

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

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 4 (1909-1910)

Heft: 17

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: 16.01.2026

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

neue Horizonte aufzun. Und wenn es uns Verschwendung dünkt, daß Goethe da und dort so leicht eine Perle aus dem „Ur Meister“ in den Quellgrund untertauchen ließ, ihr keine Träne nachweinte, so bedenken wir, daß er auch wieder neue hier und dort in seine Dichtung einsetzte. Sie hat für uns die Kärner, die keine poetische Kapitalisten sind, freilich andern Wert als für Goethe, der ihrer die Fülle besaß.

Uns bleibt die Freude und der doppelte Genuß! Schmälern wir ihn nicht, indem wir um jeden Preis nun Verdikte über die „Lehrjahre“ sprechen. Möge zu Weihnachten der von Harry Manncs sorgsamer Hand und mit dem obligaten literarhistorischen Laufpaß versehene „Ur Meister“ minniglich neben seinem älteren Bruder stehen! In beiden rauschen die Wipfel des grün goldenen Baumes des Lebens, und da wie dort zittert das wehmütige Lied des Harfners wie Mignons Sehnsuchtsseufzer.



Kinderball.

Ein scheues Zagen hält sein Herz gefangen;
 Er trippelt angstvoll auf sein Dämchen zu, —
 Ein leises Rot streicht über ihre Wangen;
 Und es durchbebt sie wie ein Glückverlangen,
 Und raubt ihr plötzlich alle Seelenruh.

Doch dann, geziert, nach Walzermelodien
 Das kleine Pärchen tanzt sein Menuett.
 Wie steif — graziös sie die Figuren ziehen!
 Dem groken Sehnen stumm entgegenfliehen
 Pierrot in weiß, resedagrün Pierrette.

M. R. Kaufmann.



Denkmäler und — Wichtigeres. Nachdem der Major Davel in Cully, Bidy und Lausanne, der Dichter Just Olivier in Gryon, Esins und Lausanne je drei Denkmäler haben, darf man wohl sagen, daß die von Deutschland über die Nordostschweiz herkommende Denkmalsseuche nun auch den welschen Westen ergriffen hat. Nach dem Gottesfriedensdenkmal auf dem Montriond in Lausanne, von dem man übrigens nichts mehr hört, soll

Edouard Rod mit einem Denkmal gefeiert werden; es würde auf der ausichtsreichen Schloßpromenade in Nyon, seinem Geburtsort, aufgestellt. Die ansich gewiß gute Idee geht vom waadtländischen Preßverein und vom „Journal de Genève“ aus. Lausanne will nicht dahinten bleiben und gedenkt ungesäumt Rods Namen einer neuen Straße zu geben.

Keiner aber denkt an die Hauptsache:

Rods Werke unter die Menge zu bringen und dafür zu sammeln, daß außer den „Roches blanches“ und „La vie privée de Michel Leissier“ noch andere seiner besten Romane in einer der billigen 95 Cts.-Ausgaben erscheinen können. Das ist wichtiger als alle Denkmäler, und so lange das nicht geschieht, ist für Rods Andenken schlecht gesorgt; denn nicht der Name, sondern die Werke sollen leben und für diese, nicht für jenes, sollten wir Mittel zuerst aufbringen. Zwei neue Bücher von Rod werden im Buchhandel angekündigt: *Le Glaive et le Bandeau* soll bei Casquelle in Paris, *Le Pasteur Cauche* (6 Novellen) bei Payot in Lausanne erscheinen. Das ist schön und gut, aber nicht die Hauptsache. Doch wir sind nun einmal so: die gleiche pathologische Verblendung läßt uns nach dem Tode eines Dichters wie automatisch nur an das Monument denken. Und während wir es mit hohen Reden feiern, zerfallen die Werke in Staub und Vergessen.

E. P.-L.

Zürcher Theater. Oper. Gerade bevor der Wagner-Zyklus einsetzte, der wie üblich, der Saison den Abschluß bringt, brachte die hiesige Oper noch ein Meisterwerk aus der längst verschwundenen Gattung der heitern Spieloper zur Aufführung und erzielte damit einen guten Erfolg. Boieldieu's „Johann von Paris“, noch von Schumann als die beste französische Oper gepriesen, kann in diesem Jahre beinahe seinen hundertsten Geburtstag feiern. Man merkt der Oper dies Alter verhältnismäßig noch wenig an. Ist auch die Handlung in ihrer zierlichen Harmlosigkeit etwas zu einfach für unsere Generation, die selbst in der komischen Oper gerne die tragischsten Probleme berührt sieht, und wirken auch die vielen Auftrittsarien etwas schematisch, so enthält doch die Musik so viel frisch sprudelnde feine Erfindung, so viel graziose Schalkhaftigkeit, so viel lustiges Pathos, daß „Johann von Paris“ auch heute noch jedem Publikum, das nicht allen Sinn für die Nuance verloren hat,

großen Genuß bereitet. Die Oper ist nicht mehr und will nicht mehr sein als ein heiteres Spiel. Aber sie erreicht ihr Ziel — angenehme Unterhaltung — ohne mit Trivialitäten oder Pikanterien würzen zu müssen. Glückliche Zeiten, in denen eine komische Oper noch Erfolg haben konnte, auch wenn sie nicht mit höherem Blödsinn, Anzüglichkeit und Walzermelodien operierte. E. F.

