

Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur**

Band (Jahr): **7 (1912-1913)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Umschau

Die „Jungen“ in der Genfer Malerei. In Genf selbst versteht man gemeiniglich Meister wie Bautier, Trachsel, Estoppen, Rehous, ja selbst den um ein Jahrzehnt älteren Hodler darunter. Ich aber will von den Künstlern sprechen, die der jetzt zum Lichte und zum Erfolg strebenden Generation angehören. Da ist es denn eigentümlich, wie, durch Pariser Medien gebrochen, das Wesen der ersten Kämpen auf der ganzen Front durchbricht und wiederkehrt. Und da jene Ersten ihrerseits auf Menn, und in gewissem Grade doch auch auf Diday und Calame, auf Liotard sogar und die Loepffer, fußen, so baut sich ein wohlgefügtter geschichtlicher Bau auf: die Genfer Schule.

Im Museum Rath hatten sich gegen dreißig jüngst zusammengetan. Nur die zur Zeit bedeutendsten seien herausgegriffen: Blondin, Berger, Buchet, Hornung, Morard, Torcapel. Blondin ist der Kunstrichtung zugetan, die bei uns Forestier und Hugonnet vertreten. Er verweilt gerne vor Blumen, Früchten und andern Trägern von stillen, einschmeichelnden, wohligen Genüssen. Die lichtungsoffene Geschmeidigkeit einer Tänzerin, die in mutiger Einsamkeit auf der Bühne steht, das ewig neue Wagnis, das ähnlich im Auftreten eines Harlekin liegt, nach diesen Stoffen hin erweitert sich zusehends sein Gebiet. Und eine schwelende, mit Fluß und webender Sehnsucht hingemalte Landschaft bezeichnet eine andere Stärke dieses heimlich wachsenden wählerischen Talentes. Berger und Buchet sind im Bann der neuesten Rufer im Streit. Ja-

natifer der Vereinfachung, der mit Berwegenheit herrschenden Linie zu. In ihrem Eifer, der die Verarbeitung geschauter Bilder atemlos zu überholen eilt, gelingen ihnen aber vorerst nur dann und wann, fast wie im Rückfall, ausreichende dekorative oder impressionistische Werke. Hornung, so viel ich weiß, einer uralten Maleraristokratie entstammend, die bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht, bewegt sich auf der geglätteteren, kultur- und empfindungsvollen Bahn, die von Watteau und den Seinen zu Gaston Latouche führt. Bautier ist der Statthalter dieser Kunst in unsern Grenzen. Wie es Bautier gegeben war, sein Pfund im alten Wallis und modernen Genf ergiebig anzulegen, als deren feinsten Interpreten ich ihn betrachten möchte, so wird Hornung die bürgerliche Gesellschaft der welschen Schweiz ausdrücken. Parisianismus mit etwas Ländlichkeit versetzt. Also eine Verschmelzung der beiden Seiten von Bautiers Kunst. Nur etwas zahmer, oder, da Bautier alles andere als ein Wildling, sondern ein jeder Lage, der Natur und der städtischen Geselligkeit gewachsener Weltbürger ist, etwas zutunlicher, weniger freudig unmittelbar, nicht so musikalisch, eher musikalisch. Ähnlich verhält es sich mit dem geschickten Morard. Auch ihm wäre frischere Höhenluft von nutzen. Torcapel und Schmidt stehen beide auf Hodlers und auf Trachsels Schultern, doch dringt der Einfluß Hodlers stärker durch, wie er denn auch das ungestümere Reitroß ist. Torcapel liebt den klaren Aufriß der Dinge und gleicht darin, Baumeister wie er ist, dem ehemaligen

Architekten Trachsel, und zwar müßte, aus seinen Bildern zu schließen, die Florentiner Renaissance (die Bundeshäuser links und rechts vom Parlament!), seine Liebhaberei sein. Wenn der Rohbau vollendet ist, dann denkt er erst an die farbige Wirkung der Fassade. Glücklicherweise nimmt ihm aber die Natur diese Sorge ab, denn, da er sich meist an die Wände des Salève hält und diese von Haus aus die denkbar edelste Schichtung und Färbung haben, so ist der Maler in dem Künstler bald am Ziel. Immerhin: er hat es auch in diesem Nebenberuf zu einer erstaunlichen Feinheit der Beobachtung und des Verfahrens gebracht, und es ist mir jedesmal ein Fest, wenn ich irgendwo aus fernem rotem ebenen Vordergrund die grünlich schimmernde Felswelt des trauten Genfer Berges, von Torcapel wohl geordnet und juwelenfein geschliffen, vor mir aufsteigen sehe. — Mit einem Wort: auch hier geht der Entwicklungszug ungefümt, nur von historischen Gewichten gezügelt, fort, und eine neue Glanzzeit bricht heran.

Auch das Athenäum trägt zur Verdeutlichung dieser Vorgänge bei. Es steht ein bisschen unter dem Zeichen Edouard Ballets; aber auch Hugonnet, und neuerdings Blondin, Breßler, zwei Baraud und der in Paris geschätzte Genfer Graphiker Maurice Baud stellen gern dort aus. Von den Baraud und von Baud möchte ich einmal gesondert sprechen.

