besucht). Da spielte die Bertens die Phädra in des Euripides „Hippolytos“ und die Marfa im Demetrius-Fragment. Beides Leistungen ersten Ranges von einer Größe des Stils in Geberde und Rede, die um so hinreißender wirkte, als darüber die psychologische Vertiefung keinen Augenblick in Verlust geriet. Von der eminenten Sprechkunst der Bertens gab die Marfa den entscheidenden Beweis: man wird die gewaltige, geradezu den Atem des Hörers versetzende Steigerung des Monologs bis zu dem stürmischen Gebet, das Marfa dem Demetrius, an dessen Echtheit sie glauben will, wie eine himmlische Heerschar entgegensendet, nimmermehr vergessen. Hier verströmte sich eine Seele in einer Inbrunst, der die Töne der glühendsten Ekstase beschieden sind. Einen Beifall von der begeisterten Spontaneität, wie er nach diesem Prachtstück einer reifsten Schauspielkunst losbrach, hat unser Theater wohl nicht oft schon erlebt, jedenfalls sehr selten in einer Dramenaufführung.

Ein Gewinn, der noch so nebenher ging, resultierte für Schiller: mehr als einer sah wieder voll erstaunender Ehrfurcht zu diesem Dramatiker auf, dem sozusagen auf dem Sterbebette noch eine derartige dichterische Tat beschieden ward. Er ist eben, die Schiller-Verächter mögen sich stellen, wie sie wollen, noch lange nicht tot; wohl aber ist meistens tot die Kunst, ihn so zu spielen, wie wir heute es verlangen müssen: mit Stil, aber ohne alle deklamatorische Pose. Daß dies denkbar ist, erwies siegreich Frau Rosa Bertens. Sie sei gesegnet für diese Erkenntnis, die just in dem Augenblick den hiesigen Theaterfreunden erschlossen wurde, als sie unter dem niederschlagenden Eindruck der stillosesten Wallenstein-Aufführung standen. (Wir reden dabei selbstverständlich von dem Schiller der Jamben-Dramen.)

Schiller hätte sich gewiß gefreut, wenn er die Verkoppelung seiner dramatischen Dichtung mit der des Euripides erlebt hätte; denn für den geistig beweglichsten, dialektisch virtuosesten, reichst fassettierten, psychologisch raffiniertesten der attischen Tragiker des 5. Jahrhunderts hatte er wie Goethe zeitlebens viel übrig.

Man gab den Hippolytos, der unseres Wissens noch auf keiner deutschen Bühne bisher aufgeführt worden ist. Seit wenig Jahren besitzen wir ihn in einer vortrefflich lebendigen deutschen Übertragung von Wilamowitz-Moellendorff in Berlin, der sich mit seinen Übersetzungen der Orestie des Aeschylus, des Königs Oedipus von Sophokles und einer Anzahl von Euripides-Dramen das gebildete Publikum dauernd verpflichtet hat. Die Liebe Phädras, der Theseusgattin, zu ihrem Stiefsohn Hippolyt und das tragische Ende, das diese unselige Leidenschaft beiden bereitet — der feine Racine hat vielleicht seine berühmteste Tragödie daraus gemacht. Noch in seiner allerletzten Zeit hat Schiller dieses Drama übertragen, um dem Repertoire des Weimarer Theaters eine Bereicherung zu schaffen. So ist das Stück des Franzosen auch denen, die es nicht im Urtext zu lesen vermögen, durch Schillers Arbeit leicht zugänglich. Bei dem Attiker ist Hippolyt der eigentliche Held. Ihn reizte es, die Tragödie des auf seine Keuschheit stolzen Jünglings, an dem sich die verachtete Aphrodite furchtbar rächt, zu schreiben. Auch die Tugend kann zur Hybris, zur götterverhaßten Überhebung führen und damit zum Verderben ausschlagen. Die göttliche Freundin Hippolyts, die jungfräuliche Artemis, die an die Bahre des Sterbenden tritt, nachdem sie ohnmächtig dem Auswirken der Rache Aphroditens hat zusehen müssen (denn Götter dürfen nach stillschweigendem Übereinkommen einander die Kreise des Handelns nicht stören), Artemis selbst bedeutet ihrem Liebling, daß in seinem Wesen die Wurzel seines unheilvollen Endes gelegen habe; so kann sie nur mit Himmelsluft sein Ende umfächeln

und leichter machen. Phädras Liebe zu Hippolyt benützt Aphrodite nur als den Hebel, der den Weiberfeind aus der Bahn des Lebens ins Reich des Todes schleudert. Daß auch Phädra dabei zugrunde geht, kümmert die Liebesgöttin nicht.

Mit feiner Psychologie hat Euripides die verbrecherisch liebende Königin gezeichnet. Von ihrer alten unbedenklichen Dienerin läßt sie sich, wenn auch widerstrebend, die Zustimmung zu einem Versuch, Hippolyt ihrem Willen zugänglich zu machen, abnötigen; wie nun aber dieser Versuch fehlschlägt, wie sie die Flut von Vorwürfen anhören muß, mit der Hippolyt die werbende Dienerin überschüttet, da regt sich in ihr mit der Ueberzeugung, daß für sie ein Weiterleben unmöglich sei, der wütende Ingrimm über den sie so stolz und grausam verschmähenden Stiefsohn, und sie beschließt in teuflischer Rache, den Hippolyt in ihren Tod mit hineinzuziehen, indem sie ihn bei ihrem Gatten der schändlichen Tat der Vergewaltigung anklagt und ihren Tod als eine Folge dieses an ihr begangenen Verbrechens hinstellt. Das ist häßlich und abscheulich, aber leider menschlich.

