Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 6 (1911-1912)
Heft: 4

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

der auch mit der Neuausgabe von Sprechers Roman „Donna Ottavia“[15]) eine verdienstvolle Tat unternahm, indem er damit einen der besten schweizerischen Geschichtsromane allen zugänglich machte. Wollen Sie einem kleinen Jungen mit Literatur Freude machen, so geben Sie ihm das nette Knabenbuch O. Zollers „Janpeter Bruns Abenteuer“[16]). Es ist spannend wie ein Indianerbuch und aus dem Geist geschrieben, der weiß, daß die Jugend auch Anspruch auf wertvolle Literatur macht.

Sind Sie nun überzeugt, daß auch unsre Zeit uns geistige, vollwertige Nahrung geben kann, und daß vor allem gerade unser Land nicht so arm an guten Büchern ist wie Sie glaubten? Es wird kaum alles die Jahrhunderte überdauern, aber braucht es das, um Anregung zu bieten und ehrliche, große Freude zu machen? Wenn ich Sie mit meiner Freude an unserer gegenwärtigen Schaffenskraft und Schaffenslust anstecken könnte, das wäre mir die größte Genugtuung.

Ihr ergebener

Hans Bloesch

[15]) Sprecher: Donna Ottavia. Historischer Roman. Basel, Geering. 4 Fr.

[16]) Otto Zoller: Janpeter Bruns Abenteuer in den Tessiner und Graubündner Bergen. Zürich, Orell Füßli. 4 Fr.

Zürcher Theater. Oper. Das Hauptereignis des letzten Monats war die Neueinstudierung von Glucks „Orpheus“ nach dem Vorbilde von Mézières. Man erinnert sich des über Erwarten großen und nachhaltigen Erfolges, den die Aufführungen dieser Oper vergangenen Sommer im „Théâtre du Jorat“ im Waadtlande davontrugen. Unser Theater ließ sich dies nicht zweimal gesagt sein; es nahm als erste reguläre Bühne den von frühern, akademisch langweiligen Vorstellungen als kassenmörderisch verschrienen „Orpheus“ wieder in das Repertoire auf. Man schloß sich dabei so enge als möglich an das welsche Vorbild an. Man übernahm die außerordentlich geschickt und geschmackvoll aus der ersten und zweiten Redaktion der Oper kombinierte Bearbeitung, wie sie den Aufführungen zu Mézières zugrunde gelegen hatte, ohne Änderung. Man konnte nach einigen Verhandlungen die Erlaubnis zur Benutzung der Dekorationen erlangen. Ja man versuchte sogar, eine Eigentümlichkeit

des Bühnenbaus, die sich in Mézières für den „Orpheus“ besonders günstig erwiesen hatte, zu imitieren. Nichts hatte so sehr dazu beigetragen, aus den Aufführungen des Jorat-Theaters etwas ganz Neues zu machen, als daß der Chor nicht auf der Bühne plaziert worden war, sondern auf den von früher vorhandenen Stufen unterhalb und seitlich der Szene hatte aufgestellt werden können. Man hatte dadurch die Bühne für die Sänger freigehalten und hatte zugleich sich in der Zahl der Chormitglieder keine Beschränkung auflegen müssen. Die Chöre klangen wie in einem Oratorium, ohne daß ihr dramatischer Charakter verloren ging. Das Zürcher Theater konnte nun freilich nur für den „Orpheus“ nicht umgebaut werden. Aber man übernahm hier doch von dem Prinzip des Jorat-Theaters so viel als möglich war. Man reservierte den hintern Teil der Bühne, den man durch ein Säulentor von dem vordern abschloß, für die eigentliche Handlung und plazierte davor etwas tiefer den gegenüber andern Vorstellungen wesentlich verstärkten Chor. Es war nicht ganz dasselbe, aber doch etwas Ähnliches. Es war vor allem deshalb nicht ganz dasselbe, weil die nun gleichsam nur durch einen Ausschnitt sichtbaren Dekorationen einen ziemlich anderen Eindruck machten als in Mézières. Aber die Hauptsache war da: man bekam die herrliche Musik der Chöre in voller Klangwirkung zu hören, ohne daß man durch einen Knäuel unbehilflicher Statisten auf der Bühne gestört worden wäre. Vielleicht noch wichtiger als dies alles aber war, daß man den Dirigenten von Mézières, den temperamentvollen Komponisten Gustave Doret, für die Zürcher Aufführungen gewinnen konnte, einen Musiker, der sich ebenso intim in den Stil Glucks eingelebt hat, wie er sich von allen pseudoklassischen Traditionen frei weiß. Mit dem Schlendrian, der sich gerade bei Aufführungen älterer Opern in unserm Orchester gern breit macht, wurde durch ihn gründlich aufgeräumt. Man erlebte es, daß eine alte Oper so exakt und liebevoll einstudiert wurde wie eine moderne. Sogar die Aufstellung der Musiker wurde verändert. Das Orchester sitzt hier in einem Loch, das wenigstens für vorwagnerische Werke akustisch so ungünstig wirkt wie möglich. Doret ließ die Streicher höher sitzen, stellte die Hörner zu den Trompeten ꝛc.

Der Erfolg war denn auch trotz der bedeutend erhöhten Preise so, wie ihn hier kaum jemand erwartet hätte. „Orpheus“ konnte mehrmals bei sehr gut besetztem Hause gegeben werden. Es kam allerdings noch hinzu, daß wir in unserer Altistin Frl. Krüger für die Besetzung der Hauptrolle eine Kraft besaßen, die sich ihrer Sache mit warmem und sicherm musikalischen Empfinden und schönen Stimmitteln annahm. Nur das Ballett fiel etwas ab; es hatte sich von der albernen Hüpf-Tradition zu wenig frei gemacht.

Nicht dieselbe Mühe verwandte man hier auf die Neueinstudierung des „Don Juan“. Wenn diese Oper dramatisch wirken soll, so ist vor allem nötig, daß die vielen Verwandlungen, die Mozart sich in einem Augenblick vollzogen denkt, rasch abgewickelt werden. Leider ließ sich davon hier wenig bemerken. An andern Orten gibt man den „Don Juan“ mit der Drehbühne; hier, wo dies nicht angeht, hätte man wenigstens von den Prinzipien der Reliefbühne, die man so gut für das Schauspiel zu fruktifizieren weiß, Nutzen ziehen können. Statt dessen ließ man nicht nur am Schluß einzelner Szenen endlose Pausen eintreten, sondern man riß sogar zusammenhängende Musikstücke wie das Fi-

nale des ersten Aktes in höchst störender Weise auseinander. Die Oper dauerte schließlich fast so lang wie ein Wagner, nämlich drei und eine halbe Stunde.

