

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Rubrik: Theater und Konzert

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: 18.01.2026

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

THEATER UND KONZERT

ZÜRCHER SCHAUSPIEL. Ein Ungar, der uns bis dahin ein Unbekannter geblieben war und von dem wir vielleicht später auch nichts mehr hören werden, hat uns mit einer unterhaltsamen Komödie überrascht. Gabriel Dregely (auf der ersten Silbe zu betonen!) heißt der Autor, sein Stück *Der gutschitzende Frack*. Um den märchenhaften Aufstieg eines Schneidergehilfen handelt es sich. Er fühlt sich zu besserem berufen als zum Fracknähen und Frackbügeln; das Fracktragen scheint ihm durch Schicksalsschluss beschieden zu sein. Er fasst sein Lebensziel knapp in den Satz zusammen: Ich will ein Gentleman sein. Vom Arbeiten sagt er nichts; das liegt ihm nicht sonderlich. Das Vertrauen auf seine Suada, seine unerschütterliche Dreistigkeit, vor allem aber auf seine gute Figur und deren Hülle, den gutschitzenden Frack — das kommt ihm als genügendes Rüstzeug für den Flug ins große Leben vor. Die Umstände legen ihm einen solchen Frack auf den Weg (er braucht ihn nur aus dem Schneideratelier zu stehlen); was der legitime Frackbesitzer mit diesem Objekt bei dem Minister, dem er eine verjährte Wohltat aufrischen will, ergattern möchte, das jagt der Schneiderfrechling, der über alle diese Ambitionen des reichen Kunden auf dem Laufenden ist, in seine Küche: er, im Frack des Bahndirektors, spielt sich als einstiger Lebensretter des Ministers auf, kommt ins Schwadronieren über soziale Dinge (für die er sich einen Fonds zusammengesetzter Phrasen aus dem noch nicht gedruckten Manuscript eines mit der Schneidermeistertochter verlobten Nationalökonomen zurecht gelegt hat), macht Eindruck und beschließt den Abend mit dem

Bewusstsein des kompletten Sieges. Und das frevel Spiel geht weiter. Der Minister lässt diese wertvolle Bekanntschaft nicht so leicht fallen. Der Schneider kommt in die Politik hinein. Der Nationalökonom wird sein gut bezahlter, verschwiegener Sekretär, der das arbeitet und formuliert, was der Schneider mit dem gutgeölten Mundstück von sich gibt. Da droht ein Faux pas des Schneiders das ganze Gebäude zum Einsturz zu bringen. Der schneiderliche Bel Ami hat sich mit der Gattin seines Sekretärs (der Tochter seines ehemaligen Prinzipals, die schwärmerisch zu diesem Mann der Energie aufblickt) etwas sehr intim eingelassen. Was schließlich der Mann doch bemerkt, worauf er Lärm schlägt. Alle Schlingen sind ausgeworfen, um den Glücksritter vom gutschitzenden Frack zu fangen und moralisch zu erdrosseln. Da gelingt es ihm in letzter Stunde, den Kopf frei zu bekommen. Nochmals hat der untadelige Frack seine Pflicht getan: der Premierminister unterliegt dem Charme, und der Schneider wird Handelsminister. Einmal so hoch gestiegen, zerreißt er kühn und schlau alle Netze. Alles wird ihm aufs neue untertänig. Sein Sekretär bringt das Sacrificium seiner Rache für die angetastete Ehre, indem er als Hofrat sich dem Herrn Minister zur Verfügung stellt. Und eine reiche Industriellentochter beglückt des Ministers Hand.

Mit lustigem, lebhaftem Esprit ist das gedrechselt, so dass das Interesse bis zum Schluss wach bleibt. Zur Komödie macht das Stück die satirische Zutat, die darin besteht, dass wir uns im Grunde in einer Welt von Spitzbuben und Gesinnungslumpen bewegen, die von einem Schneider dupiert und dominiert zu werden

reichlich verdienen. Budapest gibt der ungarische Verfasser freundlich als Ort der Handlung an; als Zeit die Gegenwart. Man muss sagen, dass dieser Ungar seine Landsleute nicht überschätzt.

H. TROG

*

LE TROUBLE-FÊTE AU THÉÂTRE DE LA COMÉDIE DE GENÈVE.

