Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 6 (1911-1912)
Heft: 3

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: 07.01.2026

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

Umschau

Hans Brühlmann. † Hans Brühlmann ist dahin. Wenige wird diese Nachricht berühren. Denn ein unerbittliches Geschick raffte diesen Künstler hinweg, ehe er sich allgemeine Anerkennung oder gar Berühmtheit holen konnte, ehe es ihm auch nur vergönnt war, in der Entwicklung seines Schaffens eine Ruhepause zu finden, geschweige denn sein Werk zu einer gewissen Vollendung zu bringen. Ein Freund sprach bei seiner Einäscherung die Worte Athenes zu dem frühem Tode geweihten Achilles: „... Wer jung die Erde verlassen — Wandelt auch ewig jung im Reiche Persephoneias — Ewig erscheint er jung den Künftigen, ewig ersehnet". Und Jugend, unbefriedigte und unermüdliche, suchende, strebende Jugend ist das Wesen des Werkes, das der zu früh Dahingegangene hinterläßt.

Man darf den guten Stuttgartern keinen Vorwurf daraus machen, wenn sie mit banausenhaftem Grinsen sich vor die Werke des jungen Schweizers stellten, der sich in der schwäbischen Residenz niedergelassen hatte. Brühlmann wußte auch ganz genau, daß er nicht den breiten Weg zum Erfolg wandelte, wußte, daß dieses Schicksal jedem beschieden ist, der seine Entwicklung nicht bei den Vorbildern beschließt und dadurch in der Entwicklung der Kunst selber sein Teil beizutragen hat. Was ihn nach Stuttgart zog, war die Persönlichkeit des Grafen Kalkreuth, was ihn dort festhielt, war dessen Nachfolger, Adolf Hölzel. Diese beiden Männer sind es, die aus Stuttgart eine Kunststadt von Bedeutung gemacht haben. So verschieden auch ihre Ausdrucksformen sind, mancherlei haben die beiden gemeinsam: ihre unverwüstliche Jugend und ihren Entwicklungsdrang, ihr Verständnis für alles Neue von Bedeutung, auch wenn es jenseits der Grenzpfähle gefunden wird, ihr künstlerisches Programm, das sich nicht in einseitigen Einzelheiten erschöpft, sondern das die Malerei aus einer Epoche der Studie und technischen Virtuosität in ein Zeitalter der Bildwirkung hinüberzuführen bestrebt ist. Haller und Hofer sind Schüler Kalkreuths, und die Pfullinger Hallen wurden von Schülern Hölzels ausgemalt, unter denen Brühlmann als der begabteste galt. Kalkreuth und Hölzel waren es, die den Künstler auf seinem Wege leiteten und, seine Begabung erkennend, ihn ermunterten, nicht davon abzugehen.

Brühlmann hat sich seinen Weg nicht leicht gemacht. Er war — trotzdem vielleicht bisweilen der Schein dagegen sprach — ein Könner. Er hätte sich leicht aus den Vorbildern Giotto, Cézanne, Marées und Hodler, die er alle mit Verständnis verarbeitet hat, einen Kompromißstil zusammenbrauen und damit viel Geld verdienen können. Aber er zog es vor, weiterzusuchen, weiterzustreben: er war nicht bloß Könner, sondern noch mehr Künstler. So hingen in manchen Ausstellungen Stilleben von ihm, die auch der Philister wunderschön finden mußte, und Akte, die allgemein abstießen. Das eine schuf er so wenig, um der Menge zu gefallen, als das andere, um sie vor den Kopf zu stoßen. Er folgte nur seinem inneren Drange und hatte den Blick nur nach vorwärts gerichtet, immer

weiter, immer höher, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg, nur sich selber vertrauend und treu bleibend.

In den Pfullinger Hallen ist Brühlmann mit zwei großen Fresken vertreten. Die Fischersche Erlöserkirche in Stuttgart ist mit seinen „Jüngern von Emmaus" geschmückt. Wenn auch die Kritik recht verschieden ausfiel, ja einige Federn es unternahmen, ihn totzustechen, so erkannte man doch aus diesen Werken, daß in dem jungen Maler eine besondere Begabung für die Monumentalmalerei steckte, in der auch der aufgeblasenste Kunstphilister den großen Zug nicht hinwegleugnen konnte. Und so wurde ihm bekanntlich ein Auftrag ähnlicher Art für Zürich erteilt, den er nun leider nicht mehr ausführen konnte.

Doch blieb die Anerkennung vereinzelt. Nun ist dies ja das Schicksal eines jeden, der zu Höherem berufen ist, und das Vertrauen auf die eigene Kraft hilft dem Berufenen, sich über die Beschränktheit der Mitwelt lächelnd hinwegzusetzen. Alle Großen haben dieses Schicksal ja erfahren und getragen. Was aber das Schicksal dieses früh Verstorbenen vor dem ähnlicher Suchernaturen — wie etwa Stauffer, Bern — unterscheidet, ist die Tragik, daß er fort mußte, bevor er sich noch selbst vollenden konnte. Einem solchen Schicksal könnte man unversöhnlich grollen, wenn man nicht wüßte, welche herrlichen Freuden jedem Sucher gerade auf dem Wege der Entwicklung beschieden sind, und daß Brühlmann die Wonnen des Schaffens fast bis zu seinem Ende auskosten durfte.

Hans Brühlmanns Leichnam wurde anfangs Oktober im Stuttgarter Krematorium eingeäschert. Sein Werk ist nicht sehr umfangreich. Seine Persönlichkeit aber verdient es, unter uns lebendig zu bleiben. „Ewig erscheint er jung den Künftigen": So möge sein Bild allen jungen Künstlern vor Augen schweben. In der Erinnerung an ihn sollen die schnell Befriedigten, die jungen Alten, die Weichen, die dem Publikum zulieb Verräter an ihren Gaben wurden, erröten. Die Starken aber, die Sucher, die nimmer Zufriedenen, die, denen das Leben Entwicklung und die Ruhe Tod ist: sie werden den unbeugsamen, zielbewußten Hans Brühlmann nicht vergessen. Ihnen wird er als Vorbild dienen, als Stütze in dem harten, leid- aber auch freudvollen Kampfe zu eigener Vollendung. Dr. Adolf Saager

Der Verein. Es muß wieder ein neuer gegründet werden. Von tiefgefühltem Bedürfnis und auszufüllender Lücke wagt man zwar nicht mehr zu reden. Aber er wird gegründet.

Zunächst werden die Interessenten einberufen. Ein provisorischer Vorstand wird gewählt. Ein Statutenprojekt wird ausgearbeitet und vorgelegt. Dann wird der Vorstand definitiv, und die Statuten werden nach mehrstündiger Diskussion angenommen. Es werden Mitglieder gewonnen und Jahresbeiträge erhoben. Es werden Propagandavorträge gehalten und Drucksachen in Massen versandt. Es werden Kommissionen und Subkommissionen ernannt und Petitionen eingereicht. Es werden Gesetzesprojekte ausgearbeitet und nach endloser „Bereinigung" des Textes an die Behörden gesandt.

Nach einem Jahre wird die Generalversammlung einberufen, der Jahresbericht abgenommen, die Referate der Kommissionen angehört, die Protokolle verlesen, die Rechnung genehmigt, der Vorstand neu gewählt, die Statuten in heißer Diskussion revidiert, neue Kommissionen bestellt, neue Werbezirkulare versandt, Ehrenmitglieder ernannt und ein Bankett abgehalten, das uns von den Mühen der Arbeit erholt.

Sehen wir die Rechnung näher an, so

finden wir große Posten für Porto, Drucksachen, Reisespesen der Vorstandssitzungen, Gehalt eines Sekretärs, Honorar für die Vortragenden und andere schöne Dinge. Es wurde sogar der Vorschlag gemacht, auf Vereinskosten eine Fahne anzufertigen, eine Medaille herzustellen und Mitgliederabzeichen auszugeben.

Das alles ist schön und gut, aber am Gang der Dinge ändert das alles gar nichts. Die Menschen, Tiere oder Gedanken, für oder gegen die man ins Feld zieht, gehen ihren Weg ungestört weiter und wissen nicht einmal, daß man sich um sie kümmert. Der ungeheure Aufwand von Zeit und Geld steht zu dem Erstrebten und Erreichten nicht im Verhältnis. Selbst da, wo wirklich gehandelt wird, geht es mit unglaublicher Langsamkeit vorwärts, und ein „Fall" erledigt sich meistens von selbst, ehe ein Verein ihn „an die Hand nehmen" kann.

Man wird manchmal gar zu skeptisch und sieht im Vereinsleben eine grausame Ironie, etwas ganz Widersinniges, Zweckloses und Lächerliches, ein kindisches Spielzeug und einen Sport für unbeschäftigte Leute. Man wird an jene ersten elektrischen Kraftfernleitungen erinnert, die auf dem langen Wege 75 Prozent der gewonnenen Kraft durch „Reibung" verlieren. Soll man unter solchen Umständen noch weiterarbeiten, beitreten und beitragen? Lohnt es sich zur Rettung Tausender mit Spieß und Stecken truppweise auszuziehen und nach einem Jahr schließlich einen Geretteten heimzubringen? Wie gleichgültig sind doch oft diese Vereinsmitglieder! Sie zahlen, sie lesen wenig und kommen überhaupt nicht. Sie lassen den Vorstand machen und wissen oft selbst nicht, daß und warum sie dabei sind. Man lasse sich darüber von enthusiastischen Jahresberichten nicht täuschen! Wollen wir so weitermachen? Die Frage sei zur Diskussion gestellt. E. P.-L.

