

**Zeitschrift:** Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur  
**Herausgeber:** Franz Otto Schmid  
**Band:** 7 (1912-1913)  
**Heft:** 10  
  
**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:** 01.02.2026

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



# Umschau



**Die Chiesafeier in Genf.** Die Chiesafeier in Genf war eine der erfreulichsten literarischen und patriotischen Festlichkeiten der letzten Jahre in unserem Lande. Sie war trefflich organisiert und gelang glänzend. Privater Initiative entsprungen, was besonders rühmlich hervorzuheben ist, erhielt sie doch einen offiziellen Charakter durch die Anwesenheit der Regierungs- und Hochschulvertreter. Was wollten die Genfer eigentlich: ein de Traz, ein G. de Reynold und alle die andern klangvollen Namen, die auf dem Programm der Einladung standen?

Sie wollten zunächst alte Versäumnisse gutmachen. Genf ist die Schweizerstadt, die mit Lausanne sich für italienische Kultur stets am wenigsten interessiert hat. Neuenburg und Freiburg haben an ihren Hochschulen mit Italienern besetzte Ordinariate, Zürich und Bern widmen der dritten Landessprache 6—8 Wochenstunden; Basel hat ein italienisches Lektorat errichtet. Nur Lausanne und Genf begnügten sich mit einer bis zwei Wochenstunden über Italienisches, die der Romanist besorgen muß, der lieber Spanisch treibt. In Gaspard Vallette und Ph. Monnier hatte Genf zwar zwei Italienkenner ersten Ranges, aber niemand ist in die durch den Tod gerissenen Lücken getreten.

Künftig soll es besser damit werden. Die Anwesenheit des Vorstehers des Erziehungsdepartementes ist uns eine Garantie dafür. Ein Lektorat sollte auch in Genf geschaffen werden; für die Erweckung die-

ses Interesses an italienischer Kultur mögen die Zeitschriften sorgen. Die „Semaine Littéraire“ und die „Feuilles“ brachten zur Feier des Tages Novellen von Chiesi und kritische Aufsätze über ihn. Der Dichter selbst redete über seine politische Weltanschauung und sein Schaffen; auch dieser Aufsatz erschien dann in der „Semaine Littéraire“, während das „Journal de Genève“ seine französisch gehaltene Bankettrede über das schweizerische Nationalgefühl brachte. Denn die Chiesafeier hatte nicht nur eine literarische Seite. Sie sollte nicht nur eine Ehrung der oft unterschätzten italienischen Kultur sein. Sie wollte vielmehr diese italienische Kultur als einen integrierenden und stets zu stark vernachlässigten Bestandteil unseres schweizerischen Geisteslebens darstellen. Dieser nationale Charakter der Feier neben dem literarischen war den Genfer Organisatoren mindestens ebenso wichtig. Chiesi war für sie der Vertreter eines Kantons, der offiziell meist zu den Cantons romands gezählt wird, aber geographisch von ihnen getrennt ist, eines Kantons, der in letzter Zeit viel von sich reden machte, über den und in dem böse Worte gefallen sind. Eines Kantons, der mit Unrecht mangelnder Vaterlandsliebe beschuldigt wird, weil man einige allerdings bedauerliche Äußerungen zu schwer genommen hat. Man wollte den Tessinern zeigen, daß man endlich für sie Liebe und Interesse hat, daß man sie zu schätzen weiß und sie versteht. Man wollte ein Fest lateinischer Kultur in der Schweiz veranstalten, man wollte die geistige Ge-

meinsamkeit betonen, die höher steht als die materiellen Interessen. Gegenüber der Uneinigkeit und dem Widerstreit regionaler Gegensätze kam es darauf an, die schweizerische Brüderlichkeit auf dem kulturellen Gebiet, die schweizerische Einigkeit über alle Gegensätze von Sprache und Rasse hinaus zu betonen.

Nach dieser Seite gelang das Genferfest weniger, wenn auch nach außen hin der Taft und der gute Wille der Feiernden und Gefeierten die starken inneren Gegensätze freundlich verdeckte.

Es waren nur vier oder fünf Tessiner gekommen. Und gerade der Gefeierte als überzeugter Föderalist war vielleicht nicht so ganz zu einem schweizerischen Kulturfest prädisponiert. Man sprach in Genf viel von nationaler Kultur, nationalem Leben und nationaler Seele. Man sprach von Annäherung der Rasse, von brüderlichem Austausch der Gedanken, von engerem Zusammen-schluß. In feiner aber deutlicher Weise markierte Chiesia, inwiefern es ihm möglich sei, auf diesem Wege mitzugehen und wo er Halt machen müsse. Er betonte zunächst die Rassengegensätze und definierte die lateinische Rasse als eine charakteristische Weise des Denkens und Fühlens, die durch die Jahrhunderte hindurch trotz der friedlichen und kriegerischen Invasionen, der Blutkreuzungen und Mischungen sich erhalten habe, während auch die Germanen seit Tacitus so ziemlich dieselben geblieben seien. (?) Er definierte dann das schweizerische Nationalempfinden als die Verwandtschaft und Einmütigkeit, in einer bestimmten Art die Gerechtigkeit zu verstehen, Toleranz zu üben, aufrichtig und energisch zu sein, verschieden, aber nicht gegensätzlich zu empfinden und in unserer Verschiedenheit gerade einen Anlaß zu lebhafterer Sympathie und wärmerer Vaterlandsliebe zu finden.

Wer diese Definition des schweizerischen Nationalgeistes genau durchliest, wird bald empfinden, daß hier nur allgemein menschenfreundliche Gefühle ausgesprochen sind, die uns mit allen Völkern, mit Hottentoten und Fidschiinsulanern ebenfalls verbinden. Wenn uns als Schweizer nichts mehr zusammenhält, wenn die gemeinsamen Gesetze nie einen können, was ungeeint ist, wenn die verbesserten Verbindungen auch daran nichts ändern können, so werden wir mit der Zeit auseinanderfallen und uns den drei Nachbarn angliedern, zu denen wir sprachlich gehören.

Auch das schöne, von Chiesia gebrauchte Bild der Säulen des griechischen Tempels, die parallel laufen, aber im Oberbau sich zum gemeinsamen Zweck einen und unsern drei Kulturen vergleichbar seien, erscheint uns mehr poetisch als befriedigend. Zumal, wenn der andere Satz daneben steht: „Wehe uns, wenn unsere Gesetze die kantonale Selbständigkeit in noch engere Grenzen einschnüren wollen“, und es sei in dieser Beziehung schon zu viel geschehen. Wenn Föderalismus mit Patriotismus gleichbedeutend wird, wenn der Zentralist als Vaterlandsvernichter mit einem Wehe begrüßt wird, so sind wir allerdings mit der Politik der uns regierenden Mehrheit dem Untergang unseres Landes nahe.

