Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 7 (1912-1913)
Heft: 5

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

Kulturbewegung im Tessin. Ein Mäzen aus Bellinzona — es soll Prof. Salvioni aus Pavia sein — hat einer Gruppe von Dozenten beiderlei Geschlechts Fr. 10,000 zur Gründung eines schweizerischen Organs für italienische Kultur zur Verfügung gestellt. Der Gedanke ist gut, aber das neue Blatt Adula hat ihm eine Verwirklichung gegeben, die zu bedauern ist. Adula sei der römische Name des von der germanischen Invasion in Rheinwaldhorn umgetauften Berges, heißt es tendenziös schon auf dem Titel. Nun aber genügt ein einfacher Blick auf die Karte, um zu sehen, daß der Name Adula noch heute darauf steht und der Rheinwaldgletscher auf der Tessiner Seite Ghiacciaio di Bresciana heißt. Daß dieser zur Hälfte Graubünden gehörende Berg neben dem italienischen auch einen deutschen Namen hat, ist doch wohl kein Unrecht? Daß er sich durch seine Zugehörigkeit zu einem nichtitalienischen Kanton und seinen Doppelnamen mehr zum Symbol der Verbrüderung der Kulturen als zu dem der Verfechtung des einseitigen italienischen Kulturideals eignet, ist auch wohl klar. Warum also die Tatsachen entstellen? Die Bergidee ist ja ganz schön, aber der Generoso hätte sich besser dazu geeignet. Und nun das Blatt selber. Im Programmartikel wird dem hinterlistig sich einschleichenden, im Geheimen vorzüglich organisierten und über reiche Bestechungsgelder verfügenden Pangermanismus der Text gelesen und gegen die durchhin täglich mehr erfolgende Prostitution einer italienischen Republik protestiert. Dann wird gegen die unmenschliche und gierige strategische Ausnutzung des Tessin gegenüber Italien losgezogen. Auf einer schwarzen Tafel werden die wöchentlichen Missetaten der Eidgenossenschaft gegen das Tessin verzeichnet. Es wird von der Kurzsichtigkeit und Willkür der Menschen gesprochen, die bedeutungslose politische Grenzen festgelegt haben, und es wird behauptet, ob die Grenze über den Gotthard oder bei Chiasso laufe, sei einerlei. Ein Tessiner hochgestellter Politiker, der dem Lausanner Parteitag den patriotischen Gruß der Südschweiz entbot, wird wegen Rasseverleugnung angeschnauzt und einem Patienten verglichen, der eine bittere Medizin schlucken muß. Die ruhmreichen Schlachten, die Eidgenossen und Tessiner kämpften, werden als Legenden lächerlich gemacht. Wer so schreibt, darf sich wirklich weder auf seinen schweizerischen Patriotismus berufen, noch den Vorwurf des Irredentismus von sich weisen, denn wer so denkt ist kein Schweizer mehr. Er hat unser Ideal der Verbrüderung und Durchdringung der Stämme, der gegenseitigen Wertschätzung und Achtung mit Füßen getreten. Leider verliert sich das Blatt noch zudem in persönliche Polemiken und kleinliche Gehässigkeiten. Es sei ja gerne anerkannt, daß das Redaktionskomitee selbstlos und mit Überzeugung an der Arbeit ist, aber diese Überzeugungen müssen wir bekämpfen, da es sich nicht wie versprochen, um kulturelle Probleme, sondern um ein politisches, gegen die im Tessin niedergelassenen Schweizer anderer Kantone, gegen Bern und den Einfluß der Zentralgewalt auf Tessiner Ver-

hältnisse, gegen unsere Landesverteidigung und damit gegen das Vaterland gerichtetes Programm handelt. Nicht mit Entrüstung, aber mit bitterem Schmerze stehn wir dieser Bewegung in einem Augenblicke gegenüber, wo man in Bern entschlossen ist, dem Tessin und den Grenzkantonen soweit als möglich entgegenzukommen und wo man ihm reichliche Beweise des Wohlwollens gegeben und in Aussicht gestellt hat. Wer darauf nicht nur mit Undank, sondern mit Verleumdungen und böswilligen Unterstellungen antwortet, zerstört mutwillig das kaum begonnene schöne Werk besserer Verständigung und verursacht damit gerade, was er bekämpft und tadelt: Die Gleichgiltigkeit gegenüber dem Tessin in Bern.

Die italienische Presse macht sich diese neue Bewegung im Tessin, die zumal in den Lehrerkreisen und im Seminar um sich greift, sofort zu Nutze. Die sonst so maßvolle Florentiner Zeitschrift La Voce philosophiert eingehend in ihrer letzten Nummer über die „Erlösung des Tessin," des Aschenbrödels der Eidgenossenschaft, des verachteten, verlassenen, mit Füßen getretenen Kantons, der nie eine Vertretung im Bundesrat hatte (!). Der letzte Zürcher und der niedrigste Genfer habe nur eine Grimasse für den bevogteten, jeder echten republikanischen und aristokratischen Tradition entbehrenden Tessiner, der schweizerische Traditionen nicht kennt. Schweizerischer Patriotismus sei im Tessin überhaupt unbekannt und seine Unabhängigkeit habe es nicht selbst errungen, noch von der Schweiz erhalten, sondern sie sei ihm von Napoleon aufgedrängt worden. Schließlich wird noch Bundesrat Franscini als Kronzeuge gegen die Grausamkeit der Schweizer angerufen. Wenn solche Geschichtsfälschung und eine so unerhörte Verdrehung der Dinge im italienischen Interesse sich in einer der besten Zeitschriften des Königreichs findet, was soll man von der Tagespresse erwarten? Der vom Leiter der Zeitschrift Giuseppe Preggolini verfaßte Aufsatz schließt mit der Versicherung, Italien habe das Tessin als Puffer gegen Deutschland viel zu nötig, um an seine Annexion zu denken; wenn aber im Tessin die italienische Kultur weiterhin so wenig respektiert werde, so könne Italien die Annexionslust schon kommen und Deutschland werde dann unfehlbar die deutsche Schweiz verschlucken. Das wagt ein feingebildeter, sonst in jeder Beziehung tüchtiger, auch in deutscher Literatur überaus bewanderter Schriftsteller seinen Lesern vorzusetzen! Sapienti sat.

P. S. Inzwischen hat sich Adula nicht wenig verändert. Die von Irredentismus anklingende, antipatriotische Note ist verstummt. Dagegen wird immer noch stark polemisiert und etwas zu viel im Stil einer Zeitschrift für junge Mädchen „geschwätzt". Der feine und sachlich vornehme Ton einer Kulturzeitschrift ist noch nicht getroffen. Persönliche Ausfälle und politische Betrachtungen haben hier nichts zu tun. Daß das Blatt noch sein Ziel erreicht, nachdem es zunächst so gründlich danebengefahren ist, scheint keineswegs ausgeschlossen. Wir wünschen es sogar, wenn es gelingen sollte, das Blatt über das übliche Niveau der Tessiner Presse zu erheben. Bis jetzt hat es noch alle Schwächen und einige Vorzüge eines Tessinerblatts. Als solches kann es auch nicht in die gebildeten Kreise der Innerschweiz dringen. Glückauf Adula, lasse weg was dahinten ist und werde endlich ein schweizerisches (nicht Tessiner) Organ italienischer Kultur. E. P.-L.

Über phonetische Mundartschreibung. Mit aufmerksamer Anteilnahme und herzlicher Freude verfolge ich seit Jahren das herrliche Wachstum der Schweizer Mundartdichtung. Ich sehe, wie sich Jahr für Jahr neue großblättrige Blüten an diesem arm-

dicken Zweige unseres Schrifttums reihen und daß er Früchte trägt, herb, sauer und rotwangig. Und es will mir scheinen, als ob um dieser Eigenschaften willen und weil die Schriftsprache des Schweizers doch nur angelernt ist, die geschriebene Mundart der Mittler zum Herzen des Volkes sein sollte und die Dichter einer spezifischen Mundart so recht eigentlich und einzig, für ihr kleines Sprachgebiet wenigstens, Volksschriftsteller im ursprünglichsten Sinne des Wortes seien, deren Werke nicht nur gelobt, sondern gelesen werden, vom Großbauer bis zum armen Knechtlein oder Straßenpickler hinunter. Selbstverständliche Voraussetzung dabei ist, daß die Mundartdichtung nur heimatliche Stoffe zur künstlerischen Gestaltung übernimmt; ein berndeutscher Homeros beispielsweise wäre doch wohl undenkbar. Und nun, als gar ein C. A. Loosli kam und sich erstmals ernstlich mühte, die Mundart — in seinem Falle die des Unteremmentals — streng phonetisch wiederzugeben, sie gleichsam auf eine Phonographenwalze zu bannen, mit der Klangfarbe des gesprochenen Wortes, da war ich vollkommen von der herrlichen Sendung der phonetisch geschriebenen Mundartdichtung überzeugt. Aber nicht lange. Zwar wirkten die Prosawerke eines Loosli im Vergleich zu Simon Gfellers lesbarem „Heimisbach" wie steifer Seemannsgrog, dieses wie Kinderzuckerwasser.

Es wird also wohl ein süßer Rausch gewesen sein. Das Erwachen zur Erkenntnis ist nicht schmerzlos.