Die Wahrheit in der Dichtung. Man mag über den „Naturalismus" denken wie man will, man mag ihn schelten und schmähen nach Herzenslust: eins wird ihm gewiß niemand abstreiten können, daß nämlich die moderne Dichtkunst an Sachkenntnis und Wahrheitsliebe gewonnen hat. Der Dramatiker unserer Tage oder die Verfasser längerer und kürzerer Erzählungen dürfen es nicht mehr wagen, über Dinge zu schreiben, von denen sie nicht das mindeste wissen, welche sie sich nur zusammenträumen. Sie können es nicht, ohne befürchten zu müssen, ausgepfiffen und verlacht zu werden oder ihr Buch seelenruhig beiseite geworfen zu sehen. Das Auftreten der jüngsten Bilderstürmer hat unzweifelhaft die muffige Luft gereinigt; und es ist eine Kulturerrungenschaft ersten Ranges, daß der Naturalismus zur Wahrheit erzieht; denn Wahrheitsliebe ist nicht nur das erste und letzte Erfordernis des Genies, wie Goethe meint, sondern auch des Talents.

Der große Dramatiker schafft keinen seiner Charaktere aus der leeren Luft. Überall gibt's Vorbilder und wahrhafte Unterlagen. Alle Romane, alle Dichtwerke müssen sich auf dem aufbauen, was ihr Urheber von andern Menschen und von sich selber weiß. Und seine Kenntnis anderer beruht doch eben nur auf einer genauen Kenntnis des eigenen Ich. Denn das ist die einzige vollkommene Erkenntnis der menschlichen Natur, die ihm möglich und zugänglich ist. Er beobachtet, und seine Beobachtungen sind weiter nichts als die Wahrnehmung seelischer Vorgänge außerhalb des eigenen Ich. Für den Dichter ist nur die Beobachtung wertvoll, die er begreift. Will er ihm Unbegreifliches schildern, so muß er notwendigerweise lügen. Er kann seine Beobachtungen mit den Vorgängen in der eigenen Seele verknüpfen und verbinden,

und auf Grund dieser Verbindung gelangt er zu einem Verständnis anderer. Seine Erfahrung muß seine Beobachtung unterstützen.

So mußte in Shakespeare selber ein Stück Jago und Lear und Macbeth und Hamlet stecken, um diesen Gestalten seiner Muse Leben einzuhauchen, und Goethe war Werther und Faust und Tasso und Wilhelm Meister in eigener Person.

Diese Dichter sind in ihrem Leben Leuten begegnet, in denen diese Keime, die in ihnen nur schlummerten, voll entwickelt waren. Durch ihre Beobachtung, durch das Fortspinnen ihrer Gedankengänge war's ihnen möglich, sie zu schildern und dichterisch zu beleben. Kein Dichter kann Charaktere zeichnen, wenn er nicht selber einen Teil ihres Wesens besitzt, wie kein Schauspieler einen Charakter glaubwürdig zu gestalten vermag, wenn er nicht selber einen Wesensteil davon in der Brust trägt.

Es gibt Schriftsteller, welche sich einreden, die wahre Kunst bestehe darin, aus nichts etwas zu schaffen, und Kenntnisse irgendwelcher Art seien hinderlich und störend. Sie vergessen, daß nirgends in der Natur etwas aus nichts entsteht, und daß sie, als Teil der Natur, noch viel weniger fähig sind, etwas aus nichts hervorzuzaubern. Wo immer sie's versucht haben, sind's Albernheiten und kindische Märchen gewesen, die nicht einmal den Namen Mißgeburt verdienen, weil's überhaupt nicht zur Geburt kam, denn dazu gehören Leben und lebensfähige Organe.

Der größte Phantast, Goethe, steht immer auf realem Boden, und er hat sich nie von ihm entfernt. Und kein Dichter irgendwelcher Zeiten besaß umfänglichere Kenntnisse, ein bedeutenderes Wissen als die Weimarische Exzellenz.

Im Gedicht tritt die innere Unwahrheit deutlicher heraus als sonstwo: ein Gedicht, das nicht wirklicher Leidenschaft, ehrlichem Gefühl und wahrer Empfindung entsprungen ist, scheint immer matt und fad. Es ist Reimgeklingel, hohles Geschwätz, aber keine Poesie und keine Schöpfung.

Wenn beispielsweise Swift — um wieder von der Prosadichtung zu reden — die Unmöglichkeiten Liliputs bis in die Einzelheiten schildert, so gibt er darum nicht vor, über mehr und größere Kenntnisse zu verfügen, als er es wirklich kann. Es schafft lediglich eine künstlerische Illusion. Und wo ein Dichter uns überredet, geschilderte Phantasie, ja unmögliche Vorgänge als wahr hinzunehmen, feiert er von rechtswegen Triumphe, denn dann ist er ein Künstler. Aber wer dreist irgend einen seelischen Vorgang beschreibt, von dem er keine Ahnung hat, schafft keine künstlerische Illusion, sondern lügt grob und geradezu; und für alle, die ihn bei einer solchen Unwahrheit ertappen, hat sein Buch nicht mehr Wert, als eine reine, nackte Lüge, und er wird entweder verlacht oder verachtet.

Vorspiegelung bedeutenden Wissens mag eine Zeitlang täuschend wirken können, besonders wenn sie in einem neuen und eigenartigen Stile vorgetragen wird. Aber auch der neueste Stil findet bald genug seine Nachahmer, und diese sind meist weniger geschickt, so daß der Schwindel bald aufgedeckt und offenbar wird. Man nehme ein beliebiges altes Buch zur Hand, und man wird Stellen darin finden, von denen wir heute nicht mehr begreifen können, wie es jemals möglich war, daß sie Leser und Gläubige fanden. Und doch ist die Geschichte ganz einfach: es war ein neuer Stil darin. Die Unmöglichkeit war so gut vorgetragen, daß sie nicht als solche wirkte und auffiel, und erst ihre Nachahmung durch minder fähige Schreiber machte sie deutlich und legte das Verblüffende der Täuschung klar. Sie war altbacken und ledern geworden. Aber was ein Schriftsteller aus seiner eigenen, wahrhaften Erfahrung erzählt, das

kann nicht altbacken werden, weil es nicht nachgeahmt werden kann, weil nur er selber es besitzt. Der Dichter, der sich nicht lächerlich zu machen wünscht, wird nichts berichten, was er nicht wirklich weiß. Ist er sich darüber klar, daß er nichts weiß, weil er nichts erlebt hat, so mag er sicher sein, daß er außerstande und völlig unfähig ist, jemals irgend ein brauchbares Buch zu schreiben — leider hapert's da, denn jeder bildet sich ein, Erfahrungen zu besitzen und etwas zu wissen.

Hier wie überall ist Maßhalten eins und alles. Man kann den Wert des Wissens ebensoleicht über- wie unterschätzen. In diesen Fehler ist Zola verfallen. Er studierte zu besonderem Zwecke, um dies und das den Tatsächlichkeiten genau entsprechend zu schildern. Indessen blieb er der Sache innerlich fremd, und so mangelt seinen Büchern etwas: das eigene Erleben, wodurch eine Schilderung erst Kunst wird. Zola ist je nachdem ein Journalist oder ein Wissenschaftler. Er brüstet sich mit seinem Wissen, er ist ein Protz der Gelehrsamkeit, richtiger des Angelernten. Er hat nicht das Vermögen, es organisch zu verarbeiten, zu verschmelzen, unauffällig vorzutragen, wie es das Wesen der Kunst fordert. Für ihn war das Wissen Selbstzweck, nicht Mittel zum Zweck. Dichtungen aber wollen erlebt sein, nicht konstruiert — eine Erkenntnis, wogegen namentlich Hebbel gefehlt.

Bei der Beurteilung dessen, was wahr ist und was nicht, was wirkliches Wissen und was Täuschung, ist freilich immer Vorsicht geboten; und Kritisieren ist stets ein heikles Geschäft. So wenig wie eine bloße naturgetreue Wiedergabe irgend eines Geschehnisses Kunst ist, sondern lediglich Journalistik, so wenig ist ein Buch als unwahr zu verdammen, nur weil es Unwahrscheinliches erzählt. Unmöglichkeit und Unwahrscheinlichkeit sind zweierlei; den Unterschied genau und sicher festzustellen, erfordert einen fein geschulten Blick und einen gründlich und wohl gebildeten Verstand. Solange eine Dichtung nur Dinge enthält, die dem durchschnittlichen Begriffsvermögen unmöglich erscheinen, solange darf sie nicht als unwahr angesprochen werden. Denn der Fall ist häufig genug dagewesen, und es ist sattsam und männiglich bekannt: das Leben schafft oft tollere Verwicklungen, als die dichterische Phantasie ersinnen kann, und es ereignen sich Dinge in Kreisen, wo kein Mensch sie vermutet. Sie sind darum aber doch tatsächlich; und was geschieht und wo, das ist der dichterischen Behandlung wert. Das Wie entscheidet, nicht das Was. Und es wohnen im Dichter um so viel mehr verschiedene Naturen, um so viel mehr er sich über das Gros erhebt. Das gilt's zu bedenken. H. R. Jockisch

Zürcher Theater. Oper. Mehr Glück als mit der Neueinstudierung der „Hugenotten" hatte die hiesige Theaterleitung, als sie Smetanas seit elf Jahren hier nicht mehr gegebene komische Oper „Die verkaufte Braut" wieder ins Repertoire einfügte. Das war wieder einmal ein Abend für die Besucher, die wegen der Musik in die Oper gehen. Es ist ja nicht alles gleich bedeutend und originell in dieser böhmischen Nationaloper; aber es ist dafür auch nichts erkünstelt und bloß mit dem Verstand gemacht. Unablässig strömt es aus dem Born frischer musikalischer Erfindungskraft. Nur die komischen Partien muten etwas altmodisch und konventionell an, so trefflich sie an sich auch gemacht sind. Die derben volkstümlichen Tanznummern haben dagegen ihre volle Jugendfrische bewahrt, und die lyrischen Stücke, in denen hoffnungsloser Schmerz zum Ausdruck kommt, sind von so unvergänglicher Schönheit, daß sich ihnen wenig an die Seite stellen läßt. Man könnte sagen, es zeige sich in ihnen das slawische Talent zur Schilderung absoluter Resignation. Der musikalische Gehalt der

Oper ist so stark, daß er sogar die Schwächen des Textes verdecken kann. Die Schnurre, die dem Libretto zugrunde liegt, ist an sich ja nicht übel und geschickt für die Musik appretiert; aber der Scherz wird, wenigstens für die ungeduldigen Zuschauer von heute, doch allzu behaglich ausgesponnen — drei Akte, wo einer genügt hätte. Immerhin, das Publikum nahm die „Verkaufte Braut" sehr freundlich auf, und das Haus war ganz anders besetzt als damals, da man die „Hugenotten" aus ihrer Gruft beschwor.