Man hat in Genf die hier zu Tage tretenden Gegensätze, die dann mit Worten wie *cohésion plus intime entre les divers états, une atmosphère morale, la libre collaboration de trois peuples restés fidèles à leur propre génie pour conviction de ne pouvoir vivre autrement* abgeschwächt wurden, nicht bemerken wollen. Man hat sich nicht klar gemacht, daß diese *cohésion*, diese *collaboration* nur in einem gewissen Wohlwollen besteht, das wir als gebildete Menschen jedem entgegenbringen. Man hat sich

einfach gefreut, die Tessiner feiern zu dürfen, und man hat es mit wahrem Enthusiasmus getan. Nous ferons sans doute quelques gaffes bien intentionnées schrieb ein Genfer vor dem Fest, und so kam es auch. Aber niemand hat sie übel genommen. Wenn die Wogen der Begeisterung hochgehen, so kümmert man sich nicht um logische Widersprüche, sondern feiert das Gemeinsame und freut sich des Zusammenseins.

Welche Wirkungen von diesem ersten Verbrüderungsfeste ausgehen, wird sich zeigen. Es bildet das würdige Pendant zu dem Zürcher Abend der Vereinigung „Wissen und Leben“, auf dem die Herren Bertoni und Mariani die Tessiner Verhältnisse mehr nach der politischen, patriotischen und wirtschaftlichen Seite beleuchteten. Beide Veranstaltungen trugen das charakteristische Gepräge ihres Milieus. Der Zürcher Abend wäre in Genf, der Genfer in Zürich nicht möglich gewesen. Manchmal hat man das Gefühl, daß sich die Tessiner viel besser mit den Deutschschweizern als mit den Weltschen verstehen, so paradox das auch klingen mag. Es kommt das übrigens auf die Persönlichkeiten an. Unter den Tessinern herrschen die verschiedensten und gegensätzlichsten Strömungen vor. Da jeder meist im Namen seines ganzen Kantons spricht, in Wirklichkeit aber nur der Vertreter einer größeren oder kleineren Gruppe ist, so erhält man oft von der Lage der Dinge ein falsches Bild. Auch die Genfer Feier und die dort gewechselten Worte sind nur typisch für eine Strömung im Tessiner Geistesleben, die nicht unbedingt die der Mehrheit ist. Gleichwohl stehen wir nicht an, die Chiesafeier als den erfreulichen und verheißungsvollen Anfang engerer Beziehungen zwischen dem Tessin und dem Rest der Schweiz zu bezeichnen.

E. P.-L.

**Zürcher Theater.** Schauspiel. Nur ein Kurzes über Herbert Eulenberg's „Belinde“, die nach den Ansprüchen, die man an das Werk stellte und stellen mußte, eine Enttäuschung brachte. Man applaudierte am Schluß ein wenig; aber auch heftiges Zischen, ja Pfiffe wurden laut. Das Drama gibt eine Version des Enoch Arden-Motivs. Der nach vielen Jahren heimkehrende Gatte findet sein angetrautes Weib verlobt (in den folgenden Tagen soll die Hochzeit sein). Er schleicht sich aber nicht davon, sondern beschließt, sie zurückzuerobern. Dies wäre ein guter Vorwurf, aber Eulenberg's dramatische Kraft, die man so viel schon rühmen hörte, reichte nicht aus. Das Werk krankt von A bis Z an Stilgefühl, an der Unfähigkeit, reale Vorgänge real zu geben, an großer Instinkunsicherheit, einheitlich und maßvoll zu charakterisieren, und der Sucht, unter allen Umständen geistreich und originell zu sein. Das nennt man nicht unbillig: dramatische Halswirbelerkrankungen. Zuerst wäre der Mangel der dramatischen Durchführung zu erwähnen. Wenn der Heimkehrende seinen Platz erobern will, so muß der Kampf dieser Eroberung gezeigt werden. Mit dem Verlobten ist Eulenberg bald fertig. Nach einer Szene, die in Schillers Räubern sich bereits vorfindet, — der Verlobte hebt schußfertig hinter dem Rücken des andern seine Waffe, und dieser schnellst herum und hebt, wie Hermann, der Bastard, gegen Franz, die seine — beschließen beide, daß einer sich töten soll. Das Los trifft den Verlobten, der alsbald „einen Strich nimmt und sich erschießt.“ Nun könnte die Zurückeroberung der Frau beginnen. Es wäre Gelegenheit gegeben, von der zarten Bitte an bis zum Aufschrei, bis zur rechtlichen Forderung Bewegung zu geben, in entscheidenden Szenen den Wert des Mannes zu zeigen, dann

könnte Eulenberg immer noch das Weib zeichnen, wie er wollte. Statt dessen erfindet er unterhaltende, karikaturistische Szenen, die die im Drama so teure Zeit mit spreizenden Gebärden und lächerlichen Grimassen ausfüllen. Die Menschen aber, die uns in erster Linie angehen, schiebt er nach kurzen Sätzen immer wieder von der Bühne. Und was sie wirklich reden, das ist jene präzise Metaphersucht, die wie eine Seuche gegenwärtig grassiert. Da wird fast nichts real gestaltet, alles wird geistreichelnd angedeutet und umschrieben. Dichterische Tiefe soll gegeben werden, die in Wirklichkeit nichts anderes darstellt als die Versumpfung aller Dramatik. Dazu kommt der Mangel an Stilgefühl. Man redet Vers und Prosa, wie es paßt. Dies tut auch Goethe im „Egmont“, aber wie realistisch ist bei Goethe die Schlagkraft des Dialogs, wenn er zum Vers übergeht. Die Realistik der Vorgänge in dem Eulenberg'schen Werk verlangt gebieterisch nach einheitlicher realistischer Durchführung des Dialogs. Und wenn es Verse sein mußten, so gehörte das Stück zeitlich zurückverlegt, meinetwegen, des barocken Inhalts wegen, in die Rokokozeit. Dazu kommt der Mangel eines interessanten künstlerisch gebändigten Charakterisierungsvermögens. Bis auf Synzinth, den spleenigen Bruder Belindes, sind alle Charaktere flach, uninteressant, ja langweilig. Synzinth, die Kontrastfigur zu Belinde, der Morphiniist in diesem schlafsuchtigen Haus, ist vollständig überzeichnet, er ist eine Karikatur und man verliert durch diese Figur für den Ernst der Handlung jedes Interesse, so daß der freiwillige Tod der Gatten völlig kalt ließ. Eulenberg erweckt gefühlsmäßige Teilnahme nur durch die Musik, die er hier und da vor schreibt, niemals durch seine Handlung;

und das, was er an geistigen Werten dem Dialoge einverleibte, konnte das Gewicht des Verfehlten keinesfalls balancieren. Herr Marx zeichnete die Karikatur des Synzinth so vorzüglich, daß diese Gestalt in den Mittelpunkt rückte. Damit war freilich das Schicksal des Liebesstückes, das eine Tragödie hätte werden können, besiegelt. Carl Friedrich Wiegand