— Die Schauspielfreunde können sich nicht beklagen: zwei Gastspiele von je drei Abenden boten reichen Gewinn und aparten Genuß. Erst Josef Rainz, dann Irene Triesch.

Rainz brachte zwei für Zürich neue Rollen: den König Richard II. und den Prinzen von Homburg. Beide Dramen, das Shakespeares wie das Heinrich von Kleists, sind, wenn überhaupt je im neuen Theater, so jedenfalls seit reichlich einem Jahrzehnt nicht mehr gespielt worden. Richard II. ist in gewissem Sinn die Tragödie des aus seiner Selbstsicherheit aufgeschreckten Gottesgnadenkönigtums. Richard II. hat mit seinem hohen, unerschütterlichen Glauben an die Unantastbarkeit und Heiligkeit der Krone Menschenverachtung in sich gezogen. Und nun bricht auf einmal das stolze Gerüst, auf dem er über allen erhaben steht, zusammen, und er sieht sich Aug in Aug mit der Alltäglichkeit in ihrer wenigst erbaulichen Gestalt: mit Undank und Verrat und Ehrgeiz und Roheit. Dagegen kann er nicht ankämpfen: unendlicher Ekel legt ihn lahm, macht ihn indifferent, passiv, zum skeptischen Zuschauer und Beurteiler, zum Ironiker, zum Selbstironiker. Er kommt sich selbst unendlich töricht vor. Daß die Welt so ruhig und kalt über ihn hinweggeht, lehrt ihn, wie völlig falsch er alles eingewertet hat; was für ein lächerlicher Idealist er war; wie in einer solchen Welt der zugreifenden Gewalttätigkeit kein Platz für ihn ist. Dem intelligenten Rainz liegt eine solche sich analysierende, sich selbst zerlegenden Rolle auszeichnet. Die großartige Szene der

Abdankung des Königs, der das vanitatum vanitas so grausam erfährt und einsieht, ist das Herzstück seiner Wiedergabe, ein ergreifendes tiefes Stück Menschendarstellung.

Der Prinz von Homburg erlebt wie Richard II. einen ungeheuren Umschlag seines Schicksals: Aus dem glänzenden Sieger von Fehrbellin wird der wegen Indisziplin des Todes schuldig erkannte Gefangene, und auch ihn zwingt diese Peripetie, sich auf sich selbst zu besinnen, an sich strengste Kritik zu üben. Aber aus diesem Selbstgericht geht er nicht als ein resigniert lächelnder Lebensphilosoph hervor, sondern als ein innerlich gefestigter, zur Selbstzucht erzogener Mann; er hat die Pflicht der strengen Unterordnung des einzelnen unter die Gebote der Allgemeinheit, die in diesem Fall das Vaterland heißt, gelernt. So geht er aus der schwersten Prüfung nicht als ein innerlich Gebrochener in den Tod, sondern kehrt als ein ethisch neu orientierter, zu einer höhern Weltauffassung erzogener Mensch ins aktive Leben zurück. Wundervoll ist, wie Rainz diesen Entwicklungsprozeß vom heldenhaften, stürmischen Jüngling zum beherrschten, über seine Aufgaben klar gewordenen Mann zeichnet. Durch das demütigende und doch so menschliche Grauen vor dem Tode geht es hindurch zu der das Leben fest und gelassen unters Schwert stellenden Pflichttreue bis in den Tod — ein prachtvolles Schauspiel von einem ergreifenden und erhebenden Ethos.

Zwischen diesen beiden Stücken sahen wir Rainz wieder wie im Gastspiel des letzten Jahres als Cyrano de Bergerac. Der Künstler hat die glänzende Rolle voriges Mal hinreißender, quellender, blühender gespielt. Das hing zusammen mit einer physischen Indisposition des Gastes, deren er erst am Kleist-Abend völlig Herr wurde, so daß die Aufführung des Prinzen Friedrich von Homburg, dieses erstaunlichsten Dramas des großen unglücklichen Heinrich von Kleist,

zu einem Festabend des Schauspiels in dieser Saison wurde.