Die „Frühlingsluft", die Operette von Joseph Strauß und Reiterer, von der das letzte Mal die Rede war, scheint allen Be ürchtungen zum Trotz sogar für die Liebhaber moderner Operetten zu blöde zu sein. Sie hat fast ganz versagt, und die Theaterleitung hat schleunigst wieder auf die alte „Lustige Witwe" zurückgreifen müssen. So unzählige Male diese auch in den letzten Wintern gespielt wurde, so scheint sie doch immer noch mehr zu ziehen als jene gänzlich reiz- und witzlose Novität. Das Publikum ist doch gelegentlich besser als sein Ruf! E. F.

— Schauspiel. Nach einigen Neueinstudierungen, von denen die Hauptmannsche Komödie „Kollege Crampton" besonders erwähnt sei, spielte man am 20. Oktober im Stadttheater „Eine Tragikomödie aus der Bohème in 5 Akten" von Otto Ernst, die mit dem christlichen Sonntagsblattitel „Die Liebe höret nimmer auf", versehen ist. Man schätzt Otto Ernst als liebenswürdigen Plauderer, als rotbäckigen Humoristen. In seinen Semper-Romanen bieten die Kindheitsbilder und Ausschnitte aus dem „gemütvollen Philisterium" gute künstlerische Arbeit; auch in der Lyrik hat Otto Ernst Wertvolles geleistet. Seine knapp und schlagend hingesetzte Ballade „Nis Randers" ist u. a. ein kleines Meisterstück. Und in seinen drolligen Kindergeschichten von der „Appelschnut" weiß er einen Ton anzuschlagen, den außer ihm gegenwärtig keiner trifft. Aber mit seiner Dramatik, die ihn schnell zum reichen Mann machte, ist das eine heikle Sache. Es ist wenig Erfreuliches darin, von dem schlimmen „Flachsmann", „Bannermann", der „Gerechtigkeit" an bis zu der heutigen Tragikomödie. Die „Jugend von heute" ließ sich gut an. Einzig in der „Größten Sünde", die alsbald zu einem naheliegenden Wortwitz Anlaß gab, probierte er, an ernsthafte Saiten zu rühren, aber auch da blieb er im Äußerlichen hängen. Otto Ernst ist (er will auch nichts anderes sein!) ein Dramatiker für die Bedürfnisse des Theaters, besser, oder vielmehr schlimmer gesagt, ein bürgerlicher Praktikus buntscheckiger Theaterei nach dem sauersüßen Geschmacke seines Stammpublikums. Zwar begegnet Otto Ernst in seinem neuesten Werk den meisten Einwürfen mit dem breiten Titel „Tragikomödie", und man wird zu seiner Entschuldigung sich entsinnen, was für einen italienischen Salat Gerhardt Hauptmann in seinen „Ratten" erst kürzlich dem Geschmacke darbot, ohne daß er deshalb von den meisten Rezensenten kritisch gekreuzigt worden wäre. Aber auch dann, wenn man auf die Gattung des Otto Ernstschen Werkes Rücksicht nimmt, bleibt genug, was den Genuß erschwert. Hauptmann bietet in seinem Werk ein Problem mit den tiefsten menschlichen Wurzeln. Es gibt in seiner Vielfarbigkeit plastische Rundung, schlagende Lebensähnlichkeit mit geradezu verblüffender Beobachtung. Auch das Motiv Otto Ernsts ist im menschlichen Sinne gut, dramatisch genommen, weniger. Die Handlung entspricht der Aufrollung eines Romans aus dem Leben. Das soll kein Vorwurf sein. Die Tragikomödie bot nie anderes, schon im achtzehnten Jahrhundert Frankreichs war es so.

Zur Orientierung über Ernsts Tragi-

komödie sei der Inhalt kurz angegeben. Der Komponist Bruno Sonnenkamp feiert den Abend einer erfolgreichen Opernpremiere inmitten der Freunde, Rezensenten, Bewunderer, Musikverleger ꝛc. mit Sekt und Laune. Ehe man von der Tafel aufbricht, wird ihm eine junge Dame, Ruth von Bargen, vorgestellt, die diesen Moment zitternd erharrte. (In dieser Schlußszene liegt die Exposition, alles Vorhergehende ist schwammige Konversation.) Zu Beginn des zweiten Aktes kommt Sonnenkamp mit Ruth von Bargen von der Trauung, und nun wird in den folgenden Akten gezeigt, wie der im Alkoholdusel dahinlebende Künstler, der sich kaum zur Arbeit aufraffen kann, allmählich einem unstäten Trinkerleben anheimfällt. Otto Ernst möchte gern einen genialen Bohémien schildern, es gelingt ihm aber nur der Trinker. Es ist das ewige Dilemma. Der Geniale wird vom Weine dionysisch begeistert, der Philister wird allemal nur betrunken. In seine auf dem Prinzip absoluter Weitherzigkeit aufgebaute Ehe führt Sonnenkamp die ehemalige Geliebte ein, eine ziemlich eindeutige Person, und ein uneheliches Kind, das Ruth von Bargen erzieht. Er fällt ferner in seine alten Gewohnheiten und Manieren zurück, so daß seine geduldige Frau, die von der Maitresse schließlich an die Wand gedrückt wurde, das Haus verläßt. Wie nun die Ratten ein sinkendes Schiff im Stiche lassen, so verläßt die Dirne Steffi Hochstraßer den herzkranken guten Bruno, der, als ein von den Ärzten beinahe Aufgegebener, keine gute Zukunft verspricht. Die Liebe aber hört nimmer auf. Ehe der Vorhang über dem hülflos Verlassenen sich senkt, kommt Ruth von Bargen nach Hause und eilt in die Arme Bruno Sonnenkamps, weil sie, und Otto Ernst, so muß . . .

Nur bei einer einzigen Figur zeigt der Autor die Absicht; bei einer anderen nimmt er den Anlauf, eine deutliche Individualität zu geben: in der Figur der Ruth von Bargen, in der Partie der Steffi Hochstraßer. Die Welt der Bohème erscheint so, wie sie in Otto Ernst sich spiegelt. Bruno Sonnenkamp vermag nur von seiner Trinkfestigkeit zu überzeugen. Seine Größe liegt im Spiritus, statt im Spirituellen. Auch der Kometenschweif seines Ruhms zeigt keinen einzigen Bohémien, und gerade da hätte der Autor köstlich wirken können. Statt dessen bietet er uns Attrappen, die eine einzige Redensart zwischen den Zähnen kauen. Im Dialog wurden einige Sentenzen hörbar, die mehr Geistreichigkeit als Geist verraten. Daß dem Humoristen Otto Ernst ganz hübsche Witze und „gute Bemerkungen“ gelingen, steht nicht in Frage. Unerträglich aber war es mir, wie nach all der bunten Maskerade der Autor „zart“ wurde, als Ruth von Bargen heimkehrte, um dem herzkranken Alkoholiker das Geständnis ihrer Mutterschaft zu machen. Eine besondere Geschmacksache! Der gerührte Bruno säuselt dann, die gütige Frau in die Arme schließend: „Ein reines Weib kann einen Heiland gebären“. Bruno Sonnenkamp als Vater eines Heilands — gespielt von Bruno Wünschmann.

Der Autor hatte dadurch einen schweren Stand, daß durch zwei Besetzungsfehler, wie sie schlimmer seit langem mir am Stadttheater nicht begegnet sind, sein Werk noch auf schwankere Füße gestellt wurde. Herr Wünschmann, der ein Meistercharakteristiker bei engumgrenzenden Linien ist, schwamm mit seiner Darstellung gänzlich in die Breite. Dazu beherrschte er seine Partie häufig im Wortlaut nicht einmal und nahm deshalb öfters zu einem Stottern und zu Textwiederholungen seine Zuflucht, zu Hülfsmitteln, die nachgerade eine Manier dieses talentvollen Künstlers werden. Auch das Liebhabermoment fiel bei seiner Darstellung vollständig dahin. Weniger von äußerlichen Zufälligkeiten dik-

tiert, schienen die Gründe zu sein, die Veranlassung gaben, die Rolle der Ruth von Bargen mit Fräulein Clara Lepère zu besetzen. Die ansehnliche junge Dame hat noch zu wenig menschliche Erfahrung, die Rolle einer derart Vielgeprüften verkörpern zu können. Ihre Empfindung bleibt noch in der Brust stecken, und es fehlen ihr die technischen Mittel, sie nach außen zu verlegen.