**Basler Musikleben.** Nach den üblichen zehn Abonnementskonzerten der Basler Musikgesellschaft ward uns von Dirigent und Orchester noch nachträglich ein besonderer Genuß beschert, indem ein Zyklus von fünf Konzerten abgeschlossen wurde, der speziell Beethoven gewidmet war. Beethoven steht ja noch immer und wohl noch für lange Zeit weitaus an erster Stelle in seinem Einflusse auf unser heutiges Konzertleben, ja auf unser ganzes musikalisches Denken und Fühlen, auf die Erziehung, die wir den kommenden Generationen in musikalischer Hinsicht zuteil werden lassen. So erscheinen solche Zyklen als Bedürfnis und als Geschenk zugleich. Unser Zyklus umfaßte zunächst in vier Konzerten die acht ersten Symphonien, also nur Orchesterwerke; das fünfte und letzte Konzert der Reihe ging mit der Neunten über den Rahmen der Instrumentalsprache hinaus und brachte als Extrakonzert zu Gunsten des Pensionsfonds, sowie der Witwen- und Waisenkasse des Orchestervereins mit den für den Schlußchor der Neunten nötigen Solisten auch vokale Musik.

Die leider so selten gehörte Ouvertüre zum Namenstage von Kaiser Franz, op. 115, stand an der Spitze; der Solist des Abends, der mit Recht berühmte Tenorist Felix Senius aus Berlin sang Beethovens schönstes Lied, den sogenannten Liederkreis „An die ferne Geliebte“, die Neunte schloß



den Abend. So war mit allen fünf Konzerten ein Überblick über das Lebenswerk unseres größten Meisters gegeben, mit spezieller Betonung der spätesten, reifsten Werke, wie er nicht schöner kann gedacht werden in so relativ bescheidenem Rahmen. Was das Orchester unter der Leitung von Herrn Kapellmeister H. Suter wieder an ausstudierten und formvollendeten Leistungen im Einzelnen bot, kann und soll hier nicht nachgezählt werden. Genug, das Ganze war von feiner Durchsichtigkeit, von unablässigem Streben zu höchster Präzision und tiefstem Ausdrucke diktiert, und so gestaltete sich ein Abend nach dem andern zu stets höherem, mit Freuden erwartetem Genuße.

Das Schlußkonzert war die Krone. Schon die Überraschung der genannten Ouvertüre, die neben allem höfischen Festklange mit Fanfaren und Pauken doch ihre diskrete Beethovensche Art, ja sogar ihre Stellung nach der siebenten Symphonie deutlich erkennen läßt durch die apart-feinen Holzbläserpartien, die den Festesglanz vertiefen, führte in feierlicher Weise den Festabend ein. Den Niederkreis haben wir nur einmal in ähnlicher Weise gehört, als ihn vor zwölf Jahren Meister Meschaert in Begleitung von Röntgen uns vortrug. Aber auch die Geniussche Wiedergabe ward dem reichen Stimmungswechsel und den zarten, diskreten Tönen, wie dem sehnsuchtsvollen Drängen in einer Weise gerecht, die des Künstlers hohe Gesangkunst und des Werkes Subtilitäten in gleich vollkommener Weise offenbarten. In der Neunten griff der Gesangverein im Schlußchore in einer Frische und Fülle des Klanges ein, wie wir es noch nie erlebt haben. Speziell die hohen Soprane hielten ihre berücktigten, hohen Lagen in strahlender Reinheit und in uner-schütterlicher Kraft fest. Aber auch die

Herrenstimmen, zum Teil ad hoc verstärkt durch Mitglieder der Liedertafel, zeigten eine seltene Rundung der Tonfülle. Zum Tenoristen gesellten sich im Soloquartett würdig die Sopranistin Frau Joh. Mühlmann-Dick aus Bern, die Altistin Frä. S. Brenner aus Basel und als Bassist Herr Paul Boepple aus Basel, der auch seine Aufforderung zur Freude in der an ihm gewohnten Frische und Gestaltungskraft sang.

Ein Passionskonzert des Basler Bach-Chores fand in der Charwoche statt unter der Leitung von Herrn Münsterorganist A. Hamm. Der junge Chor ist kräftig erstarkt und zeigte aufs neue seine Lebensfähigkeit und seinen Zweck durch Wiedergabe wenig gepflegter Stücke alter Meister des Kirchenstils. Bachs Trauero-de, komponiert als Trauermusik für die Gattin Augusts des Starken von Sachsen in der Bearbeitung von W. Rust als allgemeine Trauermusik im Stile Bachs und mit einigen seiner schönsten Chorälen erweitert, geht schrittweise vom Dunkel der allgemeinen Trauerstimmung bis zu heller Freude im Schlußchore über. Die Ode ist weniger Passionsmusik als allgemein menschliche Trauermusik, eignet sich aber gerade durch ihren sieghaften Schluß doch speziell auch für die Stimmung der mit Ostern schließenden Charzeit. Die den Jubel weiterführende Himmelfahrts-Kantate „Gott fährt auf mit Jauchzen“ steht unter den 190 uns hinterlassenen Kantaten Bachs nicht an erster Stelle, enthält aber doch so viel des Schönen, daß wohl niemand die Vermittlung ihrer Bekanntheit wird bereut haben. Sie bietet namentlich in den Arien der Solisten die bekannten Vorzüge Bachs, zu denen die Kunst der feinen Instrumentation mit wenigen einfachen Mitteln gerade hier wieder zuzuzählen ist. Als

Trägerin der Hauptrolle war die Sopranistin Frau A. Strond-Kappel aus Barmen gewonnen, die wieder ihre schon oft bewunderte Meisterschaft in weichen Tönen und in feiner sinnmäßiger Interpretation bewies. Besonders verdienstlich war, daß sie auch in die Lücke sprang, die ein in letzter Stunde absagender, nicht mehr zu ersetzender Tenor in das Programm zu reißen drohte. Auch Frau M. Altman-Kunz aus Straßburg ward den Altpartien gerecht, während Herr Rolf Liegniez aus Heidelberg dem ihm vorangehenden Ruf als Bassist nicht entsprach; sein Organ ist zwar schön, aber die Musikalität reicht nicht, weder zu reiner Intonierung noch zu größerer Gestaltung.