Das Gastspiel der Irene Triesch vom Brahmschen Lessingtheater in Berlin begann mit Maria Magdalena von Hebbel. Man hatte das Drama auf dieses Gastspiel hin tüchtig einstudiert und vor kurzem im Pfauentheater zu einer recht wohl gelungenen Aufführung gebracht. Die Künstlerin bleibt der Rolle seelisch nichts schuldig; nach der physischen Seite hin würde man die Klara vielleicht jugendlicher, sinnlich reizvoller wünschen (die Herterich, die wir ans Lessingtheater verloren haben, ist nach dieser Seite hin der Rolle seinerzeit voll auf gerecht geworden: die Blume, die der Tod grausam wegmäht). Mit den ergreifendsten Akzenten stattet sie vor allem den letzten Akt aus: die Unterredung mit Leonhard, der Gang zum Tode mit seinen Zögerungen und Hemmungen, bis dann die zufällige Bitte des Bruders um Wasser sie zum Brunnen und in den Brunnen hinab treibt. Dann folgte am zweiten Abend Elga von Gerhart Hauptmann. Vor fünf Jahren sind diese Szenen, die Hauptmann 1896 in wenigen Tagen zu Papier brachte mit Zugrundelegung der Erzählung Grillparzers „Das Kloster bei Sendomir“, zuerst an die Öffentlichkeit gelangt, ausdrücklich als ein Entwurf, den der Autor auszuführen nicht beabsichtigte. Und das Merkwürdige geschah, daß dieses durchaus als Fragment sich gebende Erzeugnis auf die Bühne gebracht wurde und sich als erfolgreich erwies. Freilich bedarf es zu einer solchen Wirkung einer auf voller künstlerischer Höhe stehenden Darstellerin der Titelrolle. In Irene Triesch erwuchs dem Entwurf eine solche. Die Künstlerin hat aus der Elga einen ihrer größten Triumphe sich zubereitet. Das war auch bei der Zürcher Auffassung der Fall. Das Weib in seiner vollen verführerischen Betörungskunst, in seiner ganzen schillernen Begehrlichkeit, in seiner trügenden Sinnenlust erstand vor uns in faszinie-

render Farbigkeit, in berückender Eindringlichkeit. Als das Traumbild eines Ritters, der, auf der Reise in ein Kloster gelangt, in einem unheimlichen alten Turmzimmer Unterkunft findet, ziehen die Szenen dieses Ehedramas an uns vorüber, nur in ihren Hauptetappen, wie in stenographischer Abkürzung, aber bei aller sichtbaren Hast der Arbeit, deren Flüchtigkeit sich gelegentlich an Grillparzer seltsam veründigt, von einer entschiedenen Wirkungskraft. Freilich, wie gesagt: in erster Linie durch die vollendete Verkörperung dieser Elga, die das Schicksal zweier Männer wird, deren einen sie aus rein materiellen Interessen geheiratet hat, während sie dem andern ihre Liebe schenkt; und der Gatte, der sie wahnsinnig liebt, kommt endlich hinter den Betrug, und der Buhle muß sein Leben lassen; was aus dem Weibe wird, verrät der Traum nicht; nur eins zeigt uns noch der Dichter (abweichend, aber wie mir scheint nicht unglücklich, von Grillparzer): wie angesichts des toten Geliebten Elga den Weg zur Wahrheit findet — zum Bekenntnis ihrer liebenden Zugehörigkeit zum Getöteten; zum Bekenntnis der haßvollen Abscheu vor dem Gatten. Dem modernen Dichter ist das Weib wichtiger, interessanter als der Mann. Sollen wir ihn darob schelten? Sollen wir den Grafen Starschenski einen traurigen Schwächling nennen, einen elenden Sklaven seiner Liebesleidenschaft? Weil er selbst angesichts des ermordeten Liebhabers seiner Frau noch einmal sie in seine Arme zurückzulocken sucht? In des Ovid Metamorphosen steht das Wort: non bene conveniunt, nec in una sede morantur maiestas et amor — Würde und Liebe stimmen nicht recht zusammen und haben keinen Platz nebeneinander. Was der Römer ironisch lächelnd anmerkt, sehen wir in tragischer Situation bei dem Grafen der Elga-Szenen, und dieses Drama der erniedrigenden und doch nicht auszutreibenden Liebe ist immer wieder ergreifend, und die Dichter werden nie darauf verzichten.

Mit der „Frau vom Meer“ verabschiedete sich die Künstlerin. Der psychopathologische Prozeß in Frau Ellida, die aus verzehrender Sehnsucht nach Freiheit den Weg zum Frieden des Ehehafens zurückfindet, weil sie ihn nachträglich ein zweitesmal gehen darf in freier Wahl und unter eigener Verantwortung — dieser vom Dichter nicht ohne erkältende Abstraktion mit nur zu deutlicher Lust am Formelhaften zum Abschluß gebrachte Prozeß gewann ein merkwürdig überzeugendes Leben in der subtilen, aus Ellidas warmem Liebesempfinden für Wangel das Substrat für ihre schließliche Heilung fein heraushebenden Darstellung Irene Trieschs, die durch ihre Kunst dem Schauspiel recht eigentlich zur Wohltäterin wird.