M. Edmond Fleg est un écrivain genevois qui depuis de longues années déjà habite Paris, où il poursuit une carrière qui n'est pas sans lustre. Il est Genevois, mais ne semble pas avoir gardé une empreinte très forte du premier milieu qui fut le sien. Est-ce à dire qu'il se soit complètement parisiennisé? Je ne crois pas, et ensuite ce n'est point ce dont il s'agit ici. M. Edmond Fleg occupe une place fort honorable parmi les dramaturges contemporains, et comme il est de nationalité suisse, il n'y a pas de raisons pour ne pas être heureux, et doublement heureux du succès qui a accueilli le *Trouble-fête* à Paris d'abord et à Genève ensuite. M. Fleg n'en est pas à son premier ouvrage, et pour ne point insister sur ses premières pièces *La Cloison* et *Le Message*, il sied de mentionner ici un drame étrange et fort inquiétant. *La Bête*, qui, représenté sur la scène du Théâtre Antoine, à Paris, ne laissa pas de faire quelque bruit. Je ne sais pas quels résultats donneront les efforts très littéraires de M. Fourrier, directeur du Théâtre de la Comédie, et de la „saison de Genève“ qui veulent donner aux écrivains dramatiques de talent de la Suisse romande l'occasion d'être joués et bien joués. Jusqu'à ce jour — j'excepte bien entendu les œuvres de M. Morax, le plus puissant tempérament d'homme de théâtre de notre pays, et les œu-

vres de M. Mathias Morhardt, qui sont de très beaux morceaux de philosophie lyrique — nous n'avons guère à mentionner que des tentatives d'amateurs, sans lendemain. La comédie de M. Edmond Fleg est la première comédie moderne dûe à un écrivain romand, et qui, à côté de qualités spécifiquement littéraires, témoigne de qualités dramatiques fort appréciables. Le *Trouble-fête* „tient la scène“ et ne trahit aucune de ces inexpériences, de ces naïvetés, de ces énormes erreurs qui révèlent sûrement l'amateur. Très bien jouée par une troupe d'élite, très homogène et très souple, la pièce de M. Edmond Fleg mérite pleinement le joli succès qu'elle a remporté.

*

Un jeune ménage très lancé et très „parisien“, l'avocat Louis Lorey et sa femme, ont sur le mariage des idées très particulières. Ils n'ont point d'enfants, car selon eux le mariage n'est point destiné à la repopulation du pays — il s'agit bien entendu de la France. Un enfant? Mais ce serait un *trouble-fête*. Ce n'est point l'avis de la bonne vieille grand'mère qui n'eût point tant de scrupules, puisque précisément elle est grand'mère. Grand'mère est du vieux système, n'est-ce pas? Mais si cela continuait ainsi il n'y aurait pas de pièce, et justement à la fin de l'acte nous apprenons que, malgré leurs doctrines, les époux sont sur le point d'être trois... Aussitôt, devant la douleur de sa femme qui craint de perdre l'affection de son mari, celui-ci „plaide“ — il est avocat — la cause du petit enfant qui va naître... Le second acte, quelque dix mois plus tard, nous montre un ménage bien différent. La jeune femme est toute à son enfant. Elle délaisse le cabinet de con-

sultations — elle servait de secrétaire à son mari — et ne prend même plus la peine de „s'habiller“. Et ce qui devait arriver arrive. Le troisième acte est une longue scène à deux personnages. Madame a appris que son mari voyait beaucoup une jeune femme très mondaine, très divorcée et qui fait des „romans“. Et Monsieur après un éclat s'en va en claquant les portes. Il va chez Francine de Prailles . . . Un épilogue nous apprend qu'il a eu, si l'on peut dire, l'esprit de l'ascenseur. Deux années se sont écoulées: loin d'être un trouble-fête, le petit Roger a uni les époux dans une commune affection. Ils ne sont plus uniquement amants; ils ont fondé un foyer; voici que la comédie se termine sous la lampe, au coin de la cheminée. Et par une imagination charmante, c'est le père qui s'inquiète le plus de ce que Roger, sorti tout à l'heure avec sa bonne, n'est point encore rentré. L'amour paternel, pour être né plus tard que l'amour maternel n'est, ni moins vif ni moins profond. Tout cela est d'une douce et jolie ironie.