Von den übrigen Konzerten steht die Schubert-Feier der Basler Liedertafel voran; auch sie entsprach einem Zeitbedürfnis nach jenes Meisters sanglichen, ohrenfälligen Melodien. Der Goethesche „Gesang der Geister über den Wassern“, das Grillparzersche Ständchen, mit Fräul. Maria Philippi als Vorsängerin, „Im Gegenwärtigen Vergangenes“ aus dem west-östlichen Diwan, angeführt von Herrn Hans Ernst, dem Tenoristen, Seidl's Widerpruch, und mehrere andere bewiesen die Kunst und Disziplin der großen Sänger-Vereinigung, die höchstens wegen ihrer großen Zahl vielleicht nicht ganz den Schubertschen Intentionen gerecht ward. Die Sololieder der Altistin, vorab das Mayrhofer'sche Nachtstück, in der gewohnten warmen, zu Herzen sprechenden Weise von der Sängerin gestaltet, verfehlten ihren tiefen Eindruck nicht.

Auch zwei weitere Männerchöre, der unter Herrn C. J. Schmidt stehende Basler Männerchor und der deutsche Liederfranz boten in Konzerten

erfreuliche Proben ihres Könnens. Beide Konzerte gewannen durch Zuziehung bekannter Solisten höheren Wert. Im ersten ist speziell unser Klarinettist Herr H. Weigel mit Recht gefeiert worden, beim andern bot uns die Sopranistin unserer Oper Fräul. E. Kronacher und Herr Konzertmeister K. Wenz feine Abwechslung.

Einen zweiten Violin-Sonatenabend bedachte Herr E. Wittwer mit Sonaten von Bach, Beethoven, Händel und Mozart, während Frau Moosher-Engels in einem Klavier-Sonaten-Abend Werke von Huber, Gustav Weber und Brahms in feiner Empfindung und mit sicherer Kraft vortrug.

Noch ist unsere Konzertsaison nicht geschlossen, sondern überall wird auf weitere Genüsse hin gearbeitet, so daß das Basler Musikleben, seinen alten guten Ruf in schönster Weise sich zu erhalten, weiter bemüht erscheint.

M. Knapp

**Musikfest in Beven.** Wer das geistige und zumal das musikalische Leben unserer mittleren und kleinen Städte mit dem Auslande vergleicht, wird mit Überraschung und nicht ohne Stolz feststellen, daß wir in dieser Beziehung weit voran sind. Man kann getrost sagen, daß Städte von 100,000 Einwohnern in Frankreich, Italien und Deutschland nicht viel mehr bieten als Städte von 10,000 und 20,000 Seelen bei uns. Das Geheimnis dieser Überlegenheit ist leicht zu erraten: es liegt im einmütigen Zusammenwirken aller Bevölkerungsschichten zum Gelingen eines Werkes und in dem großmütigen Mäzenatentum einiger Weniger, die selbstlos mit materiellen Mitteln einem künstlerischen Unternehmen zu Hilfe kommen. Es liegt aber auch in der sparsamen und sorgfältigen Organisation und Administration der künstlerischen Darbietungen.

Neben Olten und Aarau, Winterthur und

Schaffhausen, Biel, Solothurn, Baden und Chur, hat auch Beven stets sich bemüht, seinen guten Ruf als kleines Zentrum geistiger Interessen zu wahren und zu mehren. Es hatte von jeher seine Symphonie- und Solistenkonzerte. Unter Plumbhofs Leitung hatte der gemischte Chor l'Harmonie seine Glanzzeit. Die Fürsten unter den Virtuosen, wie Isaye, Casals, Thibaud, das belgische Quartett u. verschmähten nicht, in Beven Halt zu machen. Kantonale Gesangsfeste, schweizerische Musikfeste fanden hier statt. 1911 tagten die schweizerischen Tonkünstler hier, was für Beven einen Höhepunkt seiner Leistungskraft und seiner musikalischen Geschichte bedeutet. Aber damit sollte es noch nicht genug sein. Die Mäzenaten des schönen Städtchens (zu denen vor Allem der Stadtpräsident Eugène Couvreur und der Industrielle A. Roussy gehören) strebten noch höher und die vier Festkonzerte vom 18. bis 21. Mai waren der Niederschlag dieses Strebens.

Es war von jeher eine Spezialität der weissen Schweiz, die Sterne von Paris zu feiern, ehe sie aufgingen oder — wenn sie im Niedergang begriffen waren. Es ist dies für eine Provinz, die wir nun einmal sind und bleiben müssen, eine sehr schöne Kultur-aufgabe. Über St. Saëns ist man in Frankreich ein wenig zur Tagesordnung übergegangen. In Lausanne, Genf, Montreux, Beven, Neuenburg erfreute er sich jedoch stets noch der höchsten Bewunderung. Freilich vier Konzerte ihm zu widmen ging nicht an. So gewann man in klug diplomatischer Kombination einen einheimischen Dirigenten und einen ausländischen Solisten ersten Ranges für St. Saëns, indem man ihre eigenen Werke mit in die Festlichkeiten einbezog und dadurch auch eine, allerdings etwas starke Abwechslung im Stil der aufgeführten Werke schuf. Das erste Festkonzert war Gustave Doret, das zweite Ignaz Paderewsky, das dritte und

