

Umschau

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **4 (1909-1910)**

Heft 9

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Umschau

Operettenkunst. Wer lacht nicht mit, wenn im Theater oder sonst wo das unsinnigste Libretto, der einfältigste Schwanz heruntergespielt werden, wenn die unmöglichsten Verwechslungen und Situationen, die unwahrscheinlichsten Charaktere zu einem sogenannten „Stück“ oder einer „Operette“ zusammengewürfelt wurden. Begegnete einem im Leben so etwas, so würde man es ohne weiteres als verrücktes Zeug bezeichnen, aber auf den „Brettern, die die Welt bedeuten“, läßt man sich alles gefallen. Bei dieser Art von „Werken“ nach einer Idee oder einem Grundgedanken zu fragen, wäre vermessen, und der anständige Kritiker, der es mit dem Publikum nicht verderben will, verlangt ja das auch gar nicht, behüte Gott, nein! Er deckt lieber den Mantel christlicher Liebe über das große Werk und reißt es mit einem stillen Ewigkeitslächeln auf den Lippen in die Zahl jener Tausend und Abertausend von Schwänken und Operetten ein, denen ja die Zeit ihr Urteil selbst spricht. Man lacht ja darüber einen Abend lang ganz fröhlich und nimmt statt eines bleibenden Eindruckes einen leeren Schädel mit sich nach Hause. Aber das ist ja gleichgültig, etwas mehr oder weniger tut nichts zur Sache. Das Lachen dagegen, auch über den größten Unsinn, soll sehr gesund sein und befördert zudem die Verdauung, was gerade nach dem Essen von besonderem Vorteil ist.

Doch Scherz beiseite! Die Sache hat denn doch noch eine zu ernste Seite. Es ist klar, daß die in der neuesten Zeit so beängstigend überhand nehmende „Operettenkunst“ ein betäubendes Symptom für die allgemein um sich greifende Verflachung auf geistigem Gebiete ist. Diese Art von Kunst ist es, die den Geschmack der großen Menge völlig verbildet und herunterzieht, daß sie den Sinn für alles Tiefe und Edle, für

die wahrhaft bereichernde Kunst völlig verliert, sie nicht mehr versteht und, um mit einer schon anderswo gebrauchten Metapher zu sprechen, lieber nach dem Similibrillanten als nach dem Edelstein greift, nur weil die Oberfläche jenes vielleicht schöner geschliffen ist, und sie keine Ahnung hat von dem wunderbaren Feuer, das im echten verborgen liegt. Welchen Einfluß nun eine solche Verflachung auf das intellektuelle Leben eines Volkes ausüben muß, und wie dadurch das geistige Niveau heruntergedrückt wird, ist leicht zu begreifen. Deswegen scheint es mir nicht so ganz unfruchtbar zu sein, diese Kunst von Zeit zu Zeit etwas ihres schillernden Mantels zu entkleiden und zu zeigen, wie wenig Wahres und Bleibendes unter seinem posierenden Faltenwurf steckt. F. O. Sch.

Zürcher Theater. Im Schauspiel kam, nachdem der Schillerzyklus gewissenhaft absolviert war, Arthur Schnitzler zu Worte. Es wurden kombiniert die von früher schon bekannten, in ihrer Lebens- und Sterbensphilosophie so nachdenklichen und eindrucksvollen „Letzten Masken“ mit einem neuesten Erzeugnis des Wienerers, auch einem Einakter, der Komödie *Comtesse Mizzzi*, einem höchst amüsanten Ausschnitt aus einem gewissen österreichisch-ungarischen high life, in dem das Sexualeben die beherrschende Rolle spielt. Auf dieser Basis der Daseinsorientierung rücken dann auch sozial sehr weit auseinanderliegende Schichten ihrer eigensten Natur nach unheimlich nahe zusammen: Das gräßliche Fräulein, das ihren ledigen Stand sehr abwechslungsreich zu gestalten versteht, fühlt sich sogleich innig vertraut mit der Maitresse des Herrn Papa, und ihr blasierter Zynismus, mit dem sie den Sohn, den sie einst, natürlich im Geheimen, einem fürstlichen Freund des