H. T.

Berner Stadttheater. Rienzi.
 Oper in 5 Akten von Richard Wagner. Man ist heutzutage gewohnt, Wagners Rienzi fast nur von der musik-historischen Seite zu betrachten, seine Musik aus dem Vergleichswinkel, den die späteren Dramen ergeben, zu genießen. Man geht in den „Rienzi“ weniger mit dem naiven Bedürfnis, gute Musik zu hören, als von dem Interesse geleitet, den Anfang dessen zu beobachten, was uns in seiner Fortsetzung als Vollendung erscheint. Ich glaube, man tut Wagner damit Unrecht. Man sollte sich von dem Einfluß der Entwicklungslinien frei machen und die Oper als das genießen, was sie ist: Musik, die über dem Durchschnitt steht. Der große Wagner darf uns nicht die Freude und die Empfänglichkeit für seine Jugenderwerke nehmen. Es ist ja freilich nicht zu leugnen, daß eine unüberbrückbar scheinende Kluft zwischen Wagners Werken der ersten und der letzten Periode erscheint. Man kann auch ebensowenig die mitunter sehr starke Abhängigkeit von Meyerbeer und Halévy leugnen, aber trotzdem liegt in der straffen Rhythmik, in der Kunst des Aufbaus und in der dramatischen Wucht eine Reihe bestechendster Momente. Die dekorative Linie, die auch bei den spätesten Werken Wagners

noch zu bemerken ist, hat in „Rienzi“ ihre reinste Ausprägung erfahren. Was Wagner später durch die verinnerlichte Blut, durch das rastlose Drängen in seiner Musik erreichte, suchte der junge Wagner durch die Pracht und die Wucht des Klanges (das Blech ist leider sein bevorzugtes Mittel) zu ersetzen. — Das Berner Stadttheater brachte eine ganz annehmbare Aufführung heraus. Wir sind ja bescheiden geworden, und wenn nicht so schauerhaft falsch gesungen wird wie von den Friedensboten, klatschten wir gerne Beifall. Am besten hielt sich das Orchester, das namentlich die Overtüre sehr schön spielte. Frä. Wilschauer wies hier auch einmal eine befriedigende Leistung auf. Clemens Kaufung, der die Titelpartie sang, ist ein Sänger, der über so reiches Material verfügt, daß man über die Fehler und Mängel seiner Stimmbildung gerne hinwegsieht. Dazu eignet ihn eine nicht unbeträchtliche Gestaltungskraft. Die Spielleitung war gut, nicht hingegen die Inszenierung, die ebensoviel Unmöglichkeiten wie Geschmacklosigkeiten aufwies. Das Werk, das zum erstenmal in Bern aufgeführt wurde, fand eine warme Aufnahme.

— S c h a u s p i e l. Medea. Tragödie von Grillparzer. Der Trilogie „das goldene Vließ“ letzter Teil. Medea! Auch ein Weib mit Blut an den Händen, eine dreifache Mörderin (im Ton der Enthüllungssphrasen à la Tarnowskialyrik gesprochen), ein dämonisches Weib!

Es gibt zwei Medeen. Die eine gehört der Sage an. Sie ist ein giftiges, unheimliches Ungetüm, mehr dem Hexenstande, als dem der Menschen angehörend. Man erzählt sich von ihr allerlei Ungezogenheiten. Nachdem sie dem Jason zum Vließ verholfen und mit ihm geflohen ist, lockt sie ihren Bruder in Jasons Gewalt, und der schlägt den Überlisteten tot. Die Medea der Sage ist ein Medusencharakter, eingeschlafert in der Liebe zu Jason. Als Jason aber die Alternde heimlich mit der jungen Tochter des Korintherkönigs betrügt, als er Medea mit ihren

Kindern verstößt, bricht die Furie in ihr los. Nachdem sie die Nebenbuhlerin und ihre eigenen Kinder getötet, steigt sie auf einem Drachen zum Himmel, während sich Jason in sein Schwert stürzt.

Grillparzers Medea ist eine ganz andere. Grillparzer ist nicht Sudermann. Er will nicht, wie jener in den Strandkindern, Geschichtsstunden erteilen. Im zeitlosen Kleide der Sage schildert er moderne Menschen, oder besser, Menschen mit allgemein urmenschlichen Gefühlen.