Als die Bücher Looslis nicht den gehofften und vorausgesagten Absatz fanden, währenddem ein Rud. von Tavel mit der Mundartschreibung, die auf die Lesbarkeit weitgehende Rücksicht nimmt, von Anfang an der erklärte Liebling des Berner Lesepublikums war und blieb, wurde ich zum erstenmal irre in meiner vorgefaßten Meinung. Noch suchte ich mir die einsetzenden Zweifel auszureden: Die Mundart getreu und so aufzeichnen, daß der Leser die Gestalten der Dichtung leibhaftig vor sich erstehen sieht, weil sie zu ihm wie durchs Sprachrohr sprechen, muß doch ursprünglichste Heimatkunst sein, die auch aufs Gehör wirkt und daher am ehesten Eingang in weiteste Volkskreise finden muß. Aber trotzdem, der Nichterfolg ist da und spricht dagegen. Weil keine Mundart mit den zur Verfügung stehenden beschränkten Mitteln konsequent und genau fixiert werden kann, bleibt jede phonetische Mundartschreibung ein allerdings interessanter Versuch, der auf halbem Wege stecken bleiben muß und nicht einmal für die Sprachforschung strengen, wissenschaftlichen Wert hat. Und wenn auch: Schließlich schreibt der Mundartdichter nicht für die Wissenschaft und nicht für die Bibliotheken; denn er ist Künstler und nicht Sprachforscher. Zum andern: Die Sprachwissenschaft bedarf nicht der Dichter für die Feststellung einer im Verkehrszeitalter stetigen Veränderungen unterworfenen Mundart, wenn sie sich eines technischen Hülfsmittels bedienen kann, das ihr das Idiom photographisch genau überliefert und ein über jeden Zweifel erhabenes Dokument schafft: Das Diktaphon. Tatsächlich wurde in jüngster Zeit auf norddeutschen Universitäten der Versuch gemacht, einzelne spezifische Mundarten zur Festlegung einfach auf die Wachswalze zu diktieren, und, wie mir ein Plattdeutschdichter versichert, mit allem wünschenswerten Erfolg.

Und noch ein Einwand: Der Kenner einer Mundart wird auch eine phonetisch ungenaue Schreibart, unbewußt zwar, phonetisch richtig lesen. (Beispiel: wölle [wollen] und wöue); der Fernerstehende aber wird auch bei einer nach Möglichkeit durch-

geführten phonetischen Schreibung niemals die fremde Mundart richtig aussprechen und namentlich nicht die Klangfarbe herausfühlen können.

So kam ich zur neuen festverankerten Überzeugung: Der Mundartdichter darf sich nicht mit der getreuen phonetischen Schreibart abmühen, wie sehr auch die Aufgabe Reize und Lockungen in sich schließt. Denn das ist die unumgängliche Forderung der Dichtung, die ins Volk dringen soll: unbeschränkte Lesbarkeit. Sie erschweren heißt, dem Mundartbuche den Weg zum Volke versperren. Ich bleibe zwar dabei: Es ist ein Jammer, daß sich der bequeme Leser nicht die Mühe nimmt, sich in die ungewöhnliche phonetische Schreibart hineinzulesen, es wäre aber verhängnisvoll, würden die an sich so urwüchsigen und volkstümlichen phonetischen Mundartdichter fortgesetzt mit den auf getreue Wiedergabe der gesprochenen Volkssprache gerichteten, mühevollen Versuchen ihren Leserkreis unnötig länger begrenzen. Hermann Aellen.

Zürcher Theater. Schauspiel. Meinrad Lienerts „Krippenspiel", zu dem Hans Huber die Musik geschrieben hat, wurde in einem literarischen Abend des Lesezirkels Hottingen im Pfauentheater zur Aufführung gebracht. Ein abschließendes Urteil über die Dichtung sowohl, als auch über Hubers Musik ist nach dieser Aufführung nicht möglich. Das einfache poetische Krippenspiel Lienerts bedarf eines schönen Rahmens. Es gehört zu den anspruchslosen Dichtungen, die bei einer Vereinfachung der Aufführung Einbuße erleiden, es ist ein Werk, dem man szenisch und darstellerisch nicht Zwang antun darf. Und dies geschah leider im Pfauentheater.

Die Unzweckmäßigkeit der Pfauenbühne tut jedem Werke Abbruch, das ohne Illusion und liebevolle Aufmachung nicht bestehen kann.

Am besten gelang noch die Interieurszene des ersten Bildes. Das zweite Bild, das eine Stadt vortäuschen soll (dichterisch das schwächste), war das reinste Puppentheater. Es ist unmöglich ferner, auf einer 6 Meter tiefen Bühne, eine Alpenszenerie mit der nötigen Tiefenwirkung zu erschaffen. Und der Stall mit der Krippe, in der eine Wachs- oder Holzpuppe als Jesuskindlein saß, war alles andere, nur kein Alpenstall, wirkte vielmehr wie Panoptikum. Ich könnte noch mehreres aufzählen. Aber es sei genug. Im Stadttheater wäre das Krippenspiel ganz anders herausgekommen. Dort ist Raum, die nötige Entfernung, dort sind die nötigen Requisiten. Dort wäre es möglich gewesen, die Musik vor der Rampe zu plazieren, wo sie hingehört.

Meinrad Lienert schließt sich in seinem Krippenspiel an deutsche Vorbilder und neuere Bearbeiter des Krippenspiels an. Mit dichterischer Freiheit legt er zeitlich und räumlich Getrenntes in eine Handlung zusammen, die sich, wie ein Märchen, ohne Widerspruch zu erwecken, ganz selbstverständlich gibt. Lienerts Maria ist eine dem deutschen Gretchen ähnelnde Maria. Als sie ihre schwere Stunde nahen fühlt und im Städtchen keine Unterkunft findet, führt sie ein Schwyzerbub in einen Stall auf die Alp. Dort bereiten singende Englein die Krippe, ehe die Hilfsbedürftige ankommt.

Mit dieser Handlung verflochten ist die Verkündigung an die Hirten, [droben auf der Alp] ist die Anbetung der Weisen aus dem Morgenland. Bild 5 spielt in Jerusalem, im Palasthofe des Herodes, der nach dem Abzug der Weisen seine Häscher aussendet. Bild 6 zeigt, wie die Hirten, die mittlerweile vor dem Stalle angelangt sind, die Häscher des Königs Herodes in die Flucht schlugen; wie sie den Teufel, der sie vor dem Stalle verlocken will, mit dem Na-

men Jesus bannen, schließlich die gemeinsame Anbetung der Weisen und Hirten. Lienert hat das Krippenspiel absichtsvoll in einem holperigen Knittelvers geschrieben und erreichte damit die Wirkung der Naivität und künstlerischen Einfachheit, die zu einer solchen Dichtung gehört. Im einzelnen wäre vielleicht zu sagen, daß manche Reimwörter zu häufig wiederkehren, manchmal auch zu billig sind. Den tiefsten Eindruck machten mir die erste Szene (Mariä Verkündigung), die Alpszene mit dem Alphornbläser und Segen und die Szene, in der die Engel die Krippe ausschmücken. Nach meinem Gefühl dürfte die Verlockung des Teufels durch Ballettdamen ersetzt werden oder ganz wegfallen. Das zweite Bild, Maria und Josef in der Stadt, verträgt eine Verstärkung nach der Seite des Lebensvollen und Dichterischen.

Hans Hubers Musik entbehrt der Einfachheit, die Lienert überall so glücklich festhält. Die Wirkung der Dichtung war trotz aller Mängel und Nachteile der Aufführung und der Bühne, eine warme und stimmungsvolle. Das Publikum applaudierte so lang, bis es den Dichter, der irgendwo auf der Galerie versteckt saß, entdeckt und gezwungen hatte, aus seiner Reserve herauszutreten.

Das diesjährige Weihnachtsmärchen führt den Titel „Katawampus", und es ist auch so. Ein Engländer hat es erdacht, und die Musik ist schlechter wie schlecht, nämlich englisch: ein paar „Geisha"-Melodien und einige sehr bekannte Cakewake-Rhythmen werden immer wieder aufgewärmt. Katawampus ist eine Kinderkrankheit; die Krankheitserscheinungen sind Spektakelmachen, Unfolgsamkeit, Streitsucht, Unzufriedenheit, Lieblosigkeit gegen die Geschwister und gegen — die Puppen!

Eine Familie hat vier an Katawampus erkrankte Kinder. Ein Höhlenmann aber hat ein Mittel dagegen. Er nimmt die Kinder mit und mißt ihnen neue Eigenschaften und Temperamente an. Akt 2 also: beim Höhlenmann! Im Akt 3 steht das ungezogenste Kind vor dem hohen Bundesrat der Puppen, um sich wegen Puppenquälerei zu verantworten. Das letzte Bild zeigt die Gezähmten wieder zu Hause.

Das Motiv des Märchens ist recht gut, aber mit einer Hilflosigkeit sondergleichen ausgeführt. In dem Bilde vor dem „Bundesrate der Puppen" finden sich Ansätze zu einer Handlung, das übrige ist „Katawampus". Ein Haus voll Kinder, wie in einer solchen Vorstellung, ist da ein ganz anderes Theater, und das kleine blonde Kerlchen, das vom Schoß seiner Mutter urplötzlich auf den meinen überging, an meiner Perücke sich festhielt, um besser sehen zu können, merkte gar bald, weshalb ich im Theater war. So ziehe ich, belehrt und bekehrt, die kritische Feder ein und erkläre von Herzen, daß die Kinder „Katawampus" entzückend fanden.