Dr. Johannes Widmer

„Klassisches Symphoniekonzert“. Es war in einem unserer Kurorte. Zu einem Kurort gehört auch ein „Kursaal“, obschon niemand recht weiß, warum das Ding so heißt und was es eigentlich ist. Und zu einem Kursaal gehört ein Orchester, für das die Fremden mit einer besonderen, hohen Steuer aufkommen müssen, die man „Röfli-

spiel“ nennt. Im Kursaal wollte ich Musik hören, erschrak aber zu Tode, als ich las: „Zwei klassische Symphoniekonzerte im Tag“. Das hält ja kein Pferd aus, und dabei kann kein ruhebedürftiger Mensch bestehen. Es soll doch eine „Kur“ gemacht werden? Wohl auch eine Musikkur. Ich wohnte dann den zwei klassischen Symphoniekonzerten bei. Nicht nur an einem Tage, sondern die ganze Woche. Und zwar ohne Schaden für meine Gesundheit und sogar ohne Erschöpfung. Denn es war gar nicht so böß gemeint. Ganz im Gegenteil: man meinte es nur zu gut mit uns. Die musikalische Kost war kurgemäß diätetisch bemessen nach dem Grundsatz: lieber zu wenig als zu viel. Lesen wir die Programme der 14 klassischen Symphoniekonzerte der vergangenen Woche nochmals durch! Die Klassik war mit Rossinis Tellouvertüre, Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Schuberts Rosamundemusik vertreten; die Symphonie mit Griegs Gynt suite und Biges Arlesienne. Namen wie Mozart, Beethoven, Haydn und andere verstaubte Größen oder gar der alte zopfige Bach sind völlig ausgeschlossen. Mit solchen Dingen wagt man die tit. verehrlichen Kurgäste nicht zu langweilen. Ein Musikstück darf doch nicht länger als zehn Minuten dauern: was soll sonst aus dem Service werden? Und eines mit Fortsetzungen, wie es die Symphonie leider bietet, ist vollends verpönt: man kann sich ja während des musikalischen Lärms nicht einmal mit dem Kellner richtig verständigen, ohne daß einer reklamiert. Zum Glück ist die Pause stets länger als das Konzert, damit man doch einmal schnaufen und Luft schnappen oder den Röfli die nötige gespannte Aufmerksamkeit und geistige Konzentration widmen kann, die solche ernstern Dinge zweifellos verdienen.

Im Ernst: daß man in den Kursälen

nur Lingeltangelmusik machen will, erscheint uns als eine Forderung der Humanität. Die Orchesterlein sind ja auch meist so elend besetzt — zumal wenn das unselige Klavier zur „Füllung“ dazu kommt, daß es Respekt vor den alten Meistern bedeutet, sie in Ruhe zu lassen, und daß man Symphonie und Klassik in den Kursälen am meisten damit ehrt, daß man sie nicht spielt.

Aber dann erfreue man sich auch nicht, immer und immer wieder „klassische Symphoniekonzerte par le grand (pardon Grand) Orchestre“ anzuzeigen und damit so naiven Menschen wie unsereinem den Mund wässrig zu machen, weil sie in ihrer heiligen Einfalt glauben, es sei ernst gemeint. Der Mißbrauch der Worte „klassisch“ und „Symphonie“ reißt auf den Programmen immer mehr ein. Nun weiß man zwar nicht recht, was klassisch ist. Am besten gebraucht man das Wort nach Beethovens Tode nicht mehr, oder nehmen wir meinetwegen die Romantiker, Berlioz inbegriffen, dazu, um vor Wagner Halt zu machen. Und retten wir wenigstens das Wort „Symphonie“, das wir nicht nach italienischer Manier auf Duvertüren, Suiten und concertos anwenden wollen, obschon ja eine Zersetzung des Symphoniebegriffs gerade in jüngster Zeit (symphonische Dichtung, symphonische Studie, Duvertüren usw.) deutlich fühlbar ist. Der Mißbrauch der hohen Worte „klassisch“ und „symphonisch“ ist nur ein neues Symptom der eilenden Verflachung, der prahlerischen Großsprecherei, der aufgeblasenen Hohlheit unserer des Ernstes, der Würde und Einfachheit ermangelnden Zeit.

E. P.-L.

Basler Musikleben. Eine Aufführung des Berliozschen Requiems bedeutet für Basel immer ein Fest besonderer Art, einen musikalischen Genuß so aparten

Charakters, daß er sich von selbst im Gedächtnisse hervorhebt. Das Werk sowohl wie der Feuergeist, der es schuf, sind in erster Linie Schuld daran. Dann aber wirkt das Werk in den Räumen des Basler Münsters auch in ganz besonders verkürzter Weise. Über die Akustik dieses, ja auch architektonisch schönsten Baues der Schweiz ließen sich die mannigfachsten Studien anstellen; die Wirkung des Berlioz-Requiems müßte dabei einen besonderen Platz finden. Die Benützung des großen Gerüstes für Chor und Orchester, nach der Orgel orientiert, doch ohne diese, die sonst das Fundament des Ganzen zu bilden pflegt, stellt das Werk schon als etwas besonderes hin. Es tritt dazu die Verteilung von vier Blechorchestern auf den Galerien außer dem Hauptorchester und, was alles dies zusammenfaßt und weit darüber hinaus doch greift, die äußerst eigentümliche und völlig eigene Wege gehende Instrumentationskunst des großen Franzosen. Sein Einfluß auf die moderne Kunst, speziell in der Richtung Liszt-Wagner, seine von allem andern so weit abstehende Gestalt macht ihn zu einem der Hauptfundamente in der Musikentwicklung. Wenn man nach berühmten Mustern uns fragen würde nach den drei großen B der Musikgeschichte, wir zögerten keinen Moment, neben Bach und Beethoven als Dritten nicht den schwächeren Fortsetzer der Traditionen dieser beiden zu nennen, sondern Hector Berlioz, den neuen Eckstein. Wie modern und neu er nun nach fast einem Jahrhundert ist, hat das Basler Konzert jedem Hörenden bewiesen. Es hat diese Tatsache auch dadurch rein äußerlich dokumentiert, daß die Basler Aufführung, wohl nicht als erste überhaupt, aber doch sicher als eine von wenigen sich getraute, die genaue Berliozsche Instrumentierung der Zahl der Mitwirkenden nach,