Auf einen ganz anderen Ton gestimmt war Stück und Darstellung in der zweiaktigen Komödie „Die offenen Türen" von Robert Faesi, einem jungen Gelehrten aus Zürich, der mit seinem dramatischen Erstling vor dem Pfauentheaterpublikum erfolgreich debütierte. Hier sah man einen unserer Jüngsten an der Arbeit, dessen Werklein künstlerische Absicht und Fasson verriet. Und ich will es gleich vorausnehmen: man freute sich, nicht nur deshalb, weil ein Zürcher am Wort war! Mit der deutlichen Absicht der Anerkennung und Aufmunterung maß das ausverkaufte Haus seinen Beifall derart zu, daß der Autor wohl ein halbes dutzendmal sich zeigen konnte.

Lessing sagt im siebenundfünfzigsten Brief antiquarischen Inhalts: Wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können, so würde meine Tonleiter diese sein: Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger, mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper, höhnisch gegen den Prahler und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher. Robert Faesi ist kein Kabalenmacher, kein Prahler, kein Stümper und auch noch kein Meister. Der Rahmen seiner künstlerischen Betätigung ist vorderhand noch klein. Er produziert nicht grade leicht, nimmt jede Arbeit, sei's künstlerische, kunstkritische oder wissenschaftliche mit Ernst, fast mit gewichtigem Ernst. Er ist gewissenhaft, nicht ohne Strenge gegen sich selbst, mit einem Zuge ins Trockene. Es ist ein Mensch von displiniertem Gefühl, nicht allzu lebhafter Phantasie, ein Mensch von Güte, Wohlwollen, von Geist, Humor und Klugheit. Er hat (was den Künstler vom Dilettanten unterscheidet!) bis heute noch nichts versucht, was er nicht konnte. Als Epiker durch seine reizvolle „Zürcher Idylle" bestens eingeführt und empfohlen, tritt er nun vor uns als ein Anfänger in der Dramatik. Soviel zur persönlichen Orientierung deshalb, weil die Schweizer Dramatiker nicht allzu dicht gesät sind, und es mir angebracht erscheint, deutlich auf einen Mann hinzuweisen, von dem noch manches zu erwarten steht. Wenn ich nun, nach Lessingschem Rezept, „gelinde und schmeichelnd" mit Robert Faesi verfahren wollte, so würde das dem jungen Autor gar keinen Spaß machen. Er selbst schreibt und liebt deutliche Kritiken, scharfe Satzbilder, abgewogene Urteile, bei denen etwas herauskommt.

Das Prinzip „der offenen Türen", ein Schlagwort der deutschen Politik, das drüben im Reich zum diplomatischen Bankrott geführt, wird hier in kaufmännischen Verhältnissen mit demselben negativen Erfolg durchgeführt. Das geschieht in zwei Akten. Merck, ein junger Kaufmann, „imponierende Erscheinung" (wie's in den Heiratsannoncen heißt!), ein Mann von Können, Tatkraft, persönlichem Gewicht und Einfluß, hat sich in amerikanischen Großbetrieben den Blick, die Kombinationsgabe und die Faust geholt, aber auch, eitel, hochfliegend und hochmütig wie er ist, die Bescheidenheit und das rechte Maßhalten eingebüßt. Er findet in den auf den ersten Blick verblüfften Geschäftskreisen einer europäischen Großstadt offene Türen in geschäftlicher und menschlicher Hinsicht, offene Türen, die er durch sein geschäftliches und menschliches Verhalten sich selbst wieder verriegelt. Das erste geschieht in dem ersten,

das zweite im zweiten Akt. Merck muß am eigenen Leibe die Schlußfolgerung aus dem Worte Albas in Goethes „Egmont" erfahren, daß der Kluge, der nicht klug war, klug genug zu sein, töricht handelt, und daß allzu klug manchmal dumm ist. Obwohl Merck, der sich und seinesgleichen für einen Napoleon der Geschäftswelt hält, früher der Tat und dem Tatmenschentum opferte, ist er nun ein Kunktator geworden, der aber mit seinem Zaudern keine Vorteile gewinnt. In dem Bestreben, seine Arbeitskraft so teuer als möglich zu verkaufen, hält er vier Großindustrielle, die diesen bedeutenden Mann für sich gewinnen wollen, so lange hin, spielt sie so lange gegeneinander aus, bis jeder der vier die Lust verloren hat, weiter mit ihm zu verhandeln. Sie lassen Merck fallen, wie ihn das Mädchen fallen läßt, die reiche Großkaufmannstochter, die in der geschäftlichen Kalkulation Mercks eigentlich auch nur eine Zahl bedeutete.

Es verrät künstlerische Einsicht in die Tragweite eines Motivs, daß Faesi seinen Stoff nicht dehnte, sondern in zwei Akte einbaute. Das Motiv ist klein, wäre vielleicht noch dramatisch kürzer, aber dann blutärmer zu erledigen gewesen. Faesi benutzte, mit Recht nach meiner Anschauung, die Konversation dort, wo sich konversieren ließ, seiner Handlung Rundung und Lebensähnlichkeit zu schaffen. So wie das Werklein steht, ist von einem Mißverhältnis zwischen Handlung und Konversation nicht die Rede, wohl aber ließe sich das Unterhaltungsgerank da und dort, besonders am Schlusse, beschneiden. (Der Autor nimmt dreimal einen Anlauf, sein Stück zu schließen, und es entsteht dreimal die Erwartungsvorstellung: jetzt kommt der Vorhang!) Es wäre ferner festzustellen, daß der eigentliche Geschäftsfall, um den die Komödie sich dreht, über Andeutungen nicht hinauskommt. Der Autor begnügt sich mit dem durch die Handlung geschaffenen menschlichen Interesse und verzichtet auf das Moment des geschäftlichen Interesses. Er gibt damit einen Faktor der äußeren Spannung preis, der die Teilnahme der Zuhörer gewiß verstärkt hätte. Negativ kritisch wäre auch zur Lösung Stellung zu nehmen. Wir verstehen unter einer Komödie, wenn die Benennung nicht der Allerweltstitel nach französischem Muster sein soll, ein Drama mit humoristisch umgebogenen Spitzen. Mit andern Worten: die Komödie, die (wie in Hauptmanns „Kollege Crampton"!) gradlinig fortgeführt, zum tragischen Ausgang führen könnte, wird durch Mittel, die dem Charakter des Helden entsprechen, zum heiteren Ausgang geführt. Das wäre bei Faesi durchaus möglich gewesen! Der Autor wählte aber den ernsten Schluß, daß Merck an sich selbst zu zweifeln beginnt. Das ist, nach meiner Ansicht, etwas zu plötzlich und vor allem zu kurz begründet.

Das Hoffnungsvolle an Faesis Werk beruht nach meinem Dafürhalten in der erstaunlichen Sicherheit der Gestaltungsmittel. Nichts ist in diesem Werke ohne Zweck, Ziel und Geschmack. Die Szenenführung ist mühelos und natürlich. Die Charakteristik deutlich und lebensähnlich, wenn auch hie und da der Rundung durch größere Mischung der Züge nachgeholfen werden könnte. Mit künstlerischer Einsicht erscheinen die Kontraste gesetzt. Das Beste aber ist der Dialog. Kraft, Kurzverbundenheit und Fluß. Nirgends eine Trivialität. Alles ist geistig beschwingt, aus der Situation geboren, interessant, neu und gewandt. Es ist etwas vom Geiste der Konversation Oskar Wildes in diesem Werklein, und die Liebesszene, das schwierigste für den Neuling, ohne eine Spur von konventioneller Mache!

Die Aufführung, unter der Regie Emil Mosers, gehörte zum besten, was das Theater in diesem Jahre bot.

Carl Friedrich Wiegand

Basler Theater. Schauspiel. Unsere Schauspielsaison, die nun schon 1½ Monate dauert, ist bis jetzt ziemlich ruhig verlaufen. Im ganzen scheint es, daß die Direktion sich die vielen Klagen, die am Ende der letzten Saison in unserer Presse laut wurden, etwas zu Herzen genommen hat: Das Repertoire hält sich wenigstens bis jetzt auf einer recht anständigen Höhe. Wir hatten Hebbels „Judith" mit Frl. Biedermann in der Titelrolle, ferner die „Minna von Barnhelm", beides in ganz ausgezeichneter Wiedergabe. Weniger gut gelang die Aufführung von Grillparzers zarter Liebestragödie: „Des Meeres und der Liebe Wellen". Die Rolle der Hero schien ihrer Darstellerin nicht recht zu liegen, sie war zu nervös, zu modern, zu wenig einfach und ruhig und traf namentlich den Ton klarer, kindlicher Selbstsicherheit nicht, der die Hero des ersten Aktes so wundervoll charakterisiert. Auch die übrigen Darsteller fanden sich nicht recht in die Stimmung ruhevoller, getragener Schönheit, die über diesem Werke liegt, und so ging eben das Beste verloren.