Durch eine reisende Theatergesellschaft unter Leitung des Hofschauspielers Ludwig wurde Otto Borngräbers erotisches Mysterium „Die ersten Menschen" zur Darstellung gebracht.

Es passiert im Pfauentheater selten, daß das Publikum die Schauspieler auslacht. Dies geschah bei dieser Aufführung. Die Darsteller, mittelmäßigstes Provinztheater, unterstrichen die dilettantischen und geschmacklosen Züge des durch ein Zensurverbot und eine widerliche Reklame aufgeblasenen Stücks derart, daß sich alsbald ein Gefühl des Ärgers und schließlich unfreiwillige Heiterkeit einstellte.

Eine Neu-Einstudierung von Freytags „Journalisten" wäre noch zu erwähnen, eine mit Freudigkeit aufgenommene Auffüh-

rung, die Herrn Danegger als vorzüglichen Piepenbrink, Marx als Schmock und Moser als Korb lebhaften Beifall eintrug.

Das Stück selbst, das leichtfertige Systematiker gerne als klassisches Lustspiel rubrizieren, machte nicht nur in der Zimmereinrichtung einen recht verwöhnten Eindruck. Wie viel in der Technik, in der Charakteristik, in der Dialogführung, in der Milieuschilderung ist da brüchig, unzureichend und staubig! „Die Journalisten" sind ein Werk, scheint mir, das heute zum guten Teil von Schauspielers Gnaden lebt.

Carl Friedrich Wiegand

— Oper. Unsere Oper hat in den letzten Wochen nicht gefeiert: wennschon die Zahl der Neueinstudierungen nicht groß war, so hat sie doch alle Kräfte angespannt und in einer Aufführung gezeigt, was bei gutem Willen — und genügend tiefem Griff in den Geldbeutel — geleistet werden kann: Richard Strauß' vielumstrittene „Ariadne auf Naxos" ging am 5. Dezember nun auch bei uns in einer fast durchweg glänzenden Ausführung in Szene. Noch selten wohl hat ein Opernwerk einen solchen Streit entgegenstehender Meinungen erregt wie diese Verherrlichung der Tochter des weisen Minos, und in der Tat dürfte der juristische Scharfsinn dieses väterlichen Oberrichters dazu gehören, eine säuberliche Entscheidung des ästhetischen Rechtsfalles herbeizuführen. Eines indessen ist auch dem beschränkten Untertanenverstand klar: wennschon es dem Meister erlaubt ist die Form zu zerbrechen, so kann doch nicht jede Zerbrechung der Form durch einen Meister als ein Meisterstück angesehen werden. Der Grundriß des gesamten Werkes ist bekanntlich folgender: in dem von Hugo von Hofmannsthal zurechtgestutzten Molièreschen Lustspiel „Der Bürger als Edelmann" läßt der Held des Stückes, der adelssüchtige und banausische Geldprotz Jourdain, zu Ehren der von ihm angebeteten Marquise Dorimène in seinem Hause nach einem glänzenden Gastmahl eine Oper aufführen, der nach dem ursprünglichen Plan eine heitere Harlekinade folgen soll. Herr Jourdain aber ordnet im letzten Augenblick zur Verzweiflung des Komponisten an, daß die ernste Oper — Ariadne auf Naxos — und das heitere Spiel — die ungetreue Zerbinetta — gleichzeitig gegeben werden sollen. Der vom Geldsack gestützte Unsinn siegt und die Zuschauer auf der Bühne und im Theater bekommen eine wunderliche Ineinanderflechtung zweier inhaltlich und stilistisch völlig heterogener Erzeugnisse zu sehen und zu hören. Das Ganze des Molière-Hofmannsthal-Straußschen Werkes stellt also die Aneinanderkoppelung zweier — mit Musikeinlagen versehener — Lustspielakte und einer in sich zwiespältigen einaktigen Oper dar. Der ordnungsliebende Theaterbesucher stolpert über einen ganzen Rattenkönig von Ungewöhnlichkeiten und Unvorschriftsmäßigkeiten: die Stilvermengung der eigentlichen Oper selbst könnte man als eine extravagante Laune noch am ehesten großmütig hinnehmen, wie aber soll die Verquickung mit der Molièreschen Burleske, wie die Verbrämung dieser letzteren mit der — an sich durchaus reizvollen — Straußschen Lustspielmusik verstanden und bewertet werden? Und wenn schließlich noch die Oper innerhalb des Ganzen so plaziert wäre, daß man sie als eine richtige Einlage empfinden würde! So aber, den Schluß bildend, nur durch ein paar kurze, läppische Bemerkungen des wackeren Herrn Jourdain mit dem Vorhergehenden spinnwebedünn zusammengehalten, kann man sich des Eindrucks der unorganischen Aneinanderknüpfung und des Auseinanderfallens der Teile nicht erwehren. Und dann kommt das Heer der in-

neren Bedenken: was ist uns Herr Jourdain? Kann uns „unendlich Fortgeschrittenen“ die zum Teil doch recht kindliche Burleske etwas „geben“? Vor allem aber, können wir dieser „im großen Stil“ um ihren treulos verdufteten Theseus jammernden Ariadne und den sie zu neuem Leben wandelnden mystischen Bacchus, können wir endlich der übermütigen Zerbinetta-Harlekinade und gar ihrem Hineinwachsen in die ernste Ariadnehandlung ein menschliches Interesse entgegenbringen? Das alles sind Fragen, die schwerlich ohne weiteres bejaht werden können und die — vom musikalischen zunächst einmal ganz abgesehen — das Hauptbegründungsmaterial für die ablehnende Haltung eines Teiles des Publikums abgeben. Aber man wird einem Künstlerpaar wie Strauß-Hofmannsthal gegenüber mit der Aburteilung doch nicht allzu schnell bei der Hand sein dürfen. Betrachtet man einmal das Ganze, ohne Anwendung der angedeuteten kleinlichen Zergliederungsmanier, im Zusammenhang, so kommt man doch zu der Einsicht, daß eine einheitliche Grundstimmung, ein einheitlicher Grundgedanke vorhanden ist. Die von Molière geschaffene unvergleichliche Gestalt des Jourdain hat hier so etwas wie eine Steigerung und Vertiefung erfahren. Repräsentiert Jourdain schon in dem Lustspiel das Element der beschränkten Protzenhaftigkeit, das, gestützt auf den Geldsack, vermeint alles erreichen, alles nach seiner Pfeife tanzen lassen zu können, so wächst er sich in dem Ganzen des Werkes zu jenem traurigen kunst- und kulturfeindlichen Geiste aus, der ohne jedes Verständnis, nur als materielle Macht der Kunst die Wege vorschreiben will. Ist die von Jourdain erzwungene Stilverwirrung der Oper formell ein Beweis für die Macht dieses traurigen Geistes, so deutet sie inhaltlich wieder den ewig durch- und ineinander spielenden Gegensatz des Idealen und Realen, der „himmlischen und irdischen Liebe“ an. In diesem schmerzlich-satyrisch gefärbten Geist scheint mir ein allerdings schwaches Band zu liegen, das die zunächst so zusammenhanglos erscheinenden Teile des Werkes innerlich zusammenhält, zum mindesten der Hauch einer gemeinsamen Stimmung um sie schlingt. Daß man trotzdem über den Eindruck einer wenig glücklichen Expedition in eine stilistische terra incognita nicht hinauskommt, unterliegt allerdings keinem Zweifel. Wenn dagegen auf rein musikalischem Gebiet sich neben den anerkennenden Stimmen auch solche erheben, die hier nichts sehen wollen, als innerlich leere sensationssüchtige Mache, so muß einer solchen Auffassung doch mit Entschiedenheit entgegengetreten werden. (Deswegen allerdings, weil Strauß hier einmal ausnahmsweise ein kleines Orchester, zu dem sich noch Klavier, Celesta und ein eigens konstruiertes Harmonium, Dominator genannt, gesellen, von einem Mozartorchester und Mozartischem Klang sprechen zu wollen, geht entschieden nicht an, es handelt sich lediglich um eine dynamische Abschwächung des sonst ganz Straußisch behandelten Orchesters.) Macht sich in den Musikeinlagen des Lustspiels ein frischer, teilweise fein parodistischer Zug geltend — die ganz leicht markierten Anklänge an „Rheingold“ und des Komponisten eigenen „Don Quichotte“ in der wundervollen Tafelmusik des zweiten Aktes beim Servieren eines „Salmen vom Rhein nach Pfalzgrafenart“ und einer „Hammelkeule in italienischer Weis“, das Pfeifen und Trillern beim Auftragen „eines kleinen Gerichtes von Drosseln und Lerchen auf Salbei und Thymian“ wirken ohne alle Aufdringlichkeit durchaus humoristisch — so enthält die eigentliche Oper Partien von hervorragender Schönheit. Und daß