durchzusetzen. Die sechzehn Kesselpauken und zwei großen Trommeln haben vielen Dirigenten wohl schon nur beim Rennen den Atem ausgehen lassen; unser Kapellmeister Herr Hermann Suter hat sie zum ersten Male für Basel gewagt, mit vollem Erfolge. Dabei erlebte man die alte Erfahrung, die der Basler schon von anderer Seite her kennt und die auch der Flugtag-Zapfenstreich der letzten Tage mit seinen 120 Trommlern jedermann vor Ohren führen konnte, nämlich daß 120 Trommeln oder bei Berlioz 16 Pauken nicht härter und lauter klingen als weniger, sondern voller und — weicher. Die Härten der einzelnen Instrumente fressen sich gegenseitig und nur der runde musikalische Ton bleibt etwas verklärt zurück, natürlich mit der nötigen gesteigerten Wucht. Und all jene andern Wunder der Klangwirkung, wie die dreistimmigen hohen Flöten, denen zwei tiefe Posaunen gegenüberstehen, letztere womöglich noch die Terz des Dreiklages in die Tiefe versetzt festhaltend zu Tonika und Dominant in den obern Stimmen, wie verklärt wirkt das in der Münsterakustik. Eine Tenorarie wunderbarster Kantilene mit einer großen Trommel und mit Becken, allerdings beide pianissimo, begleiten zu lassen, ist nicht abstrus, sondern bei Berlioz möglich und klingt bei ihm an der richtigen Stelle wie gedämpfte Himmelsmusik, die durch einen dicken Vorhang hindurch in ihrem Rhythmus und Glanze erkenntlich bleibt. Daß auch die alte Kirchentonaart der Einleitung zum „Tuba mirum“ wieder ihre unheimliche Wirkung tat, ist selbstverständlich. Und doch erkennen unsere modernen Tonsetzer immer noch nicht, was sie mit diesen Tonarten in neuer moderner Anwendung aus dem alten Gold hervorholen könnten. Berlioz wird den Weg weisen, so sicher wie Liszt, der gleiches erkämpfte. Vor-

erst freuen wir uns, von unserer Basler Aufführung berichten zu können, daß sie unter der Leitung von Herrn Suter vollkommen gelang, daß Orchester und Chor ihrer Aufgabe gewachsen sich zeigten und auch unser Tenorist, Herr Hans Ernst aus Basel, zu aller Freude die so überaus subtile Tenorkantilene des Sanctus wiedergab. Seit Robert Kaufmanns Tagen haben wir sie so zufriedenstellend nicht mehr gehört; jenes Tenoristen Farbe und sieghaften Glanz besitzt zwar Herr Ernst noch nicht, aber wir hoffen zuversichtlich und freudigst auf weitere Entwicklung.

Die allgemeine Musikgesellschaft hat mit zwei weiteren Symphoniekonzerten (Nr. 9 und 10) ihr Winterprogramm erledigt. Mozarts Es-dur-Symphonie und Richard Straußens Eulenspiegelstreich bildeten den interessanten Rahmen, in den die beiden Solisten des ersten Abends sich einfügten. Herr Konzertmeister Kötcher aus Basel spielte uns das Cherubini gewidmete A-Moll-Violin-Konzert von Viotti technisch sicher und mit sauberer Tongebung vor und die Koloratursängerin Fräulein Lucie Gates vom Kasseler Hoftheater zeigte in der Arie: „Ach ich liebte, war so glücklich“, aus der Mozartschen Entführung und in der Wahnsinnszene aus Lucie di Lammermoor von Donizetti ihre lebendige Gesangskunst. Das letzte, das zehnte Symphoniekonzert brachte als Novität für Basel Anton Bruckners siebente Symphonie in E-Dur, wie ihre Geschwister mit göttlichen Längen, mit göttlichen Klängen begabt, aber auch mit der so gar menschlichen Schwäche des Meisters, ohne alle Form und ohne alles Maß in seiner Formvollendung zu bleiben, ohne wirkliche geistige Höhepunkte und ohne Wig. Auch Alexander Ritters symphonische Trauermusik: Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe, leidet an denselben

Mängeln und einigen andern dazu, verdiente aber zu Wagners Gedächtnis mit dem Werke des andern Wagner-Schülers zusammen vorgeführt zu werden. Der Solist des Abends, der Baritonist Herr Paul Bender aus München, sang mit sicherem Erfolge, aber etwas zu sehr bühnenmäßig Loewes Edward und Archibald Douglas; mehr in seinem Elemente war er in Wotans Abschied aus der Walküre, deren Klänge das Konzert beschlossen.