Evidemment la comédie de M. Edmond Fleg n'est point une grande œuvre. Elle n'a aucune prétention d'ailleurs, à la grande œuvre. Mais elle vaut par une justesse parfaite de l'expression, par une mise en œuvre adéquate au sujet et par ce ton, qui reste perpétuellement le ton de la comédie. Et puis M. Fleg sait écrire. Je ne dirais pas que M. de Porto-Riche fut sur lui sans influence, mais il n'y paraît point avec exagération. Et non seulement il sait écrire, mais il sait écrire pour le théâtre; sa langue, très pure et très élégante, est expressive et sobre. Le seul défaut de cette pièce, c'est son sujet qui est un peu mince. Mais en avoir tiré trois actes ex-

cuse de l'avoir choisi. Ce qui nous intéresse c'est le résultat: un auteur est libre de prendre sa matière où il lui plaît.

GEORGES GOLAY

*

BERLINER SAISONBEGINN. Wenn jemals eine Saison mit Verheißungen begonnen hat, so ist es diese. Die neuen Theater fühlten sich künstlerisch verpflichtet. Und so begann ein Wettlaufen zwischen dem Deutschen Künstlertheater, das als Sozietät den größten Teil des Brahmschen Ensembles in der früheren Kurfürstenoper vereinigt, dem Lessingtheater, das Viktor Barnowsky, und dem Kleinen Theater, das Georg Altman übernommen hat. Altman, der vom Deutschen Theater in Hannover kam, blieb am weitesten zurück. Sein Personal erwies sich bis auf die Herren Bildt und Pick als konventionell. Seine Regie ist gebändigtes Stadttheater, sein Repertoire provinzielle Moderne. Es ist auf Herbert Eulenberg eingestellt, der ein Revolutionär für die diejenigen ist, die einst zu Sudermanns Fahne schworen. Das zu erkennen war schon früher nicht schwer. Empfindsame Einfälle konnten über psychologische Verlogenheiten nicht hinwegtäuschen. Wenn Vinzenz in *Alles um Geld* stahl, so tat er es, um das Andenken seiner Mutter zu rächen. Diese unehrliche Bürgerlichkeit ist in *Belinde*, die Altman brachte, hüllenlos geworden. Sentimentales wird ranzig, Dramatisches knallig. Und Menschen, die nach Eulenberg frei sein sollen, drohen moralisch entrüstet mit dem Staatsanwalt.

Wer gegen *Belinde* noch Erbitterung aufbringen konnte, bringt es vor *Zeitwende* nur zu automatischer Abwehr. Die Birch-Pfeifferei ist so

durchsichtig, dass man sich schämt, sie besonders zu betonen. Die Ethik ist so verräterisch, dass nur der ein Recht hat, sie aufzudecken, der ihr auch in kaschierteren Werken schon hinter die Maske gesehen hat. Ein betrogener Ehemann will dem Hochstappler, dem er die Hörner verdankt, ins Gesicht spucken und mietet sich vorher für tausend Mark einen Kellner, der jenen, wenn er sich wehren würde, festhalten soll. Der Kerl, der dieser Erbärmlichkeit fähig ist, wird als anständig hingestellt. Das genügt.

Mit dieser Première hatte das neue Lessingtheater noch weniger Glück als mit seiner Eröffnungsvorstellung. Denn auch der *Peer-Gynt*-Einstudierung musste der letzte Erfolg versagt bleiben. Barnowsky, an die Maße des kleinen Theaters und anderer Stücke gewöhnt, übernahm sich mit diesem Riesenwerk. Vieles wurde unruhig zersplittert, anderes opernhaft banalisiert. So fehlte das innere Vertrautsein mit der Phantasiewelt Ibsens. Barnowsky stand zum Werke nur in einer Willens- und Arbeitsbeziehung. Und das genügte um so weniger, als auch seine Helfer: einige Hauptdarsteller und der Maler Sven Gade zurückblieben. Besonders der Maler hat sich, wie schon früher oft, nicht bewährt. Er gilt in Berlin als ein großer Dekorationskünstler. In Wahrheit aber ist seine Leistung Zusammentragung und Mischung. Er beherrscht weder den Raum, noch die Farben. Seine Dekoration kann links Reinhardt, rechts Königliches Schauspielhaus, hinten Deutsches Opernhaus sein. In Sven Gade bekämpfen sich alle Stilprinzipien der Berliner Bühnen. Trotzdem wird man das Lessingtheater weiterhin für eine erste Bühne halten müssen, weil literarischer Wille und künstlerischer Ernst auch aus

dem Misslungenen spricht. Wenn man das Achtunggebietende tadeln, so legt man den strengsten Maßstab an. Wodurch aber sind die Berliner Theater anders groß geworden als durch die höchsten Anforderungen, die von außen an sie gestellt wurden?