diese Schönheiten nicht nur auf klanglichen Effekten, sondern auf einer ausgesprochen eigenartigen Erfindung thematisch-melodiöser Natur beruhen, bedingt einen ganz besonderen Vorzug dieser jüngsten Straußschen Oper. Gleich das Terzett der Dryade, Najade und des Echos schafft im Verein mit der prächtig fließenden Begleitung des Orchesters eine eigenartig fesselnde Stimmung. Wundervoll ist, trotz „erschröcklicher" Quinten, das Erwachen der Ariadne gezeichnet. Die bedeutendsten musikalischen Schönheiten enthält wohl der Schlußteil mit den Bacchusszenen. Stellen wie Ariadnes „Ich grüße dich, du Bote aller Boten . . .", „Gibt es kein Hinüber . . .", des jungen Bacchus: „Du schönes Wesen . .", „Bin ich ein Gott . . .", vor allem aber das Schlußduett sind von einer Schönheit, der sich weniges aus Strauß' übrigen Bühnenwerken an die Seite stellen läßt. — Die von ganz anderem Geist beseelten Szenen der Zerbinettahandlung sind in ihrer Eigenart von nicht minderem Reiz. Im Mittelpunkt steht hier natürlich die mit unerhörten Schwierigkeiten bedachte Partie der Zerbinetta selbst, deren maßlose Koloraturen indessen doch in den Dienst eines glänzenden, charakteristischen Humors gestellt sind. Auch die Ensemblesätze des Quartetts der Harlekinade sind nicht ohne Reiz und das Ständchen Harlekins „Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen" bildet eine kleine Perle für sich. — Die Aufführung des Lustspiels wie der Oper war, wie schon vorerwähnt, vortrefflich; zeichnete sich in ersterem Herr Wünschmann als Jourdain aus, so verdienen unter den Personen der Oper in erster Linie Frl. Joh. König als Ariadne und besonders Frl. Irene Eden als Zerbinetta uneingeschränktes Lob; auch Herr Bernardi bot als Bacchus vieles Schöne. Um die Nebenrollen machten sich die Damen Krüger, Wolf und Reinl als Dryade, Najade und Echo, die Herren Stier, Kistenmacher, Wolter und Camphausen als Harlekin, Skaramuccio, Truffaldin, Brighella in hohem Maße verdient. Das Orchester führte unter Dr. Lothar Kempters bewährter Leitung seine schwierige Aufgabe mit bestem Gelingen durch. Die bis in alle Einzelheiten glänzende Ausstattung bot Bilder von entzückender Feinheit und hohem malerischem Reiz, so daß allein schon von diesem Gesichtspunkt aus ein Besuch der von Oberregisseur Rogorsch vortrefflich geleiteten Aufführung einen seltenen Genuß gewährte.

Die übrigen Ereignisse der Oper können mit wenigen Worten erledigt werden: Walter Soomer absolvierte ein zweimaliges Gastspiel als Wotan in der „Walküre" und als Hans Sachs; während er rein stimmlich in manchem ein wenig enttäuschte, wußte er gesangstechnisch und darstellerisch den hohen Ruf, der ihm als Bayreuthsänger vorausgeht, zumal in den Meistersingern, glänzend zu rechtfertigen. Als Sieglinde bot Frl. Wolf eine vortreffliche Leistung, auch Frl. Königs Brünhilde verdient Anerkennung. Den Siegmund sang und spielte Herr Ulmer mit Auszeichnung. In der ersten „Holländer"-Aufführung dieser Saison vom 13. d. M. zeichnete sich Herr Janesch in der Titelrolle aus. Die Senta sang Frl. König zur Zufriedenheit.

W. Haeser

In Anbetracht der Tatsache, daß mit dem 13. Februar 1913, der dreißigsten Wiederkehr des Todestages Richard Wagners, der urheberrechtliche Schutz seiner Werke für die Schweiz abläuft, haben Verwaltungsrat und Direktion der Theater-Aktiengesellschaft Zürich beschlossen, „Parsifal" gegen Ende der laufenden Spielzeit in Zürich zur Aufführung zu bringen. Einer sorgfältigen

Einstudierung und Inszenierung des Werks wird die größte Aufmerksamkeit zugewendet. Die musikalische Einstudierung liegt in den Händen von Kapellmeister Dr. Lothar Kempter, mit den Entwürfen für die Dekorationen ist Gustav Gamper in Bern, mit denjenigen für die Kostüme Ernst Georg Rüegg in Zürich betraut. In steter Fühlung mit Theatermaler Albert Isler in Zürich haben die letzteren ihre Arbeiten schon weit gefördert. Es besteht begründete Hoffnung, daß die großen, für eine würdige Ausstattung unerläßlichen Mittel von einer Anzahl von Kunstfreunden aufgebracht werden, ein Teil ist schon jetzt fest zugesichert.

Basler Theater. Schauspiel. Unser Schauspielrepertoire bessert sich entschieden. Nach langem Schimpfen und Protestieren durch Wort und Tat (Aufgeben der Abonnements, Fernbleiben vom Theater 2c.) haben es Kritik und Publikum durchgesetzt, daß im Dezember statt Schönthan & Cie. einige gute, ernste Sachen gegeben wurden. So Anzengrubers „Meineidbauer", jene wundervolle Gewissenstragödie, die nicht nur eine prächtige Dichtung, sondern auch ein ungemein wirkungsvolles Theaterstück ist; ferner „Rosmersholm" von Ibsen, eine Vorstellung, die nur etwas litt durch die ungenügende Darstellung des Rosmer und die völlig verfehlte Wiedergabe des Ulrik Brendel. Die übrigen Darsteller, namentlich Frl. Wender als Rebekka Wert und Herr Melchinger als Rektor Kroll waren vorzüglich, und die Freude, wieder einmal etwas Gediegenes zu sehen, war wenigstens bei mir so groß, daß ich gern die erwähnten Mängel mit in Kauf nahm. Sehr interessant war auch die Wiedergabe von Gorkis „Nachtasyl", jenen „Szenen aus der Tiefe", in denen die ganze Sehnsucht der Menschenseele — selbst der entarteten — nach sittlichem, künstlerischem und religiösem Leben, der Hunger des Geistes zu wunderbarem Ausdruck gelangt. Jedem, der dieses Stück gesehen, werden die Gestalten der herabgekommenen Handwerker, des degenerierten Barons, des trunksüchtigen Schauspielers, der armen Dirne, in der bei aller Verkommenheit noch ein rührender Glaube an die „reine Liebe" lebt, des jungen Diebes Pepel und der armen Natascha, die in dieser Umgebung den Glauben an die Menschen verloren hat, unvergeßlich bleiben. Und durch diese Welt hindurch schreitet wie ein Bote des Lichtes der Pilger Luka, ein Vertreter jener gütigen, resignierten Frömmigkeit des russischen Volkes, die wohl mitleiden, lindern, trösten, aber der Not der Zeit und des Volkes nicht abhelfen kann. Luka kommt und geht wieder — und mit seinem Scheiden sinkt alles wieder in das anfängliche Dunkel zurück!

Auf die Poesie der Sehnsucht folgte nun die Poesie der Erfüllung; nach längerer Pause gab man wieder einmal ein klassisches Stück, Shakespeares „Wintermärchen". Es war ein glücklicher Gedanke, diese wunderbar beglückende, reizende Dichtung just in der Weihnachtszeit darzustellen; der gute Besuch mag der Theaterleitung gezeigt haben, daß sie damit das Rechte getroffen.

E. A.

Berner Stadttheater. Es fällt mir schwer, über die einzige französische klassische Vorstellung der Theatersaison, „Le Cid et l'Avare", am 19. Dezember, — wir haben gewöhnlich nur eine — zu sprechen. Von Corneilles Meisterwerk versprach ich mir einen großen Genuß. Wie peinlich mir auch das Geständnis wird, ich muß sagen, daß ich nur Bruchstücke davon kannte. Was man in der Schule an Klassikern nicht gelesen hat, bleibt doch den meisten von uns vorenthalten. Wie fände man heute noch Zeit, das Alte zu lesen? Dafür muß man eben

warten bis man aus dem Gemenge, das das heutige Leben für schaffende Menschen ist, herauskommen kann. Eine Beschäftigung für das Alter — wenn es dann die Augen noch erlauben! — für die in den Ruhestand Getretenen. Ich stelle mir das ganz angenehm vor: die schöne Sprache, die tönenden Verse, die edlen Gefühle, wofür man in unserem praktischen Zeitalter keine Zeit mehr findet, in Muße zu genießen. Hier, im Berner Stadttheater, am Anfang des 20. Jahrhunderts, kamen mir die hochtrabenden Phrasen einer Tragödie, in welcher lauter Helden sich bewegen, ein wenig — wie soll ich sagen? — pompös vor, über dem Leben schwebend, veraltet. Haben wirklich diese Menschen so verschieden von uns gefühlt und gedacht, oder sind es eben keine Menschen, sondern nur Gebilde des großen Franzosen? Vielleicht war auch die Vorstellung daran Schuld, daß ich keinen Berührungspunkt zwischen all diesen Helden und mir fand. Sie war nicht erstklassig. Corneille und Racine sollte man vielleicht nur in der Comédie française hören, wo sie nach der Tradition gespielt werden. Ganz befriedigt hat mich eigentlich nur Rodrigues, der mit einem wunderbaren Organ, das mir heute noch in den Ohren klingt, meisterhaft die schönen Verse sang. Schade nur, daß er äußerlich nicht der Vorstellung, die man sich vom Geliebten Chimènes macht, entsprach.