Von modernen Stücken wurde bis jetzt — außer Sudermanns „Ehre" — nur Ibsens „Nora" gegeben. Auch diese Aufführung befriedigte nicht völlig. Nora ist eben nicht nur das temperamentvolle kapriziöse Kind des ersten Aktes — dessen Darstellung Fräulein Kiessin vorzüglich gelang — sondern auch die starke klardenkende Frau des letzten. Der Dichter hat hier eine Entwicklung, die im Leben wohl immer Jahre oder Jahrzehnte dauert, in den Zeitraum von ein paar Tagen zusammengedrängt, und es ist nun die große, schwere Aufgabe der Darstellerin, uns diese Entwicklung glaublich, verständlich und anschaulich zu machen. Frl. Kiessin ist das nun nicht gelungen. Es fehlte ihrer Nora namentlich in der Schlußszene, der großen Abrechnung mit dem Gatten, das Schwergewicht, jener unerbittliche, hohe Ernst, der uns unmittelbar von der innern Notwendigkeit ihres Tuns überzeugt. Man hatte bei ihrer Darstellung immer das Gefühl: „Es ist nicht so bös gemeint, das Frauchen wird sich erbitten lassen und daheim bleiben". Und sobald wir so das Gefühl seiner innern Notwendigkeit verlieren, erscheint der Schluß der „Nora" als quälende, unnötige Grausamkeit. Außer diesen Werken ernster Kunst bekamen wir noch ein paar harmlose, gut gewählte ältere Komödien zu sehen, die herzlich lachen machten und jedenfalls viel netter sind als der moderne Schund. Von diesem blieben wir dies Jahr völlig verschont; es ist geradezu auffallend, daß noch keine einzige Novität gegeben wurde. In gewisser Hinsicht — wenn man sich des „Taifun" oder der „Törichten Jungfrau" erinnert — kann man dies gewiß nicht beklagen, im Gegenteil! Aber gibt es denn nichts anderes? Wir sind durch unsern Theaterbrand fünf Jahre im Rückstand; in dieser Zeit wurden doch gewiß Dramen geschrieben, die uns interessieren würden. Ich erinnere nur an die neuern Werke von Widmann, Lienhard, Schnitzler, Beer-Hoffmann und andern seriösen modernen Dramatikern. Es ist ja zweifellos, daß der Kritiker auch gegen Werke dieser Art im einzelnen allerlei einzuwenden hätte; aber sehen möchte man sie doch, schon um einen Eindruck von der wirklich ernst zu nehmenden dramatischen Produktion unserer Zeit zu erhalten. E. A.

Berner Stadttheater. Schauspiel. Unsere Bühne machte uns in den letzten Wochen mit zwei interessanten Novitäten bekannt, wofür wir ihr herzlichen Dank wissen, um so mehr, als dieses Jahr das Schauspiel wirklich auf einer Stufe steht, daß man an dem Gebotenen seine Freude haben kann. Wir haben an Herrn Putscher und Herrn Kauer zuverlässige Stützen der Vorstellungen und der Regie und an Fräulein Buchholz und vor allem an Fräulein Ernst Darstellerinnen,

denen man in jeder Rolle gern begegnet. Als erstes Stück lernten wir Ettlingers „Hydra“ kennen, eine geistreiche Komödie, eine witzige Satire und auch etwas ernsthafte Geißelung moderner Theaterverhältnisse. Ganz so ernst können wir das Drama als solches nicht nehmen, wie es von vielen, auch von der Hydra, dem Publikum selbst genommen wurde. Vergnüglich ist es zweifellos, und keiner verläßt das Theater unbefriedigt. Erst wenn man später den Geist des Stückes wieder zitiert, so macht man die Entdeckung, daß sich mehr, als für ein ernsthaftes Bühnenstück zulässig ist, verflüchtigt hat. Ettlinger gab uns nicht mehr als einen vergnügten Theaterabend. Das ist allerdings schon sehr viel, und ich glaube auch, Ettlinger ist zu klug, mehr verlangt zu haben. — Das Theater ist ein Geschäft, das mit seiner Kundschaft, dem Publikum, rechnen muß wie jedes andere Geschäft. Diese Erfahrung macht ein junger, Theaterdirektor gewordener Idealist; er bequemt sich den Wünschen der Hydra und läßt seinen Idealismus fahren, um dafür glänzende Geschäfte zu machen. Ettlinger schwingt über diese den Tatsachen entsprechenden Zustände in unserm heutigen Theaterbetrieb die satirische Geißel, ohne aber damit jemandem weh zu tun. Niemand fühlt sich getroffen, so wenig als wenn sich einer über unsere heutige Kleidermode lustig machen würde. Daß Idealismus und Geldgeschäft sich selten freundschaftlich die Hand reichen, ist eine so alte und wahre Tatsache, daß niemand sich darüber aufregt, und es soll sich auch niemand darüber aufregen. Daß Ettlinger den Vertreter des Idealismus — leider auch den Tatsachen entsprechend — so schlankweg und ohne jeden inneren Konflikt abspringen läßt, bricht seiner Satire für unser künstlerisches Empfinden die Spitze ab. Wir brauchen doch die Welt des Scheins nicht, um zu der Erkenntnis zu kommen, daß die meisten Menschen kümmerliche Dezimalstellen sind.

Wir schicken dies voraus, um von vorneherein dem Stück den Platz zuzuweisen, der ihm unseres Erachtens zukommt. Und nun können wir, wenn wir das Werk nicht mehr so ernst nehmen, wie es sich doch gern geben möchte, uns herzlich freuen über den schlagenden Witz, der im geschickten Dialog zu Worte kommt, und über alle die lustigen Bosheiten, mit denen nichts verschont wird, über die treffsichere Zeichnung des Milieus, das an sich schon für das Publikum etwas bestrickend Reizvolles hat, über den sprudelnden Geist, der dem Verfasser die Feder führte. Man amüsiert sich köstlich, besonders wenn die Wiedergabe so befriedigend ist, wie wir sie mit Genugtuung zu hören und zu sehen bekamen — der Regie sei mit Ausnahme des Schlusses, wo sie versagte, ein besonderes Kränzlein gewunden — und man freut sich ganz besonders, wenn man beim Verlassen des Theaters hört, wie sich ehrsame Bürger darüber aufregen, daß das vielköpfige Ungeheuer die moralische Anstalt zum Geschäft mache — unsere Hydra, die zu zwei Dritteilen aus solchen Theaterdirektoren besteht, die den jugendlichen Idealismus für einen sättigenden Bureaustuhl dahingegeben haben.

Nachhaltiger und ernsthafter ist die Wirkung der andern Tragikomödie, der „Ratten“ von Gerhart Hauptmann. Wir rechnen es unserm Theater hoch an, daß es uns die Bekanntschaft dieses Bühnenwerkes vermittelt hat, trotzdem es sich kaum einen großen Kassenerfolg davon versprechen darf. Ist auch das Werk nicht in allen Teilen befriedigend, so beansprucht es doch einen ehrenvollen Platz in der heutigen Produktion als das Werk eines ernsthaften und großen Künstlers. Die Kritik hat allerorts an seinen Ratten unbarmherzig genagt, das Werk zerpflückt und zerrissen. Mit Recht, denn es bietet den Ratten-

zähnen gar manche Blöße dar, mit Unrecht, denn die Löwentatze, die das naturalistische Drama geschaffen, ist auch hier deutlich spürbar, und sind wir an künstlerisch wertvollen Werken so überreich, daß wir das nicht ganz Zusagende wegwerfen dürften? Ein bedeutender und künstlerisch wertvoller Mensch aber war hier an der Arbeit, das sollte uns genügen, das Urteil sorgfältig abzuwägen. Wir sehen in den „Ratten" ein ergreifendes künstlerisches Bekenntnis des großen, heute schon in den Hintergrund gerückten Dichters. Tragisch, weil er mit seiner ganzen Kraft an einem Ideale festhält, das nicht mehr das unsre ist. Die Erkenntnis, um die er hier mit ganzer Seele ringt, ist uns längst in Fleisch und Blut übergegangen. Er kämpft um eine Kunstform, die uns längst, und zwar gerade durch ihn selbst, zu einem festen Besitzstand geworden ist, und die schroffe Einseitigkeit und Ausschließlichkeit, die des Kämpfers Recht ist, teilen wir, die wir außerhalb des Kampfes stehen, nicht mehr. Was wir aber vermissen, ist die ethische Kraft, die den früheren Dramen Hauptmanns das Schwergewicht verliehen, die geschlossene Wucht, mit der diese zum Ausdruck kam. Die Hinterhaus-Milieuschilderung ekelt uns an, bei aller Bewunderung, die wir ihr zollen müssen; der seelische Konflikt der armen gequälten Frauenseele erschüttert uns, aber er vermag uns nicht zu erwärmen, er erweckt nur Mitleid mit der in engem Rattenkäfig gefangenen Kreatur. Die Aufführung muß fast rückhaltlos gelobt werden; jeder der Darsteller, mit Ausnahme des Maurerpoliers, den Herr Derzbach aus einer ganz andern Bühnenwelt in die Szene hereintrug, wurde seiner Aufgabe gerecht; jeder bot sein Bestes, und das war bei Fräulein Ernst als Frau John vorzüglich. Die Aufführung war mit großer Sorgfalt vorbereitet und einstudiert und zählt zu den schönsten, die uns unser Schauspiel noch geboten hat. Sie zeigte auch, wo die Stärke unsres Schauspielpersonals liegt, wie die Aufführung der „Medea" zeigte, wo sie nicht zu suchen ist. Da ragte als einzige großzügige Leistung hervor die Medea, alles andere war „Theater".

Die französische Gasttruppe Baret amüsierte uns durch ein glänzend gespieltes Sherlock Holmes Kinematographen-Spektakelstück von geradezu aufdringlicher Wertlosigkeit.

Als willkommene Gäste begrüßten wir auch Mary Delward und Marc Henry, die uns einen Abend lang mit ihrer für den Raum fast zu intimen Vortragskunst erfreuten. Besonderen Genuß bereiteten die entzückenden altfranzösischen Volkslieder.

