

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 17 (1913)
Heft: [12]

Rubrik: Dramatische Rundschau

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: 04.04.2026

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



Theiler & Selber, Luzern.

Hotel Alpenblick in Weggis. Dependance.
Phot. B. & C. Lint, Zürich.

zwecke bilden die Bürgerasyle. Architekt B. S. A. Heinrich Müller in Firma Müller & Freytag in Thalwil hatte in seiner jüngsten Praxis Gelegenheit, zwei solcher Bauten auszuführen: das Bürgerheim Wädenswil, das sechzig bis siebenzig Personen faßt, und dasjenige von Thalwil, das vorläufig für etwa dreißig Insassen eingerichtet ist (beide S. 282). Eine Erweiterung kam vorteilhaft in der Richtung der Giebelfront, rechts neben dem Eingang, ausgeführt werden. Beide Bauten erwecken in uns die alte Freude, die wir stets an allen Arbeiten dieses Baukünstlers gehabt haben, mit welchen er die lieblichen Gestade des Zürichsees in den letzten Jahren bereichert und beglückt hat*).

Von der Gruppe der Ferienhäuser bringen wir das Ferienheim Wollishofen im Glarnerland, von welchem uns sein Architekt, Arnold Huber in Zürich, eine perspektivische Studie (S. 283) zur Verfügung gestellt hat. Auch hier hat sich der Baumeister in seinem Schaffen, sowohl was Form und Material anbelangt, von der örtlichen Ueberlieferung leiten lassen**).

(Schluß folgt).

*) Vgl. oben S. 10 u. 23. — **) Für Arnold Huber vgl. auch oben S. 11, 13, 22, 26.

Dramatische Rundschau V.

(Schluß).

Ehe ich die Taten unseres Schauspiels weiter verfolge, muß hier von einigen Gesamtgaßspielen die Rede sein. Wer es vom Hörensagen oder aus Zeitungsberichten noch nicht wußte, daß „Exls Tirolerbühne“ auf einer sehr respektablen künstlerischen Höhe steht, mußte überrascht sein von der statt-

lichen Zahl tüchtiger Kräfte. Der Spielplan hat ein ganz anderes Aussehen, als es bei Bauerntheatern gemeinlich der Fall ist, sind es doch vorzugsweise Anzengruber, Schönherr und Kranewitter, die hier zu Worte kommen. Leider verboten vertragliche Rücksichten, daß das Ensemble uns ein Drama von Schönherr spielte, mit dessen „Glaube und Heimat“ es in Wien letztes Jahr einen großen, von allen Seiten anerkannten Erfolg davontrug. Von den drei Aufführungen, die ich sah, stand die erste, Anzengrubers „Der heilige Rat“ obenan, sie war bis in die kleinste Einzelheit hinein von einer prächtigen Realistik. Nicht ganz auf dieser Höhe hielten sich die beiden andern Anzengrubervorstellungen „Hand und Herz“ und „Der G'wissenswurm“. Rühmenswert war immerhin die Ausdauer, mit der die Gesellschaft trotz der beklagenswerten Teilnahmslosigkeit des Publikums ihr Gaßspiel zu Ende führte. Sie bildete einen lebhaften Gegensatz zu dem Stückchen, das sich die französische Truppe Carlo Liten leistete, die zu der angekündigten Vorstellung ohne weiteres nicht eintraf, sodaß das Publikum am Abend geschlossene Türen fand. Eine andere französische Gesellschaft, Direktion Cottel-Béchet, brachte Dumas' „La dame aux camélias“ mit einer ausgezeichneten Darstellerin der Titelrolle (Mlle. Ludger) zur Aufführung und servierte an einem zweiten Abend einen nichts sagenden Schwank. Direktor Roubaud, der jedes Jahr annehmbare französische Vorstellungen bei uns gibt, bereitete uns diesmal einen recht zweifelhaften Genuß mit der Aufführung des „Kaufmann von Venedig“ durch englische Schauspieler. Eine bemitleidenswerte Dürftigkeit blickte durch den Flitter der Gewänder von der Bühne herab, und das bedenkliche Niveau, über das sich nur der Schloßdarsteller erhob, hätte beleidigen können, wenn man die Sache nicht von der humoristischen Seite genommen hätte.