L'Avare war besser in den Mitteln der Truppe, obgleich es ein grober Fehler war, das intrigante Kammerkätzchen Frosine von derselben Schauspielerin, welche die Chimène wiedergab, spielen zu lassen. Harpagon fand in Jean Froment einen meisterhaften Darsteller, der Maske und Spiel getroffen hatte und die Rolle des Geizigen zu einer, durch ihren Realismus packenden Schöpfung machte. Mehr kann ich von jenem klassischen Abend nicht sagen, denn fünf Akte Corneilles und fünf Akte Molières hintereinander, das ist wirklich des Guten zu viel, und man kann vom Zuschauer kaum erwarten, daß er von der zweiten Hälfte der Vorstellung überhaupt etwas behalten hat.

Wenn Baret uns an jenem Abend des Guten zu viel brachte, so gab er uns an der Vorstellung vom 16. Dezember in „Le prince consort" von Xanrof und Chancel des Schlechten, Zweideutigen genug. Aber wie sollte man sich beklagen, da man doch gelacht hat? Das Stück läßt sich nicht analysieren. Es ist wie die meisten französischen Possen eine Anhäufung der groteskesten, unwahrscheinlichsten, unziemlichsten Szenen und wäre nur durch eine ganz vortreffliche, leichte, in cinematographischem Tempo gehaltene Wiedergabe erträglich. Hier paßt das Wort: glissez, mortels, n'appuyez pas! Dieser Rat wurde aber nicht befolgt, und die Darsteller drückten nicht nur, sie saßen auf den zweideutigen Witzen, auf den schlüpfrigen Situationen, wahrscheinlich um sie einem provinzialischen Publikum ja nicht entgehen zu lassen. Es ist ein schlimmes Zeichen für die Gesinnung und den Geschmack der jetzigen Zeit, daß solche Possen bei einem gebildeten Publikum Anklang finden.

Läßt sich ein solches Lustspiel nicht analysieren, um so leichter hat es die Kritik mit dem Stück, das am 7. Januar gegeben wurde, Francis de Croissets, eines jungen belgischen Dramaturgen, neuester Komödie, „Le coeur dispose". Denn hier dreht sich die Handlung einzig um die alte, schon so oft — von Georges Sand im Marquis de Villemer, von Octave Feuillet im Roman d'un jeune homme pauvre, von Victor Cherbuliez und anderen — ausgebeutete Situation des armen Sekretärs einer reichen

adligen Familie, der sich in die schöne Tochter des Hauses verliebt und aus Zartgefühl sein Geheimnis für sich behält. Croissets Lustspiel zeichnet sich aber von den genannten Werken dadurch aus, daß es ein psychologisches Problem aufstellt: die Umwandlung, welche die Liebe im Herzen eines modernen genußsüchtigen rücksichtslosen Strebers vollführt. Und durch die Konflikte, die daraus entstehen, wirkt es originell und nicht als etwas schon Dagewesenes. Robert Levaltier war ins Haus Miran Charville gekommen, um um jeden Preis sein Glück, das heißt sein Vermögen zu machen. Dafür waren ihm alle Mittel gut. Daß er die reiche Erbin heiraten konnte, war für ihn nicht ausgeschlossen. Zufällig verliebte er sich aber in Helene Miran Charville, in welcher er am Anfang nur die mögliche reiche Braut gesehen hatte, und das ist es eben, was seinem Leben eine ganz andere Richtung gibt, was die egoistischen, etwas unlauteren Pläne zerstört und aus dem rohen, zu allem entschlossenen jungen Ausbeuter, einen ehrlichen Menschen macht, der, wenn er auch die Geliebte niemals gewinnen wird, sich doch ihrer in allem würdig zu zeigen bestrebt. Und das hübsche Lustspiel endigt, wie man es vorausgesehen hatte. An der Darstellung wäre vieles auszusetzen. Der allgemeine Ton war keineswegs auf die Situation gestimmt: so spricht, so bewegt man sich nicht im Schlosse einer alten adligen Familie. Ich stelle mir wenigstens die Frauen nicht so cocottenhaft und die Männer, sogar die Familienväter, so abgelebt und geckenhaft vor. Noblesse oblige! Um so angenehmer fiel dagegen das gemessene natürliche Spiel beider Hauptpersonen auf, mit dem sich bis zum äußersten steigernden Anspannen der Gefühle, deren Ausbruch das Lustspiel jäh beschließt. Marg. Gobat

— Aus unserm Opernrepertoire ist als wichtigstes Ereignis die Interpretation der Carmen durch Maria Labia von der Mailänder Scala hervorzuheben. Daß jede Darstellerin wieder eine eigene neue Carmen bringt und bringen kann, das gerade zeigt die kaum wieder erreichte Größe dieser Operngestalt. Soviele bedeutende Künstlerinnen ich in dieser Rolle gesehen, immer wieder war es eine andere Carmen, und jede Auffassung hat ihre volle Berechtigung, wenn nur eine Gestalt aus einem ganzen Geist daraus hervorgeht. Maria Labia stellt uns ein wildes rassiges Spaniermädchen auf die Bühne, ein Geschöpf des Volkes, das seine glutvolle einladende Schönheit kalt berechnend gebraucht, um sich ihrer Herrschaft über die Männer so recht zu freuen. Die höchste und raffinierteste Kunst wird angewendet um den Eindruck naiver überzeugender Natur zu erzielen. Und das gelingt ihr auch. Wir haben selten die reine Natur, das schöne gefleckte Pantertier im Menschen in solch glaubhafter Vollendung verkörpert gesehen. Leider tun solchen Künstlerleistungen bei uns die Nebenerscheinungen meist gefährlich Abbruch. Wenn dann der Don José ein deutscher Lohengrin ist, so glaubt man nicht recht an die Macht dieser südlichen Glut. Und ganz zum Gretchen muß man auch die Michaela nicht machen. Wir haben die künstlerischesten Aufführungen in Paris und Wien gehört, aber die vollkommensten trotz weniger bedeutender Einzelleistungen in Rom und Neapel. So war auch bei dieser Vorstellung ein zu großer Abstand von der Sängerin, die ihre prächtige Carmen auch mit der vollendetsten Gesangskunst ausstatten konnte, und dem Don José, der bei Fritz Stein stimmlich gut aufgehoben war, dem man aber die ganze Geschichte, die er uns vorsang, nicht glaubte. Im übrigen hielt sich die Oper auf leidlicher Höhe. Weniger begeisternd war Mozarts Don Juan.

Zeigte sich auch deutlich der gute Wille, etwas besseres herauszubringen als die Unwürdigkeit des letzten Winters, so war das doch noch kein Don Juan, wie er an unserm Theater verlangt werden dürfte. Allerdings mußte auch die Donna Anna, die sonst von Fräulein Lisken zur schönsten Leistung gemacht wird, in letzter Stunde durch eine Aushülfe gesungen werden und versagte völlig. Bei allem fühlte man aber die Unfreiheit, die jede Bewegung versteifte, jede Schwierigkeit unterstrich. Don Octavio, der vergangenen Winter eine komische Figur war, begnügte sich diesmal mit einer unbehülflichen Figur. Ist Mozart den Herren und Damen zu schwer, oder glauben sie mit solch alten Vor-Wagner Opern leicht fertig zu werden? Es ist zweifellos das erste, aber man käme leicht auf den Gedanken, das zweite Argument sei das ausschlaggebende, denn „Des Teufels Anteil", diese entzückende Spieloper, mit denen wir leider so spärlich bedacht werden, kam auch zu früh ans Rampenlicht. Gerade diese feinen, musikalisch so viel wertvolleren Werke als manche große Oper, verlangen auch eine ganz subtile Einstudierung und eine künstlerisch vollendete Wiedergabe. Es braucht viel Liebe zur Sache, um diese Werke in liebenswürdiger Frische zu erhalten; aber diese Liebe lohnt auch ein musikalischer Feinschmeckergenuß. Man legt jetzt das ganze Schwergewicht auf Wagner, dessen Nibelungen-Trilogie vollständig aufgeführt werden soll.