Diesen Anforderungen genügt schon heute das Deutsche Künstlertheater. Gerhart Hauptmanns *Tell*-Inszenierung ist eine künstlerische Tat höchsten Ranges. Sie setzte Theatralisches aufrealistischen Grund und führte Rhetorisches unerbittlich auf psychologische Linien zurück. Es gab keine allgemeine Sentenz mehr, keine unmotivierte Tirade. Wenn bei Schiller alles zu stark nach außen getrieben wird, so wurde bei Hauptmann alles nach innen gedrückt. Er schob vor den Ausdruck die Hemmung, die Scham. Schwerfälliges Bauernvolk begrüßt sich mit breitem Lachen, versteckt seine Empörung hinter verlegenen Worten. Die Gebärde macht Verse zaghaft, die sich früher gewichtlos zum Himmel schwangen. Schweigen lastet, wo sonst Choristen unisono deklamierten. „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern...“ beim drittenmal übermannet es die Landleute: sie verstummen. Melchtal schluchzt auf beim Dreimännerschwur. Und es zeigt sich, dass die Dämpfung die dramatische Stoßkraft nur erhöht. Etwas Drohendes, Schwelendes bleibt zurück, das den Szenen eine innere Energie gibt, die sie niemals hatten. Nichts falscher, als zu behaupten, dass dieser Realismus Schiller schwunglos gemacht oder erst die Schwächen des Dramas aufgedeckt hätte. Dieser Realismus, der die geheimen Triebkräfte enthüllte, führte den jungen Schiller herauf, dessen Bestes durch falsch verstandenen klassizistischen Einfluss verschüttet

wurde. Seit Jahren habe ich Schiller zum erstenmale wieder lieben können. Dieser Realismus verzettelte sich nicht, wie behauptet wurde, im Zuständlichen. Wenn er die Idylle des Anfangs liebevoll ausarbeitete, so gab er ihr nur den Kontrastakzent, der ihr zukommt. Und wie wurde das Lyrische in die dramatische Bewegung übergeleitet!

Es gab in dieser Vorstellung so viel des Herrlichen, dass geringe Übertreibungen des Prinzips, dass technische Mängel, die die neue und enge Bühne verschuldete, nicht dagegen aufkönnen. Durch die Umständlichkeit der Verwandlungen mag es gekommen sein, dass man den großen Zug, den jede Szene hatte, in der Steigerung des Ganzen, im Anschwellen bis zum Ende vermisste. Aber diese Aufführung hat uns ein Stück zurückgegeben, das wir für Männer verloren glaubten! Sie hat gleichzeitig erwiesen, dass das wahre Realisieren auch das wahre Stilisieren ist. Wie von selbst wuchs dieser psychologische Realismus in Hodlersche Rhythmen hinein und forderte Dekorationen heraus, die die einzelnen Landschaften zum Einmalig-Wesentlichen der Schweiz steigerten.

Mit Absicht habe ich nicht von den befehdeten Strichen Hauptmanns gesprochen. Wer junge Schauspieler an der Arbeit gesehen hat, weiß, dass „O, eine edle Himmelsgabe...“ gerade vom innerlichen Künstler heute nicht gesprochen werden kann. Mit dem Tellmonolog steht es ebenso. Und was einzig kalten Routiniers zugänglich ist, das soll man ernsthaft für die Bühne retten, nur weil es literarisch geheiligt ist? Nicht wenn Bekanntes wegfällt, sondern wenn Psychologisches unterbrochen wird, diskutiert man über Striche. Im *Zerbrochenen Krug*, den Hauptmann

später inszenierte, ist er dramaturgisch tatsächlich nicht immer glücklich gewesen. Er hat dem Adam manche Erfindung, der Marthe Rull manche Redseligkeit genommen. Aber wie farbig hat er als Regisseur geschaffen! Welche Breite, welche Behaglichkeit! Welche pantomimische Drastik! Welche psychologische Komik! Wie hatte er sich an den Darstellern, wie sich die Darsteller an ihm entzündet! Jacob Tiedtke gab den Adam. Er ist einer der wenigen Schauspieler, die mit der äußersten Diskretion der Mittel die drastischsten Gestalten schaffen. Alles ist leise, menschlich. Eine Natur scheint sich absichtlos auszuleben und doch ist jeder Ton schattiert und bewusst geformt. Dieser Adam war ein fettes, schmunzelndes, triebhaft unschuldiges Tierchen. Ein Gauner aus Gutmütigkeit. Ein Schuft aus moralischer Trägheit. Mit dieser Schöpfung, die nur darum komisch war, weil sie im tiefsten Sinne humoristisch blieb, ist Tiedtke neben Sauers Attinghausen, neben Marrs Tell und der Barbara Lina Lossens (*in Zeitwende*) die schauspielerischste Tat der ersten Saisonmonate gelungen.