Hauses geboren hat und den dieser auf seine alten Tage hin adoptiert, sich vom Hals zu halten versteht, sticht sehr zu ihren Ungunsten ab von der rührenden Zärtlichkeit, die des Vaters langjährige Geliebte entwickelt, als sie ihm in seiner Villa ihren Abschiedsbesuch macht, als künftige ehrbare Ehefrau eines Fiakerhalters. Das Ganze ist eine schneidende Satire, aber durch die übermütig geistreiche Behandlung, die Schnitzler dem Thema angedeihen ließ, wird alles in die Sphäre lachender Selbstverständlichkeit gehoben und dadurch gewissermaßen ästhetisch gerechtfertigt. Man unterhält sich königlich bei diesem Stück.

Ein zweimaliges Gastspiel der Schauspielerin Johanna Terwin, die unser Theater mit dieser Saison an das Münchener Hoftheater verloren hat, brachte uns „Die Dame von Maxim“ und Strindbergs „Fräulein Julie“, beides bekannte, ausgezeichnete Rollen der Künstlerin, zugleich Ausweise für den ungewöhnlichen Umfang ihrer Begabung. Von ihrer Julie ging diesmal womöglich ein noch stärkerer seelischer Eindruck aus, als bei einer frühern Wiedergabe. Es ist wohl das höchste Lob, das dieser Leistung gezollt werden kann, daß sie die Konkurrenz der Julie der Esjolt aushält. Die ganze Art der Terwin liegt auch auf dieser Linie der Berliner Künstlerin. Ihre Salome, ihre Elektra (die Hofmannsthal'sche) haben das erwiesen. Solche Rollen, in denen das Psychische einen deutlichen pathologischen Einschlag hat, sind ihr besonders kongenial.

Am Freitag, 10. Dezember erlebten im Pfauentheater, der kostbaren Schauspielbühne unseres Stadttheaters, drei Einakter ihre Uraufführung: Konrad Falkes „Michelangelo“, Carl Friedrich Wiegands Tragödie „Der Korse“ und Rud. Wilh. Hubers Lustspiel „Das blaue Tännchen“. Das schon zwei Tage vor der Aufführung völlig ausverkaufte Theater bereitete den drei Stücken und seinen Autoren die denkbar herzlichste Aufnahme. Die dramatisch stärkste Arbeit, von heißem Atem und reich be-

wegtem Rhythmus eines konzentrierten Geschehens ist Wiegands „Korse“. Falke hat mit seiner Hand den Schleier über der Künstlerpsyche des uralten Michelangelo zu heben unternommen und dieses seelische Erleben zu einer nachdenklichen Bühnendichtung gestaltet. Huber stattete ein artiges, dankbares Lustspielmotiv mit so frischem, munterm, dem Tage abgelauchten Detail aus, daß der schöne Abend in heiterster Laune das Auditorium entließ. Es wird von dieser erfolgreichen Premiere noch ausführlicher in nächster Nummer zu sprechen sein. H. T.

Berner Stadttheater. Oper. Gastspiel Ernst Kraus. Mit größter Spannung lauschte eine zahlreiche Zuhörermenge dem berühmten Gast, der hier in einer seiner besten Partien — er sang den Siegmund in der Walküre — auftrat. Und sicherlich, Ernst Kraus besitzt Töne von hellstem Glanze und sieghaftem Ausdruck. Aber auch sein feines tragfähiges mezza voce, das er sehr klug zu verwenden weiß, wurde viel bewundert. Kraus versteht aber nur stimmlich hinzureißen, nur die Pracht und die Kraft seines Organs sind es, die Begeisterung auszulösen vermögen; denn was Kraus als Darsteller anbelangt, war sein Spiel mehr als enttäuschend. Es ist verwunderlich, daß Kraus, der doch der Berliner Hofoper angehört, nicht besser gelernt hat, sich von größten Außerlichkeiten frei zu machen, sein unempfundenes, unbeseeltes Spiel auch nur wenigstens unter Routine zu verbergen.