Einen künstlerisch weniger tiefen Eindruck als der „Orpheus“ hinterließ das Gastspiel einer bisher hier unbekannten italienischen Sängerin, die gegenwärtig in Wien beschäftigt sein soll, der Frau Maria Labia. Sie trat zweimal auf, einmal in der „Traviata“, das andere Mal in der „Cavalleria rusticana“ und im „Bajazzo“; sie sang beidemal italienisch. Frau Labia ist vor allem eine bedeutende Schauspielerin im realistischen Genre. Sie kann elementare Leidenschaftlichkeit mit einer Gewalt zum Ausdruck bringen, wie wir noch kaum je etwas Ähnliches gesehen haben; ihre Santuzza in der „Cavalleria“ wird in dieser Hinsicht kaum übertroffen werden können. Aber sie ist weniger an ihrem Platze, wenn sie leichte Töne anschlagen oder sich kokett geben soll: ihre Nedda war ganz verfehlt, und als Violetta fand sie sich erst in den letzten Akten zurecht. Vor allem aber ist Frau Labia keine Sängerin mehr im alten Sinne des Wortes. Koloraturen bringt sie nur noch eben heraus, und um in Gesangspartien zu wirken, hat ihr Mezzosopran schon lange die Frische verloren. Piano versteht sie kaum mehr zu singen; sie verfällt dafür, wie es in modernen Opern üblich ist, gern ins Schreien oder in den Sprechgesang. Ihre Violetta dürfte man mit der einer Prevosti in keiner Weise vergleichen. Wenn man sie hier trotzdem in der „Traviata“ auftreten ließ, so hatte dies wohl hauptsächlich seinen Grund darin, daß man diese Oper schon aus früheren Zeiten her ganz italienisch geben kann. Und unser Heldentenor, Herr Bernardi, dessen Muttersprache italienisch ist, bewies bei dieser Gelegenheit, daß er von italienischer Gesangskunst mehr versteht als der Gast. Es war ein reiner Genuß, sein weiches und auch im Piano vollklingendes Organ in der Rolle des Alfredo bewundern zu können. Auch als Turiddu in der „Cavalleria“ sang Herr Bernardi übrigens den ersten Teil, in dem sich die Duettszenen mit dem Gast befinden, italienisch, so daß auch hier das Übel der Zweisprachigkeit gemildert wurde. Und wie viel schöner klingt die einfache Diktion des originalen Librettos als das Bastarddeutsch der Übersetzung! E. F.

— Schauspiel. Die zweite Uraufführung, die das Werk eines Zürcher Autors betraf, brachte uns Konrad Falkes „Cäsar Imperator“, eine Tragödie in drei Akten. Das Publikum, das ein ausverkauftes Haus füllte, verhielt sich anfangs abwartend, wurde bei den Szenen in Talynthos warm und lohnte die neuartigen Vorgänge dieses Werkes am Schluß mit lebhaftem Beifall.

Was hat Falke getan? Er hat einen alten Stoff aus einem neuen Gesichtswinkel betrachtet, er hat dasselbe getan, was Paul Ernst in seiner „Brunhild“ tat, als er statt der Kriemhild die Brunhild als tragische Figur in den Mittelpunkt seiner Tragödie rückte. Der Julius Cäsar Shakespeares bietet nicht die Tragödie Cäsars, wie Heinrich Morf so überzeugend nachgewiesen: Shakespeare gibt die Tragödie des Brutus, der Name Julius Cäsar ist nur mehr oder weniger Aufklebeschild. Voltaire hatte, auf Shakespeares Schultern stehend, dasselbe Thema aufgenommen, den gewaltigen Stoff verzwergt, dem Geschmacke des entarteten französischen Klassizismus entsprechend verflacht. Immerhin gibt sein „Cäsars Tod“, der ungefähr den ersten drei Akten Shakespeares entspricht, eine neue Gewichtsverteilung. Kon-

rad Falke wollte keine historischen Konflikte mit großer Aktion darstellen. Es ist dies schließlich nach Shakespeare auch gar nicht so leicht, zudem hatte den größten historischen Konflikt der große Brite vorweggenommen. Als nachdenklichen Menschen, der mit sich selbst im Kampfe steht und häufig an dem Widerspruch (den andere gern ihm auch vorrechnen!) leidet, reizte es ihn, Cäsar im Konflikte mit sich, seinem Leben und seinem Erfolge zu zeigen. Er wählte dazu den alternden Cäsar, den ewig Unbefriedigten, den vor der eigenen Gottähnlichkeit zwar nicht Bangenden, aber den leise vom Wahnwitz und Cäsarenwahnsinn Umkreisten. Dieser Vorwurf gibt an dramatischen Werten sehr wenig heraus. Ein selbstquälerischer Mensch muß ein Scheusal werden, wenn er dramatisch interessieren soll, und wenn es ein Titan: der Adler, der nach Beute stößt, ist ein erfreulicheres Bild als der ehrgeizige Geier, der mit dem stumpfen Schnabel in den eigenen Eingeweiden wühlt. Damit will ich sagen, daß der Stoff des alternden Cäsar auch wenig an Sympathien in sich schließt. Das Wichtigste im Drama erscheint mir, daß die Theaterfigur, mag sie handeln wie sie will, im Raume der Sympathie sich entwickelt. Mag es in hundert Fällen auch keine Sympathie des Gefühls sein, es genügt die Sympathie des Geistes oder des Geistigen. Mit diesen Worten will ich von vornherein feststellen, wie schwer die Aufgabe war, die Falke sich stellte. Nun tauchte für den Autor die Frage auf, wie zeige ich am besten den inneren Verfall dieses großen Mannes, der in seiner Umgebung schon als Isolierter und leise Wankender vor uns steht. So kam Falke vielleicht (aber vielleicht auch umgekehrt!) auf die Talynthos-Handlung. Es ist ohne Zweifel gut ersonnen, die Kulturarbeit eines Cäsar in Griechenland als Kulturvernichtung darzustellen, allein der Gedanke kommt nicht dramatisch zum Ausdruck. Statt dessen gibt uns Falke die Weigerung der Talynthier, die schwere Arbeit, die Cäsar ihnen auferlegt, zu leisten. Damit zeigt er freilich die Entarteten einer hohen Kultur, raubt aber wiederum dem an Sympathie armen Stoffe unser tieferes Mitfühlen, weil ein Volk, das nicht arbeiten will, wert ist, daß es vernichtet wird, wie Cäsar es ganz nach unserem Empfinden der 10. Legion befiehlt. Die Talynthier beschließen, um Cäsar mild zu stimmen, daß sich das schönste Mädchen ihm opfere. Phryne, von keiner Monna Vanna-Scham geängstigt und gehemmt, verläßt ziemlich leicht den Geliebten, ja sie geht fast gern von der Insel, um sich Cäsar zu opfern. Sie erscheint mithin als ein rechtes Kind dieser Insel und unser Schmerz ist nicht groß, als sie in Korinth, in der Meinung, Cäsar vor sich zu haben, dem lüsternen Antonius schmählich zum Opfer fällt.