vierte St. Saëns gewidmet. Von der dramatischen Legende in drei Akten Loys bot das Tonkünstlerfest Beven schon den letzten Akt. Das Werk kommt mit seiner Erstaufführung etwas spät. Es mag zwanzig Jahre alt sein und sein veristischer Charakter mutet heute wie ein Stück Vergangenheit an. Zwischen Oper und Ouvertüre hält es die Mitte, was seine Schwäche ist. Da es nirgends zur Aufführung gelangen konnte, war es recht und billig, dem Sohne Bevens bei diesem Anlaß Gelegenheit zu seiner Aufführung zu geben. Der Gemischte Chor Beven, der wieder ständig zu werden scheint, gab mit den Solisten Fröhlich und Corpait, den Damen Philippi, Croiza und Gilliard sein Bestes. So kam das interessante Werk Dorets, der Markstein einer überwundenen Entwicklungsphase, zu schönster Aufführung. Auch von Paderewsky's H-moll Symphonie hatte das Tonkünstlerfest ein Stück gebracht. Der große Virtuose möchte wie Liszt in der Nachwelt nicht nur als Nachschöpfer fortleben. Und wie der ungarische, muß es der polnische Meister erleben, daß die gewohnte Begeisterung ihm auf diesem Gebiet nicht folgen mag. Das ist schmerzlich, zumal der Meister seinem Werk patriotische Motive untergelegt hat, die ihm doppelt teuer sind. Es klingt alles prächtig, ermangelt aber der Erfindung, der Wärme und vor Allem des Maßes in den Proportionen. Weniger wäre mehr gewesen. Das gleiche gilt für sein A-mollkonzert. Ein Techniker kann nicht einfach und innerlich genug schreiben. Ein für sich selber komponiertes Concerto wird Paderewsky stets selber allein spielen. Dem Solisten wird man den Gefallen tun, den Komponisten anzuhören. Und schließlich hatte Liszt denn doch eine andere Komponistenader. Trotz seiner wachsenden Nervosität ist Paderewsky immer noch groß und unerreicht; schade nur, daß er sich



von der Emotion derart fortreißen läßt, daß das Zusammenspiel mit dem Orchester oft stark gefährdet ist.

Standen die zwei ersten Tage unter dem Zeichen moderner Virtuosenkunst, mit dem Aufwand der letzten orchestralen Mittel modernster Art, so überraschten die zwei letzten Konzerte durch das eigentümliche Mißverhältnis der aufgewandten Kräfte zu dem absolvierten Programm.

Daß von Paris eine erste russische Sängerin kommen mußte um die allbekannte Ballade *la Fiancée du Timbalier* zu singen, daß so kleine Sächelchen wie das *Ave Maria*, die Romanze aus der Suite Op. 49 die *Bénédiction nuptiale*, *la Cloche* und gar das Gramophonstückchen *O Salutaris* auf dem Programm standen, war doch wohl dem Publikum zu wenig zugemutet. Gar zu harmlos sollte ein Konzert zur Ehrung des anwesenden Meisters auch nicht ausfallen. Wie schön wäre es gewesen, einmal die vier symphonischen Dichtungen (statt nur eine der bekanntesten) und die vier Klavierkonzerte des Meisters zu hören! Wieviel größer wäre er uns dann erschienen! Doch er hat am Ende gar selber seine Programme zusammengestellt? Rührend war, daß der alte Herr am Klavier, Orgel und Dirigentenpult selber mitwirkte und mit Paderewsky — Herkules an Omphales Spinnrad, — die Polonaise Op. 77 spielte.

Undankbar wäre es, nicht die aufgeführten Hauptwerke zu nennen, St. Saëns zweite und dritte Symphonie, jene in ihrer Anspruchslosigkeit ein fast klassisches Kleinod, diese in ihren Prätensionen ein Klangschönes, aber etwas erfindungsarmes Werk. Raffiniert gemacht sind die zwei Märsche: Der Krönungsmarsch für Eduard VII. und der Militärmarsch aus der algerischen Suite.

Konnte man also die eigentliche St. Saëns-Feier etwas dürftig finden, wenn es auch

schließlich erlaubt ist einen alternden Meister mit seinen Jugendwerken zu feiern, so sind die Festtage von Bevey bei einem unbeschreiblichen Enthusiasmus der Menge glänzend verlaufen. Die Organisation, die Initiative des Komitees, Chor und Orchester (Konzertverein München) verdienen das höchste Lob. Wer an den schönen Frühlingstagen am Genfersee weilen durfte, wird nicht ohne reichen Genuß und herzlichen Dank für die Gastgeber dieser schönen Tage heimgekehrt sein. E. P.-L.

**Schweizerisches Tonkünstlerfest in St. Gallen.** Die vier Konzerte des diesjährigen Schweizerischen Tonkünstlerfestes (14. und 15. Juni) boten ein Bild durchweg eifrigen Strebens und zum Teil bedeutenden Könnens und echten künstlerischen Erlebens. Die geringste Ausbeute lieferte das erste Konzert, in dem lediglich eine Sonate in A-Moll (Op. 14) für Klavier und Violine von Paul Miché (Genf) und ein Streichquartett in D-Dur (Op. 23) von Othmar Schoeck (Zürich) auf stärkere Beachtung Anspruch erheben konnten. Michés Sonate zeichnet sich, ihren französischen Ursprung nicht verleugnend, durch elegante Glätte aus, mit der sie, besonders im langsamen Mittelsatz, ansprechende Melodik zu verbinden weiß; bei Schoeck liegen die Vorzüge in lebhafter Thematik und geistreicher Verarbeitung, die den Schlußsatz allerdings nicht vor einer gewissen Zerrissenheit bewahrt. Was zwischen den genannten Werken stand, war weniger bedeutend; von Vokalsachen: drei von Elsa Homburger gesungene Lieder von Max Reitte (München) („Gesang des Lebens“, „Im Feld“, „Sehnsucht“), zwei Lieder von Rudolf Müller (Winterthur) („Ich möchte mir mein Leid von Herzen geigen“, „Schlummerlied“) und eine Komposition des Grimmschen Märchens „Das Lumpengesinde“ von Fritz Karmin (Genf), die letzteren mit