Nach diesen zum Teil recht unerfreulichen Erscheinungen kehrt man zufrieden heim zu den Veneten. Da finden wir zunächst das Lustspiel „Ein Waffengang“ von Oskar Blumenthal. Gibt es, so fragte sich der Berliner Hoftheaterdichter, einen Weg, den Amor auf den Brettern noch nicht gewandelt ist? Und dem Nieverlegenen fällt ein: Das Duell! Ein Duell auf Säbel oder Pistolen, das aus den Duellanten ein glücklich liebend Paar macht, das war noch nicht da. Also läßt er denn die unter einem männlichen Pseudonym schriftstellernde Comtesse einen Kollegen von der Feder, von dem sie sich beleidigt glaubt, zum Zweikampf herausfordern. Das geschieht im ersten Akt, und der Zuschauer weiß schon jetzt, wie der Hase läuft; denn wenn sich zwei Menschen, ein „er“ und eine „sie“, im ersten Akt von oben herab ansehen, so kann man zehn gegen eins wetten, daß sie sich im dritten in den Armen liegen. Damit aber das Stück seine zweiundeinhalb Stunden daure, muß der Gang der Handlung unterbrochen werden durch eine Nebenhandlung, und diese, ein Flirt zwischen einem heiratslustigen alten Junggesellen und einer Malerin, der Gelegenheit zu einer sehr hübschen und humorvollen Ver- und Entlobungsszene gibt, ist das Beste am Stück. Arm in Arm mit Blumenthal sehen wir diesmal Hermann Bahr, wenigstens in den beiden letzten Akten seines Lustspiels „Das Prinzip“. Freilich, er hat zu viel Geist und stellt zu große Ansprüche an sich selbst, als daß er sich damit begnügen könnte, eine bloße Schuurze zum Ausgangspunkt seines Werkes zu machen. Jedem eine Erscheinung des modernen Lebens nimmt er als Basis und baut darauf seine Komödie auf. Diesmal führt er uns in jene Kreise, die sich zur Erreichung der menschlichen Glückseligkeit eine eigene Philosophie zugelegt haben. Nicht

nur in Worten wollen sie glänzen, sondern ihre Theorien werden in Fragen der Kindererziehung und Freundschaft in Taten umgesetzt, wodurch sich dann die Leutchen alsbald in den wunderlichsten Verhältnissen zusammenfinden. Das Reizvollste aber dabei ist, daß den mit kundiger Hand Geschobenen Hermann Bahr klug lächelnden Auges über die Schultern zu gucken scheint. So ist es im ersten Akt, der schöne Hoffnungen erweckt. Leider schreiten der zweite und dritte nicht auf diesem Pfade weiter; es geschehen Dinge in ihnen, die sehr amüßant sind, die aber Radelburg und Blumenthal geradefugig fertig brachten. Eine Probe seiner glänzenden Beredsamkeit gab uns Bahr in dem Vortrag, den er an einem literarischen Abend des Lesezirkels Göttingen über die Kunst des Schauspielers bot. Es war erstaunlich, mit welcher zwingender Sicherheit und geistigen Spannkraft er die Hörer zwei Stunden lang im Banne hielt, man war entzückt von der sprühenden Lebendigkeit und dem Humor, womit das oft überdachte, aber wohl noch nie so eindringlich und geschlossen behandelte Thema abgewickelt wurde. Aber trotz den vielen eingeflochtenen „Brillanten“, die nur so blendeten, mußte man sich sagen, daß Bahr eigentlich Neues nicht vorbrachte (vielleicht ist das auch gar nicht möglich) und daß man dies und jenes wohl auch anders betrachten könnte. Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls war die Art, wie er die Theatererfahrungen, die er ja aus nächster Nähe zu machen Gelegenheit gehabt, zusammenstellte und die verschiedenen Erscheinungen zueinander in Verbindung brachte, um das schwankende und schillernde Wesen der Schauspielkunst zu bestimmen, geistvoll und interessant. Mehrere Stufen tiefer auf der „literarischen“ Leiter als Blumenthals „Waffengang“ und nochmals eine Stufe tiefer als Bahrs „Prinzip“ steht Kraatz und Hoffmanns Schwank „Windhund“! Wie in einen Tiegel ist da alles, was an alten Schwankmotiven zu erraffen war, hineingeworfen, quirlt empor, schäumt über und tollt über die Bühne, eines immer gejagt vom andern. Das Publikum ist außer sich vor Vergnügen, und der Kritiker legt die Feder hin vor der Fixigkeit und Skrupellosigkeit der Autoren.