Medea ist ein Weib! Vor allem ein Weib. Vielleicht ein großzügig veranlagtes Weib. Sie ist zwar auch Priesterin und Tochter des Königs von Kolkhis wie in der Sage, aber: „Sie sucht des Armen Hütte, dem ihres Vaters Jagd die Saat zerstampft, und bringt ihm Gold und tröstet den Betrühten.“ Und wenn auch ihre Hand des Leierspiels unfundig und nur an den Wurfspieß „und an des Weidwerks ernstlich rauh Geschäft“ gewöhnt ist, so ist sie doch kein Ungetüm, nicht einmal eine Amazone. Sie läßt sich nicht einmal mit Brunhilden vergleichen, sie ist viel weiblicher. „Daß uns die Götter bitten um ein einfach Herz, gar leicht erträgt sie darum ein einfach Los.“

Immerhin ist sie ein Weib und kein Kartoffelsack. Vielleicht ist sie ein wenig hysterisch. Wir brauchen aber nicht einmal das anzunehmen, um zu begreifen, warum sie im Stück, das die letzte Episode einer langen Unglücksgeschichte darstellt, so launenhaft sein und schließlich diese schrecklichen Taten begehen kann. Sie ist zu Tode gehehrt worden! Was sich in ihr bäumt jeden Augenblick, ist nicht ihre innere Wildheit, ihre Bosheit; ihr Gift, es ist verwundeter Stolz, Stolz der Königstochter, Stolz des Weibes. Wir kennen bis an den Schluß der Tragödie keinen einzigen Greuel, den sie verübt hätte. In Kolkhis lebt sie still, glücklich. Ja, nach dem ersten Teil der Trilogie verläßt sie sogar ihr Haus und lebt als Priesterin, um ein vom Vater begangenes Unrecht zu sühnen. Aus Liebe, aus übergroßer Liebe zu Jason verläßt sie

nun die Thren, ihren Vater, ihren Bruder. Sie bleibt sogar bei Jason, als er ihren Bruder erschlägt, sie vergräbt am Beginn des Stücks sogar ihr Zauberge-
 rät, das letzte, was ihr Schutz gewährt. Aber diese Taten übergroßer Liebe werden ihr zur Schuld. Der Vater verflucht sie und tötet sich. Und für all ihre Liebe, ihre Aufopferung, ihr Entfagen, ihr freiwilliges Tragen, Dulden erntet sie den Spott, die Verachtung der Griechen, wird sie ohne die Kinder (auch die Kind) er verstoßen. Und Jason läßt es geschehen. Er läßt sich von dem trockigen Kraftmenschen, dem König Kreon, retten auf Kosten der Medea. Und nun verzweifelt Medea. Nun schlägt sie um sich wie eine Unsinnige und tötet die liebevolle Kreusa, die einzige, die ihr gut will, und ihre eigenen Kinder.

Das ist die Katastrophe. Das ist das Umsichbeißens eines zu Tode gehezten Wildes. Und in der Schlussszene trifft sie Jason. Ihm, der zum Schwerte greift, sagt sie „Lebewohl!“ „Trage, dulde, hüße“, und dann geht sie selber nach Delphi, um zu hüßen.

Diese Medea hat nichts Schreckliches an sich. Sie ist kein dämonisches Weib. Sie wird von den Griechen verachtet, geächtet, weil sie eine Fremde ist und weil man alles, was man sich Schreckliches vom Argonautenzuge erzählt, und alles Unheil, das in ihrer Nähe geschieht, auf ihre Rechnung setzt. Sie scheint mir daher viel weiblicher, milder aufzufassen, als Selma O'Brien sie spielte.

Auch Jason ist ein anderer als in der Sage. Wie er auftritt, gleicht er dem Pralinesoldat in Shaws „Helden“. Das nie endenwollende Unheil, die Heze, hat ihn, den einst so stolzen, abenteuerlustigen Helden gebrochen. Er ist feige geworden, sehnt sich nur nach Ruhe, nur nach einem anständigen Leben. In dieser Überreizung ist er völlig willenlos. Es ist ihm egal, ob er ein Hundsfott ist, wenn er nur wieder anständig leben kann. Er ist der übermüde, charakterlose Schwächling.

Das Drama selber ist ein technisches

Kuriosum. Die Handlung ist klar und einfach. Sie beginnt mit dem ersten Auftakt des Stücks. Aber neben ihr her bis zum Schluß des Stücks geht die kunstvoll eingeflochtene Erzählung der Vorgeschichte.

Die Aufführung war ordentlich. Die Regie Krempien bestand zwar in Streichungen, die der psychologischen Motivierung der Handlung Abbruch taten. Herr Wiesner schuf einen ganz imponierenden Kreon. Namentlich gut war Fräulein Brosso als Kreusa. An der Medea der Selma O'Brien gefiel mir alles ordentlich, bis auf die teilweise jüdischen, teilweise zu konventionellen Gesten. Göke hätte den Jason psychologisch etwas mehr ausarbeiten können. Als Herold bewährte sich Franz Kauer. W. Sch.