Hingabe und gesanglich vortrefflich vorge-  
tragen von Em y Sch w a b e (Berlin), von  
Instrumentalwerken Klavierstücke von José  
Berr (Zürich) („Soir pluvieux“), Rudolf  
Ganz („Im Mai“, „Bauerntanz“) und  
E. R. Blanchet (Lausanne) („Prélude“,  
„Serenade“, „Polonaise“), sämtlich von Ru-  
dolf Ganz vorgetragen. Das Bemerkens-  
werte an diesen Klaviersachen war ihr durch-  
gängiges Hinneigen zur modern französischen  
Schule. — Aus dem zweiten Konzert ist zu-  
nächst eine von starkem Talent zeugende,  
technisch bedeutende und gedankenreiche Or-  
chester suite des Genfers Frank Martin  
zu nennen, die besonders in ihren ruhig-  
garten Partien echtes musikalisches Empfin-  
den bekundet. Es folgte das schon am deut-  
schen Tonkünstlerfest in Jena gespielte, ge-  
danklich nicht sehr reiche, aber in klanglicher  
Hinsicht glänzend gearbeitete Klavierkonzert  
in A-Moll von Bernhard Stavenhagen  
(Genf), dessen Klavierkonzert Fritz Rebold  
mit meisterhafter Klarheit vortrug. Bemerk-  
t sei bei dieser Gelegenheit, daß in sämtlichen  
vier Konzerten, und zwar zum erstenmal an  
einem schweizer. Tonkünstlerfest, ein Iba-  
ch-Flügel gespielt wurde, der sich ganz beson-  
ders in Verbindung mit dem Orchester glänzend  
bewährte. Mit dem ersten Satz einer H-Dur-  
Sinfonie von Henri Gagnebin (Paris)  
folgte eine ganz unter französischem Einfluß  
stehende Komposition, die durch den Aufwand  
instrumentaler Detailarbeit einen Mangel an  
gedanklicher Tiefe nicht aufzuwiegen vermag.  
Von den Orchester gesängen von E. Anser-  
met (Montreux) („La cloche pélée“ und  
„Causerie“) und Carl Ehrenberg (Lau-  
sanne) („Hymnes à toi“, 3 und 4), sämtlich  
fein vorgetragen von Hélène Blanchet-  
Dutoit, sind die letzteren, die namentlich  
in den zarteren Partien von hoher Schön-  
heit sind, die entschieden wertvolleren. —  
Hans Hubers VI. Sinfonie in A-Dur, die

bereits in Basel und Zürich aufgeführt wurde  
und in diesen Tagen unter Hermann Suters  
Direktion gelegentlich des deutschen Musik-  
festes in Berlin gehört werden wird, beschloß  
das zweite Konzert. Abgesehen von der  
technischen und formalen Meisterschaft ist es  
das, im Gegensatz zur Programmatik, „rein  
musikalische“ in Hubers Musik, das der  
Sinfonie ihre Bedeutung verleiht. — Das  
dritte Konzert wurde eingeleitet mit einem  
„Stabat mater-Fragment für Solo-Quintett  
und gem. a capella-Chor von L. Piantoni  
(Genf), einem fein abgestimmten, vornehm  
gearbeiteten Werk. Zwei weitere gem. a ca-  
pella-Chöre von Ernst Graf (Bern) („Ich  
hab' in kalten Wintertagen...“ und „Nacht“)  
verdienen ebenso wegen ihres reichen Stim-  
mungsgehaltes lobende Anerkennung. Als  
echt empfundene und, trotz einer gelegentlich  
zu Tage tretenden Neigung zu sentimentaler  
Breite, geschmackvolle Kompositionen sind drei  
Gesänge für eine Singstimme mit Klavier  
(„Nachtgesang“, „Aufblick“, „Rosen“) von  
Gustav Haug (St. Gallen) zu werten.  
Mehr auf äußern Effekt gestellt sind drei  
Klavierstücke — „Etude“, „Automne“, „Im-  
promptu“ — von Adolphe Beuve (Neuen-  
burg), einem ungenießbaren Impressionis-  
mus huldigen zwei Klavierstücke „Les cloches  
du pays au clair de lune“ und „Lyre au vent“  
von H. S. Sulzberger (Zürich). Ein im  
ersten Satz erfreulich klar und knapp gear-  
beitetes Streichquartett von R. H. David  
(Basel) beschloß das dritte Konzert. — Das  
vierte eröffnete Carl Voglers (Baden)  
„Totenzug“ für Orchester, Alt solo und gem.  
Chor. Es ist dem Komponisten gelungen,  
das Furchtbare, Grausige, das den Unter-  
grund für das schöne Gedicht von Isabella  
Kaiser bildet, musikalisch zum Ausdruck zu  
bringen. Vielleicht hätte die geheimnisvoll-  
zarte Seite noch stärker betont werden können.  
Kraftvolle Ausnützung instrumentaler Wir-

kungen und markante Rhythmik gibt dem Werk sein eigenartiges Gepräge. Ein von W. de Boer ausgezeichnet gespieltes Konzert für Violine und Orchester in H-Dur von Herm. v. Glend zeichnet sich durch fließende und zumeist gefällige Erfindung aus, vermag sich indessen doch nicht über beachtenswerte Detailarbeit zu geschlossener Größe zu erheben. Eine der glücklichsten Kompositionen ist Hans Lavaters (Zürich) „Bergpsalm“ für Chor, Bariton solo und Orchester (Ged. v. Scheffel). Trotz gelegentlicher Uebertreibungen zeigt das Werk, daß Lavater fraglos aus innerem musikalischem Empfinden heraus schafft und mit gut entwickeltem Können starke Erfindungskraft verbindet. — Eine bereits in Zürich aufgeführte sinfonische Fantasie für Orchester (frei nach Goethes „Totentanz“) des erst 21jährigen Robert F. Denzler (Luzern) wandelt durchaus in den Bahnen der Programmmusik und ergeht sich in kühnen, virtuos beherrschten Instrumentationseffekten. Wie viel von dem verblüffenden und begeistert aufgenommenen Werk auf das Konto echt musikalischer Erfindung zu setzen ist, ist zweifelhaft, auf alle Fälle ist das bewiesene technische Können erstaunlich. — Den wertvollen Schluß des Festes machte Hermann Suters (Basel) sinfonische Dichtung „Die erste Walpurgisnacht“ (Goethe) für Chor, Solostimmen und großes Orchester. Das in seinen Grundzügen erst auf frühere Zeit zurückgehende Werk arbeitet im Gegensatz zu Mendelssohns Komposition des gleichen Textes mit allen Mitteln moderner Instrumentation und höchst charakteristischer thematischer Erfindung. Die vortreffliche Aufführung der groß angelegten Komposition, die nicht nur für die erhabenen und zarten Stimmungen der heidnischen Frühlingsfeier, sondern auch für das Toben des Höllenlärmes höchst treffenden Ausdruck findet, bedeutete für den Komponisten einen

vollen und wohlverdienten Erfolg und für das Fest einen würdigen Abschluß. W. H.