— Oper. Also wir mußten den „Rosenkavalier" auch haben; das Theater nahm das aufs „Puntenöri", und es darf auch mit berechtigtem Stolz auf das Gelingen der schweren Aufgabe zurückschauen. Ob dies Sensationswerk Straußens des Schweißes der Edlen wert war, möchten wir so ganz leise bezweifeln; aber dankbar ist man doch, daß einem die Möglichkeit geboten wird, das Werk in so befriedigender Wiedergabe kennen zu lernen — nachgereist wäre ich ihm nicht. Der Zufall führte mich zwar vor einem Jahr zu den Erstaufführungen in Dresden, Wien und München; aber dort standen Engel mit gar zu feurigen Sensationspreisen vor den Paradiesespforten. Ich hätte wohl dort das Werk noch mehr seinem eigentlichen Werte nach als Riesenausstattungsstück kennen gelernt, das Auge und das Ohr hätten ein erkleckliches Mehr geschenkt bekommen, der künstlerische Genuß wäre wohl eben so zwiespältig gewesen. Ich wäre grad so zweifelnd heimgegangen, was ich mit diesem Durcheinander musikalischer Kunstformen anfangen sollte. Wäre Strauß nicht der geniale Musiker, als der er sich in allen seinen Werken dokumentiert, man würde sich schrecklich langweilen.

Es war aber auch keine leichte Aufgabe, zu diesem Libretto etwas Vernünftiges zu komponieren. Ein paar hübsche poetische Bühnenbilder, ein paar reizvolle Redewendungen und im übrigen eine unglaubwürdige Possenhandlung ohne jeden Reiz; nur geschaffen, um dem Auge möglichst viel Abwechslung zu bieten, um großen Aufwand an Kostümen und anderem Drum und Dran anbringen zu können. Nicht umsonst sind die Vorschriften für den Dekorateur, den Regisseur und Schneider die wichtigsten Momente zur Erlaubnis der Aufführung. Man denke sich das Ganze in einfachstem Rahmen sich abspielen, ohne jeden äußeren Aufwand — es würden wenige zwei Akte durch aushalten. Strauß hat die musikalische Illustrierung übernommen und ist dabei ebenso sorglos von einem Stil in den andern gefallen, von der großen Oper in die komische Oper, in die Operette und die opera buffa. Mit einem ungeheuren Aufwand von Mitteln, mit ganz unverhältnismäßigen Anforderungen an Orchester und Sänger, die sich wahnsinnig anstrengen müssen, ohne als Entgelt eine besondere Wirkung zu erzielen. Man fragt sich wirklich, lohnt der Rosenkavalier alle die überanstrengten Stimmen? Wie das bei Strauß selbstverständlich ist, streute er auch wundervolle Partien in die Partitur ein. Uninteressant ist er nie und oft von bezaubernder Klangschönheit. Diese wohltuenden Stellen umschmeicheln einen besonders in den zwei ersten Akten und im Schlußduett, das mit den voraufgehenden abstoßenden Bizarrerien aussöhnt. Diese Schönheiten holt man sich aber mehr aus dem Orchester als von der Bühne; die Sänger und Sängerinnen muß man eigentlich stets bedauern, daß ihnen das Sprechen so ungeheuer schwer gemacht wird, statt daß ihnen Gelegenheit geboten würde, ihre schönen Stimmen im Gesang zu entfalten.

Die Aufführung an unserm Theater ist allen Lobes wert, und zwar besonders auch da, wo die Verfasser keine zwingenden Vorschriften machen konnten, wo der Aufwand und die Anstrengungen also nicht selstverständlich sind: in der Qualität der künstlerischen Leistungen. Da konnte man seine ungeschmälerte Freude haben; ein entzückender Rosenkavalier (Frl. Scherer), vorzügliche Sängerinnen als Marschallin (Frl. Lisken), Intrigantin (Frl. Dannenberg), Sophie (Frl. Schell). In Herrn Joslewitz einen prächtigen Baron Ochs und in Herrn Collin einen Kapellmeister, der sich alle anerkennenswerte Mühe gab, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln das Beste zu bieten.

Leider, aber naturgemäß, mußte vor dieser für unsere Bühnenverhältnisse gewaltigen Aufgabe alles andere in den Hintergrund treten, und so machte auch die zwischenhinein geschobene und etwas übers Knie gebrochene Neueinstudierung der Regimentstochter wenig Freude, trotz guter Gesangsleistungen.

Bloesch

Basler Musikleben. Seit Mitte Oktober schienen sich die Musikschleusen mit einem Male zu öffnen, und dem Konzertbesucher wurde vor der Fülle der Genüsse die Wahl schwer.

In zwei kurz aufeinanderfolgenden Kammermusikabenden war Gelegenheit geboten mit dem Feinsten und Sublimsten unserer Kunst Zwiesprache zu halten. Das Programm des Brüsseler Streichquartettes gipfelte in einer klangschön-verklärten Wiedergabe Beethovens op. 132 in A-Moll; der Abend der Allgemeinen Musikgesellschaft interessierte durch Hinzuziehung von Soloblläsern des Orchesters. Manchem Laien bildet wohl im Sinfoniekonzert das hinter einem Wald von Streichern versteckte Blasorchester ein schwer zu differenzierendes Kontingent. Um so verdienstlicher ist es deshalb, wenn die Herren der Klarinette, der Hoboe, des Horns und

Fagotts konzertierend vor die Öffentlichkeit treten. Denn konzertierend bleibt der Eindruck ihres Spiels stets mehr oder weniger, selbst in der Kammermusik, durch die starke, sich gleichbleibende Besonderheit des Klangs dieser Instrumente. Aufgeführt wurde das Trio in A-Moll (Klarinette, Cello und Klavier) von Joh. Brahms, ein erstaunlich virtuoses Sextett für 2 Hörner und Streichquartett von Beethoven und ein reichlich altfränkisches, aber reizend gearbeitetes Oktett für Hoboe, Klarinette, Fagott, Horn, Contrabaß, Cello, Bratsche und Violine des ehemals hier wirksam gewesenen Kapellmeisters August Walter.

Das erste Abonnementskonzert brachte ausschließlich Liszt. Beinahe das Bezauberndste des Abends bot Herr Ferruccio Busoni mit dem Vortrag zweier Legenden seines Meisters für Klavier allein. Virtuosenstücke.... wurde mitleidig gelächelt. Es bleibt zu untersuchen, ob Virtuosenmusik so ein ganz unnützer Zweig der Produktion ist. Musik ist gewiß vorwiegend Ausdruck von Gedanken und Stimmungen, Inhalt und Form — die Rolle jedoch, die das Material, die Töne selbst, spielt, darf nicht unterschätzt werden, und ein glänzendes, rein sinnliches Spiel mit diesen Tönen und dem Instrument, das sie hervorbringt, bleibt ein Vorrecht dessen, der dies Instrument als Meister beherrscht. Es ist das Verdienst Liszts, der Virtuosität so ungeahnte Ziele zu stecken, daß die Grenzen verwischt werden, sie über sich selbst hinauswächst, und die vollendete Wiedergabe seiner kühnen Tonarabesken zum klanglichen Kunstwerk wird — diesen Eindruck erweckte Busoni in den beiden Legenden. Den Eindruck eines großen Musikers im A-Dur Klavierkonzert, in dem der Klavierpart so genial in das phantastisch bewegte Orchester eingeflochten ist. Liszt ist auch im Orchester Virtuose des Klanges, seine deskriptive Tendenz deshalb erklärlich. Der Mangel einer von innen heraus schaffenden Polyphonie wird in großangelegten Werken, wie der Faustsinfonie, natürlich um so fühlbarer auch im auf die Dauer etwas spröden Orchesterklang, der besonders beim Fortissimo über einen gewissen Tutticharakter nicht herauskommt. Auch hier hängt vieles von der Ausführung ab, die unter Hermann Suter so belebt und beseelt bis ins kleinste wie nur möglich war — seine Begeisterung vermittelte uns bereits im Frühling Liszts Ureigenstes, den „Christus“ zu weihevollem Eindruck.

Was ein Brahmsabend von Frl. Maria Philippi bedeutet, ist in ihrer Vaterstadt begreiflicherweise in so weite Kreise gedrungen, daß ein überfüllter Saal ihr reichen Beifall spendete. Am Klavier wirkte Herr Ehrsam, neuerdings Lehrer am hiesigen Konservatorium. Um so kleiner war leider die Schar, die Herrn Cortets Spiel bewunderte — noch selten erklang die zweite Rhapsodie von Liszt mit solch zündender Energie, und wie der geistreiche Franzose Schumanns Karnevalszenen zu feinster rhythmischer Prägnanz ausdeutete, ließ fast ganz gelegentliche tonliche Härten vergessen. Weniger erfreulich waren hingegen die Liedervorträge Olga Peyers. Den peinlichen Eindruck eines nicht immer geschmackvollen Dilettantismus verstärkte ein recht hohl klingendes, wenn auch umfangreiches Organ. Welch arge Versündigung an Beethovens und Schuberts schönsten Gesängen!

Als erster Kapellmeister am Stadttheater macht Herr Gottfried Becker den Eindruck eines klugen Praktikers; sein Wille spornt ein nicht ganz gleichwertig zusammengestelltes Ensemble zur höchst möglichen Leistung an. Insbesondere seine Wagnerinterpretationen sind von wohltuendem frischem Leben erfüllt, und mit allgemeiner Spannung sieht man Wagners „Ring“ entgegen. Bis jetzt interessierte die Premiere der komischen Oper

„Robins Ende“ (Text von M. Morris, Musik von E. Künnecke), die freundlich aufgenommen wurde. Der noch jugendliche Komponist überrascht durch die wirkungssichere Beherrschung des komplizierten Apparates. Auf einen bestimmten oder gar eigenen Stil scheint er sich noch nicht besonnen zu haben, mit ungesuchter Natürlichkeit bewegt er sich auf vertrautem Boden. Besonders anerkennenswert ist sein Streben nach Solidität, er verzichtet, Gott sei Dank, auf jenen billigen Verismus, der die moderne Opernliteratur gelegentlich verseucht und mit kitschiger Schlagkraft die großen Massen immer wieder blendet.