Die Bertens gab diese euripideische Phädra — sie spielte sie, wie schon gesagt, zum erstenmal — mit ergreifender Kunst der Seelenmalerei, das Pathologische adelnd durch große, einheitliche, stilvolle Linienführung.

Das ganze Experiment der Aufführung dieses antiken Dramas mit seinen Chören und dem leibhaftigen Auftreten der beiden Göttinnen Aphrodite (als Prologistin) und Artemis (am Schluß als Offenbarerin der wahren Zusammenhänge und als Trösterin des von Poseidon, dem göttlichen Vater des Theseus, tödlich bestraften Hippolyt) — dieses Experiment gelang recht löblich, wenn auch natürlich bei weitem nicht alle Schauspieler den Ton fanden, den eine solche hellenische Tragödie erfordert. Der Inhaber der Hippolyt-Rolle, Hr. Achterberg, bot eine sehr annehmbare Leistung. Daß das Drama durchaus nicht nur als eine interessante Kuriosität wirkte, muß ausdrücklich hervorgehoben werden. Man stand unter einem unleugbar bedeutenden Eindruck, und der feinere Hörer hätte am liebsten auf das unvermeidliche Klatschen Verzicht leisten sehen, weil er es als leidige Störung empfand. Hr. Direktor Reucker, der umsichtig die Regie führte, darf auf diese Vorstellung als Ganzes mit Recht stolz sein.

Sonst spielte Rosa Bertens moderne Prosa-Rollen: die unglückliche Yanetta in der effektreichen „Roten Robe" von Brieux, dann, an dem Abend der drei Viebigschen Einakter, die Christine Müller in „Eine Zuflucht", einer widerlich krassen, dramatisch und künstlerisch gleich nichtigen Szene in einem Berliner Arbeitshaus, die Fräulein Freschbolzen (in dem so betitelten Einakter) und die Mitte-Lange-Bäuerin (in „Die Bäuerin"), letzteres eine in sich absolut vollendete und nicht zu übertreffende Leistung der Künstlerin von echt dramatischer Wucht. Schließlich am letzten Abend die Rebekka West in „Rosmersholm". Die verhaltene Stimmung Ibsenscher Seelendramatik mit ihren geheimnisvollen Untertönen und ihrer verschleierten Leidenschaftlichkeit fand in der vornehm und diskret gestaltenden Kunst der Bertens die richtige Interpretation.

Für die nächste Zeit steht wieder eine Ibsen-Aufführung mit einem berühmten Gast in Aussicht: Agnes Sorma wird die Frau Alving in den „Gespenstern" spielen, in welcher Rolle sie in den Reinhardtschen „Kammerspielen" diesen Winter eine so gewaltige Wirkung erzielt hat. Und überdies werden wir die prächtige Künstlerin in der von Geist und Schönheit umleuchteten Rolle der Porzia im Kaufmann von Venedig zu sehen bekommen.

H. T.

Berner Stadttheater. Schauspiel. Als Neueinstudierung ging jüngst Beyerleins „Zapfenstreich" über die Bretter unserer Bühne. Wer dieses Werk kritisch betrachten will, braucht nicht erst ein ganzes Heer von Gespenstern aus dem Massengrab der Literaturgeschichte aufzuscheuchen. Sonst möchte vor seinen Blicken das ganze

Soldatenstück des 18. Jahrhunderts spuken und die Geister der vergessenen Walltron und Thurneysen rumoren. Zudem sind Zusammenhänge zwischen dem Schaffen jener Zeit und dem militärischen Drama neuesten Stils nicht aufzuspüren: dort galt es die Verherrlichung jungen Waffenruhms, der nationale Stoffe breitesten Spielraum ließen, hier ist der Grundzug kritisch; dort wuchsen die Konflikte aus soldatischen Pflichten, hier entspringen sie erstarrtem Kastengeist. Gesondert von beiden Gattungen steht der Offizierstypus unsrer eleganten Lustspieldichter abseits: die bekannte Kostümpuppe der Schönthan und Moser. — Hartleben wollte im „Rosenmontag" eine Offizierstragödie geben; er blieb im Äußerlichen stecken und schuf ein Requisitenstück. Beyerlein griff den gleichen Vorwurf auf: der Offizier und das Mädel. Eine Verschärfung tritt ein: das Mädel ist die Tochter eines Wachtmeisters, der Wachtmeister und der Verführer stehen im gleichen Regiment; eine Kriegsanekdote, scheinbar nur so eingestreut, liefert noch eine Verknotung: der Vater des Offiziers hat dem Wachtmeister einmal das Leben gerettet. Bei Sedan. Oder sonstwo. Es sind ein bißchen viel Effekte auf einmal und eine recht handgreifliche Theatermache wird sichtbar. Wie Beyerlein auf Wirkung ausgeht, beweist der letzte Aufzug, der direkt aus dem Melodram herzustammen scheint. Der äußerst gereizte Heldenvater (Heldenväter sind im letzten Akt meist bedenklich) hält einen geladenen Revolver in der Hand (geladene Revolver pflegen im letzten Akt unter allen Umständen loszugehen), auf wen die Waffe aber sich richten wird, darüber kommt der Zuschauer nicht so bald zur Klarheit. Der aufgezogene Hahn des Revolvers dient als dramatisches Spannungsmittel — die Hilflosigkeit des Dichters wird fühlbar.