**Die Esperanto-Bibel.** Die britische Bibelgesellschaft hat das Neue Testament in Esperanto erscheinen lassen. Dagegen wäre kaum etwas einzuwenden, wenn die Bibel ein Buch wäre, das gestern oder vorgestern erschienen und erst in einer Sprache vorhanden wäre. Dann könnte man sich freuen, daß es durch die Übertragung in Esperanto so und so vielen zugänglich geworden ist, die es bisher noch nicht lesen konnten. Im Interesse an dem Buche aber müßte man wünschen, daß die Schablonsprache recht bald lebenden Sprachen weichen möchte; denn so, wie Jesus sprach, so kann man nur in einer Sprache sprechen, die mit einem Volke bis in die tiefsten Tiefen hinein verwachsen ist, die groß und reich geworden ist im Schmerz und in der Freude ihres Volkes. Wenn wir aber wissen, daß man heute in 450 Sprachen lesen kann, was Jesus gelebt, gesagt und gelitten hat, dann scheint uns das Neueste auf dem Gebiet der Bibelproduktion mindestens etwas überflüssig. Es hat heute annähernd jeder Mensch Gelegenheit, die Bibel, sofern er lesen kann, in seiner Muttersprache zu genießen. Den andern, die heute noch keine Bibel haben, weil ihre Sprache noch keine kennt, wird man sicher viel besser und schneller helfen, wenn man ihnen eine Bibel in ihrer Muttersprache schafft, als wenn man versucht, ihnen das Esperanto beizubringen. Ich meine: wenn wir uns schon die Mühe geben wollen, andern die Bibel zugänglich zu machen, müssen wir die Arbeit auf uns nehmen und den zu Beglückenden eine Bibel geben, die sie verstehen, ohne daß sie vorher eine Weltsprache studieren. Für solche kann das Buch doch nur geschaffen sein. Oder bildet man sich ein, einer der eine Bibel in seiner Muttersprache zu

Hause hat, werde die Bibel in Esperanto lesen? Dann wäre die Esperanto-Bibel nicht einmal nur ein Notbehelf, sondern ganz einfach eine Spielerei. P. A.

**Moderne Bühnenbau-Ideen.** Die Welt ist schon lange nicht mehr mit dem Raum zufrieden, in welchem sie wiedergespiegelt werden soll. Sie fordert von der Bühne, daß sie sich nicht mehr wie ehemals mit puren Andeutungen begnüge, sondern kräftigsten Realismus biete. Soweit es möglich ist, und eigentlich schon bedenklich über die Bedeutung des Szenischen hinaus ist man den Wünschen der Reformlustigen entgegengekommen. Wo der Wille der entscheidenden Instanzen allein nicht ausreichte, war die fortschreitende, vom Erfindergeist befruchtete Technik bemüht, bestehende Mängel zu beseitigen oder gar völlig Neues zu schaffen. Im wesentlichen zielen alle jüngeren Schöpfungen auf einen raschen und geräuschlosen Wechsel der Dekorationen ab. In der Tat ist es von Einfluß auf die Stimmung der Zuschauer, insbesondere der denkenden und empfindenden, wenn in den Zwischenpausen hinter dem Vorhang ein aufgeregtes Laufen und Poltern der Bühnenarbeiter sich bemerkbar macht. Diesem Übel abzuhelpen sind schon die verschiedensten Vorschläge gemacht worden, und es soll an dieser Stelle die kleine Kette der neuesten Erfindungen auf diesem Gebiete einer Betrachtung unterzogen werden. Die Pioniere des Bühnenbaus schnüffeln oben am Schnürboden so eifrig wie unten im Keller, wo die sonderbarsten Dinge auf Abruf warten. Der erste Gedanke, den der wirtschaftliche Zug unserer Zeit auch gutheißt, ist Raumersparnis. Wer noch nie einen Bühnenraum mit seinen Fortsetzungen nach oben und unten gesehen hat, kann sich kaum ein Bild von der Ausdehnung desselben machen.

Gustav Garnier, genannt Girane, und

César Grobon in Lyon haben ein System des Bühnenbaues geschaffen, das Schnürboden und Unterbühne entbehrlich machen sollen. Dazu sind zwei miteinander verbundene, verschiebbare Bühnen aussersehen, bei welchen am oberen Ende eines mit ihnen verbundenen eisernen Tragwerkes Laufbrücken für die beweglichen Kulissen angeordnet sind. Die Laufbrücken befinden sich in einem Raum hinter der eigentlichen Spielbühne und sind dazu bestimmt, als Weg für die darauf zu verschiebenden Kulissen zu dienen. Zur Beförderung der nicht hängenden Dekorationsstücke dienen Wagen, welche auf unter dem Bühnenboden vorgelegenen, hängenden Schienen laufen. Der Mathematiker würde sich nun durch die hier ausgedachte Lösung der Raumfragen nicht verblüffen lassen, sondern von vorneherein den Einwand erheben, daß das Verlorene doch sicherlich auf andere Weise wiedergewonnen werden müsse. Und er hat recht. Es handelt sich hier lediglich um einen Wandel der Raumform, der gleichwohl eine leichtere, sowie übersichtlichere Handhabung der technischen Hilfsmittel für die Gestaltung der Bühnenszene zur Folge haben kann. Wir kommen nun zu folgendem Resultat. Im vorderen Teil des Bühnenhauses befindet sich die bekannte, auf Rädern bewegliche, verschiebbare Doppelbühne, deren eine die Spielbühne bildet. Es muß somit die Breite des Bühnenhauses das Dreifache der Bühnenbreite betragen. Hinter der Doppelbühne liegt der Speicherraum für die Kulissen und das sonstige Bühnenmaterial. Während also auf der einen Bühne gespielt wird, kann auf der anderen die nächste Szene vorbereitet werden. Das fertige Bild wird dann einfach nach Ausfahrt des vorigen in den für die Spielbühne bestimmten Raum hineingeschoben.