Nicht so leichten Herzens wie über all diese heitern Dinge läßt sich über ein anderes Vorkommnis berichten. Von einem jungen Zürcher Hans Ganz, der manchem Leser als Verfasser eines Terenz-Dramas bekannt sein wird, kam ein dreaktiges „Kammerspiel“, betitelt „Helene Brandt“, zur Uraufführung. Wie jenes trotz vielen poetisch sehr schönen Partien infolge des Wirrwarrs der Geschehnisse eine verfehlte Arbeit ist, so kam auch dieses vor allem durch die Häufung der Motive zu Fall. Der Anfang ist so übel nicht. Er birgt den Konflikt in sich, auf dem das Ganze sich aufbauen sollte: der junge Karl Westetten liebt seine Mutter Helene, die zweite Frau seines Vaters. Als er sie kennen lernte — es geschah, bevor er von den Heiratsabsichten seines Vaters wußte — erschien sie ihm wie eine Lichtgestalt, die ihn erretten könnte aus der Haltlosigkeit und Schwermut, aus dem unbestimmten Sehnen seiner kranken Jünglingsseele. Hier klingen echte und eigene Töne an, die, wie mir schien, bei dem mißlichen Eindruck, den das Stück im Verlauf des Abends machte, überhört oder doch nicht gebührend beachtet wurden. Man könnte an Wedekind oder Max Halbe denken. Weshalb ist der Autor nicht auf diesem Wege, wo er Bescheid wußte, geblieben? Weshalb hat er sich nicht auf den angedeuteten Konflikt beschränkt und ihn durch alle Stadien hindurch zur schließlichen Lösung geführt? Ach, die Sache bekommt plötzlich ein gar böses Gesicht! Oberst Westetten, der Vater Karls, erfährt an dem Tage, da er mit Helene Brandt Hochzeit hält, daß er einst in einer außerehelichen Schäferstunde der Urheber der Tage des Malers Wolfmann geworden ist. Um nun diese Sünde abzubüßen,

schwört er seiner jungen Gattin, daß er sie nie berühren werde, bis er ihrer „würdig“ geworden sei, will sagen, bis er sich von dem „Schmutz“ der Vergangenheit gereinigt habe. Hat man schon für diese alberne Marotte des Obersten ein Lächeln, so fängt die Sache an zu amüsieren, als man erfährt, daß Helene diese Reinigungskur zu lange dauert. „Vergiß meinen Leib nicht,“ sagt sie zu ihm, als er zum Manöver geht, so zwischen Tür und Angel; „ich will dir meinen Leib und meine Seele geben, wenn dich das tröstet,“ sagt sie zu ihrem Stiefsohn. Und da nun weder Vater noch Sohn darauf eingehen, gibt sie sich dem Maler hin, der als brutaler Draufgänger zum Willkommen nach allen Siebensachen tappt. Wie sich die Fäden verschlingen, wird im dritten Akte klar. Helene fühlt sich Mutter, obgleich sich der Oberst ihrer immer noch nicht „würdig“ hält. Der Verdacht fällt auf Karl, der Vater schießt ihn nieder. Doch die hereinstürzende Helene nennt den wahren Schuldigen. Also: die Jugendsünde des Obersten hat furchtbar ihr Haupt erhoben, ihretwegen hat sich der Oberst seines Weibes entkalten, das dadurch dem Maler in die Arme getrieben wird, und dieser Maler verführt seines eigenen Vaters Weib. Ist das nicht schaudervoll? Zum Glück ging die Kugel fehl, und Karl wird plötzlich an Leib und Seele gesund; Helene aber zieht, einige tiefstönende Redensarten über das ewige Sichfremdsein der Menschen auf den Lippen, von dannen. Die Angelegenheit ist wahrlich nicht ohne Humor; sie hat aber auch ihre ernste Seite. Wie ist das zugegangen, fragte man sich allgemein, daß dieses „Kammerspiel“ den Weg auf unsere Bühne finden konnte? Weshalb hat man es gegeben? Daran zweifelte selbstverständlich kein Mensch, daß an leitender Stelle die Unreife des Stückes von Anfang an erkannt worden ist.