Zürcher Musikleben. Die Serie der fünf populären Sinfoniekonzerte setzte am 15. März mit einem interessanten Programm ein, welches in seinem ersten Teile Philipp Emanuel Bachs Sinfonie in D-Dur und Vivaldis Konzert für vier Violinen, Cembalo und Streichorchester brachte. Das erstere Werk, welches seine Höhepunkte in dem wundervoll empfundenen Largo und in der gegen Schluß hin zum Ausdruck kommenden wuchtigen Steigerung hat, fand ebenso reichen Beifall, wie das interessante Konzert Vivaldis, das sich durch entzückende Klangwirkungen auszeichnet. Die Soloviolen wurden von den Herren de Boer, Sandner, Essel und Güther, die Cembalopartie von Herrn Denzler ausgezeichnet gespielt. Den Schluß des Abends bildete die unter Andreaes Leitung prächtig wiedergegebene Oxfordsinfonie von Haydn. Das 10. letzte Abonnementskonzert enthielt in seinem Programm nur Werke moderner, bezw. neudeutscher Komponisten, und zwar: den sinfonischen Prolog zu Sophokles „König Ödipus“ von Max Schillings, ein vornehmes und instrumental glänzendes Werk, Liszts Sonetto di Petrarca Nr. 1 (in der Urausgabe, instrumentiert von

Ferruccio Busoni) für Tenor und Orchester, den „Don Quixote“ von Richard Strauß, die Sinfonische Fantasie (Schwermut, Entrückung, Vision) für Orchester, Tenorsolo, Chortenor und Orgel von Volkmar Andreae und Lieder am Klavier von Richard Strauß und Volkmar Andreae. Straußens kühn fantastisches Werk in einer so vorzüglichen Wiedergabe, wie sie ihm in diesem Konzert zuteil wurde, wieder einmal zu hören, war ein wirklicher Genuß. Schon die Einleitung, die uns „Don Quixote“ unter seinen Ritterbüchern zeigt, war eine ausgezeichnete Leistung, und in den Variationen des die Idee fahrenden Rittertums versinnbildlichenden Themas, kam die in so köstlicher Realistik gebotene Schilderung der Abenteuer des Helden in beredter Weise zum Ausdruck. Neben dem ganzen Orchester machten sich auch die Vertreter der beiden obligaten Solopartien: Cello (Don Quixote) Herr Röntgen und Viola (Sancho Pansa), Herr Großer um die Aufführung verdient. In gleicher Vollkommenheit wurde Andreaes sinfonische Fantasie geboten, ein Werk, welches man in wiederholten Aufführungen längst als Beweisstück einer starken eigenen Persönlichkeit und einer reichen Phantasie erkannt und gewürdigt hat. Der Solist, Kammer Sänger Felix Senius aus Berlin, sang außer Liszts Sonetto und der Solopartie in Andreaes Werk von Richard Strauß „Traum durch die Dämmerung“ und „Heimliche Aufforderung“, von Andreae „Wenn ich Abschied nehme“, „Nirgend mehr ein Sonnenschein“ und „Der Schmied“, und erwies sich hierbei als feinsinniger Liedersänger, der den geistigen Gehalt dieser Komposition auszuschöpfen wußte.

Eine Extra-Kammermusik-Aufführung, als Ehrenabend unserer Kammermusiker de Boer, Essel, Ebner und Röntgen brachte die drei Beethoven-Quartette op. 18, op. 74 und op. 132. Die vier Künstler versenkten sich bei der Wiedergabe dieser Werke mit voller Hingebung und mit Einsetzung

ihres hohen technischen Könnens ganz in Beethovensches Fühlen und Denken und gestalteten alles plastisch aufs beste aus.

Der „Gemischte Chor Zürich“ bot zum Karfreitag eine in allen Teilen gelungene Aufführung der „Missa solennis“, jenes erhabenen Werkes, das mit der „Neunten“ den Gipfelpunkt im Schaffen Beethovens darstellt; von dem, was Volkmar Andreae in der Wiedergabe der Messe mit seinem durch vorzügliche Schulung und imponierende Stimm-mittel sich auszeichnenden Chore leistete, kann man nur in Worten höchster Anerkennung sprechen. Mit nicht versagender Sicherheit löste er seine teilweise außerordentlich anspruchsvollen Aufgaben, selbst bei Temponahmen, die, wie im „Gloria“, an der Grenze des Menschmöglichen stehen. Die Pianissimowirkungen bei den Worten „passus et sepultus est“ waren tiefergreifende, zur Andacht zwingende. Dabei stets eine rhythmische Prägnanz, die ganz besonders im „Benedictus“, wie im „Dona nobis pacem“ die Schönheiten voll und ganz zur Geltung brachte. Das Orchester behauptete sich, wie immer, ehrenvoll, und für das Soloquartett waren in den Damen Marie Mähl-Knabl aus München, Agnes Hermann aus Straßburg, und den Herren Paul Reimers aus Berlin und Alfred Stephani aus Darmstadt erprobte Kräfte gewonnen. An der Orgel saß unser Zürcher Organist Johannes Luz, ein vielseitig bewährter Künstler, der den Gipfelpunkten der Messe Glanz und Fülle gab.