Jenes stimmungslose, in der letzten Nummer der Berner Rundschau gerügte Vorhangsmanöver wurde nun durch eine Anordnung ersetzt, die noch stimmungsloser und noch gröber im Effekt ist. Man halte sich doch an Wagners Szenariebemerkungen, in denen von einem Vorhang überhaupt nicht die Rede ist, sondern die als Hintergrund der Bühne lediglich das Gebälk von Hundings Hütte vorzuschreiben. Nur die Türe soll den Ausblick in die Lenzlandschaft eröffnen. E. H—n.

— Schauspiel. Revolutionshochzeit von Sophus Michaelis.

Ein Stück, dessen Handlung 1793 in Frankreich spielt, dessen Dichter Däne ist, das ins Deutsche übersetzt und in der Schweiz aufgeführt wird, ist merkwürdig und verdient schon dieser Tatsache wegen einiges Interesse. Es haftet ihm gleichsam ein Geruch moderner Weltkultur an. Das Interesse steigert sich, wenn man beim Lesen entdeckt, daß im Stück von dem, was ein Drama sonst wertvoll macht, Überfluß herrscht, vielleicht *embarras de richesse*!

Die französische Revolution war eine Zeit der Umwertung aller Werte. Bewußt oder unbewußt beherrschte das Chaos als ordnendes Moment die Idee, den Menschen vor alles Menschenwerk zu setzen. Und das Chaos schafft Menschen, gigantische Menschen, wie sie sonst nur jahrhundertlange Geschichte zu schaffen vermochte.

Es sind merkwürdige Gestalten, vielleicht mit den fast legendenhaften Römern der Republik vergleichbar. Menschen sind es mit Fleisch und Blut und doch eins mit der Elementargewalt, die sie hervorgebracht hat. Marc Arton ist einer von denen, die groß genug sind, um ihrer Zeit den Charakter zu geben. Er steigt auf derselben Leiter zur Ewigkeit hinan, wie der Corse, im selben Tempo, mit derselben Flucht endloser Möglichkeiten. Da legt sich eine weiße Frauenhand auf die seine und das hemmt seinen Gang. In seiner Seele kämpfen Ideale, vollklingend in der wuchtigen Musik der Weltgeschichte mit dem warmen bebenden Körper eines Weibes, um sein eigenes Leben. An die Stelle von Mlines Bräutigam Ernest, dem der frische Wind der Revolution das blasse Cidevantseelchen auszublasen droht, tritt der Held der Revolution.

Das kindische Kind unter der Puderperücke heult um ein Leben, dessen Wert es nicht kennt. Marc Arton gibt sein Leben als Münze für das, was es erst lebenswert macht. Nachdem er mit Mline, die im Sturm zur Heldin geworden, Hochzeit gefeiert, opfert er sich mit dem römisch lächerlichen Pflichtgefühl für die Revolution. Sein Tod heiligt die neuen

Ideale. Menschenwert triumphiert über die hohlen Phrasen einer verkulturten Menschheit. Aus dem Schoß seines Weibes wird ein siegreiches freies Menschengeschlecht hervorgehen.

In den engen Raum eines Dramas bannte Michaelis die weltgeschichtliche Bedeutung der französischen Revolution, und wuchtig wie der Gegenstand ist, gestaltet er die Ausführung. Diese merkwürdigen Menschen, in deren Köpfen sich die Umwertung der Werte vollzieht, sind scharf und markig gezeichnet. Jeder von ihnen spiegelt in seiner Seele das Chaos der Revolution.

Die dramatische Technik ist ein glückliches Gemisch von Klassik und Moderne. Von der Klassik nimmt er die Theatralik der Handlung, von der Moderne die Psychologie. So ist das Stück ein erfreulicher Erfolg neuester Dramatik.