Der Gedankenflug des Baumeisters für



Theaterbühnen ist nicht so frei wie der jener, die auf den Brettern spielen. Wenn ein Versuch nach der Breite nicht imponiert, bleibt unter Umständen das Experiment nach der Höhe noch verlockend. Enrico Giuliotti-Mailand hat es vollbracht. Seine Theaterbühne besteht aus mehreren übereinander angeordneten, senkrecht gegeneinander verstellbaren Plattformen, die unabhängig voneinander in die Ebene der Spielbühne eingestellt werden können. Auf den jeweilig außer Benutzung befindlichen werden die nächsten Szenen aufgebaut. Man gewinnt ein klares Bild von dieser Einrichtung, wenn man sich drei in einem Hause übereinander liegende Wohnungen denkt, deren unterste noch außerdem zu beiden Seiten je einen Nebenraum besitzt, in welchen die Kulissen und Hintergründe untergebracht sind. Für die Auf- und Abwärtsbewegung der einzelnen Bühnenräume ist ein Mechanismus bestimmt, der durch einen auf jedem derselben angeordneten Motor betrieben wird. Durch Auslösung einzelner Teile an den Getrieben ist es möglich, einen der drei Bühnenräume zu bewegen, auf- oder abwärts, während die beiden anderen festgestellt bleiben. Daß Zahnräder und Schraubenmuttern hierbei die Hauptsache bilden, sei beiläufig erwähnt. Nur eine Frage ist noch offen. Wie wickelt sich der Szenenwechsel in der Praxis ab? Zunächst könnte der Vergleich vorliegender Einrichtung mit übereinander liegenden Wohnungen sehr leicht zur Annahme verleiten, als ob hier abgeschlossene Räume mit maschinellen Mitteln gehoben oder gesenkt würden. Das ist natürlich nicht der Fall. Es bewegen sich lediglich Decken und Fußboden, zwei Plattformen, wobei im Falle des Wechsels die Deckendekorationen sich selbsttätig auf Rollen aufwickeln. Die Kulissen werden vorher in die erwähnten

Nebenräume geschwenkt und nun senkt sich der Boden der Bühne, um der herabkommenden Decke Platz zu machen. Hier könnte man allerdings zum besseren Verständnis der Neuerung sagen, es kommt die Decke, welche doch zugleich der Fußboden der oberen Wohnung bildet, samt den Möbeln herab: So ist es auch hier, nur mit dem Unterschied, daß lediglich die Plattformen innerhalb des Bühnenhauses gehoben und gesenkt werden können. Während der Vorstellung wird ober- oder unterhalb der Spielbühne das für den kommenden Akt nötige Szenenbild in Ruhe vorbereitet und im entsprechenden Augenblick geräuschlos eingeschaltet.

Eine dritte Bühnenbauform stellt die Ringbühne von Gustav Eugen Diehl in München dar. Sie besteht aus zwei um eine feste Scheibe drehbaren Ringen, die in der Mitte der Fläche liegt. Auf dem äußeren Ring sind mehrere Vorderbühnen im Kreise herum fächerartig abgeteilt, während auf dem inneren die zugehörigen Hinterbühnen Platz finden. Diese sind aber so eingerichtet, daß die jeweils vor die Lampe gedrehte Hinterbühne durch Spiegelskulissen abgeschlossen werden kann. Letztere können samt ihren fahrbaren Trägern im Bedarfsfalle vom inneren Drehring auf die feste Scheibe oder in umgekehrter Richtung bewegt werden. Da nun bei der fächerartigen Form die Bühne rückwärts spitz zuläuft, muß der auf den vorderen Ring fallende Raumteil möglichst groß bemessen sein, damit das freie Auge des Zuschauers von einer Verjüngung des Raumes nach dem Hintergrunde zu nichts wahrnimmt. Zwischen jeder Bühne ist ein Gang für die auftretenden Künstler freigelassen. Für die aufzuhängenden Kulissen sind entsprechende Gestelle angebracht. Originell ist die Idee der Spiegelskulissen, welche an den gleich-

artifiken Trick der Spiegelwände in öffentlichen Lokalen erinnert. Dort wird eine schier unglaubliche Länge des Raumes vorgetäuscht, bis man bereits nach mehreren Schritten vor einer undurchdringlichen Wand steht. Auch hier handelt es sich darum, Statisten, Chorpersonal, Dekorationsstücke u. dgl. dem Publikum in vervielfachter Menge erscheinen zu lassen. Wie ersichtlich, kommt auch hier wie beim System Garnier-Grobon der Schnürboden in Wegfall, an dessen Stelle Diehl über der vorderen Bühne eine Resonanzdecke angebracht haben will.

Die praktischen Bedürfnisse des modernen Theaterbetriebes drängen nicht nur zu Neubildungen, sondern auch zur Vereinigung bekannter Mittel untereinander. So

kam Hans Peisert-Berlin auf den Gedanken, die Träger, welche den Bühnenfußboden halten, zugleich als Lauffschienen für die Kulissenwagen zu benutzen. Letztere stehen nämlich häufig in mehreren nebeneinander angeordneten Bahnen so dicht zusammen, daß die Bewegung der Bühnenarbeiter stark beengt ist, daher auch oft die Unruhe im Bühnenhause. Nach dem System Peisert bleibt aber die Unterbühne frei. Auch eine bessere Abstützung des Bühnenpodiums ist hernach gewährleistet.

Wir ersehen aus diesen Darlegungen, wie die Technik immer mehr Stützpunkte für die Kunst schafft, und zweifellos darf man in dieser Hinsicht in Zukunft noch manche Überraschungen erwarten.

Friedrich Weber-Robine

# Bücherschau

**Wissenschaftliche Phantasien.** Über Jules Verne und Edgar Poe führt der Weg zu Wildes Bildnis des Dorian Gray und zu so manchem Modernen, der seine gestaltende Phantasie an wissenschaftlichen Problemen entzündet und daraus aufregende und spannende Erzählungen aufbaut. Den hauptsächlichsten Anstoß zu dieser ganzen Gattung moderner Romane gab wohl der Roman Wildes, dessen geniale Idee von dem Bild, das seinem Urbild das Altern abnimmt, etwas packend faszinierendes hat. Ein anderes Problem regte Wells zu seinem drolligen und doch tiefsinnigen Buch „Der Unsichtbare“ an, das in Julius Hoffmanns Verlag in Stuttgart erschien. Wir möchten heute auf zwei

andere Neuerscheinungen hinweisen, die mit großem Geschick dieses dankbare Gebiet betreten. Das eine behandelt in außerordentlich spannender Weise das alte Problem von den Vampyrmenschen, die durch magische Kräfte den Mitmenschen ihre Lebenskraft entziehen um sich selbst ein längeres Leben zu ermöglichen. Es handelt sich bei diesem Buch von Cl. Farrère <sup>1)</sup> gleich wie bei den andern darum, den phantastischen Vorgang in überzeugender Weise in der realen Umgebung der modernen Wirklichkeit abspielen zu lassen. In der Nähe von Toulon haben sich diese Vampyrmenschen niedergelassen, Großvater, Vater und Sohn, denen das Geheimnis von der Kraftentziehung und der Verlängerung

<sup>1)</sup> Claude Farrère. Das Geheimnis der Lebenden, Roman. Verlag Rütten & Loening, Frankfurt a/M., geb. Mf. 2. 50, geb. Mf. 3. 50.