Ein von dem Münchner Kammer Sänger Ludwig Heß mit Herrn Volkmar Andreae am Flügel veranstalteter Hugo Wolf-Abend, dem beizuwohnen wir leider nicht Gelegenheit hatten, verlief, wie die Berichte der Tageszeitungen einstimmig bestätigen, überaus erfolgreich. E. Ip.

Ausstellungen in Genf. Neben unwichtigeren sind drei von Bedeutung. Zunächst eine architektonische von sehr glücklicher Bestimmung. Aus dem

Bilde, was heimatliche Kirchen, Schlösser, Landhäuser, Bauernhöfe, Wirtschaften, Stadthäuser und städtische Häuser, Werkstätten, Treppenanlagen, Wandgestaltung dreier Jahrhunderte, auf dem Grund romanisch nachwirkender Gotik als Renaissance, Barock, Rokoko, Style Soufflot errichtet haben, soll den Mitlebenden des herrlichen Genf zum Bewußtsein kommen, wie sie sich als persönliche und gemeinschaftliche Bauherren zu benehmen haben. Wie sie sich aus dem Chaos aufraffen und ihr Selbst, ihr Besseres, ganz ohne Schaden für ihre Modernität, wiederfinden könnten. Die notwendige Linie tritt offen zutage. Angesichts der geschilderten Überlieferung ist auch nichts dagegen einzuwenden, daß das teutonische Element mit seinen ungefügen Scheunendächern ausgeschaltet wird. Gerade die Übertreibung, der die Baumeister dieser Spezialität in Genf hulldigen, ist ein Beweis für den puren Import, den sie treiben.

Die andern beiden Ausstellungen rühren von Malern her. Einer Dame aus der Aristokratie, dem Fräulein von Stouk, gelingen gänzlich unverzierte, muntere, robuste Gassenjungen. Keine Schöneherei, ganz Eindruck, Bewegung, Lustigkeit. Zahllose ungezwungene Motive, die sich Päck auf Päck ablesen wie Beeren von der Traube. Auch alte Frauen und derbe Säuglinge sind famose Stücke. Der Gang von den Zeichnungen zu den Ölstudien und von da zu den gar vollendeten Bildern enthüllt das Geheimnis der ebenso festen wie nachhaltigen Wirkung; eine rastlose und wohlgenute, voraussetzungslose und gewissenhafte Tätigkeit.

Diese heitere Promethidin hat im Museum Rath einen ernsten, träumerischen, fast schwerfälligen Genossen. Es ist Henri Duvoisin. Aber er wird jetzt zugänglicher, markiger, klarer. „Er ist aus der Tinte“, bei der Farbe. Offenbar von Hodler und Trachsel zu reichern Größenverhältnissen und reinern Himmeln erlöst, bietet er in einem Aquarell

„Jungfrau“ und einem imponierenden „Seeufer“ hohe Leistungen. Ich finde nur in einer Baumgruppe einen unklaren Rest, sonst ist alles wie in Stahlbande gelegt. Auch im Porträt und Stilleben sind ähnliche Vorgänge zu bemerken.

Im Saal Thelsson sind Holländer, Barbizon und unser Landsmann Steinlen aus Paris. Dr. J. Widmer.