Umsonst ist die Klage Phrynes. Umsonst der Zorn ihres sympathischen Geliebten, des jungen Hylas, des einzigen Mannes von Talynthos. Cäsar zürnt Antonius, aber fast möchte man sagen, er schont den Betrüger, es ist, als ob er ihn leicht fürchte, als ob ihm der Mut zum Handeln gebräche. Und dies scheint nur im Sinne der indirekten Charakteristik Cäsars gut, aber weniger im Sinne der dramatischen Handlung. Cäsar richtet seinen Zorn gegen Talynthos, das er samt seinen Bewohnern der Vernichtung überantwortet. In diesem Mädchen, das ein Dichter ihm pries, sah Cäsar seine letzte Hoffnung an das Leben sterben. Wie ein Symbol eines zerbröckelnden Lebens liegt die zerstörte Insel hinter ihm, liegt die vom Geliebten gerichtete Phryne auf den Stufen von Akrotalynth, als Cäsar, der im ersten Akt stolz

und triumphierend nach Persien wies, nun im letzten Akt den Aufbruch nach Rom befiehlt, wo Cassius und Brutus seiner harren.

Während Shakespeare zwei Helden als Repräsentanten zweier gewaltiger politischer Strömungen im Kampfe zeigt, versucht Falke zwei Motive in seinem Drama zu erledigen. Hierin scheint mir ein Keil zu liegen, der eher die Gesamthandlung sprengt, als daß er sie zusammenschweißt. Die Konkurrenz beider Motive verhindert, gründlich zu motivieren. Beide Motive sind so verschiedenartig, daß beide Einbuße erleiden, wenn man sie gleich stark durchzubilden versucht. Diese Klippe hat Konrad Falke nicht vermieden.

Dadurch, daß die Cäsarhandlung stets in Korinth spielt, Cäsar also Talynth nie betritt, wird dieser Spalt auch noch szenisch unterstrichen. Es wäre dem Dichter ein leichtes gewesen, den letzten Akt ganz auf Talynth zu verlegen, dergestalt etwa, daß Cäsar auf den Trümmern der Insel, die das Abbild seines wankenden, gealterten Ruhmes wäre, an der Leiche der schönen Phryne das Fazit seines Lebens zöge. Man kann sich auch denken, daß die Talynthos-Handlung ganz und gar Hauptsache würde und Cäsars Gestalt überall wirksam, aber „hinter dem Bilde" blieb. Ohne Zweifel legte das Publikum für alles Geschehen auf Talynthos das größte Interesse an den Tag, bei diesen Szenen erklang auch der stärkste Beifall, weil hier dramatisches Leben ist, während das Cäsardrama über die ersten zehn Sätze, die Cäsar im 1. Akt spricht, nicht hinauskommt, eigentlich Epilog bleibt.

Das dichterische Werk „Cäsar Imperator" ist an Geist und Schönheit des Gedankens, der Sprache und des szenischen Bildes die Arbeit eines Künstlers, vielleicht eines zu kühlen Künstlers, dem es an Unmittelbarkeit gebricht. Es bedeutet im Kunstschaffen Falkes einen großen Schritt aufwärts, einen Gewinn an Geschmack und künstlerischer Selbstzucht.

Der beste Charakter des Stücks ist Cäsar selbst. Es ist Falke geglückt, den Imperator nicht allzu groß, aber den überragenden auch dann noch zu zeigen, als sein Wille und der fast unterliegende Geist noch das einzig Starke an ihm sind. Freilich geschieht das ein wenig auf Kosten der Umgebung. Antonius, Cassius, Brutus, eigenartig gefaßt, sind blaß gegen ihn. Auch sonst ist die Charakterzeichnung ein wenig skizzenhaft ausgefallen.

Es ist aber nicht zu leugnen, auch in den undramatischen Partien verstand Falke stark geistig zu interessieren, und von der Wirkung seines Cäsar, den Herr Marx ganz ausgezeichnet charakterisierte, habe ich den stärksten Eindruck mit nach Hause genommen. Allein Frl. Lepère als Phryne brachte die Höhepunkte des Phrynedramas nicht zur Geltung. Sie versagte in den Schmerzensausbrüchen der Gekränkten sowohl als auch im Aphroditegebet.

Die Regie, in den Händen Alfred Reuckers, hatte sich des Werks mit großer Liebe angenommen.

Selbständig, wie Konrad Falke den Cäsarstoff anfaßte, hat auch Paul Ernst, der Weimaraner Neuklassizist, den Nibelungenstoff in seiner Tragödie „Brunhild" organisiert. Der sehr spärliche Besuch des Hauses erwies, wie unbekannt der seit Jahren um Anerkennung ringende Dramatiker in Zürich ist, wie schwer es in unserer Zeit ist, Interesse zu wecken für eine neuartige Linie der dramatischen Kunst. Die Wahl seines Themas stellte aber auch die Schwierigkeit in das deutlichste Licht, gegen Tradi-

tion und Gewöhnung anzukämpfen, besonders dann, wenn der spröde Stoff und frühere Bearbeitungen als Hemmungen der Neubearbeitung in den Weg treten. Das Nibelungenlied und seine Gestalten gehören zu den durch die Tradition geheiligten hieratischen Vorstellungen des deutschfühlenden Volkes. Schwerer noch wie Falke, der gegen den Schatten Shakespeares anzukämpfen hatte, mußte der Kampf Paul Ernsts sein, der mit seiner Brunhild nicht nur gegen intellektuelle Widerstände, sondern auch gegen unwägbare Gefühlseinflüsse zu streiten hatte. Die aus der Sage stammenden ungemilderten Gegensätze in der Charakteristik der Helden zu Worms am Rhein sind gerade das Eindringlichste, Stärkste und Bildkräftigste des schönen alten Stoffes. Nun Paul Ernst es unternahm, diese Gestalten dem modernen Menschen verständlich zu motivieren und den Geist unserer Zeit aus ihnen reden zu lassen, verzichtete er von vornherein freiwillig auf starke Gestaltung, Kraft und Farbe. Gedämpfte Farben, abgeschwächte Kräfte ergeben im Drama naturgemäß abgeschwächte Gegensätze. Da es nun Paul Ernst auch gar nicht darum zu tun ist, seine Figuren, wie Lessing sagt, durch fortgesetzte Bewegung in neue Zustände zu bringen (durch Bewegung des Willens und der Körper!), so erhalten seine Gestalten zwar bildliche Ruhe, entbehren aber dafür jeder und jeder Möglichkeit durch Handlungen ihr Tun und sich selbst zu verdeutlichen und zu erklären. Infolgedessen sind die wenigen Personen des Stückes gezwungen, nur zu reden, über sich selbst zu reden, und es gehen eine große Anzahl von Dialogstücken mit den Worten an: „Ich bin ein Mensch, der . . .“ Auf solche Art und Weise erfahren wir Vorausliegendes und das, was zur Begründung der Handlung notwendig ist. Auf solche Art wird aber niemals der Zuschauer in der Weise überzeugt, wie es die kleinste Handlung vermag. Durch diese Technik ist der Autor außerdem gezwungen, seine Personen in analytischer Weise über Seelenvorgänge reden zu lassen, statt den Antrieb des Dialogs aus bestimmten überzeugenden Geschehnissen herzuleiten. Er läßt seine Figuren sich erinnern, sie berichten über Träume, und sie träumen wachend. Das alles geschieht in einem mehr erdachten und ergrübelten Dialog, der zudem die Bild- und Sprachkraft des sagenhaften Reckentums vermissen läßt. Ich will nicht davon reden, was an epischen Schönheitswerten in der Hebbelschen Bearbeitung unter den Schreibtisch des Dramatikers fallen mußte. Ich will auch keine epischen Einzelheiten aufzählen, die, obwohl sie Imponderabilien des Nibelungenstoffes sind, dramatisch überhaupt nicht gefaßt werden können. Bei Paul Ernst hatte ich keinen Augenblick den Eindruck, den Königshof der Nibelungen zu Worms vor mir zu haben, und es war nötig, daß Hagen wiederholt als Nibelunge sich bekannte. Kein Zweifel, Paul Ernsts Werk ist die Arbeit eines feinen, klugen Künstlers. Die psychologische Begründung für die Worte seiner Gestalten sind einwandfrei. Der Dialog steht auf einer hohen geistigen Stufe, es finden sich Dialogstücke von höchstem dichterischem Schönheitswert in dem artistisch wohlabgewogenen Werke, dessen kristallklare Form zu bewundern ist — aber es schlägt in all diesen Gestalten ein sehr matter Puls. Es geht von diesem Werke kaum eine Gefühlswirkung aus, wir jauchzen und wir zittern niemals, und mir ist, als hungerte man einen Abend lang nach einem bißchen lebenswarmer Menschlichkeit.