Die Rolle des Wachtmeisters Volkhardt gab Herrn Schmidt vom Stadttheater in Zürich Gelegenheit, sich dem Publikum vorzustellen. Man erhielt dadurch freilich keinerlei Aufschluß über sein schauspielerisches Können. Das Geschick, mit dem man für Gastspiele möglichst belanglose Aufgaben ausfindig zu machen weiß, läßt vermuten, daß es sich dabei um wenig mehr als eine Formalität handelt, die der Kritiker mit Recht übergehen darf.

Keinen besseren Dienst kann man der Aufführung von Anzengrubers Volksstück „Das vierte Gebot" erweisen. In unzulänglicher Weise vorbereitet, in schleppender Gleichgültigkeit abgehaspelt — nur die letzte Szene erhob sich zu etlicher Wirkung — vermochte sie keinen Eindruck zu hinterlassen.

Als Julia (in „Romeo und Julia") gastierte Frl. Schlomka vom Stadttheater in Halle. Die Darstellerin, die über schöne, wenn auch nicht sonderlich ausgiebige Mittel verfügt, wußte in den Liebesszenen Töne tiefster Innerlichkeit zu finden; die Wirkung ihres sonst gewandten Spiels litt unter unruhiger Hast der Bewegungen.

Der Vorstellung war allzudeutlich anzumerken, daß die letzten Aufführungen schon weit zurücklagen. Peinliche Zwischenfälle und böse Entgleisungen störten. Bei einer offenen Verwandlung, die nicht klappen wollte, erscholl sogar der Ruf nach dem Vorhang. Ein Darsteller, der hinter einem Gittertor sichtbar sein sollte, schien seine Rolle in aller Gemächlichkeit hinter den Kulissen abzulesen. An solche Dinge lernt man selbst hier sich recht schwer gewöhnen. E. H.

— Oper. Mit Ausnahme von „Samson und Dalila" wurde in den letzten vier Wochen ausschließlich die kleinere Oper gepflegt. Allzuviel Rühmliches ist darüber allerdings nicht zu berichten, denn mit dem Begriff kleiner Oper scheint auch unablöslich die Meinung verbunden zu sein, es sei nur ein kleines Maß von Sorgfalt und künstlerischer Gewissenhaftigkeit nötig. Am deutlichsten zeigte sich dies in der Aufführung der „Undine", die schon von der Regie fast durchweg ungenügend vorbereitet war. Abgesehen von den ganz groben Verstößen des letzten Aktes in technischer Hinsicht, half eine unbegreifliche Gleichgültigkeit die Illusion

aufheben, wo dies nur möglich war. So schien mir z. B. die plötzliche, viel zu früh vor sich gehende Flucht der Hochzeitsgäste im letzten Akt nur in der Bequemlichkeit des Regisseurs ihre Begründung zu finden, der in Gemütsruhe seine Vorbereitungen zu den dazuhin noch verunglückten Verwandlungen treffen zu wollen schien. Oder die Szenen, die im Rhein spielen, bei denen das Gefolge Kühleborns statt schwimmend, eher im Paradeschritte preußischen Vorbildes die Wogen teilte, usw. Der szenischen Gleichgültigkeit hielt der musikalische Teil vollständig die Wage. Das Orchester spielte geradezu peinlich unrein und unpräzis und Chöre wie Sologesang leisteten im Detonieren vielfach Erstaunliches. Zu loben sind allein die Herren Rittmann, Elmhorst und Walther.

„Mignon" reihte sich an Unzulänglichkeit der Undine würdig an. Was dazu beitragen konnte, die Poesie dieser trotz aller Süßlichkeit und Sentimentalität doch vielfach reizvollen Oper zu zerstören, wurde pünktlichst erfüllt. Wenn dazu noch die Mignon mit solch widerlicher Sentimentalität und Verschwommenheit gesungen wird, wie von Frl. Lenska, und die Philine von einem (in dieser Partie wenigstens) musikalisch und gesanglich durchaus ungenügenden, aber äußerlich ansprechenden Gast (Frau Wyßmann) gegeben wurde, (man hat ihn drum engagiert), so wurde dadurch das Niveau der Vorstellung noch um ein Beträchtliches herabgedrückt. Unter diesen Umständen war es für Herrn Litzelmann eine Leichtigkeit, mit der kleinen Rolle des Harfners in den Vordergrund zu treten, zumal seine Stimme in dieser lyrischen Partie wieder einmal ihre alten Vorzüge zeigte.

Besser in ihrem Gesamteindruck wurde eine Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen" herausgebracht. Die Regie schuf stimmungsvolle Bilder und die Feinheiten der Partitur wurden von Kapellmeister Großmann fast durchweg zur Geltung gebracht. Die Leistungen der jeweilen im Mittelpunkt eines Bildes stehenden weiblichen Gestalten stuften sich nach der Reihenfolge der Bilder ab. Im ersten Bilde funktionierte der Mechanismus der Puppe nicht genau, denn statt mit maschinenmäßiger Pünktlichkeit und Egalität in der Koloratur sang die sonst niedliche Puppe ganz grausam falsch. Die Giuletta des Frl. Buschbeck war besser, während die Antonia des Fräul. Englerth eine gesanglich wie darstellerisch nahezu tadellose Leistung bedeutete. Herr Bleyden sang den Hoffmann befriedigend und Herr Litzelmann führte die Rolle des Doktors Mirakel schauspielerisch geschickt und wirkungsvoll durch. In ihrer Gesamtheit stand die diesmalige Aufführung der Oper hinter denjenigen der vergangenen Jahre stark zurück.