Abseits von der schwankenden Menge all dieser fröhlichen oder unfreiwillig komischen Menschen stehen zwei düstere,



Theller & Selber, Luzern.

Hotel Alpenblick in Weggis. Erster.
Phot. B. & C. Zint, Zürich.



Theiler & Belber, Luzern.

Hotel Alpenblick in Weggis. Neue Halle. Phot. Ph. & C. Vint. Zürich.

verzweifelte Gestalten, ein Mann und ein Weib. Seit fünf- und zwanzig Jahren sind sie aneinander geschmiedet, eingeschlossen in einen grauen Festungsturm auf einer öden Insel, durch eigene Schuld vom befreienden Verkehr mit Menschen abgeschnitten, nur allein mit ihrem gegenseitigen Haß; den sie von Anfang ihrer Bekanntschaft großgezüchtet haben, allein mit ihrer dumpfen Verzweiflung, die nirgends einen Ausweg, nirgends ein Licht sieht. Satanische Bosheit, wilder Haß, gierige Sinnlichkeit — eine Hölle grinsender, zischender, schreiender Dämonen, das ist Strindbergs „Totentanz“, dessen beide Teile an zwei aufeinander folgenden Abenden zu recht ausdrucksvoller Darstellung gelangten. In schamloser Nacktheit brechen die bösen Urtriebe des Menschen hervor, nehmen menschliche Gestalt an, stürmen gegeneinander in rasender Wut, ermatten, erheben sich aufs neue, bis der Tod, der schon längst lauend inmitten des Treibens stand, dem graußigen Tanz ein Ende macht. Der Haß gegen das Weib, der in den früheren Dramen Strindbergs einseitigen Ausdruck fand, ist hier zum Haß der Geschlechter geworden, und Mann und Weib ist die Schuld zu gleichen Teilen zugemessen. Ja, es will sogar scheinen, daß die Schale der Sünden auf Seiten des Mannes tiefer sinkt als beim Weibe; dem wendet man sich auch schauernd von der Teufelei und Wildheit Micens ab, ein Gefühl des Mitleids mit ihr läßt sich nicht unterdrücken. Sie ist vor allem die Niedergetretene, Geduckte, wenn schon sie die Bosheiten getreulich heimzahlt. Sie ist das erste Opfer der Vampyrnatur ihres Gatten, des Festungskommandanten Edgar, der aus eigener Kraft nicht leben kann und sich deshalb wie ein Dämon in andere einsaugt, um im Aufzehren dieser andern zu wachsen und zu blühen. Der zweite Teil, der mit gutem Recht ursprünglich den Namen „Der Vampyr“ trug und erst nachträglich mit dem ersten unter dem Titel „Totentanz“ vereinigt wurde, läßt das Raubtierhafte, Menschenfresserische des Kapitäns erst in voller Deutlichkeit hervortreten; er bringt aber auch einen Lichtstrahl in die grauwolle Finsternis, eine zarte Liebesepisode öffnet den Ausblick auf eine versöhnte und mildere Welt. An äußerer Handlung, an Spannung und Steigerung enthält dieses Doppeldrama nicht viel, die Situation ist am Schluß des ersten Teiles genau dieselbe wie am Anfang;

aber die Wut der wie wilde Tiere aufeinander losgelassenen Leidenschaften gibt gerade diesem Teil tragische Wucht und Größe.

Geht der schwedische Dichter mit kaltem Raffinement und unbarmherziger Schärfe zu Werke, so ist bei dem Deutschen Herbert Eulenberg alles Gefühl und Romantisch. In seinem Liebesstück „Belinde“, das bekanntlich mit dem Volks-Schillerpreis gekrönt worden ist, tönt zunächst das Enoch Arden-Motiv an. Eugen, der Mann Belindens, kehrt nach zehnjähriger Abwesenheit, während welcher er zum reichen und unabhängigen Manne geworden, in die Heimat zurück. Er findet sein Weib, das ihm beim Abschied ewige Treue gelobt hat, als Braut eines andern. Weder er noch der junge Geliebte will freiwillig zurücktreten. Ein amerikanisches Duell zwischen den