Der sechste und letzte Kammermusik-Abend brachte nach einer frischen Wiedergabe von Haydns D-Dur-Quartett (op. 76 Nr. 5) durch die gewohnten Herren Rötcher, Krüger, Kähler, Treichler eine Uraufführung von Hans Hubers dreifächiger Violinsonate in G-Moll, quasi Fantasia betitelt. Der langsame Satz, Adagio non troppo, ma con molto sentimento steht am Anfange und gibt mit einem stets hartnäckig in der Klavierbegleitung festgehaltenen Motive den Eindruck der schweren Bürde, einer täglich und stündlich mit erneuter Energie zu tragenden Seelenlast. Das Allegretto führt zu fröhlicheren Stimmungen, verfällt aber im Triozwischenfuge wieder in jenes ersten Themas Grübeleien. Erst der Schlußsatz Allegro ma non troppo befreit ganz und entläßt fröhlich. Wie alles von Huber steckt das Stück voll von rhythmischen Feinheiten; auch die alte Jugendliebe zu Schuman erweist sich in dieser jüngsten Gabe stärker als alle andern Götter, die seit den Erstlingswerken auf ihre Throne von Huber gehoben worden waren. Beethovens F-Moll-Quartett op. 95 bildete den fast zu düsteren Schluß des Abends und der Kammermusik dieses Winters. Es ist gut, daß solcher Stücke nicht zu viele leben und daß Beethoven nicht öfters uns Einblicke in diese tiefsten Tiefen seines Lebens und

seines Leides tun ließ, sonst gäbe es vor der Schwermut keine Rettung mehr. Die Grenze dessen, was die Kunst an Menschenleid wiedergeben darf, scheint mir in diesem allzu persönlichen Bekenntnisse beinahe überschritten.
M. Knapp

Basler Theater. Schauspiel. Unser Theaterrepertoire hat sich nun wesentlich gebessert; wir haben im kurzen Monat Februar mehr Gutes zu sehen bekommen, als im Herbst während eines Vierteljahrs.

Eröffnet wurde der Monat durch ein Gastspiel Bossarts als Shylock und als Rabbi Sichel in Erdmann-Chartrians ein wenig veraltetem Lustspiel „Freund Fritz“. Der greise Künstler fand eine warme Aufnahme und reichen Dank für seine in ihrer Art vollkommenen Leistungen, denen selbst die Anhänger einer modernen, realistischen Kunst ihren Beifall nicht versagten.

Eine sehr anmutige Idee war es von unserer Theaterleitung, uns Robert Jaesis „Offene Türen“ zugleich mit Widmanns reizendem Einakter: „Ein greiser Paris“ zu bieten. Die geistvolle Komödie des jungen Zürcher Poeten ist ein Werk, das unserer Zeit allerlei zu sagen hat, eine ungemein feine Persiflage unserer Kultur, die es so herrlich weit gebracht, daß schließlich kein Mensch einen rechten Genuß hat von all den reichen Möglichkeiten, die durch Arbeit und Erkenntnis uns verschlossen wurden. In einigen sehr gut gezeichneten Typen unserer Großkaufleute und Industriellen, die sich um den berechnenden Streber Merd gruppieren, zeigt uns der Verfasser die innere Leere und Ruhelosigkeit unserer Reichen, die vor lauter Erwerben der Mittel nie den Zweck aller vornehmen Kultur erreichen: ein Leben in freier, edler Schönheit. Ihnen gegenüber steht der nur mäßig begüterte

Fränk, der diesem Ideal nachlebt und in seiner freien, liebenswürdigen Menschlichkeit sich wohlthuend von den andern abhebt. Er bleibt denn auch Sieger, mit seiner „unpraktischen“ Weltanschauung, während Merck mit seiner überschlaunen Politik der „offenen Türen“ kläglich Fiasko macht. Das gut aufgebaute Lustspiel mit seiner spannenden Handlung, seinen interessanten Charakteren und dem geistvollen Dialog wird gewiß seinen Weg machen und läßt uns von dem jungen Verfasser noch viel Gutes erhoffen.

Einen Höhepunkt unseres Theaterlebens bildete dann die *Faust* auf führung. Wie glühend jung ist doch dies Werk immer noch! Wie reizt es uns hin, wenn es uns ein wenig verständnisvoll gegeben wird! Und wir konnten im ganzen sehr zufrieden sein: wir hatten einen anständigen Faust, ein gutes Gretchen und einen ganz vorzüglichen Mephisto. Herr Reißig, unser trefflicher Charakterdarsteller, gab diese Teufelsgestalt Goethes in ihrer widerlichen Gemeinheit, ihrer kalten Herzlosigkeit und ihrem genialen Humor mit einer Vollendung, die selbst an den größten deutschen Bühnen selten erreicht wird. Der verdiente Künstler darf stolz sein auf diese Leistung.

Auf der Höhe des „Faust“ können Publikum und Theaterleitung sich natürlich nicht immer halten, das Repertoire würde sonst allzu klein! So erfolgte denn der Abstieg zu Hartlebens „Rosenmontag“. Das, was gegen diese „Offizierstragödie“ einzuwenden ist: daß sie nämlich keine Tragödie, sondern nur eine traurige Liebesgeschichte aus Offizierkreisen ist, wurde schon so oft gesagt, daß man darauf nicht näher eingehen muß. Das Stück wird sich wegen gewissen populären Vorzügen wohl noch einige Zeit auf den Bühnen halten; aber seine Glanzzeit ist vorüber, und die Mode, die es

einst erhoben, wird es wieder langsam fallen lassen.

Es folgte nun noch einer jener gemütlichen alten Schmöder, die man sich von Zeit zu Zeit gern gefallen läßt: Mosers „Stiftungsfest“. Es wurde frisch und liebenswürdig gespielt und machte nun, da man in Oper und Schauspiel allerlei Ernstes genossen, viel Vergnügen. J. A.