In teilweiser Neuausstattung wurde Saint-Saëns „Samson und Dalila" gegeben. Bot der erste und zweite Akt in seiner szenischen Anordnung nur Konventionelles, so erreichte man im dritten Akt mit dem Tempel-Einsturz an Natürlichkeit und Wirklichkeitsähnlichkeit so ziemlich alles, was an unserem Stadttheater erreicht werden kann. Wenn nun auch in diesem Punkte der Regie uneingeschränktes Lob zu zollen ist, so ließ sie sich dafür sonst verschiedene Geschmacklosigkeiten zuschulden kommen. So ist mir z. B. unfaßlich, wie ein moderner Regisseur, dem etwas an der Wahrung des Stimmungsgehaltes gelegen ist, auf so ungeschickte Weise die ganze Stimmung des zweiten Aktes zerstören konnte, indem er mitten in die weiche Schönheit des Tales Sorrek eine klotzige, plumpe, weiße Bank stellte. Weiterhin waren die szenischen Vorgänge im zweiten Akt, die der großartigen Schilderung des Gewitters im Orchester aufs genaueste korrespondieren sollten, mit der Entwicklung und Steigerung im Orchester nur sehr ungenügend in Einklang gebracht. Die beiden Hauptpartien ruhten in guten Händen, Herr Balta verlieh der Rolle des Samson nach Möglichkeit starke Akzente und anderseits wußte er, namentlich in der

Szene in der Tretmühle, durch innige Schlichtheit aufs tiefste zu wirken. Frl. v. Statzer war ihm eine gute Partnerin, und wenn ihre gesangliche Leistung auch nicht immer einwandfrei war, so bot sie doch darstellerisch Vortreffliches.

Gounod sagt in seinen „Aufzeichnungen eines Künstlers" über Saint-Saëns: „Wenn die Ursprünglichkeit darin besteht, daß man andere nicht nachahmt, dann war er der ursprüngliche Künstler: er glich niemand als sich selbst." Mit diesem Ausspruche Gounods läßt sich der musikalische Charakter von „Samson und Dalila" vollständig erklären. Saint-Saëns gleicht niemand als sich selbst, und da Saint-Saëns ausgesprochen Symphoniker ist, so überträgt er die Gesetze der Symphonie auf die Oper: er charakterisiert statt mit Motiven mit Themen, die er aber nicht etwa nach den Forderungen, die sich aus der Situation der Handlung ergeben, verarbeitet, sondern vielmehr rein musikalisch, wobei gegen die formale Seite das Inhaltliche unverhältnismäßig zurücktritt. Trotzdem Saint-Saëns seinen Themen charakterisierende Eigenschaften beigelegt hat, vermag man doch nur schwer aus ihrer Verwendung die Gedanken herauszulesen, die er dadurch deutlich machen will. Und dies rührt davon her, daß die Themen in „Samson und Dalila" an Plastik, an scharf umrissener Klarheit, an Prägnanz, so ziemlich alles vermissen lassen. Wo aber Saint-Saëns als reiner Musiker schaffen konnte, wie im zweiten Akte, da vermochte er ganz Bedeutendes zu geben. Der Mangel an Gestaltungskraft ward namentlich für den ersten Akt unheilvoll, der ja formvollendet ist, aber dennoch den Eindruck öder Länge macht. Die Schönheit des zweiten, und die äußere Wirkung des dritten Aktes werden jedoch stets nachhaltigen Eindruck hervorrufen. E. H—n.

Basler Musikleben. Die allmählich ihrem Ende sich zuneigende Saison brachte noch eine Reihe erstklassiger musikalischer Genüsse. Ehe wir uns zu den künstlerischen Veranstaltungen großen Stils wenden, wollen wir noch eines intimeren Konzertabends gedenken, zu dem der geschätzte einheimische Meister des Violoncellos, Herr Emil Braun, in den Konservatoriumssaal eingeladen hatte. Er stellte im Verein mit Herrn Joseph Schlageter, dem trefflichen Basler Pianisten, seine Kunst zunächst in den Dienst Beethovens, dessen G-moll-Sonate (op. 5) zum Vortrag kam, um alsdann mit der Interpretation des A-moll-Konzerts (op. 33) von Saint-Saëns und den Mendelssohnschen Variations concertantes seine virtuose Technik zur Geltung zu bringen. Einen besonderen Reiz wußte Herr Braun seinem Konzert noch dadurch zu geben, daß er zu einer von Fräulein Elisabeth Sommerhalder (Alt) gesungenen Arie die obligate Viola da Gamba-Partie auf einem aus der Sammlung des Herrn Schumacher in Luzern stammenden Originalinstrument spielte. Die Sängerin machte sich außerdem durch den Vortrag von drei Schubertliedern — nach Gedichten von Mayrhofer, Claudius und Müller — verdient.