Leider hat die Regie des Herrn Krempien durch die Aufführung das Stück verdorben. Offenbar trat man mit Schulregeln an das Stück heran. Man strich wichtige charakterisierende Stellen, man verschob das Gleichgewicht, indem man Ernest de Tressaille unterstrich und man schüttete namentlich hinein, was man an unwahren Klassikerpathos aufreiben konnte. Außer Kauer als Montaloup, und Wagner als Prosper hat sich kein einziger der Darsteller im Stil des Stückes bewegt. Der eine spielte Don Carlos, der andere Romeo und Julia, und die Regie, deren Hauptaufgabe die Vereinigung der Einzelleistungen zum einheitlichen Kunstwerk der Aufführung ist, erreichte, daß das wertvolle Stück hohl, unwahr und falsch wurde. Wann wird man an unserm Theater anfangen, im Kunstwerk selbst jedesmal den Stil zu suchen, den die Aufführung haben soll? W. Sch.

Basler Stadttheater. Schauspiel. Ich soll Ihnen über unser neues Stadttheater schreiben, und Sie sind gewiß der Ansicht, daß sich nach der langen Interimszeit von fünf Jahren außerordentlich viel Neues und Interessantes darüber sagen ließe. Die Ausbeute, so werden

Sie denken, muß nach dieser geraumen Zeit, in der sich auf literarischem und künstlerischem Gebiet so viel zugetragen hat, ganz enorm sein. Man könnte sich auch vorstellen, daß ein stark ideal veranlagter Direktor diese Zeit fünfjähriger Muße dazu benützen würde, aus dem reichen Segen der dramatischen Literatur das Beste herauszuholen, das Gute zu prüfen und es für sein Theater zu erwerben; man könnte Utopist sein und interessante Experimente erwarten und vor allem ein erstklassiges zuverlässiges Ensemble. Aber man darf ja nicht unbescheiden sein, man darf kein voreiliges Urteil aussprechen, soll die Neuheit des Unternehmens, die Schwierigkeiten des Anfangs und tausend andere Dinge in Betracht ziehen und abwarten. Man muß also der Zeit vertrauen; aber man darf fordern. Man darf fordern, daß Herr Melitz unser Theater, was bis heute noch nicht geschehen, auf ein künstlerisches Niveau bringe, es zu einem notwendigen Kulturfaktor erhebe. Dazu stehen ihm alle Mittel zur Verfügung, er braucht sich ihrer nur richtig zu bedienen. Hinter ihm steht eine einsichtige liberale Kommission, die ihn gewähren läßt, die ihm sichtlich Vertrauen schenkt und seinen Intentionen gewiß keine Hemmungen entgegensetzt, er hat ein Theater, das mit Liebe und Sorgfalt nach den modernsten Ideen erlaubt ist, er darf ferner mit einem von aufrichtigem Kulturbedürfnis erfüllten Publikum rechnen, das theaterhungrig ist, und das für jede gute Kost und für jeden Leckerbissen dankbar ist, mit einem Publikum, das er sich durch ernste künstlerische Arbeit, durch wagemutigen Künstleroptimismus verbindlich machen kann, er sieht sich einer Kritik gegenüber, die ihm entgegenkommt, sofern sie hinter seinen Leistungen ehrliches Wollen vermutet. Er findet einen fruchtbaren Boden vor, den er nur treu zu bestellen braucht, um zu ernten. Die Prämissen zu einer gedeihlichen Arbeit, zu künstlerischem Erfolg sind also gegeben, in weitestem Maße gegeben, warten wir ab, was uns daraus ersteht.

Bis heute ist die Ausbeute noch unbedeutend. Zweieinhalb Monate sind vorüber, ohne daß von dem Haus am Steinenberg (auf dem Gebiet des Schauspiels) eine nachhaltige Wirkung — das Gastspiel Eppens ausgenommen — ausgegangen, ohne daß uns eine künstlerische Offenbarung zu einem Erlebnis geworden wäre. Das Repertoire hat wohl einige Premieren aufzuweisen, die sich indessen weniger durch ihre literarische Bedeutung als dadurch rechtfertigen lassen, daß die betreffenden Stücke überall Aufnahme gefunden und eine bestimmte Zahl von Aufführungen erreicht haben. Es mögen dabei also lediglich Rücksichten auf die Theaterkasse ausschlaggebend gewesen sein. Und warum denn nicht? Jeder Theaterleiter wird in erster Linie darnach trachten, gute Kassenrapporte zu erzielen; aber er darf darüber nicht einen anderen wesentlichen Faktor außer acht lassen: den literarischen Ernst. Daß die „Revolutionshochzeit“ von Sophus Michæelis über viele Bühnen gegangen, ist ja noch lange kein Beweis ihres Wertes. Wenn dieser Wert vielleicht auch im rein Stofflichen liegen mag, so ist dessen Verarbeitung doch so schwach und naiv, steht die ganze Komposition auf so schwachen Füßen, daß man von einem ernstzunehmenden Drama wohl kaum sprechen kann. Gespielt wurde das Stück mit einigen Ausnahmen ganz zufriedenstellend, ohne indessen das Mittelmäßige zu überschreiten.