Zürcher Theater. Den 100. Geburtstag Otto Ludwigs feierte man durch eine Neueinstudierung seines „Erbförsters“ im Pfautheater, und es wurde eine rechte Geburtstagsfeier, da Regie und Darstellung mit Liebe bei der Sache waren.

Es geht ein echter deutscher Waldgeruch von diesem Werke aus. Die Kraft und der Wille, die Stimmung und die Farbe einer realistischen Welt, die uns auf dem Theater leider immer ferner zu rücken scheint, erzeugt dem Zuschauer das Gefühl der Bollsaftigkeit. Die Schönheit des Lebensähnlichen, vor allem in Ludwigs Gestalten, strahlt Lebenswärme und Lebens Echtheit aus und redet mit der Überredungskunst, die alle sichere und liebevolle Charakteristik (die Antriebskräfte des Dramas!) nun einmal besitzt. Die Ausgestaltung eines Lebens in einer besonderen Welt, das ist's, was vom „Erbförster“ bleibt und geblieben ist, wenn auch Otto Ludwigs dramaturgische Einsichten nicht mehr die heutigen und unsrigen sind. Menschen, wie der alte Förster Christian Ulrich, haben soviel Gestaltungs- und Eigengewicht, daß sie ohne dramatische Handlung (Porträt und epischer Wert der Figur!) leben. Ein typischer deutscher Förster, in seiner Gottesfurcht, Natur- und Waldliebe, Pflichttreue und Ehrenhaftigkeit! Ich habe im Leben Duzende solcher Prachtgestalten gesehen und gekannt. Es sind also nicht nur individuelle, sondern auch typische Werte, die die

Schönheit und den Reichtum dieser Gestalt ausmachen. Auf dieser Schönheit des Menschen beruht das Interesse und die Sympathie, die wir heute noch für den „Erbförster“ empfinden. In der Fähigkeit, Menschen gestalten zu können, besitzt Ludwig seine größte Geltung als Dichter und Dramatiker, vor allem als Dramatiker.

Es ist eine eigene Tragik, daß Otto Ludwig, der, wie nur wenige, gründlich über das Drama nachgedacht hat, so herzlich wenig von seinen Einsichten praktisch verwerten konnte. Und es ist tragisch, daß dieser Techniker gerade im Dramatisch-Technischen am meisten versagte. Dort, wo Ludwig seine Menschen schildert, ist er so groß als irgend einer; dort wo er fabuliert, seine Menschen in Bewegung setzt, wo er seinen Konflikt schürzt, entgleist er. Nun ist ja gewiß, daß in keinem Berufe soviel Romantik heute noch lebt, wie im Jäger- und Försterberufe, und wir freuen uns, wenn diese Romantik ohne Sentimentalität, wie bei Ludwig, dargeboten wird; aber im „Erbförster“ ist sie direkt auf den Einzelfall, ja auf den Zufall hinausgespielt, die Tragik weniger auf Charakterstärke als auf Verrantheit gestellt, daß man z. B. keinen Augenblick daran denkt, daß dies alles nun wirklich so kommen müsse (es kann auch immer anders kommen!), daß der Fabrikant Stein tatsächlich mit der Drohung, den Erbförster zu entlassen, Ernst mache. Von der Schenkenszene ab, in der dem jungen Andres das Gewehr gestohlen wird, entgleist die bis dahin dramatisch-geschlossen gestaltete Handlung in eine Romanhandlung, die irgend einer Hochgebirgs-geschichte Ganghofers entnommen sein könnte. Dazu dies! Wenn ein Mann sich selbst richtet, so stehen wir mitten in der drama-

tischen Relation, wenn ein Vater sein liebes Töchterlein aus Zufall erschießt, so gehört dies unter die Unglücksfälle, für die in jeder Tageszeitung eine besondere Rubrik besteht. Das sei nur hervorgehoben, wie Vortreffliches und Unzureichendes bei Ludwig dicht nebeneinander steht. Nachdem die moderne Dramatik dem Monolog den Krieg erklärt hat, empfand man in der realistischen Handlung Ludwigs (dort besonders, in der real-idealistischen Kunst erträgt man ihn noch eher!) die Monologe als etwas heute Unmögliches. Ich denke hier an die Szene Möllers, des Buchhalters Steins, im ersten Akt, in der dieser, während links und rechts im Zimmer Hochzeitsgäste dicht bei ihm sitzen, seine schöne Seele und seine Anschläge dem zehnmal so weit sitzenden Zuschauer verrät.

Wie schon erwähnt, gelang die Auf-führung recht gut, Herr Oberregisseur Danegger führte die Regie. Den Erbförster spielte Herr Czimeg, den Fabrikherrn Stein Herr Revy, Herr Präsch den Andres. Es waren tüchtige und abgerundete Leistungen.