Hinter Tell und dem Krug blieb alles andere zurück. Sogar der selben Soziätäre *Hanneles Himmelfahrt*, das Rudolf Rittner inszeniert hatte, sogar Reinhardts *Tasso*. Reinhardt hat überhaupt in dieser Spielzeit noch kein Glück gehabt. Wie der *Tasso* an den Schauspielern, am Maler und vielleicht auch an Reinhardts eigenen Intentionen scheiterte, so waren andere Premieren literarische Misserfolge. Wedekinds *Franziska* brachte es zwar auf fünfundzwanzig Aufführungen, aber der äußere Erfolg kann dem, der Wedekind liebt, über die peinliche Leere des Ganzen nicht

hinweghelfen. Zwischendurch aufflackernde Szenen können nicht befriedigen. *Die goldenen Palmen*, die in Paris unter dem Titel *L'habit vert* aufgeführte Akademie-Satire von Flers und Caillavet, hatten nicht einmal einen Augenblickserfolg. Mit Recht. Die Aufführung war lahm, das Stück leer. Nur die Darstellung der geschickt berechneten Pantomime von Vollmoellers *Venetianischem Abenteuer eines jungen Mannes* glückte. Höchstens eine Szene, in der sich Tote vervielfältigen, blieb Variété. Sonst hatte Reinhardt einen lyrischen Groteskstil gefunden, der für eine Stunde entzücken konnte. Hier war auch Ernst Stern, der in letzter Zeit merkwürdig banal geworden ist, als Maler auf seinem Niveau. Technisch ist er noch immer der Raumbeherrschende der Bühne. Aber an farbiger Phantasie, Mannigfaltigkeit der Nuancen, Willen zum Neuen wird er heute von dem jungen Maler der Soziétaire, Rochus Gliese, übertroffen.

Das Königliche Schauspielhaus machte einen schwachen Versuch, aus seiner Lethargie zu erwachen. Es führte — bis auf Helene Thiemig konventionell — Strindbergs Märchenstück *Schwanenweiß* auf, das mehr als durch seinen eigenen Wert dadurch ergreift, dass der von Dämonen gehetzte Strindberg sich zu Stunden durchrang, in denen er den Frieden zu diesem kindlich scheuen Märchen hatte. Die Verlegenheit der Harmlosigkeit erschüttert. Als zweite Première brachte das Königliche Schauspielhaus, damit niemand übermütig werden konnte, das fade Kostümlustspiel: *Die drei Brüder von Damaskus*, das dem Hamburger Schriftsteller Alexander Zien seine Entstehung verdankt.

Meinhart und Bernauer leben im

Berliner Theater von der neuen Posse *Wie einst im Mai*, die aber an *Filmzauber* nicht heranreicht, gaben im Theater in der Königsgrätzerstraße eine durchgearbeitete Einstudierung von Anzengrubers *Viertem Gebot*, im neu übernommenen Komödienhaus Auernheimers feuilletonistisches, aber unaufdringliches Lustspiel: *Das Paar nach der Mode* und Nathansens mit Rasseproblemen kokettierenden Reißer: *Hinter Mauern*.