Ein anderes Stück, das ebenfalls den Zweck hatte, Geld einzubringen, war das bekannte Lustspiel „L'amour veille“ von de Caillavet und de Flers, gewiß eine muntere Komödie mit Geist und Witz appetitiert und von heiterer Situationskomik, aber nicht mehr. Immerhin gab uns diese Aufführung Gelegenheit, einen sehr talentvollen und verwendbaren Schauspieler kennen zu lernen, den auch in Bern nicht unbekanntem Herrn Rusterer, einen Künstler, der mit feinem Spürsinn und viel Sorgfalt in seine Rollen einzubringen pflegt, sie diskret und vornehm spielt und ihnen immer ein paar originelle Lichter aufzusetzen weiß. Er hat

seitdem sein Talent oft in ergiebigster Weise zu betätigen Gelegenheit gehabt. So auch in Ludwig Thomas „Moral“, diesem prächtigen herzerquickenden Stück, das zwar kein Drama ist, dafür aber ein liebenswürdig geistreicher Sermon gegen gewisse Mucker und Tugendprozen. Gustav Esemanns originelles Stück „Vater und Sohn“ litt an einer schlechtbesetzten Aufführung derart, daß es bald wieder vom Spielplan abgesetzt werden mußte. Da man in der Theaterbibliothek nicht anderes vorrätig hatte, griff man u. a. zu einer Neubelebung des „Weilchenfresser“ und, um auch der literarischen Richtung gerecht zu werden, zu einer Neueinstudierung Otto Ernsts „Flachsmann als Erzieher“. Ich erhebe keine Anschuldigungen, ich konstatiere bloß.

Es bleiben die Klassiker übrig. Eine Aufführung des „Hamlet“ bot Gelegenheit, die Reliefbühne in ihren positiven und in ihren negativen Eigenschaften kennen zu lernen. Diese vereinfachte Bühne, die ein Mittelglied zwischen der Shakespearebühne und der Bühne des Münchner Künstlertheaters bedeutet, zerfällt in zwei Teile: eine schmale Vorderbühne, von der einige Stufen zu einer tieferen Hinterbühne hinaufführen. Beide Seiten sind statt der Kulissen von monumentalen Quaderpfeilern flankiert, auf denen ein massiger, schwerer Architrav ruht, der nach Bedürfnis höher oder tiefer gestellt werden kann, je nach der Örtlichkeit und Szene, bei der er verwendet wird. Diese Grundlage bleibt fest und ist ebenso brauchbar für Terrassenszenen, wie für den Königsaal, das Zimmer der Königin, den Kirchhof oder die Landschaft. Nur der Hintergrund kann verschiedene neutrale Prospekte aufnehmen, die jeweilen die Veränderung des Ortes bezeichnen. Bei der Hamletaufführung hat es sich nun gezeigt, daß diese vereinfachte, bloß andeutende Dekoration die Illusion bei den verschiedenen Szenen bedenklich stört, zumal in der Schauspielerszene im großen Thronsaal, bei der man weit eher das Gefühl hat, sich in einem wenig erleuchteten Burg-