beiden befreit Eugen von dem unbequemen Nebenbuhler. Jetzt gilt es, aufs neue um die Frau zu werben, die sich ganz dem Schmerz um den toten Geliebten hingegeben hat. Mit aller Nachsicht und Milde, mit aller Zartheit und bittenden Inbrunst tritt Eugen vor sein Weib, und langsam beginnt sich Belindens Herz zu drehen. Aber mit Schrecken die abermalige Wandlung ihres Empfindens gewahrend, sich selbst als „ihres Herzens traurigen Harlekin“ erkennend, weiß sie aus der Verwirrung ihres Gefühls keinen Ausweg und geht in den Tod. Man sieht, daß das Drama über die Enoch Arden-Idee hinausgeht, die Wandelbarkeit des Herzens, die Tatsache, daß Menschen nicht leben können „in sich nur, keinem Wechsel unterworfen“, wird zum eigentlichen Problem, wenn das Wort bei Eulenberg überhaupt angebracht ist. Neben der Haupthandlung geht, nicht von ihr losgelöst, sondern immer in sie hineinspielend, eine andere, deren Held Belindens Bruder Hyazinth ist, ein hart an der Grenze des Irnsinns wandernder, phantastischer Aesthet. Das Drama als Ganzes will nicht recht überzeugen, man steht nicht unter dem Eindruck, daß alles so geschehen muß, wie es geschieht. Dazu kommen noch Willkürlichkeiten im Bau des Stückes, die Menschen kommen und gehen, wie die Laune des Dichters es will. Aber die Innerlichkeit und glühende Leidenschaftlichkeit der Liebeszenen auf der einen, die phantastische, echt Eulenberg'sche Figur Hyazinths auf der andern Seite geben dem Werk den Wert und machen es interessant bis zum Schluß. Den erstern blieb die Aufführung manches schuldig, sodas die Nebenhandlung durch die ausgezeichnete Darstellung des Hyazinth (Herr Marx) eine überragende Bedeutung erhielt.

Die vorgerückte Saison brachte noch eine Uraufführung, zwei einaktige Dramen „Potiphar“ und „Bathscha“ des Zürcher Schriftstellers Stephan Markus. Der Verfasser macht, was sein gutes Recht ist, die beiden biblischen Erzählungen nach Art des modernen Problem-dramas zu Chetragödien. Das Thema ist dasselbe: Potiphar in dem einen und Aria in dem andern Drama sind alte Männer mit kraftlosen Lenden, jeder von ihnen hat ein junges, nach Liebe dürstendes Weib, Potiphar die heißverlangende Mitokris, Aria die zarte stille Bathscha. Nun tritt zwischen Potiphar und Mitokris der in Jugend-

schöne prangende Günstling Pharaos, Joseph, zwischen Uria und Bathseba der von der Gloriole des Heldentums und dem Zauber der Majestät umflossene König David. Wie die beiden Alten die Gewißheit haben, daß des Weibes Herz der Jugend gehört, räumen sie den Platz, Potiphar ersticht sich und Uria zieht in den Krieg, in den Tod. Ist das Problem in beiden Dramen dasselbe, die Ausführung ist verschieden. Potiphar weiß schon im Anfang, daß Mitokris und Joseph sich lieben, er ist weise genug, um zu verstehen, daß Jugend zu Jugend sich drängt. Ein solch heroischer Edelmut, der den Mann dazu vermag, sich selbst aus dem Wege zu räumen, um dem Glück seines geliebten Weibes nicht hinderlich zu sein, ist zweifellos denkbar (Maeterlinck gibt diesen Opfermut der armen Schicksel), und gerade die Eingangsszene, wo sich das von Liebe, Furcht und Hoffnung erfüllte Herz Potiphars offenbart, ist die schönste des Dramas. Aber dadurch, daß Potiphar schon im Anfang resigniert beiseite tritt, wir seinen Kampf und endlichen Sieg über sich selbst nicht miterleben, fällt von vornherein eine Seite des Konfliktes dahin, und das Drama kann nicht zu einem starken Bau werden. Der Konflikt liegt nun allein bei Joseph, der zwischen dem Gefühl verpflichtender Dankbarkeit gegenüber Potiphar und der Liebe zu Mitokris hin- und hergeworfen wird. Aber auch hier kommt er nicht zu reiner und zwingender Gestaltung. Breite Szenen, die man nur, so man guten Willens ist, mit der Haupthandlung in Verbindung bringen kann, schieben sich dazwischen. Es wird uns die Geschichte von Josephs Verschönerung erzählt, eine rührende Erkennungsszene zwischen Joseph und seinen Brüdern wird gespielt — alles Dinge, die doch schon in der Bibel stehen. Weil das Problem nicht mit den uralten Mitteln durchgeführt wird, sondern Neuerliches dazu kommt, weil das Drama sich nicht mit innerer Notwendigkeit