Das am 24. Februar abgehaltene neunte Abonnementskonzert brachte als das Werk, auf welches sich das Hauptinteresse konzentrierte, ein von Paul Dukas in modernstem Stile für großes Orchester komponiertes Scherzo, das eine äußerst gelungene, von prächtigem Witz und Humor durchsprühte musikalische Nachdichtung des Goetheschen „Zauberlehrling" enthält, und in dem sich der pariser Komponist als Meister der Instrumentationstechnik erweist. In ganz anderen Bahnen bewegt sich die Ouvertüre zu Shakespeares „Richard III." von Robert Volkmann, dem Freunde und Anhänger Schumanns; mit dem geist- und gehaltvollen, aber auch mehr populäre Wirkungen nicht verschmähenden Werke wurde der Abend eröffnet, um mit Haydns reizender C-dur-Symphonie (Nr. 7) zu schließen. Als Solistin war Fräulein Stefi Geyer aus Budapest gewonnen worden. Die junge Künstlerin erwarb sich wie überall, wo

sie ihre Zaubergeige hat erklingen lassen, sofort die wärmsten Sympathien. Besonders schätzenswert ist an Frl. Geyer, daß sie in richtiger Erkenntnis der ihrem Können durch ihre Jugend annoch gezogenen Grenzen sich nur an Aufgaben wagt, die nicht allzu tiefe Probleme stellen: aber sowohl das A-moll-Konzert von Goldmark, das an Stelle der im Programm aufgeführten Ernstschen Komposition zum Vortrag gelangte, als auch das bedeutend leichter geschürzte Rondo von Vieuxtemps gaben der Künstlerin, deren bescheidenes und doch ungezwungenes Auftreten ihr sofort alle Herzen erschloß, vollauf Gelegenheit, nicht nur ihre vortreffliche, tadellos saubere Technik, sondern auch sich selbst als eine echte, von feurigem Temperament erfüllte Kunstjüngerin zu zeigen, der das Musizieren Herzenssache ist.

Mit Ausnahme einer, der kürzesten, Programmnummer war das Konzert des Gesangvereins (2. März) ganz der modernen Musik geweiht. Eröffnet wurde der Abend mit dem unter Leitung des Komponisten erfolgten Vortrag eines Werkes des Baslers Walter Courvoisier, der Wilhelm Hertzens Gedicht „Der Dinurstrom" für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung komponiert und sich dabei als Künstler von vornehmem Geschmack und gründlicher musikalischer Bildung erwiesen hat. Namentlich hervorzuheben ist Courvoisiers schwungvolle melodische Führung der Stimmen und der durchgehends bei aller Gewähltheit natürliche Fluß seiner Harmonien, Vorzüge, die man dem zweiten in dem Konzert aufgeführten Chorwerk nicht nachrühmen kann. Wenn wir dies vorausschicken, so sind wir doch weit davon entfernt, die „Im Meerestreiben" betitelte Komposition, die unserer Erfahrung nach das Schwerste darstellt, das bisher dem Verständnis des Hörers zugemutet wurde, als geringwertig anzuschlagen: vielmehr weht aus den mit absoluter Schrankenlosigkeit sich bewegenden Harmonien (sofern man mit diesem Namen die jegliche „Regel" verachtenden motivischen und tonalen Verbindungen so bezeichnen will), die Frederick Delius zu dem von Jelka Rosen in ein unglaubliches „Deutsch" übersetzten Gedicht (?) Walt Whitmans anstimmt, eine Fülle echter und warmer Empfindung entgegen, von der man nur wünschen möchte, sie wäre einem anderen dichterischen Vorwurfe zugute gekommen. Es ist leicht, nach den Äußerlichkeiten einer Komposition über ihren innern Wert abzuurteilen, wir können es daher sehr wohl begreifen, wenn ein Werk, das so geflissentlich wie dieses allem aus dem Wege geht, was man bisher als Natürlichkeit, Wohlklang usw. zu bezeichnen gewohnt war, in weiten Kreisen auf schroffe Ablehnung stößt. Dennoch halten wir Delius für einen echten Künstler, der mehr als nur „Interessantes" zu sagen hat, mag auch die Form, in der er es sagt, noch so ungewohnt sein. Herr Kapellmeister Suter hätte sich übrigens um ein bloß absonderliches Werk nicht soviel Mühe gegeben; jedenfalls durfte ihm der anwesende, vom Publikum durch reichen Beifall ausgezeichnete Komponist zu warmem Danke verpflichtet sein, ebenso auch dem Orchester, dem Chor, der sich seiner sehr schwierigen und durchaus nicht im landläufigen Sinne „dankbaren" Aufgabe trefflich gewachsen zeigte, sowie nicht zum mindesten Hrn. Paul Böpple, der mit dankenswerter Bereitwilligkeit an Stelle des ursprünglich engagierten Sängers die umfangreiche Bariton-Solopartie übernommen hatte, um sie mit gutem Gelingen durchzuführen. — Unter der Leitung ihres Schöpfers kam eine weitere Novität zum Vortrag: Julius Weismann hat Konrad Ferdinand Meyers „Fingerhütchen" für Baßsolo, Frauenchor und Orchesterbegleitung komponiert und damit ein anmutiges, nur für unser Empfinden etwas zu ausgedehntes Werk, reich an gelungenen Einzelheiten, geschaffen. Die Solopartie war bei Herrn Hans Vaterhaus aus Zürich vortrefflich aufgehoben. — Der Frauenchor wirkte auch in der erwähnten „klassischen" Programmnummer mit: Brahms hat ihm und einem kleinen Bläserorchester die