Die interessanteste Novität auf dem Gebiete des Schauspiels war Hermann Bahrs „Prinzip", das bei flotter Darstellung einen sehr günstigen Eindruck machte. Leider hat sich Bahr nicht von vorneherein zu der Posse entschließen können, die ihn im zweiten Akt und im Anfang des dritten Aktes unwiderstehlich macht, er wahrt vorerst krampfhaft den Lustspielernst und wirft auch am Schluß rasch den Faltenmantel nochmal um, womit er sich aber um ein gut Teil der Wirkung bringt. Seine Stärke liegt im verblüffend geistreichen Aperçu, und den kann er ja überall anbringen. Den Höhepunkt erreicht der Bühnenschriftsteller in der Erschaffung der beiden Küchenfiguren. Die köstliche Köchin und der Herr Ober sind wirkliche Bereicherungen unserer komischen Bühnenfiguren, sie waren auch beide in besten Händen und wirkten unwiderstehlich. Ebenso hübsch gedacht und prächtig gegeben wurde die Rolle des kaum flügge gewordenen Gymnasiasten, die wir als eine Glanzleistung Rudolf Kellers bezeichnen müssen. Eine sehr befriedigende Wiedergabe fand Sudermanns „Heimat", die immer noch als äußerst bühnenwirksam sich ausweist und mit einem dankbaren Publikum rechnen darf. Aber wie alt und verstaubt mutet uns dieses junge Werk an neben Schillers „Kabale und Liebe", das ein Herr Nevver benutzte um seine Unbrauchbarkeit zu beweisen. Dazu ist Schiller eigentlich zu gut, umsomehr als dann bei solchen Probespielen auch die Mitwirkenden sich nicht am Einstudieren überarbeiten. Dieses erste schüchterne Probespiel erweckt die bange Frage, was wird nächsten Winter aus unserm Schauspiel werden? Die besten und brauchbarsten Kräfte verlassen unsere Bühne mehr oder weniger freiwillig. Der Regisseur Kauer wird kaum ersetzt werden können. Und ob für die andern entsprechende Kräfte gefunden werden, ist zum mindesten zweifelhaft. Jedenfalls stehen wir dann wieder einmal vor einem ganz neuen Ensemble, und der halbe Winter verstreicht, ehe sie sich etwas ineinander eingelebt haben. Bloesch

Basler Musikleben. In dem zur Berichterstattung vorliegenden Zeitraume treten zwei Ereignisse des musikalischen Lebens als außergewöhnlich von selbst hervor, von denen das eine noch ins alte, das andere ins neue Jahr fällt. Im alten Jahre führte

am Sonntag vor Weihnachten der Basler Bach-Chor im Münster eine Weihnachtsmusik auf, bestehend in den ersten drei Kantaten aus J. S. Bachs Weihnachtsoratorium. Da ihr Referent mit der Gründung dieses Chores und mit dem Zustandekommen des erwähnten Konzertes verbunden ist, so hält er es für richtiger, dem ersten Kritiker Basels, Herrn Prof. Dr. K. Nef, das Wort mit dessen ausdrücklicher Erlaubnis zu überlassen, indem er nur wiederholt, was dieser in seiner Besprechung in den Basler Nachrichten unter anderem schrieb: „Das gedrängt volle Münster zeigte deutlich, wie gern man sich durch eine feierliche und schöne Weihnachtsmusik in die Festzeit einführen läßt. Bach, der so tief im Volkstume wurzelt, ist der rechte Mann zum Volke zu sprechen. Der Bach-Chor, der erst vor kurzer Zeit verheißungsvoll ins Leben getreten ist, hat mit seiner Wiedergabe des Weihnachtsoratoriums bewiesen, daß er dazu berufen ist, eine Lücke in wahrhaft künstlerischer Weise auszufüllen. Der kleine Chor und das kleine Orchester haben sich (unter der Direktion von Herrn Münsterorganist A. Hamm) bestens zusammengefunden und verschmolzen; es war ein lebendiges Musizieren von innen heraus. Bei der kleinen Besetzung kommen allerlei individuelle Reize, Feinheiten des Ausdruckes zum Vorschein. Der Chor hielt sich vorzüglich und entfaltete in den großen Stücken eine überraschende Klangkraft. Vorzüglich zu loben war die Klarheit, das Stimmengewebe trat mit greifbarer Deutlichkeit zu Tage.“ Von den Solisten werden darauf aus dem Orchester die Herren Kötscher (Violine), Gold (Oboe), Buddenhagen (Flöte) und Hübner (Trompete) speziell erwähnt, wie auch der jugendliche Organist Herr J. S. Münch. Unter den Gesangssolisten ragte der Alt, Frau de Haan-Manifarges aus Rotterdam, und der Baß, Herr Piet Deutsch aus Berlin, besonders hervor; die kleineren Rollen des Sopran und Tenor waren bei den einheimischen Kräften, Frl. Barblan und Herr Ernst, in guten Händen. Die Kritik schließt: „Nochmals möchte ich hervorheben die schöne geistige und klangliche Einheit der ganzen Aufführung, die sich auf alles, auch auf die Gesangssolisten übertrug.“

Wenn man es den Mitgliedern des Basler Bach-Chores und seinen Gründern schon verargt hat, daß sie neben dem Gesangverein dieses neue Institut schufen, so hat gerade dies Konzert vor voll besetztem Münster gezeigt, daß der neue Chor auch sein Wirkungsfeld hat. Trotzdem möchten wir auch an dieser Stelle nachdrücklich betonen, daß eine Konkurrenz gegen den älteren bewährten Chor und seine Leitung durchaus nicht in das Ideenbereich der Gründer und Leiter des neuen Chores gehört, ja daß alle solche Deutungen nur die Absichten und den Sinn der neuen Veranstaltung trüben und deren Autoren betrüben kann. Es sind ja allerdings zwei nicht völlig rein zu scheidende Gebiete, die das Arbeitsfeld beider Chöre ausmachen, doch wird bei gutem Willen beiderseits und bei den nötigen Rücksichten, die der jüngere auf den älteren zu nehmen gerne bereit ist, ein förderliches Arbeiten möglich sein. Und wenn gewisse, in Basel nicht kleine Kreise, auf die Bestrebungen des Bach-Chores leichter eintreten, als auf die verdienstvollen Eroberungen von schwierigem Neuland, um das sich der Gesangverein in hohem Grade und mit voller Kraft verdienterweise annimmt, so werden wir immer zu denen gehören, die gerade das Notwendige im Pflegen der lebenden Meister gegenüber dem auch verdienstlichen Kulte der Toten betonen werden, im nötigen Falle

mit öffentlichem Worte. Die schwerere — und zunächst undankbarere Aufgabe ist die Pflege der Modernen, aber gewiß nicht die weniger wirksame, denn zuletzt hat eben doch der Lebende recht.

Die andere Veranstaltung, die weit über den Rahmen des Gewöhnlichen hinausragte, war die Richard Wagner-Feier der Basler Liedertafel. Dem unter der Direktion von Herrn Kapellmeister Hermann Suter stehenden Chore wurde durch die Damen des Gesangvereins Sukkurs geleistet und so entstand zusammen mit dem erweiterten Orchester der allgemeinen Musikgesellschaft ein Ganzes von ungeheurem Glanze und von gewaltiger Wucht. Eine würdige Ehrung des einflußreichen Meisters im Jahre seiner hundertsten Geburtsfestfeier. Der Matrosenchor aus dem fliegenden Holländer, rhytmisch mit voller Wucht und Kraft hinausgeschmettert, bildete den erfrischenden Anfang. Daran schloß sich das erste Auftreten des Holländers, gesungen von Herrn Kammersänger F. Feinhals aus München, der auch den weiteren Stücken sein herrliches Organ und seine große Gestaltungskraft widmete. Bruchstücke aus Tannhäuser, Einleitung zum dritten Akte, Pilgerchor und Venusbergmusik reihten sich an. Dann ging's zum vollendetsten, zum Parzival, aus dem die Verwandlungsmusik und Gralsszene vorgetragen wurden. Endlich schloß das prächtige Konzert mit der „Festwiese" aus den Meistersingern, wobei wiederum der Männerchor in den Zunftchören, Männerchor und Frauen vereinigt in dem gewaltigen: „Wacht auf, es nahet gen den Tag" wahre Triumphe feiern konnten und auch die Solisten, Herr Feinhals als Hans Sachs und Herr Hofopernsänger Richard Tauber aus Wiesbaden als Sänger des Preisliedes die Feier zur würdigen Weihestunde durchführen halfen.

Zwei Symphoniekonzerte reihen sich neben diese Feste trotz ihrer reichen, reifen Gaben schon fast als Alltag in die Erinnerung ein. Von ihnen gab das erste, das fünfte der Gesamtreihe, mit der Symphonie von Ernest Chausson (B-Dur op. 20) ein interessantes Stück Neuland, das trotz seiner nicht mehr ganz neuen Jugend doch als völlig modern wirkt, an einigen Ecken natürlich auch den nicht mehr auszumerzenden Einfluß Wagners deutlich zeigt. Cl. Debussys „L'après midi d'une faune", ein witziger, lieber alter Bekannter und Berlioz's fast unreif jugendliche Vehmrichterouvertüre folgten. Der Solist des Konzertes war der Violinist Herr Karl Flesch aus Berlin, der uns in einem bisher nicht gehörten, aber kennenswerten Violinkonzert von Alex. Glazounow ein Stück russischen Volkslebens und mit ihm in drei slavischen Tänzen von Dvorak seine wunderbare Technik, seine reinen Oktaven und seinen süßen Ton vorführte. Im sechsten Symphoniekonzert fügte sich das A-Dur-Klavierkonzert des jungen Walter Braunfels sehr gut in die übrigen Nummern ein, die aus der schwerblütigen, geistesgroßen E-Moll-Symphonie von Brahms und zwei ungleich schwächeren Charakterstücken von H. von Bülow bestanden. Immerhin war die Bekanntmachung mit dem Orchesterstile Bülows aus historischen Gründen im Wagnerjahre sehr lobenswert. Herr Braunfels, der selbst uns sein Klavierkonzert vorstellte, erwies sich im Spiele und in der Komposition als eine sehr sympathische Künstlerpersönlichkeit, fähig zum Gestalten, wie er in Bachs chromatischer Fantasie und Fuge, und fähig des feinsten Stimmungsausdrucks, wie er mit Wiedergabe von zwei Inter-

mezzi und der G-Moll-Rhapsodie von Brahms bewies.