entwickelt, fehlt ihm die Geschlossenheit und damit die straffe Wirkung. Anders in der „Bathseba“. Uria erfährt erst in der Mitte des Stückes die Untreue seines Weibes, und er ist durchaus nicht gesonnen, ohne weiteres sich seiner Rechte zu begeben. Der Konflikt kann sich also entwickeln, und er ist, wenn er auch nach meinem Gefühl nicht erschöpfend durchgearbeitet ist, doch mit Geschick am Schluß zur Höhe geführt; sehr glücklich hat der Verfasser dabei das Untertanenbewußtsein Urias mitsprechen lassen. Die dramatische Steigerung ist entschieden da, die letzte Szene zwischen Uria und David theatralisch wirksam und das elegische Zurücksinken der Stimmung am Schluß sehr eindrucksvoll. Das empfindet man trotz der in etwas konventionellen Bahnen sich bewegenden Sprache. Es ist schade, daß der Autor auch in diesem Drama nicht streng alles ausscheidet, was nicht notwendig zur Sache gehört und durch die in der Luft hängende, zwecklose Szene des Propheten Nathan die Wirkung beeinträchtigt.

Ein „Cheproblem“ ganz anderer Art ist es, das Heinrich Jagenstein, der Verfasser eines lesenswerten Romans „Die beiden Hartungs“, in seinem Lustspiel „Kammermusik“ behandelt. Für die vielgeschmähte Künstlerehe zieht er in den Kampf und kommt zum Schluß, daß es nur eine Ehe gibt, nämlich die, in der Mann und Weib sich lieben. Ohne Situationskomik und plumpe Epässe ziehen die drei amüsanten und flott gearbeiteten Akte vorüber, und wo der Verfasser seinen Spott gegen gewisse Hoftheaterverhältnisse und verdrehte Sittlichkeitswächter richtet, überall leuchtet ein lebenswürdiger Humor durch, der bald eine behagliche Stimmung verbreitet. Es ist eine Kost, die man sich in diesen sommerwarmen Frühlingstagen gerne schmecken läßt, und mit einem freundlichen Eindruck kann der Berichterstatter für diesmal die Rundschau schließen.

Emil Sautter, Zürich.

Wagner ~ d'Albert, eine Orientierung*).

Nachdruck verboten.

Man wolle mich nicht mißverstehen, wenn hier im Titel zwei Namen zusammengestellt werden, als ob sie gleichwertig wären. Zwar wissen wir selbst von Richard Wagner noch nicht vollständig, was er wert ist: „Von Richard Wagner wird uns der erst sagen, was er wert ist, der den besten Gebrauch von ihm macht“ (Nietzsche). Aber das ist sicher, daß d'Albert neben ihm sich vorläufig noch wie ein Zwerg ausnimmt. Vorläufig noch — Gutes hat er uns schon gegeben, Größeres und Besseres läßt sich von ihm noch erwarten, denn er ist einer der Berufenen im Reiche der Tonkunst. Man mag also den Titel meinetwegen lesen: „Von Wagner bis d'Albert“ und dabei den Namen des letzteren mehr im Sinne des Wortes „Heute“ auffassen. Denn als die Bezeichnung einer Epoche, wie dies beim Namen Wagner unstreitig der Fall ist, kann er nicht gelten.

Durch die Zeitungen lief Anfangs 1909 die Notiz, daß

*) Wegen steten Stoffandranges kommt dieser Essay etwas verspätet zum Abdruck; aber im „Wagnerjahr“ dürfte er besonderes Interesse beanspruchen.
A. d. K.

1907 auf 1908 es nicht eine Wagneroper gewesen sei, welche die größte Zahl von Aufführungen erlebt habe, wie man das sonst seit Jahren gewohnt ist, sondern das Musikdrama



Weideli & Krellibuch, Kreuzlingen.

Halle in der umgebauten Dependance des Hotel „Abler“ in Ermatingen.