J. S. Bachs Konzerte für ein, zwei und drei Klaviere mit Streichorchester werden selten zu Gehör gebracht. Letzthin gab's gar vier auf einmal! Wenn sich aber Meister wie Max Reger, Philipp Wolfrum und Hermann Suter vereinigen, so wird in einer Weise Bach musiziert, die wohl ideal genannt werden darf. Am meisten Gesang vermag der unvergleichliche Reger seinem Instrument zu entlocken; dem großen Publikum erschien er auch mit Recht der begeistert begrüßte Führer der Veranstaltung, ja, seiner ganzen Persönlichkeit ist sicher ein guter Teil des Bach-Kultus neuerer Zeit zu verdanken. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß diese Zurückeroberung der Werke des gewaltigen Leipziger Kantors, deren wechselvolle Phasen an und für sich schon ein interessantes Kapitel bilden, nicht nur Modesache, sondern ein allgemeines Gesundheitsbedürfnis ist. —

Im zweiten Abonnementskonzert konnte einem so recht die Bedeutung Beethovens für die Musik aufgehen. Als nach Händel und Gluck die 4. Sinfonie mit ihrer geheimnisvoll verschleierten Einleitung zu herrlich frischem Leben erwachte, schien es, als ob der bisher starre Orchesterkörper seine eigentliche Sprache bekommen hätte. Gewiß, auch in Händels und Glucks Welt können wir uns völlig versenken, uns in ihr heimisch fühlen — aber bei Beethoven eröffnet sich doch ein ganz anderer Horizont, so, wie wenn wir vom Tale zu Berge schreiten. Händels concerto grosso in G-Moll wurde uns in seiner ganzen volkstümlichen Kraft vorgeführt. Über Glucks „Orpheus“ (II. Akt) braucht nichts weiter gesagt zu werden, als daß diese klassische Balletmusik im Konzertsaal nicht ihre volle Wirkung ausübt.

Frau Ilona Durigo, eine adelige künstlerische Persönlichkeit, verlieh ihrem Orpheus seltene Ausdrucksgewalt, und überaus hübsch sang Frl. Emmy Rosenmund die Euridice. Ein Abend, der seine unvergeßlichen Eindrücke hinterlassen hat.

Karl Heinrich David

Berner Musikleben. I. Abonnementskonzert. Mit einem wundervollen Programm, das er auch mit entsprechender Vollendung durchführte, hat Fritz Brun die Reihe der diesjährigen Konzerte begonnen. Sie stehen unter einem guten Stern diesen Winter, die Abonnementskonzerte der Musikgesellschaft; alle Plätze waren im Handumdrehen ausverkauft im Abonnement, was den Übelstand zur Folge hat, daß nun Nichtabonnenten kaum mehr einen Platz sich verschaffen können. Es wäre wünschenswert, daß nächsten Winter, wenn, wie zu erwarten ist, der Zudrang sich noch steigert, die Hauptprobe konzertmäßig am Vorabend statt am selben Nachmittag abgehalten würde. Die erfreuliche Zunahme der Abonnenten ist zu einem großen Teil das Verdienst des Dirigenten, der aus jedem der von ihm geleiteten Konzerte ein musikalisches Ereignis zu machen versteht. Die Abonnementskonzerte stehen im Mittelpunkt des geistigen Interesses in Bern, und das ist eine Tatsache, die man nur freudig begrüßen kann. Dadurch erhalten diese Abende etwas Festliches, Freudiges, und es besteht von vornherein eine Wechselwirkung zwischen Schaf-

enden und Genießenden, die nur von gutem sein kann.

Als Solistin war für diesen Abend Frau A. Noordewier-Reddingius aus Amsterdam gewonnen worden. Eine vollendete Künstlerin, die nicht darauf ausgeht, mit ihrer schönen Stimme und ihrer Gesangskunst zu glänzen, sondern diese Mittel als selbstverständliche Voraussetzungen gebraucht, um der Musik, der Kunst und ihren schönsten Werken zu dienen. Frau Noordewier bringt aber auch alles mit, was gerade zu solchem Werk vonnöten ist. Eine ausgiebige, wundervoll tragende Stimme von satter Fülle und einschmeichelnder Klangschönheit. In jeder Lage spricht sie mit derselben Leichtigkeit an, gibt sie mit derselben Schmiegsamkeit alles her, was die Künstlerin von ihr verlangt. Die ganz außerordentlichen Schwierigkeiten, die Bach in seiner Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" aufhäuft, kamen dem Hörer kaum mehr zum Bewußtsein. Und nicht nur Tonschönheit ist vorhanden, sondern auch eine feinfühlige und großzügige Gestaltungskraft, wie sie eben Bach verlangt. — Am Cembalo saß Frl. Helene Kuhn, und die begleitende Trompete blies Hr. Louis Wiskel mit erwähnenswerter Güte. Frau Noordewier sang außerdem, von Frl. Kuhn begleitet, drei Schubertlieder, „Die junge Nonne", „Verklärung" und „Du bist die Ruh" mit ebenso vollendeter Kunst und Schönheit. Hier bot sie besonders in den Pianostellen Gelegenheit, ihre überlegene Gesangskunst zu zeigen; ein wundervolles Drüberstehen, das erlaubt, alles bis auf das letzte und intimste an Wirkung herauszubringen. Möchten wir noch oft Gelegenheit haben, diese Künstlerin zu hören, denn das wird jedesmal ein Festtag sein.

Eingerahmt waren diese Gesangsnummern von Beethoven; zu Beginn die heitere 7. Sinfonie, die schon die Freudentöne der 9. ankündigt, und am Schluß die 2. „Leonoren"-Ouvertüre, die der bekannten dritten an dramatischer Konzentration allerdings nachsteht, aber doch ein öfteres Hören verdient. Mit Freude gab sich Fritz Brun der dankbaren Aufgabe hin, die beiden herrlichen Werke so recht bis in alle Feinheiten zur Wirkung zu bringen, mit Hingabe folgte ihm auch sein Orchester. Der zweite und letzte Satz der Sinfonie schien uns besonders genial herausgearbeitet, straff in Rhythmus und dynamisch von packender und hinreißender Plastik.

Nach einem solchen Anfang darf man sich auf das Kommende wirklich freuen.

Auf dem Programm der ersten Kammermusik-Aufführung stand Beethovens Streichquartett op. 59, Nr. 1, und Schuberts sogenanntes „Forellenquintett". Die Zusammensetzung unseres Quartetts hat eine Änderung erleiden müssen, indem an das dritte Pult Herr Teuchgraber berufen wurde an Stelle des leider diesen Winter verhinderten Herrn Cousin. Im Quintett wirkte außerdem noch Herr Schönwetter (Contrabaß) mit. An den Darbietungen unserer Quartettvereinigungen kann man in musikalischer Hinsicht stets seine Freude haben. Herr Konzertmeister Jahn führt mit feinem musikalischen Verständnis und zuverlässiger Gestaltungskraft an. Man lernt die Kammermusikwerke in seiner Interpretation aufs beste kennen, wenn auch dem Genuß durch Mangel sinnfälliger Tonschönheit Abbruch getan wird. Fräulein Kuhn, die den Klavierpart im Schubert und drei Solostücke von Mozart und Brahms beisteuerte, verlieh dem Abend die erwünschte Mannigfaltigkeit. Besonders gefiel uns ihre Wiedergabe der C-Moll Phantasie von Mozart.

Ein Gegenstück zu Frau Noordewier lernten wir im ersten Extrakonzert in Frau Ilona Durigo kennen, die die Erfolge der letzten Winter rasch zu einer Berühmtheit

gemacht haben. Und mit Recht. Ihre wundervolle Stimme von edlem dunklem Metallklang ist in einer glänzenden Weise der Künstlerin untertan; in dieser Leichtigkeit der Ansprache, der zuverlässigen Reinheit der Tongebung, der spielenden Beherrschung aller Tonlagen können wohl wenige mit ihr wetteifern. Dies macht sie auch zu einer außergewöhnlichen Koloratursängerin, was in der hinreißenden Wirkung der Titusarie „Parto, Parto" von Mozart besonders zum Ausdruck kam. Wir glauben auch, daß Frau Durigo auf der Bühne einer glänzenden Zukunft entgegengehen würde; ihr Temperament, ihre ganze Erscheinung, und ihre Gesangskunst drängen unseres Erachtens dorthin. Damit soll aber keineswegs angedeutet sein, daß sie im Konzertsaal nicht an ihrem Platze sei. Ihr Vortrag der Lieder von Schumann und Brahms zeigte sie vielmehr als hervorragende Konzertsängerin und brachte ihr reichen, warmen Beifall. Dankbar waren wir auch, daß sie, auf leichte sichere Wirkung verzichtend, uns weniger dankbare, fast gänzlich unbekannte Lieder sang, bei denen gerade eine erstklassige Wiedergabe von erster Bedeutung ist. Das Orchester spielte unter Fritz Bruns Taktstock die Manfred-Ouvertüre von Schumann und die vierte Symphonie von Brahms. Gerade diese Symphonie gehört zu der schwersten Musik, und da war die Bewunderung um so größer, wie es Brun verstand, klar und durchsichtig zu gestalten, eine Plastik und Beseelung in die vier Sätze zu bringen, die über alle Schwierigkeiten weghoben und das Werk in seiner ganzen imposanten Größe zur vollen Geltung brachten. In solchen Aufgaben zeigt sich unser Dirigent stets in seiner überragenden Bedeutung. Man muß nur staunen, wie er auch aus solchen Werken, die man zu kennen glaubt, schon in vollendeter Wiedergabe gehört hat, immer noch neue ungeahnte Schönheiten herauszuholen weiß und überzeugend zur Wirkung bringt. Da möchte man ihm jeweilen eines der ganz großen Orchester zur Verfügung wünschen.