Am 24. Februar kam Ferdinand Erl mit seiner Tyroler Bühne aus Innsbruck für mehrere Abende zu Gast. Wer da glaubte, eine unerträgliche Neuauflage der Schlierseer vor sich zu haben, sah sich in angenehmster Weise enttäuscht. Das Bauerntheater Erls ist eine seriöse Veranstaltung von künstlerischer Bedeutung. Von den fünf Gastspielabenden konnte ich nur drei besuchen; das genügte aber vollständig, um von der künstlerischen Absicht und Leistung Ferdinand Erls einen hohen Begriff zu bekommen. Ich sah eine Komödie Ludwig Ganghofers „Der heilige Rat“, die in Wien seiner Zeit durchfiel, hier mit einem volkstüchmäßigen neuen Schluß gespielt wurde, und zwei Stücke von Anzengruber,

das dreiaktige Schauspiel „Hand und Herz“ und die Bauernkomödie „Der G'wissenswurm“. Voraus ist zu sagen, wenn man von den wertvolleren Dramen Anzengrubers absieht, wie wenig gute Bauerndramen wir haben. Da Ferdinand Egl vertraglich durch Schönherr gebunden war, auf dieser Rundreise auf „Glaube und Heimat“ und „Erde“ zu verzichten, so war es nicht möglich, die splendide Anerkennung der Wiener Presse nachzuprüfen, die gerade die Schönherrdramen als Glanzpunkte der Egltruppe seiner Zeit rühmte. Das beste, was Egl sonst bringen kann, sind die guten Anzengruber, während er sonst auch auf das Volksstück angewiesen ist. Daß in diesen Volksstücken, auch in einigen Anzengrubers, der romanhaft-rührselige Einschlag (Kreuzbravheit, Bauernfuchs-dumm-schlaueit und dreimal bekreuzte „Jesus-Maria“-Böfewichter!) ein wesentliches Stück beansprucht, kann Ferdinand Egl nicht zur Last gelegt werden. Sein Verdienst ist, daß er keine „Dulciöskomödie“ bietet, und niemals das Süßliche unterstreicht, eher das Herbe. Die Egltruppe spielt die Anzengruber-Stücke im Tyroler Dialekt und in einer Einrichtung, die dem Ensemble Rechnung trägt, zuweilen stark gestrichen. Ferdinand Egl, der selbst ein vorzüglicher Darsteller ist, verfügt über ein ausgesuchtes Künstlerpersonal, aus dem der salontyrolienhafte Wastl des Heinz Zötsch (im G'wissenswurm) allein herausfiel. Sonst aber: eine Auslese vorzüglicher Menschenschilderer. Ich erwähne neben Ferdinand Egl den geistvollen Eduard Köck, den ausgezeichneten Ludwig Auer und Fritz Friedrich, beides Künstler von niederländischer Beobachtungsgabe, sowie die Damen Anna Egl, die lebfrische Mimi Gstöttner

und treffliche Chargenspielerin Traudl Steiner.

Wenn das Egl-Gastspiel auch kein Kassenerfolg war, ein literarischer Erfolg war es. Bei besserer Publizität und Reklame (es ist nun einmal nötig!) wird, falls Ferdinand Egl sich nicht entmutigen läßt, jedes Wiederauftreten der Truppe in Zürich auf ein freudiges Willkommen rechnen können.

Am 2. März wurde Oskar Blumenthals „Ein Waffengang“, Lustspiel in drei Akten, zum erstenmal gegeben! Zwei neue Figuren sind in dem Werk, sonst ist alles alt, Schablone, Routine. Diese beiden neuartigen Figuren sind eine Fachtlehrerin und eine Studentin der Rechte (beide durch Frau Klaus und Fräulein Ernst sehr gut in Maske und Ton wiedergegeben!), die darauf bestehen, daß die Forderung, die der Schriftsteller Roger Dartois irrtümlicherweise an eine Dame richtete, (einen Kritiker vermutete er hinter dem Presseangriff) auch wirklich zu einem Zweikampf führe. Die Dame, die Herr Roger Dartois forderte, ist aber niemand anders als eine leibhaftige Komtesse die unbedingt nach dem Waffengang mit Dartois verlangt. Dartois dagegen will, als er die schöne Frau, die er schon lange anbetete („lange“ sind 4 Wochen bei Herrn Dartois) nun kennen lernte, begreiflicherweise nicht und bittet um mehrere Wochen Waffenstillstand. Das wird gewährt. Dartois, Schriftsteller und Teufelskerl, offenbar ein Verwandter von Conan Doyle, will in diesen Wochen die Komtesse gewinnen und heiraten, obwohl sie im 1. Akt noch bestimmt nein sagt. Dartois wird Sekretär ihres gräßlichen Onkels, taucht mitten auf dem Ozean auf der Privatjacht des Grafen urplötzlich vor seiner angebeteten

Yvonne, die ihm jede Annäherung unmöglich machen wollte, auf und gewinnt sie. Die Parallelhandlung des Stücks betrifft den Grafen, der hoch betagt, sich beinahe gegen seinen Willen verheiratet hätte und zwar — der Sekretär, Herr Roger Dartois, entdeckt es schauernd — mit einer seiner verflochtenen Geliebten, die, wie Dartois vor Yvonne, plötzlich vor Dartois auf dem Dampfer auftaucht. Aber es wird alles gut. Dartois bekommt seine Yvonne, und der Graf braucht nicht zu heiraten.

Blumenthals „Waffengang“ ist eigentlich ein Schwank, aber kein sehr witziger, mehr komisch durch die Situation, aber auch nicht sehr. Es scheint mir fraglich, ob die Pariser dieses in Paris spielende Lustspiel spielen werden. Es ist zu wenig neu. Es hat zu wenig Geist und zu wenig Grazie. Es ist ohne Charme, es hat zu viel hölzerne Maché und zu wenig Unanständigkeit.