verließ zu befinden, als in einem königlichen Raum. Aber die Grenzen der Reliefbühne liegen nicht nur in der alles gleich behandelnden Uniformierung der Szene, sie liegen auch in den sehr reduzierten Raumverhältnissen, die keine Expansionen gestatten. Jeder Vorgang, der auch nur eine etwas größere Entfaltung von Personal erfordert, wird durch diese Bühne, die allerdings um einiges größer ist, als die des Münchner Künstlertheaters, zur Unmöglichkeit, und auf diese Weise ist so vielen Szenen und Auftritten gerade im „Hamlet“ der Atem genommen. Besser bewährte sich die Neuerung beim „Lear“, sie führte zu einer schlichten und ungestörten Wirkung dieses gewaltigen Weltuntergangsdramas. Den Lear gab Otto Eppens vom Stadttheater in Hamburg, der hier ein mehrtägiges Gastspiel absolvierte, ein Schauspieler von hohem künstlerischen Ernst und einer Schlichtheit des Wesens, die seine Größe ausmacht. Ich stehe nicht an, diesen Lear weit über den Possart zu stellen, weil er menschlich größer, weil er aus eines Künstlers Seele erstanden ist, die allem unehrlich-komödiantenhaften aus dem Wege geht, da sie Kraft und Schönheit genug besitzt, sich selber zu nähren. Possarts Lear ist ein rhetorischer Lear, mit klassischen Gebarden. Eppens König ist ein einziger großer Weheruf der leidenden Menschheit. Der Künstler gab uns auch einen weisen gütigen Nathan, der sehr oft an die besten Stunden Sonnenthalts erinnerte, und einen starkknochigen sieghaften Tell, wie man ihn so kraftvoll und lauter selten zu sehen das Glück hat. Dieses Gastspiel ist bis heute der einzige Lichtpunkt in diesem Theater, wo der rechte künstlerische Wille erst noch eine Einheit zu schaffen hat, bevor man sich begeisterter über seine Taten äußern darf. Vielleicht bringt die Zukunft reichere Ernte. K. H. M.

Berner Musikleben. II. Abonnements-Konzert. Robert Schumanns D-Moll Symphonie, in einem Satz gespielt, eröffnete das Konzert, und die Oberon-Ouvertüre von C. M. v. Weber beschloß

es. In beiden Werken klang unser Orchester gut, ein gewisser satter Ton wird ihm durch Bruns Schulung jetzt schon zu eigen. Andererseits schien mir das Orchester an diesem Abend nicht wie ehemals an dem Willensausdruck des Dirigenten zu hängen, besonders in der Ouvertüre war der Taktstock gezwungen eher einer gewissen eigensinnigen Schwerfälligkeit der Spieler nachzugeben. Neu für Bern war die italienische Serenade für kleines Orchester von Hugo Wolf. Ein entzückendes Stimmungsbild, von blühendster und heißester Sehnsucht erfüllt, in der Stimmung ganz hinreißend getroffen. Um nun dem Gedankeninhalt des Stückes gerecht zu werden, gehörte nochmaliges Wiederholen; denn die schwierige Akkordik des Werkes, die feine schematische Arbeit, sie müssen mit leichtester Selbstverständlichkeit ausgeführt werden. War die Ausführung auch diesmal schon eine gute, so wird sie ein anderes Mal vollkommen sein, und auch der Hörer wird das Stück ein zweites Mal noch höher werten.

Rudolf Jung aus Basel, der talentvolle und immer mehr geschätzte und bekannte Konzertsänger, sang fünf Lieder von Othmar Schoeck und ebenfalls fünf Lieder von Hugo Wolf. In diesen Gesängen, die fast durchweg für eine vollendete Wiedergabe ein ungewöhnliches Maß von Interpretationskunst und von Fähigkeit, eine Stimmung auszuschöpfen, verlangen, war das starke Temperament und die musikalische Intelligenz Jungs besonders angebracht. Ob aber Jung in seinem Streben, selbst die kleinste Passage nachdrücklich zu charakterisieren, nicht doch zu weit ging? Mir schien unter der geistvollen Detailarbeit, die überall zutage trat, der Gesamteindruck doch einigermaßen zu leiden. Wird Jung mit der Zeit noch zu der Innerlichkeit gelangen, die häufig, allzuhäufig dem äußeren Effekte weichen mußte, so werden seine Vorträge jene künstlerische Abklärung besitzen, die man heute noch vermissen muß.

Sehr feinfühlig waren die Begleitungen Bruns. E. H—n.