Der dritte Kammermusikabend gab uns außer einem Schumannschen Quartett einen Einblick in den Entwicklungsgang unseres jugendlichen Ernst Levi, der in voller Beherrschung der schwierigen Variationen und Fuge in H-Moll über ein Thema von Bach, von Max Reger seine Meisterschaft auf dem Klavier und mit einem Klaviertrio eigener Komposition erfreuliche Erstlingsschritte auf noch viel schwierigerem Boden uns vorzeigen konnte.

In einem Liederabend gab uns Herr Robert Wyß Zeugnis von seiner gewaltigen, aber edlen, geistig beherrschten Stimme, und Herr Emil Frey bot uns auch, leider in der höchsten Hochflut von Konzerten, Vorträgen und Veranstaltungen aller Art vor beinahe leerem Saale, reife Früchte seiner Kunst mit Schumanns C-Dur-Phantasie, Liszts H-Moll-Sonate und H. Reymonds Prélude et fugue pathétique.

Die Vortragsabende der Musikschule und des Konservatoriums waren durch ein Konzert, dessen Nummern nur aus Kompositionen von Herrn K. H. David bestanden, bereichert, auch eine Matinée desselben Institutes zeigte mit Haydns G-Dur-Symphonie, mit der G-Moll-Solo-Violin-Sonate Bachs und den beiden Lisztschen Franziskus-Legenden die allbekannte technische Höhe der Ausübenden.

Der Beethoven-Cyklus der Herren David und Schlageter wird fortgesetzt mit Erfolg, ebenso wie der Haydn-Mozart-Cyklus des Herrn Staub.

Im Wagner-Verein fanden Vorträge über „das deutsche Lied bis Hugo Wolf" und über „Tristan und Isolde" statt.

Endlich hoffte man im Stadttheater viel Gutes von einem Gastspiele des berühmten Tenoristen Herrn von Bary, bekam aber wegen Verhinderung des Künstlers dafür eine reife, gute Aufführung des Tannhäusers mit eigenen Kräften und eine solche von Tristan und Isolde zu hören, wobei in letzterer nur der als Gast einspringende Herr Ejnar Forchhammer aus Wiesbaden nicht voll befriedigen konnte.

M. Knapp

Zürcher Musikleben. Konzerte. Wie alljährlich in den letzten Wochen vor der gnadenbringenden Weihnachtszeit wartete man auch diesmal wieder im Konzertsaal mit einer schweren Menge musikalischer Genüsse auf, von denen hier die wichtigsten erwähnt sein mögen. Am 18. und 19. November bekommen wir im vierten Abonnementskonzert unter Volkmar Andreaes Leitung neben der unvollendeten H-Moll-Symphonie und einigen Liedern Schuberts sowie einer Suite für Orchester von Gluck Richard Strauß' Notturno für eine tiefere Singstimme und Orchester (op. 44, Nr. 1) und den Prolog zur Oper „Cassandra" für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester von Vittorio Enecchi zu hören. In der Komposition des mehr als düstern Dehmelschen Gedichtes hat Strauß eine Kunst des Grau in Grau Malens entfaltet, deren Stimmung schaffender Reichtum Bewunderung erregt. Dennoch atmet man auf, wenn man von der quälenden Schwere dieser Komposition erlöst ist. Der Münchner Kammersänger Paul Bender, den wir als hervorragenden Bühnensänger seit langem schätzen, bewies mit der Durchführung der schwierigen Gesangspartie und noch mehr mit dem Vortrag einiger Schubertlieder („Der Zwerg", „Erster Verlust", „Alinde", „Der Doppelgänger"), daß er auch als Konzertsänger Bedeutendes zu leisten vermag. Die maßvolle Zurückhaltung, mit der er nötigenfalls sein mächtiges Organ in den Dienst

intimster Tongebung zu stellen weiß, verrät den durchaus feinsinnig gebildeten Künstler. Die interessanteste Nummer des Konzerts war Gnecchis Prolog. Daß der Italiener stark mit äußerlich instrumentalen Mitteln arbeitet, kann nicht darüber im Zweifel lassen, daß das Werk speziell in seinem mittleren Teil Partien von hervorragender Schönheit, einer blühenden, fascinierenden Erfindung enthält. Einen ungeheuren Schritt tun wir, wenn wir uns von ihm zur Aufführung des „Gemischten Chors Zürich" vom 3. Dezember wenden, die Händels „Israel in Ägypten" nach langem Schlummer auferweckte. Das Werk selbstverständlich in allen Ehren, es enthält in seinen Chören — man denke nur an den Anfangschor „Und die Kinder Israels schrien in harter Knechtschaft" oder an das Unvergleichliche „Er sandte dicke Finsternis über all das Land" — unvergängliche Perlen des Chorgesangs, aber wir kommen über das Gefühl einer gewissen Entfremdung doch nicht mehr hinaus; das Oratorium mit seinem gedanklich bestimmten Inhalt ist der Möglichkeit des Veraltens doch wohl mehr unterworfen, als die reine Instrumentalmusik; wir können nun einmal diesen ägyptischen Plagen, dem Zug der Israeliten durch das rote Meer und ihrem ewigen Frohlocken über die unglücklich ersäuften Ägypter keinen inneren Anteil mehr entgegenbringen, und es regt sich unwillkürlich leise die Frage, ob denn die neuere Oratorienkunst so gar nichts hervorgebracht hat, was der Bekanntschaft wert wäre. Die Aufführung durch den Gemischten Chor unter Volkmar Andreaes Leitung war, nicht zuletzt auch dank der Mitwirkung der Damen Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Maria Philippi (Alt), sowie der Herren Willy Schmidt (Tenor), Dr. Rolf Ligniez und Dr. Hans Joachim Moser (Baß) vortrefflich.

Von weiteren Veranstaltungen sei aus der Menge des Gebotenen zunächst herausgegriffen das Konzert der drei Schwestern Hortense, Adila und Nelly von Arányi. Während die erste sich in der Begleitung als eine treffliche, feinfühlende Pianistin zeigte, offenbarten die beiden anderen sich als Geigerinnen von ausgezeichnetem technischen Können und ausgesprochenem, kräftigen musikalischen Empfinden. Nelly dokumentierte mit Bachs Chaconne, sowie Stücken von Debussy (en bateau) und Bazzini (Ronde des lutins) ein urwüchsiges Talent und Adila errang mit Brahms' A-dur-Sonate sowie Couperin-Kreislers „Chanson Louis VIII. et Pavane" und Brahms-Joachims Ungarischen Tänzen volle Erfolge. Die Höhepunkte des Abends boten indessen Händels g-moll-Sonate für 2 Violinen und Klavier und besonders Spohrs wundervoll gespieltes Duo in D-dur op. 67 Nr. 2 für zwei Violinen. — Einen hoch interessanten Klavierabend gab am 6. Dez. Herr Paul Otto Möckel, der berufen ist, den verwaisten Platz des um unser Musikleben so hochverdienten Robert Freund einzunehmen. In Schumanns Fantasie op. 17, kleinern Stücken von Beethoven und vor allem Regers Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach (op. 81) zeigte er sich als ein Meister, der den höchsten Anforderungen in technischer und geistiger Hinsicht in glänzender Weise entspricht. Wir könnten uns gratulieren, wenn es uns gelänge, einen Künstler wie Möckel dauernd an unsere Stadt zu fesseln. Wenn wir noch den zweiten Kammerabend der Tonhallegesellschaft (10. Dez.), der zu einem Vortrag von Dr. Hans

Joachim Moser aus Berlin eine interessante Illustrierung der Entwicklung der Opern- und Orchestermusik in den letzten drei Jahrhunderten bot, sowie den erfolgreichen Liederabend der ausgezeichneten Gesangskünstlerin Lula Mysz-Gmeiner nennen, so haben wir die wichtigsten musikalischen Ereignisse des ausgehenden Jahres 1912 registriert. W. Haeser