Begleitung des von Schubert mit herzerquickender Frische und Natürlichkeit komponierten zweiten Gesanges Ellens (aus Walter Scotts „Fräulein vom See") anvertraut. Die Vertreterin der Sopran-Solopartie, Fräulein Johanna Dick aus Bern, stellte sich als eine stimmbegabte Sängerin vor, der es auch an Temperament nicht fehlt. — Den Schluß des Konzertes bildete der Vortrag der Uhlandschen Ballade „Taillefer" in Richard Strauß' zugkräftiger Komposition für Solostimmen, Chor und Riesen-Orchester, ein Werk voll frischer, melodischer, wenn auch keineswegs überall origineller Erfindung. Augenscheinlich war es dem genialen Tondichter diesmal nicht darum zu tun, die Welt durch große neue Offenbarungen in Staunen zu setzen, sondern lediglich eine in möglichst lebhaften Farben leuchtende musikalische Illustration des Gedichtes zu geben, und daß ihm, dem großen Meisterer der Orchestergewalten, das ganz vortrefflich gelungen ist, braucht wohl nicht gesagt zu werden; in der Tat wirkte der „Taillefer" denn auch zündend, wie überall, wo er zur Aufführung gelangt. Die Solopartien wurden von Frl. Dick, sowie den Herren Emanuel Sandreuter (Tenor) und Böpple gesungen. — Ein anderes Werk von Strauß gab der genannten jugendlichen Künstlerin nochmals Gelegenheit, ihr schönes Talent zu zeigen. Der Tondichter hat in seiner Komposition des Gesanges der Apollopriesterin (Gedicht von Emanuel von Bodmann) warme Herzenstöne angeschlagen und sich dabei eines Stils befleißigt, der durch großzügige Einfachheit wirkt. — Auch Herr Vaterhaus trug eine größere Solonummer vor und rechtfertigte damit seinen Ruf als vortrefflicher Balladensänger, indem er zugleich mit einem an vielen interessanten Zügen reichen Werke Hans Pfitzners bekannt machte, der die alte Mär vom „Herr Oluf" zu den Worten aus „Des Knaben Wunderhorn" für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung in Musik gesetzt hat. G. H.

Berner Musikleben. V. Abonnements-Konzert. Im Vordergrund des Interesses stand H. Hubers romantische Symphonie „Der Geiger von Gmünd", der das inhaltlich durch den Komponisten erweiterte Gedicht J. Kerners zugrunde liegt. Mit der Wahl dieses romantischen Stoffes trug Huber seiner eigenen Natur diesmal ganz ausgesprochen Rechnung; ist doch in den meisten seiner Werke deutlich eine starke Neigung zur Romantik zu erkennen, eine Neigung, die ihn neben Schumann stellt. Aber nicht nur hierin berührt er sich mit Schumann; für Hubers Wesen scheint mir die gleiche Formel zu gelten, die R. M. Breithaupt für Schumanns Charakteristik gefunden hat: „Schumann will Reinheit der künstlerischen Gesinnung — nichts weiter." Und wie für Schumann die Spaltung seines Wesens in die Eusebius- und Florestannatur so bezeichnend ist, so kann man auch bei Huber die beiden Elemente der weichen Schwärmerei und leidenschaftlichen Kraft deutlich unterscheiden, wobei freilich Hubers Veranlagung mehr nach dem Zarten, Versonnenen, Träumerischen hinneigt. Denn die Kraftentfaltungen in seinen Werken scheinen häufig mehr gemacht als unbewußter, elementarer Ausbruch zu sein; und man empfindet ihre Äußerlichkeit. Trotz solcher Zugeständnisse an den äußeren Effekt lebt in Hubers Werken eine hohe Idealität, und die künstlerische Begeisterung, mit der Huber seine Aufgabe anfaßt, zwingt den Hörer zu vollem Mitleben.

Im „Geiger von Gmünd" treten diese Eigenschaften Hubers alle zutage, und auch die ihm eigene Art in rein musikalischer Hinsicht zeigt sich hier deutlich wieder: Eine ungemein fesselnde Themenerfindung, ein scharf durchdachtes Gegenüberstellen und Verweben der Motive, freie Form, die nur ein feiner, künstlerischer Takt bindet. Interessant ist der erste Satz, der in einem kurzen „Pastorale" die Themen der „Heimat" in ein neues Thema der „Ausfahrt" hinüberführt, — das in seinen Variationen die Stimmungen des Geigers auf seiner Wanderung

sorgfältig nachzeichnet; wie er durch die weite Ebene, durch geheimnisvoll rauschende Wälder zieht, wie er fahrendem Kriegsvolk begegnet, seine künftige Geliebte schaut, wie der Sturm ihn überrascht — und er in die Kapelle flüchtet, deren weihevolle Stimmung in den einfachen Klängen eines alten Marienliedes wundervoll gemalt ist. Und wie das Wunder geschieht. Bietet schon der erste Satz Huber Gelegenheit, Beweise seines großen Charakterisierungsvermögens und seines starken Gefühls zu geben, so konnte er im zweiten Satze, der nur Empfindung ist, seine eigenste Sprache sprechen. Des Geigers Liebe, Lieder und Leid. Berauschende, tiefwirkende Szenen hat hier Huber geschaffen, und das Hauptthema dieses Satzes, das Motiv der Liebe, ist von einer Zartheit und Innigkeit, daß es fast neben Wagnersche Liebesmotive gestellt werden könnte. Das Thema des Henkermarsches verbindet den zweiten und dritten Satz, der gegenüber den beiden ersten Teilen etwas abfällt. Aus dem Zwiespalt der Verzweiflung und Hoffnung löst sich schließlich die Hoffnung, und hier, wo nun das strahlende Hoffnungsmotiv über die Düsterkeit der Verzweiflung jauchzend triumphieren sollte, da fehlt Huber die überzeugende Kraft, das Sieghafte des Ausdruckes. Rein musikalisch findet die Symphonie einen ebenso schönen wie geistvollen Abschluß, wenn die Hauptthemen in kurzen Andeutungen noch einmal erscheinen, und vor allem das alte Marienlied in frommer Inbrunst wieder ertönt, aber der Abschluß, der in der völligen Verschmelzung von Programm und Ausdruck gegeben wäre, gelang Huber nicht; man hat am Ende der Symphonie nicht den Eindruck einer klar entwickelten und abgeschlossenen Handlung, einer erschöpfenden Durchführung des Programms. Die obligate Violine spielte Herr Konzertmeister Koetscher aus Basel, der mit schönem Ton und guter Rhythmik, jedoch nicht vollständiger Reinheit seinen Part in angemessener Weise durchführte.