In einem Saal der Kunsthändlung Keller und Reiner gastierte das Marionettentheater Münchener Künstler mit einem alten Faustspiel, das dem nahe kommt, welches Goethe auf dem Kasperletheater sah. Dieses Gastspiel gehört mit der Verdi-Feier des Königlichen Opernhauses (*Don Carlos*) zu den Ereignissen der Saison. Paul Brann, der Leiter und Inszenator, hat mit Hilfe Jakob Bradl's, der die Figuren, und Paul Neu's, der die Dekorationen schuf, eine Suggestion der Unwirklichkeit erreicht, die die Wirkung leibhafter Schauspieler fast übertrifft. Wie reizend, wenn Faust mit steifen Händen sein Buch umblättert, wie röhrend, wenn er ein Bein nach hinten, eins nach vorne streckt und zum Gebet hinkniet. Das kann alles nicht anders sein, und die Beweglichkeit der Glieder scheint auch das starre Gesicht mimisch zu beleben. Welch eine Ausdruckskraft des Phantastischen, wenn die spukhaft derben Geister erscheinen! Welch eine Drastik des Komischen, wenn Hans Wurst auftritt! Welcher entzündende Gegensatz in den Bewegungen der volkstümlichen Gestalten und den aristokratischen Gesten des Herzogs von Parma! Früher störte bei den Marionettentheatern, dass die Organstärke der sprechenden Schauspieler

in keine Übereinstimmung mit der Unwirklichkeit der Figuren zu bringen war. Diesmal waren auch hier Abstufungen erreicht, so dass — wenigstens von den hinteren Plätzen

aus — die Suggestion vollkommen war. Das Marionettentheater Paul Branns könnte das romantische Drama schaffen. Hier möchte ich Tieck und Brentano sehen.

HERBERT JHERING

■ ■ ■ BILDENDE KUNST ■ ■ ■

KUNSTHAUS ZÜRICH. Die *fünfte Ausstellung der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten*, die bis Ende dieses Monats geöffnet bleibt, bietet ein so schönes und übersichtliches Bild unseres nationalen Kunstschaaffens, wie man es sich nicht besser wünschen kann; die staatlich geleiteten Ausstellungen verfügen wohl über größere Mengen aber nicht über höhern innern Wert.

Ich will nicht viel Worte über die Meister verlieren, deren Name sattsam bekannt ist. Von Hodler ist der *Orateur* da, die durch konzentriertesten seelischen Ausdruck starke Mittelfigur des Rathausbildes für Hannover; von Giovanni Giacometti ein Triptychon von prächtigen rötlichen Kinderakten auf gelbem Grunde, etwas vom Besten, das er geschaffen hat; die Mädchenakte von Amiet, die daneben hängen, böten die beste Gelegenheit, die Art dieser beiden verwandten und doch wieder so verschiedenen Maler zu vergleichen, wozu es mir leider an Platz gebracht. Das *Verschneite Hochtal* von Wilhelm L. Lehmann zeigt den Maler heute im Besitz viel besserer Mittel, als da er zuerst versuchte, sein an die Farbenwelt des Dachauer Mooses gewöhntes Auge den Erscheinungen des Hochgebirges anzupassen. Bei ruhigem Vorwärtsschreiten auf dem von ihnen gewählten Pfad sieht man René Auberjonois, Abel Hermenjat, Alfred Blailé; mit ungestümerem Tempo Alexandre Blanchet und Louis Moilliet — zwei ganz

prächtige Kerle —; und wie vortrefflich sich P. T. Robert auf dem Weg zu starkem Ausdruck durch das Mittel der Form entwickelt, zeigen die beiden Damenbildnisse, das eine von 1911, das andere von 1913. Ein liebevoller Kenner der Kinderseele und dazu ein zarter Kolorist, der sich mit jedem messen kann, ist Louis de Meuron.

Nicht weniger als diese figürlichen Bilder, bieten die Landschaften; hier ist es besonders lohnend zu beobachten, wie der junge Schweizer Maler die Schönheiten seines Landes zum Kunstwerk gestaltet. Wieder möchte ich hier Arnold Fiechter von Basel zuerst nennen, der mir letztes Jahr in Neuenburg schon ausnehmend gefiel; seine Flusslandschaft ist mit der schönen flächigen Teilung ein groß gesehenes, eindruckvolles Stück. Von nicht geringerer Bedeutung sind die mit südlicher Farbenglut erfüllten Landschaften von Paul Basilius Barth. Der Genfer John Torcapel hat in seinem *Weinberg* ein eigenartiges Motiv kräftig, fast in der Art van Goghs, durchgeführt. Als neuer Mann, der Eigenes zu geben hat, ist hier auch Joseph Hermann von St. Gallen zu nennen; seine Landschaft *Im Mai* zeigt die merkwürdigen hellen und dunkelsaftigen Grün, die im Bergland unter dem schmelzenden Schnee erscheinen, der mit einem blendend kühnen Fetzen wie ein Ornament das Bild beherrscht.

A. B.