Die Aufführung, pausenlos, bei verdunkeltem Hause, bediente sich der Reliefbühne.

Ernst schreibt einen Königshof vor. Der Raum, den das Pfauentheater bot, gähnte in Nüchternheit. Der Sprechton der Schauspieler war allgemein ein wenig blutleer. Herr Stieda, als Siegfried, bot eine ausgezeichnete Leistung, er brachte die entzückenden Naivitäten, die Ernst ihm in den Mund legt, vollendet zur Geltung, während den eigenartig gezeichneten Gunther Herr Hartmann verkörperte.

Carl Friedrich Wiegand — Unser geschätzte Referent vergißt hier eines der wesentlichsten Theaterereignisse des letzten Monats, die Erstaufführung seines eigenen Dramas „Marignano" am Stadttheater, nachdem es diesen Sommer auf der Freilichtbühne in Morschach schon seine Wirkung erproben konnte. Dr. Hans Trog schreibt darüber in der „Neuen Zürcher Zeitung":

Mit schönem Erfolg ist am letzten Novembertag Carl Friedrich Wiegands Schweizer Volksdrama Marignano über die Bühne unseres Stadttheaters geschritten. Nach dem dritten Akt sowohl als am Schluß konnte sich der Autor persönlich für den starken Beifall bedanken.

Die Frage drängt sich von selbst auf: wie sich die Aufführung auf der Berufsbühne zu der auf der Freilichtbühne in Morschach, die sich so wacker und tüchtig zuerst für dieses Volksdrama eingesetzt hat, verhalte. (Trog führt dann im einzelnen aus, daß für den Schauplatz der drei ersten und des fünften Aktes die Freilichtbühne sich entschieden günstiger darbot als der enge geschlossene Raum des Theaters.) Ergab sich so für diesen Schauplatz in Schwyz ein Plus für Morschach, so erbrachte die geschlossene Bühne für den vierten Akt „Auf dem Schlachtfeld von Marignano" einen ganz erheblichen, entscheidenden Gewinn. Es war erstaunlich, wie ganz anders geschlossen und eindrücklich dieser Akt jetzt wirkte. . . . Hier wird das geschlossene Theater den Absichten des Dichters erst völlig gerecht. Der Akt wurde geradezu der Höhepunkt der Vorstellung. Er bleibt die stärkste und wertvollste Erinnerung des Abends. Dem Regisseur, Herrn Rogorsch, gebührt für diese Leistung ein ganz besonderer Dank.

In farbiger Lebendigkeit entfaltete sich der dritte Akt mit dem Landtag, der über die Kapitulationen berät und in den Beschluß zum Krieg gegen Frankreich ausgeht. Er zeigt am deutlichsten, über was für ein starkes dramatisches Talent Wiegand verfügt: das Hin und Her der Rede, die großen Gegensätze, die aufeinanderprallen, hier der Ammann Kätzi, der von allem fremden Kriegsdienst der Schweizer nichts wissen will, dort die nach dem Auszug brennende Jungmannschaft, und dann das leidenschaftlich-agitatorische Eingreifen Kardinal Schinners, der den Entscheid für den Krieg zustande bringt; und nun fügt sich, unterm Donner des Gewitters, auch Kätzi der Majorität und stellt sich mit dem Banner an die Spitze des Auszuges — das ist von einer vollendeten Kunst effektvoller Steigerung und kraftvollster Emporgipfelung. Der Akt wird ein Drama für sich; und man bedauert nur, daß das gewaltige Crescendo durch die kleine Szene, in der über das Dableiben oder Mitziehen des Ruodi Schwyzer, des Bruders Werners, gesprochen wird, eine Abschwächung erfährt. Das Einzelgeschehen will dieser Erhebung einer Volksmasse gegenüber herzlich wenig mehr bedeuten.

Die Darsteller fanden sich im ganzen mit ihren Aufgaben tüchtig ab . . . sie alle taten das Ihrige, um die Aufführuug schön abzurunden und effektvoll zu gestalten. Die stilvolle und packende Musik Hans Jelmolis kam unter Herrn Feszlers sicherer Leitung zu bester Wirkung. Der ernste weihevolle Gesang der Mönche am Schluß wie der muntere der Brautjungfern gelangen schön. So kam eine Premiere zustande, mit der der Dichter wohl

zufrieden sein durfte. Für die Stimmung der Zuschauer war der Beifall der beste Gradmesser.