Die zweite Novität bildete Fritz Bruns symphonische Dichtung: Aus dem Buche „Hiob". Formal ist das Werk wenig einheitlich und geschlossen und auch die Verarbeitung der Themen erschien stellenweise gesucht und äußerlich. Dennoch empfing man von dieser symphonischen Dichtung den Eindruck einer ernsten und gedankenvollen Arbeit, die aber ihren Erfolg doch hauptsächlich der großen Orchestertechnik, über die Brun verfügt und den interessanten, vielfach originellen Klangwirkungen verdankt. So temperamentvoll Brun erscheint, so gelang es ihm doch nicht, eine starke Steigerung mit machtvollem Höhepunkt zu entwickeln, vielmehr zerstückelt sich seine Symphonie in vier fast vollständig gleiche Höhepunkte, die an sich aus dem Inhalt seiner Dichtung zu erklären sein mögen, die aber dann doch unter einem dominierenden Akzent zusammengefaßt sein sollten. Insgesamt geht mein Eindruck dahin, daß Brun ein bedeutendes technisches Können und eine starke Begabung besitzt, die ihn bei seinem künstlerischen Ernste noch zu weiterer Vertiefung und Konzentration führen wird.

Beschlossen wurde das Konzert mit dem Scherzo aus Edgar Munzingers Symphonie: „In der Nacht", Geistertreigen, der anspruchslosen Gemütern gefallen haben mag.

Nach Tilly Koenen hatte die Solistin des Abends, Frl. A. Hermann aus Straßburg, einen schweren Stand. Und da ist denn auch zu sagen, daß ein Vergleich der beiden Stimmen sehr zu ungunsten des Frl. Hermann ausfällt. Besonders was Stimmbildung anbelangt, kann sie mit Tilly Koenen nicht konkurrieren; ihre Stimme klingt in der Höhe gepreßt und in der Tiefe nicht edel. Im Vortrag wußte sie Hübsches zu bieten. Die Arie der Johanna aus „Die Jungfrau von Orleans" von Tschaikowsky stattete sie als Bühnenkünstlerin mit allen Wirksamkeiten dramatischen Vortrages aus. Neben zwei Liedern von Wolf und Strauß, sang Frl. Hermann noch ein ebenso triviales

wie nichtssagendes Lied: „Nanny von Hadeln", das anscheinend nur deshalb auf dem Programm figurierte, um mit einigen Kopftönen und Trillern den Beifall eines größeren Publikums hervorzurufen.

Das Orchester, das Dr. Munzinger mit gewohnter Sicherheit leitete, spielte rein und klangschön. E. H—n.

Zürcher Musikleben. Die Saison geht ihrem Ende entgegen, man merkt es nicht nur höchsteigenhändig an dem Zustand seines schwergeprüften Nervensystems, sondern auch an dem erstaunlichen Eifer, mit dem jedermann, der das Konzertpodium zum Schauplatz seiner Lebenstaten ausersehen hat, zuguterletzt noch sein Pensum zu absolvieren bestrebt ist. Dank diesen Bemühungen gab es vom 25. Februar bis zum 8. März inklusive nur einen Tag, an dem man die Gelegenheit, ein Konzert zu besuchen, schmerzlich entbehren mußte. Indessen sei es mir erlaubt, nur die wichtigsten Blüten aus diesem reichen Kranz herauszupflücken. Zunächst das IX. Abonnementskonzert vom 26. (resp. 25.) Februar. Ein Bild aus alter Zeit: am Dirigentenpult stand Friedrich Hegar und dirigierte in unverminderter Frische Werke des ihm einst befreundeten Johannes Brahms, dem der Abend gewidmet war. Den Anfang machte die E-moll-Symphonie (Nr. 4), deren vielfache, oft verborgene Schönheiten und Feinheiten unter der Leitung unseres Altmeisters in bewunderungswürdiger Weise herauskamen. Es folgte die Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor (eine Anzahl Herren vom „Männerchor Zürich") und Orchester, Fragment aus Goethes Harzreise im Winter („Aber abseits, wer ist's? . ."), von Frau Adrienne Kraus-Osborne stimmlich und geistig aufs wundervollste interpretiert. In den folgenden Sololiedern bevorzugte die berühmte Altistin in dankenswerter Weise zum größeren Teil weniger oft gehörte Kompositionen des Meisters, wie „Der Schmied" (Uhland), „Tambourliedchen" (Candius), „Mädchenfluch" (Serbisch. Volkslied) „Salome" (Keller); die schönste Leistung war wohl der tief innerliche Vortrag des wunderbaren Liedes „Auf die Nacht in der Spinnstub'n" (Heyse). Den Schluß machte die bekannte und beliebte „Akademische Festouvertüre".