— Schauspiel. Am 29. März kam ein junger Schweizer Autor, ein Zürcher, namens Hans Ganz, im Pfauentheater zum ersten Male zu Wort. Sein Werk heißt *Helene Brandt*, und es trägt den nicht recht verständlichen Untertitel „Ein Kammerstück“ in vier Akten. Wir sind seit Reinhardt gewöhnt, unter *Kammerstücken* eine besondere Art der bühnenmäßigen Aufmachung, nicht aber eine besondere dramatische Gattung zu verstehen, und es erscheint verfehlt, zu dem dilettantischen Wirrwarr unserer modernen dramatischen Produktion noch einen Wirrwarr der Benennungen hinzuzufügen. Dies voraus.

Es wäre ein Leichtes, die Arbeit des 22- oder 23jährigen Hans Ganz mit wenigen Worten und der nötigen Schnoddrigkeit abzutun, denn die Aufführung wurde ein gründlicher Mißerfolg, ein Mißerfolg auch bei denjenigen, die mit vorgefaßter freundlicher Anteilnahme ins Theater gekommen

waren, auch bei denen, die die Ruhe und Fassung haben, auch dann noch zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, wenn Mißbehagen, Ärger, Lächeln und unfreiwilliges Gelächter sich nicht nur einstellen, sondern aufdrängen.

Es wäre dem jungen Autor kein Dienst, wenn seine Freunde, die ihm zum Schluß ein Erscheinen auf der Bühne ermöglichten, den Mißerfolg des Werkes etwa auf einen Mißerfolg der Darstellung abwälzen wollten. Und es wäre dem Fortschritte des wagemutigen Neulings nicht gedient, wenn man ihm nicht sagte, was das Werk zuviel hat und was ihm fehlt.

Die größte Schwäche des Werkes ist, wie könnte es anders sein, ein Mangel an Erfahrung, ein Mangel an Kenntnis des Seelischen, ein Mangel an Lebenskenntnis, ein Mangel an technischer Bühnenerfahrung. Das sind Dinge, die kein Mensch dem jungen Autor übelnimmt. Dort aber, wo Hans Ganz über Erfahrungen zu verfügen meint, findet sich nicht nur ein Mangel an künstlerischer Einsicht, sondern auch ein deutlicher Mangel an *Takt und Geschmaçk*, der — ich rede nur von diesem Werke — sehr nachdenklich macht und verstimmend wirkt.

Zwei Motive sind zusammengeschießt. Das eine heißt ungefähr: Art rächt sich an Art. Das andere ist das *Don Carlos-Motiv*, ins *Gesellschaftlich-Moderne*, ins *Bürgerliche* überseht.

Der Oberst Konrad Wenstetten hat in jungen Jahren ein Mädchen verführt, und der uneheliche Sohn aus diesem Liebesverhältnisse, ein cynischer Maler, verführt, als der Oberst mittlerweile zum zweiten Male heiratet, dessen junge Frau. Sie heißt *Helene Brandt*. Karl Wenstetten, der junge, defadente Sohn des Obersten aus erster Ehe, liebt *Helene Brandt* und

wird eines Tages vom Vater mit der Nachricht überrascht, daß die von ihm heimlich geliebte Frau seine Stiefmutter werden soll; und sie wird es auch. Das sind Voraussetzungen und Grundlinien des Werkes.

Es liegt hier ein „Zuviel“ vor für einen Künstler und ein „Zuwenig“ für einen, der es werden will. Man sieht ferner: Hoffmannsthal, Strindberg, Schnitzler, auch einwenig Sudermann, sind Hans Ganz geläufig, und man kommt auf den Gedanken, daß diese vier mit 23 Jahren kaum eine *Helene Brandt* geschrieben hätten. Aber nicht etwa deshalb, weil sie es nicht gekonnt hätten, sondern deshalb, weil sie mit 23 Jahren noch so jung waren, so jung, daß sie Themata liegen ließen, zu denen ein 40-, 50- oder 60jähriger greift und dann erst, wenn er zu diesen ethischen Aufgaben die dichterische Druckkraft besitzt, wenn er den Schmerz des menschlichen Erlebens nicht nur geistig durchgekostet, sondern, als ein Abgekürzter, der Erwachsenen etwas zu sagen hat, selbst erfahren und überwunden hat.

Bei Ibsen und Strindberg, auch bei Tolstoi, läßt es sich lernen, wie dergleichen angefaßt sein will. Es genügt nicht, daß ein Autor Theater macht und den Mut hat, heikle Situationen (die von der Regie sehr gedämpft wurden) auf die Szene zu bringen, er muß auch, wenn er ein solches Motiv wählt, die Kraft haben, seine Aufgabe im Seelischen interessant und glaubhaft durchzuführen. Der Autor besitzt aber nicht einmal das Handwerkszeug. Er versuchte z. B., einen deutschen Obersten zu zeichnen, und es gelang ihm nicht einmal, eine solche Figur im Typischen zu erfassen. Er schreibt unfreiwillig komisch. Komisch mutet auch die Aufklärungsszene an, in der ein Artillerie-Oberst dem Kameraden von der Infanterie über *Helene Brandt* und ihren

Stieffsohn die Augen öffnet. Glaubt der Autor im Ernst, daß der Oberst Feller nur einen einzigen seiner Sätze in Wirklichkeit sagen würde oder dürfte? Diese Welt muß man genau kennen, wenn man nicht Schritt und Tritt auf lebhaften Widerspruch stoßen will.

Über die psychologischen Sprünge seines Dialogs und über die sprunghafte Entwicklung, das Anorganische seiner Handlung wird den Autor über die Aufführung am besten belehrt haben. Darüber ist kein Wort zu verlieren. Das Lachen des Publikums z. B., als der vermeintlich totgeschossene Sohn Karl Weystetten sich wieder erhob, ist für den Autor eine bessere Lehre wie sämtliche Kritiken und Referate. Es kommt nur darauf an, daß er sie nützt.