Basler Theater. Schauspiel. „Wenig, aber gut!“ So lautete letzten Monat die Devise im Schauspiel. Wir hatten — außer einer sehr gelungenen Fiesko-Aufführung — vor allem eine ganz mustergültige Wiedergabe des Julius Cäsar. Bei solchen Shakespeare-Aufführungen merkt man so recht, welche Fortschritte unsere Bühnentechnik gemacht hat und wie stark dadurch die Wirksamkeit dieser Dramen gesteigert wird. Früher war's bei dem ewigen störenden Szenenwechsel fast nicht möglich, in die dem Drama angemessene Stimmung zu kommen, geschweige denn sie durch das ganze Werk zu bewahren; man wünschte oft fast die Zeit der primitiven Shakespearebühne zurück, auf der Ortsveränderungen nur durch geschriebene Tafeln angedeutet wurden und der langweilige Zwischenvorhang schon darum nicht stören konnte, weil er nicht vorhanden war. Jetzt ist dieser ursprüngliche Idealzustand wieder erreicht und zwar auf einer höhern Stufe. Ohne andere Unterbrechungen als die natürlichen der Aktschlüsse spielte sich die herrliche Dichtung vor uns ab auf einem Schauplatz, der durch kleine Veränderungen auf offener Szene bald eine Straße Roms, bald den Senatssaal, bald das Innere von Cäsars oder Brutus' Haus darstellte, und zum erstenmal fühlte ich so recht die Wucht dieser schweren Brutustragödie. Ein großes Verdienst an dieser Wirkung mochten allerdings auch unsere Schauspieler haben, die Rollen waren so glücklich verteilt, daß wohl alle an der rechten Stelle standen und das Beste leisteten. Namentlich der Brutus des Herrn Melchinger war eine prächtige Leistung; es war ganz der im Grund weiche, liebevolle Denker und Träumer, den Vaterlandsliebe und Pflichtgefühl zu einer Tat verräterischen Undanks zwingen und ihn in einen Konflikt zwischen Fühlen und Denken hineinreißen, dem er erliegen muß. Die Direktion hat sich mit der sorgfältigen Einstudierung und Inszenierung dieses Werkes ein wahres Verdienst erworben. Auch für die gelungene Aufführung von Kleists „Zerbrochenem Krug“ und Molières „Geizigem“ sind wir ihr Dank schuldig. Wenn man diese guten, alten Charakterlustspiele in ihrer ganzen jugendlichen Frische, ihrer ungeschwächten, erheiternden Kraft genießt, so fühlt man so recht, wie wertlos und unbedeutend der größte Teil der modernen Situationskomödien ist!

Den Schluß des Monats bildeten zwei Gastspiele von Frau Else Lehmann, der berühmten Hauptmann-Darstellerin. Sie trat auch bei uns in einer Hauptmannrolle auf: als Hanne Schäl im „Fuhrmann Henschel“. Es war — von allem, was man sonst zur Wahl gerade dieser Rolle sagen könnte, abgesehen — eine geradezu vollkommene Leistung! Das rohe, kraftvolle, skrupellos egoistische Geschöpf lebte in jeder Miene, jedem Ton, jeder noch so unbedeutenden Bewegung der Künstlerin, nichts störte, auch die Tatsache nicht, daß die geniale Schauspielerin das für die Rolle vorgeschriebene Alter wohl längst überschritten hat! Aber trotzdem versteht man es nicht recht, warum uns Else Lehmann gerade in dieser Gestalt erscheinen wollte. Sie ist allerdings außer als Hanne Schäl auch noch als Frau Alving in Ibsens „Gespenstern“ aufgetreten — ich hatte leider nicht Gelegenheit, sie in dieser Rolle zu sehen — und soll nach einstimmigem Urteil der Presse auch hier Wundervolles geboten haben. Wer weiß? Vielleicht reizte es die Künstlerin, durch den Gegensatz zu wirken und uns nach der edlen, durch Lei-

den vergeistigten Frau und Mutter auch das völlig naturhafte, von geistigem Leben ganz unberührte gemeine Weib zu zeigen. Es mag einen Künstler wohl berauschen, zu fühlen, daß er zwei so gegensätzlichen Aufgaben in gleicher Weise gewachsen ist! E. A.

Berner Stadttheater. Über die Oper ist nicht viel zu berichten. Das Wichtigste war die „Rheingold"-Aufführung, die, dank vor allem dem trefflichen Loge (Gottfried Krause) einen sehr guten Eindruck hinterließ. Besonderes Lob verdienen auch die Rheintöchter, die gesanglich eine vorzügliche Leistung boten, sowohl was die Stimme der einzelnen als auch was den Zusammenklang der Stimmen anbetrifft. So kam der Anfang, der fast immer eine gefährliche Rheinklippe bedeutet, sehr befriedigend heraus und das Schifflein konnte ungescheitert in ruhigeres Fahrwasser einlenken.

Das Schauspiel brachte eine Wiederaufnahme des „Erbförsters", der am Schluß der letzten Saison herauskam. Die kleine Klassikergemeinde, deren wir uns hier in Bern zu schämen haben, verspürte wiederum den gewaltigen Schritt, den das unerbittliche Schicksal in diesem Drama geht. Die Aufführung war wieder sehr lobenswert, entschieden sorgfältiger vorbereitet und liebevoller einstudiert als die prächtige „Komödie der Irrungen", die bei solcher Darstellung sich bitter rächte und nur an wenigen Stellen die gewünschte Wirkung hervorbrachte. Wenn man dieses köstliche Werk sprudelnden Geistes in München und Berlin gesehen hatte, so mußte man sich erstaunt fragen, ob Shakespeare zwei Stücke dieses Titels geschrieben hat. Vielleicht war das eine von Shakespeare, das andere von Bacon, damit fände ja der literarische Streit ein Ende; jedenfalls war dann das hier gehörte nicht von dem bühnensicheren Schauspieler, der mich anderswo so hingerissen hat.

Die Tournée Baret führte uns diesmal eine geistreiche, aber nicht übermäßig amüsante Komödie von Capus, „La Veine", vor; vorzüglich wie immer, besonders von der Hauptdarstellerin, wiedergegeben.

Mit dem Weihnachtsmärchen „Der Froschkönig und der eiserne Heinrich", das ein Mitglied unserer Bühne, Fräulein Emmy Ernst, zum Verfasser hat, dürfte die Direktion einen glücklichen Griff getan haben. Mit großem szenischen Geschick hat die Verfasserin das Grimmsche Märchen verarbeitet, und daß sie sich möglichst an das Vorstellungs- und Anschauungsvermögen der Kinder wandte, statt, wie in solchen Märchen gar oft gesündigt wird, an das der erwachsenen Begleiter, das scheint uns besonders rühmlich und dem Erfolge förderlich. Zwei Stunden in dieser lustigen Märchenwelt wird für alle Kinder ein beglückendes Weihnachtsgeschenk sein.

Als weitere Novität spielte man uns „Meyers", einen Schwank von Friedmann-Frederich, vor. Zu einem industriellen Unternehmen gehört als nicht ganz unwesentlicher Teilhaber jemand mit voller Geldbörse; die Firma Friedmann-Frederich hätte als Kompagnon noch jemanden nötig gehabt, der für den Witz sorgt, der einem Schwank fast so nötig ist wie Geld einer Autofabrik. Wir mußten nur die Schauspieler bewundern, die solches Zeug auswendig lernen können, so geläufig wie sie es für Shakespeare oder Otto Ludwig nie fertig bringen, und dann mußten wir das Publikum bewundern, das hingerissen schien, und hinter mir sich zu der vox populi verdichtete, das sei doch schöner als so lange Wagneropern! Dem Theater gönnen wir die vollen Häuser, die ihm „Meyers" bringen werden, aber Pflicht der Kritik ist es doch, solche Stücke den Fachvereinen und den geselligen Vereinen „ab dem Lande" für ihre Aufführungen zuzuweisen.