Der 5. März brachte die sechste Kammermusikaufführung, zu der sich mit unseren einheimischen Künstlern das aus den Herren Hans Kötscher, Emil Wittwer, Edmund Schäffer und Willy Treichler bestehende Basler Streichquartett vereinigt hatte. Außer den von denselben Künstlern am 5. Februar bereits in Basel gespielten Werken, Sextett in G-dur, op. 36 von Brahms und Oktett in Es-dur, op. 20 von Mendelssohn — über die Ihr Basler Korrespondent bereits berichtete — bekamen wir hier noch die interessante und stimmungsvolle Sonata lirica für Pianoforte und Violine op. 123 von Hans Huber, zu hören, die von den Herren Freund und Kötscher eine vortreffliche Ausführung erfuhr.

Von den übrigen Veranstaltungen nennen wir zunächst kurz das Konzert des Sängervereins „Harmonie" unter Prof. Gottfried Angerers Leitung (Sonntag den 3. März), das unter solistischer Mitwirkung von Frl. Emmi Schröder (Alt) und Herrn Max Merter (Tenor) vom Stadttheater, sowie Hrn. Hermann Weil (Bariton) vom Hoftheater in Stuttgart als Hauptwerk Carl Reineckes „Hakon Jarl" (Heinr. Carsten) zur Aufführung brachte.

Lobende Erwähnung verdient außerdem der Richard Strauß-Abend unserer geschätzten Altistin Frau Minna Neumann-Weidele, unter pianistischer Mitwirkung von Hrn. Volkmar Andreae, sowie der interessante Novitäten-Abend der Lehrer der Musikakademie Zürich (Dir. Prof. Angerer) (6. März), an dem sich speziell die Pianisten José Berr und Angelo Kessissoglu mit dem Vortrag der großartigen Variationen

Saint-Saëns über das Trio-Thema des Menuetts der Sonate op. 31 Nr. 3 von Beethoven, für zwei Klaviere, rühmlichst hervortaten. Das Programm brachte im weiteren Verlauf die „Suite im alten Stil“ von Max Reger (Herr Kessissoglu und Prof. Koller), Sonate für Viola und Klavier von Ph. Scharwenka (Herren Hahn und Berr), Serenade für Flöte, Violine und Viola von Max Reger (Herr Köhler, Wyrott und Hahn) und Sextett für zwei Violinen, Viola, zwei Celli und Klavier von Paul Juon (Herren Wyrott, Güther, Hahn, Hessel, Hennes, Berr), sowie einige Liedervorträge der Opernsängerin Frl. Aurelie Révy.

Am 7. März gab Josef Ebner einen gelungenen Klavierabend, am 1. und 8. März desgleichen Ed. Risler den 6. und 7. Abend seines Vortragszyklus der Beethovenschen Sonaten. — W. H.

Literatur und Kunst des Auslandes

Paul Gerhardt. Am 12. März 1907 waren es 300 Jahre, daß Paul Gerhardt geboren wurde. In dem allgemeinen Niedergang der deutschen Literatur im 17. Jahrhundert, in der erkünstelten, steifen und allegorisierenden Poeterei jener Zeit, war es fast allein das evangelische Kirchenlied, dessen bedeutendster Vertreter Gerhardt ist, das sich die Ursprünglichkeit und Frische, die Wahrheit und Natürlichkeit, die jeder echten Dichtung innewohnen müssen, bewahrte. Vilmar sagt darüber: Voran steht billig das evangelische Kirchenlied, der einzige Ton edler, volksmäßiger Poesie, der in diesen Zeiten der Künstelei und Gelehrsamkeit, in dieser Zeit der gemachten Empfindungen und erlogenen Gefühle sich vernehmen läßt. Es ist die unmittelbare Wahrheit des selbst Empfundenen, selbst Erfahrenen, nicht durch poetische Divination Erratenen und durch eine erregte Phantasie Vorweggenommenen, welche sich in diesen Kirchenliedern ausspricht, es ist ein einfacher, naturgemäßer, inniger, aus dem Herzen kommender und wieder tief zum Herzen sprechender Laut, der aus ihnen hervortönt; es ist volksmäßige, es ist kirchliche, allgemein zugängliche, alle Stände und Bildungsstufen, jedes Lebensalter und jede Lebensrichtung in gleicher Weise ansprechende Weisheit. — Bei weitem die meisten der Kirchenlieder dieses Zeitraums bleiben auch bei der althergebrachten, volksmäßigen Form. Ebenso ist auch die Ausdrucksweise noch einfach und naturgemäß ohne Tropen und Metaphern, ohne Schilderung und Malerei, ohne umständliche Exposition, ohne Abstraktion und Reflexion, worin doch gerade diese Zeit ihre Stärke suchte und besaß.

Alle diese Züge verstehen sich zunächst, wie leicht begreiflich, nur von den bessern Kirchenliedern dieses Zeitraums. Sie verstehen sich sämtlich und in ihrem vollen Umfange eigentlich nur von einem Dichter, aber auch wie dem größten so auch fast dem fruchtbarsten Liederdichter seiner Zeit, von Paul Gerhardt, dessen „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, „Ich singe dir mit Herz und Mund“, „O Haupt voll Blut und Wunden“, „Ich bin ein Gast auf Erden“, „Nun ruhen alle Wälder“, „Befiehl du deine Wege“, nicht allein für die seitdem verflossenen Jahrhunderte ein Ehrenschmuck der evangelischen Kirche und der deutschen Lyrik waren, sondern auch für alle kommenden Jahrhunderte, die köstlichsten Perlen in dem Kranze der deutschen Dichtung und die edelsten Kleinode der evangelischen Kirche bleiben werden.