Im Kunstmuseum Bern hatte Plinio Colombi mehr als 100 seiner eigenen Werke ausgestellt. Er legitimierte sich wieder als trefflicher Kolorist, dessen Bestrebung in erster Linie auf harmonische Gesamtwirkung geht. In allen Vorwürfen, wo Colombi nur die Farben wirken lassen kann, zeigt er eine sehr glückliche Hand. Es gelingt ihm dann fast immer, das innere Leben eines Gegenstandes plastisch in die Erscheinung zu bringen. So wird, um nur ein Beispiel anzuführen, in dem Gemälde „Juni“ der weiche Fluß des Geländes, der bekanntlich eine Klippe der malerischen Ausdrucksfähigkeit bedeutet, außerordentlich augenfällig. Diese koloristische Fähigkeit macht Colombi auch zum Maler der Winterlandschaft wie wenige berufen. Nicht weniger bewährt sich der Künstler in den farbigen Holzschnitten, wo er mit äußerst primitiven Mitteln entzückende Flächenharmonien schafft. Weniger glücklich ist Colombi auf dem Gebiete der Radierung, sofern ich die Aufgabe der Radierung richtig verstehe. Heute, da wir mechanische Mittel zur Reproduktion eines Gemäldes besitzen, die nur in vollendeter Weise die Bildwirkung in Schwarz und Weiß wiedergeben, kann es kaum mehr die Aufgabe der Nadelkunst sein, nur mit Schatten- und Flächenkontrasten zu wirken, sondern sie muß, was von Pinsel und Farben nicht mehr verlangt wird, mit Gedanken wirken. Sie muß geistreich plaudern, mit beseelten Linien glückliche Einfälle erzählen können. Das Radieren ist zu der Kunst geworden, die die kleinsten Details, die die Malerei ausgeschaltet hat, mit der größtmöglichen Hingabe würdigt, und sie gleich der Idyllichtung

wirksam in die Erscheinung treten läßt. Colombi sucht auch in der Radierung nur die malerische Wirkung, und deshalb unterscheiden sich seine Arbeiten auf diesem Gebiete in ihrem Gesamtausdruck wenig von Bildern, die auf mechanischem Weg als Reproduktionen von Gemälden zustande gekommen wären. Man vermißt den in Gedanken verlorenen Künstler.

J. B.

Brunnenkonkurrenz. Die Stadt Bern hat eine Preisauschreibung für Brunnenentwürfe in der Preislage von 800 bis 1200 und 1500 bis 2200 Fr. erlassen, die lebhafteste Beteiligung fand. Nicht so erfreulich ist das Resultat in künstlerischer Beziehung. Immerhin ist da ein Entwurf, dessen Ausführung man lebhaft wünschen möchte. In einem Baumrondell (der Brunnen soll in eine Pro-

menade kommen) erhebt sich ein achteckiges Doppelbassin; auf der Brunnen säule steht eine Terracottafigur von Bildhauer Haller, eine aus dem Bade steigende Frau. Der Verfasser des Entwurfes ist Otto Ingold, Architekt. Die Anlage ist von ruhiger Größe. Weiter verdienen die Entwürfe der Architekten Nigst und Padel neben verschiedenen andern hervorgehoben zu werden. Warum der auseinanderfallende „Empirebrunnen Pura me movent“ und der nichtsagende, Wasser speiende Löwe zum Ankauf empfohlen wurden, ist mir unerklärlich. Von manchem der ausgestellten Entwürfe ließe sich auch unschwer ein Plagiat nachweisen, wie denn überhaupt die ganze Ausstellung an einer gewissen Gedankenarmut leidet.

J. B.

Literatur und Kunst des Auslandes

Berliner Kunstausstellungen. Nicht die Ausstellung amerikanischer Kunst, welche derjenigen französischer in der Akademie der Künste gefolgt ist, beansprucht das größere Interesse des kunstsinigen Berlin, sondern die Manetsammlung, die augenblicklich im Salon Bruno Cassirer zu sehen ist. Nur einem Kunsthändlertrust, wie er von Cassirer, Durand-Ruel und Bernheim jeune in Paris organisiert worden, konnte die Sammlung Pellerin mit ihren vierzig Manets entstehen. Zu einer solchen Amerikanisierung des Kunsthandels und der daraus entstehenden Folgen mag man sich nun stellen wie man will: Hauptsache ist, daß diese Manetsammlung die vollständigste ist, und daß sie uns, eigentlich zum erstenmal, einen einheitlichen Eindruck manetscher Kunst hinterläßt. Sehen wir also von der Geschäftsreklame ab, die aus diesem Ereignis — denn ein Ereignis ist diese Sammlung — geschlagen wird und

versuchen wir, über sie hinweg, zu einem reinen Genießen dieser Schöpfungen uns durchzuringen, so fühlen wir uns diesem Kunsthändlertrust gegenüber eigentlich zu Dank verpflichtet. Denn einerseits führt uns eine gewisse Selbständigkeit des Urteils über das kraft dieses Trusts intonierte Tagesgeschrei, das den Namen Manet nicht nur mit einem Heiligenschein zu umgeben, sondern zugleich mit einem Minimum von hunderttausend Mark aufzuwiegen sich bemüht, hinaus zu einer persönlichen Betrachtung; anderseits doch vor die Möglichkeit, dem Werk des Künstlers gerecht zu werden.

Manet ist eine Gestalt der Kunstgeschichte. Dort hat er seinen numerierten Platz, und zwar in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Niemand wird daran denken, ihm diesen Sitz streitig zu machen, niemand die kunstgeschichtliche Bedeutung Edouard Manets heute mehr anzufechten. Verfehlt