Bloesch

Basler Musikleben. Im Münster hat sich schon manches musikalische Ereignis großen Stils abgespielt. Seit Herr Adolf Hamm jedoch das Organistenamt verwaltet, pilgern wir des öftern auch zu in intimen Rahmen gehaltenen Abenden hin, die eine immer mehr als ernstes Bedürfnis empfundene Ergänzung zu den Konzerten des Gesangvereins bilden. Neuerdings haben sich Herrn Hamms stets freudig begrüßte Bestrebungen zur Gründung des Basler Bachchors verdichtet, der uns die regelmäßige Pflege alter und neuer Kantaten und Motetten verspricht. Der durchaus kammermusikalische Charakter dieser Veranstaltungen entspricht dem Geiste der aufgeführten Werke in ganz eigenartiger Weise und schließt gefährliche Vergleiche völlig aus. Das erste Konzert widmete der Bachchor ganz der kontrapunktischen und religiösen Weisheit seines Johann Sebastian. Als Einleitung ließ Herr Hamm die gewaltige Tripelfuge in Es-Dur auf der Orgel erklingen. Die Kantate „Gottes Zeit" (Actus tragicus) hätte ich am liebsten zweimal gehört. Der quälende Realismus der Solokantate „Vergnügte Ruh" wäre in minder vollkommener Ausführung, als wie sie uns Fräulein Philippi bot, kaum erträglich gewesen. Die fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude" war von Herrn Hamm mit Kontinuo- und Instrumentalbegleitung versehen worden. Die Streitfrage, ob sie einer solchen bedarf oder nicht, erklärt sich aus der Zwitterstellung, die diese Kompositionen einnehmen: einerseits sind diese Motetten als Gipfelpunkt der polyphonen a capella Musik bewundernswert, anderseits geht Bach darin in der rhythmischen und melodischen Führung der Stimmen bereits so instrumental vor, daß sie oft nach Unterstützung förmlich schreien.

Vom Münster in den hellerleuchteten Konzertsaal, wo Dr. Hans Hubers neue Sinfonie mit übermütigem Xylophongetön ausklingt. Das Werk eines jugendlichen Meisters! müßte jeder raten, der Huber nicht kennt. Und wer ihn nicht kennt, den dürfte diese A-Dur Sinfonie über Hubers Art und Bedeutung nicht im unklaren lassen.

Dieser in allen Farben schillernde, das Diffizil-Zarte mit dem Derb-Kräftigen gleichmäßig mischende Orchesterklang, das Herzlich-Ungesuchte der Erfindung, dazu die stetig pulsierende Unruhe bilden neben der meisterlichen Faktur einige der Hauptzüge. Ich glaube, Huber hat Sich-selbst, sein Eigenstes, getroffen wie noch nie. Die Form, in der es sich gibt, ist überaus glücklich: vier Sätze, von denen drei den Ton der ungemessenen Lebensfreude variieren, während der langsame Satz wie ein schwärmerisches Notturno beginnt und nicht ohne drohende Schatten verläuft. Von der Bedeutung des Werkes waren an diesem Abend alle erfüllt, Hermann Suter, das durch ihn angefeuerte Orchester und das Publikum, das nicht müde wurde, den geschätzten Meister zu rufen.

César Franck ist schon als der französische Bach bezeichnet worden — vielleicht etwas euphemistisch! Nach der durchweg französisch gehaltenen Aufführung seiner „Béatitudes" im Münster mußte man fast Sehnsucht nach der urkräftigen Thematik jenes J. S. Bach bekommen, die wir im dritten Abonnementskonzert bei Thibauds Vortrag des E-Dur Violinkonzertes genossen haben. Es gehört Selbstverleugnung dazu, einer strichlosen Aufführung der Béatitudes mit Überzeugung bis zu Ende zu folgen. C. Francks Empfinden bewegt sich vorwiegend in einer Richtung: Keusche Reinheit, weiche, innige Religiosität, nicht frei von Spuren eines grüblerischen Mystizismus — innere, energische Kontraste fehlen. Auch seine Erfindung ist nicht immer ganz spontan, in ihren wesentlichen Zügen aus Wagner herausgewachsen. Überdies liebt er es, seinen Satz mit reicher Kontrapunktik

zu verbrämen, so daß ein ungebrochener Glanz selten aufklingt. Und doch ist in jeder dieser Béatitudes der Ton ergreifender Rührung wunderbar getroffen, besonders in jener süßen Melodie: „à jamais heureux les miséricordieux . . .“ die mit dem Schlußsatz der berühmten Violinsonate den eigentümlich volksliedartigen Ton gemeinsam hat.

Die Aufführung war in jeder Beziehung vollendet. Hermann Suter arbeitete so viel Kontraste wie möglich, besonders in den bewegten Partien, heraus, der Chor glänzte in Aussprache und Dynamik. Als vorbildlicher Interpret dieses Stils führte Herr Plamondon aus Paris den Reigen der Solisten an. Im ganzen: wieder eins der Ereignisse, auf die Anfangs hingewiesen worden ist.

Von Theaterereignissen waren erwähnenswert die Neueinstudierung des „Rheingold“ und die Wiederaufnahme des „Rosenkavalier“. Das Rheingold steht und fällt mit der szenischen Ausstattung und mit der Darstellung des — Loge. Beides war hier gelungen, und Herr Paul Maier wird wohl keine bessere Rolle haben, als den Loge. Im Orchester war nicht alles so zart und duftig, wie wohl wünschenswert. Um so virtuoser war die Orchesterleistung im Rosenkavalier — etwas Derartiges habe ich hier noch nie gehört. Nun, Meister Strauß, ihr seid ein Hexenkünstler und die Orchesterküche kennt ihr wie keiner: aber eine komische Oper schüttelt man doch nicht nur so aus dem Ärmel! Dixi! K. H. David