— Das neue Jahr brachte als erste Gabe von hervorragender Bedeutung das 6. Abonnementskonzert der Tonhallegesellschaft am 6. und 7. Januar. Ernst Boehes „Tragische Ouvertüre", die am letztjährigen Tonkünstlerfest in Danzig einen bedeutenden Erfolg erzielte, eröffnete den Abend. Ohne stilistisch neues anzustreben, gibt sie unter sicherer Beherrschung moderner Instrumentationskunst ein kraftvoll belebtes, dem Vorwurf in der kontrastreichen Stimmungszeichnung entsprechendes Tongemälde; teilweise etwas lang ausgesponnen und hie und da etwas stark pathetisch, weiß es doch durch die Frische und Ursprünglichkeit seiner Erfindung durchweg zu fesseln. Das Hauptinteresse konzentrierte sich indessen auf den berühmten Solisten des Abends Ferruccio Busoni. Das Wertvollste, das er bot, war ohne Frage Beethovens Klavierkonzert in c-moll; wennschon ich über den Eindruck einer gewissen Kühle nicht hinauskam, so mußte doch die absolut überlegene bis ins kleinste klare und durchsichtige Interpretation hohe Bewunderung erwecken. Eine pianistisch immense Leistung bot der Künstler mit dem Vortrag der von ihm ausgegrabenen Figaro-Phantasie von Liszt: wie er mit verblüffender, stets sauberster Virtuosität diese grandiose Kumulation pianistischer Schwierigkeiten, die die sinnigen Blumen mozartischer Schönheit in üppiger Fülle umwuchern, meisterte, verdient staunende Bewunderung, selbst wenn sich im hintersten Winkel des Herzens die ketzerische Frage rührt, ob mit dieser Totenauferweckung unserer Kunst ein besonderer Nutzen erwiesen ist. Außer dem Interpretationsmeister und Virtuosen Busoni lernten wir dann auch noch den Komponisten Busoni, in der modernsten Phase der Entwicklung kennen. „Berceuse élégique" nennt sich das Werk, in dem der Komponist die Gefühle eines Sohnes am Sarge der Mutter ausdrücken will. Wenn ein Mann in diesem traurigen Augenblick so vom Schmerz betäubt ist, daß sich in ihm nichts zu klarem Denken fügen kann, alles Bewußtsein in ein dumpfes Gefühl des Wehs aufgelöst ist, so verstehen und ehren wir diese Stimmung. Wenn aber ein Künstler dieses nebelhafte Wogen der Gefühle, das das Heiligtum seines unaussprechlichen Schmerzes umhüllt, zum Gegenstand einer rein tonmalerischen Schöpfung macht, so bekennt er sich damit erstens zu einem musikalischen Naturalismus, vor dessen Verallgemeinerung uns der Himmel in Gnaden bewahren möge, und mutet uns zudem zu, uns für eine Negierung jedes klaren Denkens, für die fast völlige Abwesenheit jeder thematischen Erfindung zu erwärmen. Das schöne Wort „Stimmung" hat noch nie so ausgiebige Verwendung gefunden, wie nach diesem Konzert: da man sonst in dem Tonkonglomerat dieser Berceuse beim besten Willen nichts anderes entdecken konnte, legte man sich auf die „Stimmung" fest. So will auch ich ihr ihre Stimmung lassen, wennschon sie mir die meinige an jenem Abend mit ihrer unbemäntelten Erfindungsarmut und ihrem nur zu durchsichtigen Streben nach noch nicht Dagewesenem um jeden Preis gründlichst verdorben hat. Was würde man sagen, wenn nicht der gefeierte Meister des Klaviers, Busoni, sondern

irgend ein Unbekannter uns ein solches Getöne vorsetzen würde?

Den erfreulichen Abschluß des Konzertes, der einen aus dem elegischen Dämmerzustand wieder zum Tagesbewußtsein zurückkehren ließ, machte eine ausgezeichnete Aufführung von Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" unter Volkmar Andreaes ungemein temperamentvoller Leitung. W. Haeser

Berner Musikleben. Das vierte Abonnementskonzert lud, von Mozart und Schubert bestritten, so recht zum mühelosen Genießen ein. Es stellte keine ermüdende Anforderungen an den Hörer, man brauchte nichts als ein empfängliches Herz und offene Ohren mitzubringen und die reinste und lauterste Freude strömte in reicher Flut herein.

Die „Ouvertüre zu Anakreon" von Cherubini eröffnete als angenehmes lever du rideau den Abend und dann kam die große Sensation: das Triumvirat des deutschschweizerischen Musiklebens, die Kapellmeister Suter, Andreae und Brun vereinigten sich zu einer musterhaften Durchführung von Mozarts Es-dur-Konzert für 2 Klaviere und Orchester, indem Brun mit seinem Orchester die Begleitung übernahm, Andreae und Suter aber sich als vorzügliche Solisten auswiesen. Und sowohl nach der musikalischen Seite, die man ja allerdings als selbstverständlich voraussetzen dürfte, als auch nach der technisch virtuosen Seite lösten sie ihre Aufgabe meisterhaft. Und hätten es doch gar nicht nötig gehabt, denn des warmen Erfolges durften ja die beiden berühmten Dirigenten von vorneherein versichert sein. Besonders im wundervollen Andante kam das rein künstlerische Element so zum Ausdruck, daß jedes Begleitgefühl von Neugierde und Sensation verschwinden mußte. Ebenso in der großen F-moll-Fantasie op. 103 von Schubert, wo sich die beiden Künstler prachtvoll ineinander und in das Werk hineinlebten, so daß es in all seiner reichen dramatischen Schönheit aufblühte und ein Gefühl der Weihe durch den Saal zu verspüren war. Der jubelnde Beifall, der die beiden Interpreten immer wieder rief, galt wirklich nicht nur den Kapellmeistern, sondern den Künstlern, die sich dem Publikum ins Herz zu spielen vermochten. Bei den beiden Werken stand, man darf es kaum sagen, daß sie zum ersten Male in Bern zur Aufführung kamen. Man hätte dies fast auch unter das imponierende Schlußstück dieses vorbildlichen Konzertes schreiben dürfen. Denn so haben wir die Jupitersymphonie von Mozart in Bern noch nie gehört. Die Anwesenheit der zwei Solisten mochten dem Dirigenten und seinem Orchester ins Blut gefahren sein, alle gaben sie ihr Bestes und die Symphonie jubelte vorüber aus einem Guß mit einer präzisen Rhythmik und einer ins feinste bemerkbaren Ausgestaltung, ein klarer zwingender Wille lenkte einen feinnervigen Organismus und erzeugte jenes seltene Fluidum, das aus dem ganzen Konzertsaal, aus der ganzen heterogenen Masse einen einzigen klingenden Resonnanzboden macht. Es war eine der größten Leistungen unseres Dirigenten.

Im Kammermusikabend lernten wir mit Vergnügen Divanlieder Goethes kennen in der Quartettbearbeitung durch Hans Huber. Die in den mannigfaltigsten Stimmungen mit feiner Variation der Stimmen und des Zusammenklangs kunstvoll wie ein Platensches Ghasel verschlungenen Melodien zeigten wieder Hubers reiches und lebhaftes Schaffen nicht ohne natürlich an das unerreichte Vorbild all dieser Quartettcyklen, an Brahms zu erinnern. Die Damen Frau Clara Wirz-Wyß, Frl. Gerok und die Herren Neher und Otz teilten sich in das Gelingen der recht schweren

aber auch dankbaren Aufgabe. Herr A. Brun und Frl. Kuhn eröffneten den Abend mit einer Violinsonate von Dvorak, und Herr Fritz Brun und die Herren A. Brun, Cousin, Monhaupt vom Orchesterquartett beschlossen ihn mit einem Brahms-Klavierquartett.

In dem Hauptkonzert der Berner Liedertafel kam wieder Hans Huber hauptsächlich zum Wort mit den „Heldenehren", die in ihrer endgültigen Fassung zum erstenmal gesungen wurden. Die groß angelegte mit imponierenden Mitteln arbeitende Komposition der Dichtung von Adolf Frey hinterließ einen tiefen Eindruck. Alle die hier schon wiederholt erwähnten Vorzüge des Basler Komponisten nehmen uns gefangen, seine lebhaft arbeitende Fantasie, die stets überrascht ohne absichtlich zu verblüffen, seine rücksichtslos den Moment ausschöpfende, bis zur Brutalität sich steigernde Kraft, seine außerordentliche Gewandtheit der Formbehandlung, der eine so reiche Fülle schönliniger Melodien zur Verfügung steht, daß sie nie ins Äußerliche verfällt. Das große Werk ist voll beglückender Schönheiten, aber ihm fehlt unseres Erachtens die zwingende Größe der geschlossenen Form; es bleibt zu sehr, ich möchte sagen im Festspielcharakter. Die Hauptschuld daran dürfte der Dichter tragen, der eine zu weitausgreifende Handlung in eine zu knappe Form goß. Kleist wollte aus einem kleinen Teil einer analogen Handlung ein großes Drama aufbauen. Ich meine solche Chorkantaten dürften wie die Plastik nur einen großen Einzelmoment herausgreifen, nur in die räumliche Breite, nicht aber auch in die zeitliche Tiefe gehen. So werden uns die Einzelbilder zu unvermittelt und zu sehr in Superlativstimmung vorgesetzt. Der eherne Schritt dieses Epos läßt die niedergedrückten Halme nicht wieder sich aufrichten. Die Aufführung dieses großen Werkes mit der die Berner Liedertafel sich einen Ehrenkranz verdiente, ließ bei all den enormen Schwierigkeiten, mit denen der Komponist sein Werk den Elitechören reservieren zu wollen scheint, nichts zu wünschen übrig. Die Chöre klangen durchweg prachtvoll und die Solisten, Frau Möhl-Knabl aus München vor allen, füllten ihren Platz wohl aus. So erfüllte das Werk auch die erhoffte Wirkung und trug dem anwesenden Komponisten stürmische Ovationen ein.

Als ein friedliches, geruhsames und vergnügliches Gegenstück sang Frau Möhl-Knabl eine entzückende Hochzeitskantate von J. S. Bach, eine Komposition, bei der alle Grazien des galanten Zeitalters zu Gevatter standen; ohne daß ihnen der geniale Meister erlaubt hätte, aus dem Gelegenheitswerklein eine Spielerei im Sinne der Zeit zu machen. Die Solistin sang die köstliche Kantate mit ihrer süßen klaren Sopranstimme, die wir zu dem angenehmsten zählen, die wir noch je gehört haben.

Das glanzvolle, fast symphonisch orchestrale Wirkung anstrebende Magnificat von Verhey, ein Männerchor a capella, zeigte die Liedertafel auf der Höhe ihres Könnens. Ein Meisterstück, das ihr nicht viele zuvor oder gleich tun können. Die Egmontouvertüre leitete den Abend in prachtvoller Weise ein.

Bloesch