Von andern Konzertveranstaltungen möchten wir noch die populären Kammermusikabende erwähnen, die Frau Adele Bloesch diesen Winter veranstaltet und die eine über Erwarten freundliche Aufnahme fanden und einem wirklichen Bedürfnis entgegenzukommen scheinen — und das Konzert von E. Risler, der sich in Bern für seine Klavierabende eine große eigene und stets überaus dankbare Gemeinde geschaffen hat. Seine Abende bilden auch stets ein wirkliches Erlebnis. Bloesch

Englisch oder Italienisch? Der Rückgang der alten Sprachen im Schulunterricht ist vorwiegend durch das Vordringen der lebenden Sprachen bedingt. In Deutschland wie auch anderwärts kämpft das Französische mit dem Englischen. Bei uns in der Schweiz ist das Französische selbstverständlich, aber das Englische ringt mit dem Italienischen um den Vorrang. So z. B. in der eidgenössischen Maturität, in den Lehrprogrammen unserer Industrieschulen, höheren Handelsschulen und sogar auf dem Gymnasium und der Hochschule, wie überhaupt überall, wo es eine „dritte Sprache" zu erlernen oder zu verwenden gilt.

Dabei erhält das Englische meist den Vorrang, teils mit der falsche Tatsachen vorspiegelnden banausischen Begründung, es habe eine reichere Literatur und größere Geschichte, teils mit der einzig wahren Motivierung, es sei nützlicher und brauchbarer. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Das Italienische ist ihm gegenüber ein Luxus. Und doch soll es darum noch nicht ohne weiteres die Flagge streichen. Ist es doch schon so weit gekommen, daß an Bundesbahnhöfen sich deutsch-französisch-englische Inschriften finden, das Italienische aber vergessen wird.

Das ist nun freilich mehr als eine Huldigung an die Tit. Fremden von jenseits des Kanals, denn als eine Verbeugung vor Shakespeare aufzufassen. Wie dem nun sei, vergessen wir nicht, daß das Italienische unsere dritte Landessprache ist und von 150,000 Schweizern und ebensoviel Italienern auf Schweizerboden als Muttersprache gesprochen wird, daß es ferner bei uns in rapider Zunahme begriffen ist (die Deutschsprechenden haben sich in zehn Jahren um 287,000, die Französischsprechenden um 66,000, die Italienischsprechenden um 80,000 vermehrt) und bis jetzt stark zurückgesetzt worden ist.

So scheint es uns angemessen, das Englische in den Industrie- und Handelsschulen, das Italienische in den Gymnasien als dritte Sprache zu bevorzugen. Vor allem in der eidgenössischen Maturität sollte das Italienische viel häufiger als das Englische als Prüfungsgegenstand erscheinen, da es den jungen Ärzten, nicht zwar für ihr Fortkommen, wohl aber für ihre wissenschaftliche Ausbildung bedeutend wertvoller wäre. Zumal die Welschschweizer sollten sich der Schwestersprache mehr annehmen und nicht in Genf und Lausanne englische Hochschulvorlesungen und Lehrstühle einrichten, während das Italienische 100 km von Italiens Grenze als Aschenbrödel behandelt wird. Man behandle beide Sprachen auch bei uns mehr als das was sie sind: Englisch, die bequemere Sprache des Handels und Verkehrs; Italienisch, das Idiom der Kunst, Literatur, Musik und des feinen Umgangs. E. P.-L.

Max Buri erlebt im Genfer Athenäum einen wahren Triumph. Die Kunstfreunde strömen in Menge herbei, und manch einer bittet es den Bernern im stillen ab, daß er sich durch das Gerede eines Giron über Hodler, Trachsel, Amiet und ihren Kreis hat beirren lassen. Es würde gerade jetzt von Nutzen sein, diese Ausstellung auch nach Bern, Basel, Zürich und am Ende gar nach Luzern zu bekommen, um den Lesern von Dr. Joh. Winklers Streitschrift die Augen aufzutun. Auch Buri war in jener Schrift verunglimpft. Steife Geberden, und wunderbar geschicktes Lavieren nach der Modeströmung, wurden ihm in einem Atem nachgesagt. Dieses Nebeneinander richtet dem Kunstverständnis dessen, der es behauptet, ein wunderliches Denkmal auf.

Wenn es je einen aus quellender Lebensfülle und Einheit der Anschauung herausmalenden Künstler gab, so ist es Buri. Selbstverständlich hat auch er einen langen Aufstieg hinter sich, und weil er auf Stärke und mit der Leiblichkeit der dargestellten Bauersleute harmonierende Ganzheit der Geberden sah, mag sein Streben ihn da und dort der Ungelenkheit nahegebracht haben. Vielleicht ist sogar heute diese aus dem Dienst der Wahrheit erwachsende Gefahr noch nicht endgültig ausgeschaltet: Die Bernerin im Sonntagsstaat auf der Ruhebank beim Rosenstrauch scheint an Stirn und Arm aus Holz geschnitzt. Aber welche gesunde und im Notfall selbst gelenke Kraft steckt doch in ihr! Wie prachtvoll muß sie werden, wenn sie aufsteht! Und wie groß und klar, wie luftig und durchsonnt ist das Bild als Ganzes und in jedem Teil! Buri hat die Gabe, seine Berner und Bernerinnen als den eigentlich den Alpen angemessenen Volksschlag erscheinen zu lassen.

Seine Zeichnung macht den Eindruck, als weite er die da und dort verbognen, unzulänglichen, ungereiften Formen nach einem Kanon aus. Den bezieht er weder aus Rom noch Griechenland, weder aus Japan noch Paris. Am ehesten mag Hodler ihm Vorbild geworden sein. Eine Zeitlang nur. Denn Buri hat andere Pläne mit seiner Kunst. Ihm ist sie, so grandios er zeichnet und das

Zeichnerische als Grundlage betrachtet, mehr vom Farbigen aus wichtig.

In den geschaffnen großen Räumen lebt er sich in der Tat voll aus. Seine Malweise hat im Auftrag etwas Unmodisches, Ebenes, Dünnes. Er ist kein Impressionist im Sinne eines Amiet. Er modelt an den charakteristischen Dingen sorgfältig herum.

Die lachendsten Farben sind sein Eigentum. Blau des Sees, Goldgelb des Weins, aber mehr und mehr auch nasses, ordentlich plätscherndes, strömendes Grün. Zwischenhinein funkeln und schimmern Seltenheiten. Rot von neuen Dächern. Reinstes Weiß von Sommernebeln. Und diesmal ein zartes Violett in schleierfeinem Stoff: Eine Mutter trägt dieses Gewand, die sich mit ihrem Kind im Freien ergeht. Über alle Landschaften, Stilleben, Bildnisse leuchtet dieses Werk hinaus. Im Hintergrund stark modelliertes Bergland voll Busch und Bäumen, näher ein festliches Stahlblau des Sees in der Tiefe, vorn der Gartenhag mit wuchernden Kapuzinern: alles groß geschaut, daß man kaum begreift, wie man eins nach dem andern anschauen kann. Und darin diese stolze und zugleich so milde menschliche Gestalt, die langsam und sichtlich ihres Mutteramtes froh hinwandelt. Wie sie als Höchstes alle Teile des Bildes und alle Kunst des Meisters bindet! Es ist ein übermächtiges Gebilde. In der Schweizerkunst kommt Amiets „Hoffnung" nah heran, und ein ähnliches Gemälde ganz andern Stiles von Hodler im Zürcher Kunsthaus und in Aarau die „Muse des Anakreon".

Von jetzt an darf man Buris neuen Schöpfungen mit demselben Zutrauen und Maßstab entgegensehen wie denen Hodlers. Denn jetzt ist er sein eigener Meister.

Dr. J. Widmer

Literatur und Kunst des Auslandes

Berliner Theater. Von Jahr zu Jahr ist unser Theater immer tiefer gesunken, und nun sind wir in einer Tiefe angelangt, die kaum noch übertroffen werden kann. Die Operette beherrscht die Bühnen Berlins, verschlingt in jedem Jahre eine neue, und Fall und Léhar regieren das Theaterleben. Die Operette in allen Ehren! Die „Fledermaus" ist ein größeres Kunstwerk als die meisten Opern, die in den letzten Jahren über unsere Bühnen gegangen sind. Aber nicht Johann Strauß oder Offenbach herrschen, sondern diese sentimentalen, banalen Musiker von der schönen blauen Donau, die auf schlechte Librettis noch schlechtere Noten setzen. Was hat das alles in letztem Sinne mit Kunst zu tun?

Das Ereignis ist: Brahm geht! Mit ihm scheidet die liebenswerteste Persönlichkeit aus unserm ganzen Theaterleben. Man munkelte seit einigen Jahren, daß er amtsmüde, daß ihm der Direktionssessel des Lessing-Theaters zu unbequem geworden sei. Was haben wir nicht alles ihm zu danken! Als junger Doktor der Germanistik, als bewußter Schüler Scherers und Freund Erich Schmidts schrieb er seine Kleistbiographie, das beste Buch, das wir über den Dichter besitzen, und die beiden ersten Bände seines Werkes über Schiller. In den Jahren des modernen Sturms und Drangs stand er an der Spitze der „Freien Bühne" und verhalf Ibsen und Gerhart Hauptmann auf die Bretter, die die Welt bedeuten. 1894 über-