Berner Musikleben. Unter der Leitung Fritz Bruns wurden wir im zweiten Abonnementskonzert in einen ganz andern Teil des Musikgartens geführt. Dorthin, wo leuchtender Mohn und bunte Tulpen, kräftige Astern und Klatschrosen farbenfreudige Feste feiern. Mit der Faust-Symphonie wurde Franz Liszt die verdiente Huldigung dargebracht. Bei allem Glanz und aller Größe entzieht man sich doch nicht dem Eindruck, daß diese Zukunftsmusik doch schon etwas der Vergangenheit angehört, daß diese Art der Programmusik nicht mehr mit der erforderlichen Unmittelbarkeit an unser Empfinden rührt. Es fehlt das Gefühl der inneren Notwendigkeit, die zur musikalischen Ausgestaltung des gewaltigen Dramas führte, es ist das äußere Geschehen, das mit Hülfe des Orchesters illustriert wird, nicht das innere Problem, das nach musikalischem Ausdruck ringt. Das Faust-Problem wird zum Ausstattungsstück, und das verträgt unser Empfinden schwer, trotz aller Anerkennung der künstlerischen Potenz, die hier mit souveräner Beherrschung der Mittel an der Arbeit war. Die stete Wiederholung der nur an die Oberfläche der Charaktere rührenden Motive ermüdet, am wenigsten im ersten Satz, der durch die reiche und interessante Ausgestaltung fesselt, am meisten im zweiten Satz. Der Schlußchor bedeutet keine innerlich bedingte Steigerung, sondern wirkt nur als effektvoller Ausklang, als äußeres Anhängsel. Die Ausführung wurde all den Schwierigkeiten in jeder Hinsicht gerecht, denn trotz des äußeren Glanzes und Schwunges ist eine befriedigende Wiedergabe der Faust-Symphonie eine eminent schwere Aufgabe. Daß Fritz Brun sie, trotz der Gegensätzlichkeit seines Temperaments und Naturells, so glänzend löste, gereicht ihm zu höchstem Lobe. Er wußte das Orchester durch alle die anstrengenden Längen mit anfeuernder Begeisterung mitzureißen, und erzielte dadurch eine große Wirkung, die das Werk fast über seine Bedeutung hinaushob. Den angehängten Chor sang die Berner Liedertafel mit vollendeter Schönheit, durch den Basler Hans Ernst unterstützt, der das Tenorsolo sang. Am Anfang des Abends hörten wir das entzückende Orchesterstück „L'après-midi d'un

faune", das den Führer der französischen Impressionisten, Claude Debussy, von seiner liebenswürdigsten und vielleicht auch besten Seite zeigt. Mit bescheidenen Mitteln zaubert der Komponist ein unvergleichlich plastisches Stimmungsbildchen vor unsere Augen, einen sonnendurchfluteten, schimmernden Cézanne. Man hört die warmen Sonnentropfen dem faulen Rohrbläser auf den nackten Rücken fallen; er dehnt und reckt sich, streckt ab und zu vor Wohlbehagen ein Bein in den blauen Himmel, schielt nach einem scheuen Waldfräulein, ist aber zu faul, das Wild zu erjagen, es liegt sich so gut in der warmen Nachmittagssonne! Vergnüglich von der ersten bis zur letzten Note wird da musiziert. Der Solist des Abends Georges Enesco spielte das Violinkonzert von Saint-Saëns dem Publikum zu großem Dank. Seinem prächtigen Instrument weiß er mit erstaunlich ausgebildeter Technik einen schönen, wenn auch nicht sehr großen Ton zu entlocken. Seine souveräne Sicherheit, die mehr den Virtuosen betont als den Musiker, seine technische Meisterschaft, verhalfen dem großzügigen und einschmeichelnden Werk zu durchschlagender Wirkung. Daß er mit den beiden kleinen Stücken von Kreisler noch größere Wirkung erzielte, finden wir für unser Publikum eher bedauerlich. Wir erwarteten es anders, aber Enesco kennt unsere Berner besser als wir. Es waren jedenfalls glänzende Proben seines Könnens. Was wir besonders bedauern, ist die Überschwemmung unserer Konzertprogramme durch solche nette virtuose Nichtigkeiten, und noch mehr bedauern wir, daß ein so hervorragender Geiger wie Fritz Kreisler, dessen Beethoven- und Brahms-Konzert uns seinerzeit einen unvergeßlichen Eindruck machte, diesen Virtuosenstückchen Eingang in die Programme der ernsthaftesten Konzertveranstaltungen verschafft hat.

— Zwei Liederabende müssen wir hervorheben, die in ihrer Gegensätzlichkeit zwei Welten bedeuten, und die beide in ihrer Art unvergleichlichen Genuß boten. Wir hatten nach langen Jahren wieder einmal Yvette Guilbert in Bern zu Gast. Was das heißen will, weiß jeder, der diese einzigartige Vortragskünstlerin einmal gehört hat. Les plus jolis chansons de France sang sie uns, oder vielmehr deklamierte sie, schauspielerte sie, oder alles dies zugleich zu einer neuen Form der lebendigen Wiedergabe verschmolzen. Eine unerhört raffinierte Kunst, die auf den Zuschauer wirkt wie ein Extrakt aus jahrzehntelangem künstlerischem Studium, und die doch die einfachsten, natürlichsten Mittel bevorzugt. Aus allen Künsten des Theaters und des Konzertsaales hat sie sich das angeeignet, was ihrem Naturell und Temperament liegt, und dadurch erweckt Yvette Guilbert stets den Eindruck absoluter Natur. Man weiß nie, wo die Natur anfängt und die Kunst aufhört oder wo die Kunst anfängt und die Natur aufhört. Die außerordentlich geistvolle Frau, der sogar das schwerste Kunststück gelingt, mit vollendeter Grazie älter zu werden, machte die kleinen reizenden Volksliedchen zu immer sprühenderen Offenbarungen des beweglichen französischen Geistes.

Wenige Abende später riß die Wiener Sängerin Lula Mysz-Gmeiner eine leider nur zu spärlich vertretene Gemeinde dankbarer Zuhörer hin durch den schlechtweg vollendeten Vortrag von Liedern von Schubert, Löwe, Brahms, Strauß und Wolf. Hoffentlich haben wir die Sängerin, die an Fritz Niggli aus Zürich am Klavier einen vorzüglichen Begleiter hatte, nicht zum letzten Male in Bern zu hören bekommen. —

Es ist mir unmöglich, in einer Über-Nachtkritik, zu der leider die Erscheinungszeit der Zeitschrift zwingt, auf die Missa Solemnis einzugehen. Es erschiene mir als ein Frevel an dem Werke, das als Vergleich einzig die

sixtinischen Fresken Michelangelos erträgt. Wir wollen nur der Freude Ausdruck geben, daß dieses größte Erlebnis, das die Musik vermitteln kann, nun auch uns Bernern zuteil wurde, und zwar in einer Weise, wie sie schöner und vollendeter kaum gedacht werden kann. Nicht nur dieses Werk war für Bern etwas Neues, man hat hier überhaupt noch nie etwas Derartiges gehört, und das Weihnachtskonzert des Jahres 1911 wird stets ein denkwürdiges Datum in den Annalen des bernischen Geisteslebens bedeuten. Es war eine große, bedeutungsvolle Tat, und der wagemutige Dirigent Fritz Brun darf mit Stolz und Genugtuung auf das vollbrachte Werk zurückschauen, das er — allerdings nicht in 6 Tagen — geschaffen hat. Eine ungeheure Summe angestrengter und aufopfernder Arbeit aller Mitwirkenden ist vorausgegangen, aber es ist damit auch eine Leistung zustande gekommen, die absolut erstklassig genannt werden muß. Die Chorleistung des Cäcilienvereins und der Liedertafel darf in jeder Hinsicht als eine geradezu erstaunliche bezeichnet werden, da sie selbst von einem ständigen Chor von Berufssängern nicht überboten werden dürfte. Hundert Einzelheiten ließen sich als rühmlich erwähnenswert hervorheben, wenn Zeit und Raum dies nicht verböten. Die zartesten Pianostellen und die gewaltigen Fugen gelangen mit der nämlichen Vollendung, und das Ganze war von einer jauchzenden Begeisterung getragen, die über alle die enormen Anstrengungen bis zur letzten Note der letzten Hauptaufführung anhielt. Das Orchester gab den vorhandenen Mitteln angemessen das denkbar Erreichbare her und ein erstklassiges Soloquartett (Frau Tilly Cahnbley-Hinken aus Würzburg, Frau Elisabeth Lauterburg-Gound aus Wien und die Herren Felix Senius und Thomas Denys aus Berlin) ergänzte in schönster Weise den gewaltigen Apparat, den Fritz Brun wie ein siegreicher Feldherr anführte. Wir dürfen freudig gestehen, daß uns die heutige Wiedergabe in dem stimmungsvollen Raum des Münsters einen viel bedeutenderen Eindruck hinterließ, als eine seinerzeit in München gehörte Aufführung. Das ist kein Genuß mehr, das ist ein inneres Erlebnis, das einen jeden, und zwar nicht nur für die zwei Stunden, über sich selbst hinaushebt. Dank, herzlichen Dank allen, die zum schönen Gelingen dieser wunderbarsten Aufgabe das ihre beigetragen haben.

Und nun möchten wir nur die Hoffnung aussprechen, daß es recht bald möglich sei, diesen musikalischen Himmel auch den allzuvielen aufzutun, die dieses Jahr keinen Platz mehr fanden. Die Freude, die Mitwirkende und Zuhörer bei den Vorbereitungen und bei der Wiedergabe empfunden haben, sollte es allen nahegelegt haben, daß die Aufführung solcher Werke, die zum teuersten Besitztum der Menschheit gehören, die schönste Aufgabe für erstklassige Gesangvereine sind. Cäcilienverein und Liedertafel sollten es sich zur beneidenswerten Ehre anrechnen, wenigstens jedes Jahr einmal eines dieser Werke — Matthäuspassion, Missa Solemnis, H-Moll Messe und neunte Symphonie — ihren dankbaren Mitbürgern zu vermitteln.

Die Solisten veranstalteten am Vormittag des Konzerttages eine Matinée, die des Konzertes würdig war. Adolf Hamm, der sympathische und bedeutendste Organist in der Schweiz, der das Basler Musikleben um so viele hervorragende Konzerte bereichert, zeigte sich in der packenden, bei aller Größe doch bis ins Feinste herausziselierten Wiedergabe der Toccata in C-Dur von Bach als dessen berufensten Interpreten. Frau Cahnbley-Hinken sang drei Lieder von Schubert, Herr Thomas Denys drei Lieder von Hugo Wolf nach Texten von Michelangelo,

der zweifellos den Löwenanteil der Wirkung dieser prachtvoll vorgetragenen Lieder beanspruchen darf. Und den imposanten Abschluß bildete eine der unzähligen Kantaten von Bach „O Ewigkeit, du Donnerwort", eine ergreifende Zwiesprache der Furcht und der Hoffnung, gesungen von Frau Lauterburg-Gound, und Herrn Felix Senius. Tröstend gibt die Stimme des heiligen Geistes, gesungen von Herrn Thomas Denys, der Hoffnung ihre Gewißheit, und ein wundervoller Choral, vom Halbchor des Cäcilienvereins gesungen, bildete den Beschluß dieses — „Gelegenheitswerkes"! Bloesch

(Weitere Berichte aus Zürich mußten wegen Raummangel bis zur nächsten Nummer zurückgestellt werden).
Die Red.

Literatur und Kunst des Auslandes

Die Sezession. Winter 1911. Die Schwarz-Weiß-Ausstellungen der Berliner Sezession sind zu einer Notwendigkeit für Berlin geworden und stehen ohne Rivalen da. Hier sieht man unfertige, nicht zu Ende geführte Kunstwerke, das Künstlerische in ersten Entwürfen und Studien, in Holzschnitten, Radierungen und Lithographien. Die diesjährige Ausstellung wird beherrscht von Entwürfen der großen deutschen Maler aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Am wundervollsten ist Anselm Feuerbach vertreten. Neben ihm sehen wir den ernsten Carstens, den feinsinnigen Schadow, den klaren Peter Cornelius, der mir freilich als Musiker viel größer erscheint denn als Maler. In vortrefflicher Auswahl sind der mir unsympathische seelenlose Genelli, Koch und Rethel vertreten, die Studien Spitzwegs sind zu unvollendet, um ein Bild des Schaffens dieses Künstlers zu geben. Sehr stark ist Josef Israels, das verstorbene Ehrenmitglied der Sezession, vertreten. Von Lebenden tritt Baluscheck mit 24 Kohlekartons, „Wege der Maschine", trotz der auch hier hervortretenden glänzenden Zeichenkunst ein wenig zu aufdringlich auf. Stark wirken Max Beckmanns Studien zur „Amazonenschlacht" und seine Lithographien zum „Neuen Testament." Die Manier Böhles ist unverkennbar und stets von großer Wirkung. Die zahlreichen englischen Lithographien sind sehr fein ausgeführt, aber in ihrer Feinheit eine Ermüdung des Auges. Louis Corinth gibt in neuen Variationen seine bekannten Frauengestalten. Am stärksten von allen jüngeren erschien nur Lyonel Feininger mit seinen märchenhaft-phantastischen, leise humoristischen Zeichnungen: „Aus der Stadt am Ende der Welt" und „Die Theologen."

Unbekannt war mir bisher Wilhelm Giese aus Magdeburg, der sich als ein bedeutender Zeichner mit ungebrochener Naivität erweist. Ludwig von Hofmann läßt seine wundervollen Farben in alten Motiven erglänzen. Die Abhängigkeit von Marées und besonders von Chavannes ist unverkennbar. Käthe Kollwitz wirkt groß und einheitlich wie immer. Intim abgestimmt, aber ohne größeren künstlerischen Wert ist Kathi Küntzes Radierung ihrer Eltern. Fritz Lederer in fein empfundenen Landschaften stilisiert zu sehr. Max Liebermann ist leider nur mit 6 Bildern vertreten. Wo ein Werk von ihm hängt, wirkt es so stark, daß es alles andere an der Wand erschlägt. Es ist unerhört, wie dieser Mann sehen, wie er zeichnen kann. Wilhelm Oesterle überrascht durch dunkle Töne und warmes