Es bleibt noch zu sagen, daß neben dem aner kennenswerten Wagemut und der häufig nur allzu großen Ungeniertheit der Dialogführung entschieden auch Anerkennenswertes in diesem Werke steckt. Während die letzten drei Akte in der Szenenfolge vage, hilflos, ohne jede feste Struktur sind, ist der erste Akt mit Überlegung gebaut. Es ist dem Autor in der Figur des Karl Weystetten ein lebensähnlicher Mensch gelungen, der, wie nach einem bestimmten Vorbild, künstlerisch gezeichnet und gerundet ist. Alle übrigen Gestalten sind hohl, flach oder uninteressant, auch die Gestalt der *Helene Brandt*, nach der das Stück benannt wurde.

Zuweilen fiel in den wenig sachlich verknüpften Gesprächen, denen die kurz gebundene, gedankliche, die dramatische Richtung und Kurve fehlen, eine gute oder tiefe oder künstlerische Prägung auf.

Die Aufführung war, was den äußeren Rahmen anbelangt, vortrefflich vorbereitet. Schauspielertische Aufgaben sind nur dem Darsteller des Karl Weystetten ge-

stellt, den Herr Rainer mit Einfühlung, Sorgfalt und Liebe wiedergab. Auch Fräulein Ernst suchte aus der Partie der Helene Brandt zu machen, was zu machen war. Auf dem schlimmsten Posten stand Herr Dannegger, der den Obersten Weystetten spielen mußte. Herr Dannegger kann sehr viel, aber einen Soldaten kann er nicht spielen. Im Lustspiel, ja. Er wurde zur unfreiwilligen Schwankefigur, und je mehr er sich anstrengte, desto furchtbarer wurde es. Das lag jedoch nicht allein an Herrn Dannegger, zur Ehre unseres ausgezeichneten Oberregisseurs sei es gesagt. Eins aber sollte er doch tun. Er sollte bei einem gedienten deutschen Kulisenarbeiter sich erkundigen, was ein Oberst anzieht, wenn er ins Manöver rückt. Mit diesen Verstößen gegen die Bekleidungsvorschrift wäre der Oberst Weystetten in Deutschland unter dem Regime Wilhelms II. niemals General geworden.

Den Manen Hebbels opferte man durch eine wohl gelungene Neueinstudierung seiner „Nibelungen“, denen mittlerweile „Gyges und sein Ring“ im Pfauentheater folgte, und es stehen noch einige Vorstellungen Hebbelscher Dramen in Aussicht, über die im einzelnen zu berichten der Referent sich versagen muß.

Carl Friedrich Wiegand
 Vom Höttinger Bezirk. Unvergessliche Eindrücke — diese ersten Abende für Kunst und Literatur des Winters 1912/13! Da war zuerst Emile Verhaeren, in eigener Person. Gewiß, ich habe mir den berühmten Belgier anders vorgestellt. Seit ich ihn aber auf dem Podium des Kleinen TonhalleSaales sprechen, rezitieren sah, seitdem werde ich den Eindruck nicht mehr los, und es ist ganz wunderbar, wie auf einmal die dem Bilde, das die Phantasie von ihr sich machte, so ganz und gar inkongruente

Erscheinung das imaginäre Bildnis vollkommen ersetzt! Das hat die unvergleichliche Echtheit dieses Menschen gewirkt, die unerhörte Identität seines Schaffens mit seiner Persönlichkeit, seinem Leben, mit der Welt. Über die „Kultur des Enthusiasmus“ wollte er sprechen. Und er sprach über sich, und zur Verdeutlichung seiner Ansichten rezitierte er aus seinem Gedichtbande „Der vielfältige Glanz“. Gibt es etwas in dieser Welt, über das Verhaeren sprechen könnte, ohne von sich zu sprechen?! Gibt es einen fanatischeren Weltempfänger als ihn?! . . . „Oh, ganz der Allwelt Rhythmensturm zu fühlen. In einer Seele, die sie weltgleich schuf, die Winde spüren, die sich durch die Wälder wühlen, das Meer, das Blühn, der Donner großen Ruf! Allwelt in seinem Hirne zittern lassen, und all die Schauer, die ihr heiß entquellen, in einen Glutensbilderkranz zu fassen, und lieben, oh, lieben den Blitz und das Tosen des Donners, mit dem sich im Grenzenlosen die Entdecker der Ferne den Weg erhellen! . . .“ Übertreibung? Werden Dichter an jenem Abend vor sich sah, wie er in leidenschaftlich bewegter, über dem Feuer dieser Leidenschaft zu Rhythmen beschwingter Sprache sein Inneres preisgab, von der Großartigkeit der Welt und ihrer unaufhaltsam ansteigenden Entwicklung, von Natur, Mensch, Dingen und sich selbst schwärmte, und immer wieder auf die ursprünglichen Titelworte seines „Vielfältigen Glanzes“ zurückkam: „Admirez-vous les uns les autres“, um in eindringlicher Beredsamkeit die Begeisterung zu predigen und die rückhaltlose Bewunderung alles Daseins, ob es schön sei oder häßlich, gut oder böse, und dazwischen das „heiße Herz seiner Gedichte“ zu seinem Herzen sprechen hörte, . . . der ist von der Wahrheit dieser überschwänglichen Weltempfindung und optimistischen

Weltanschauung überzeugt. Umsomehr, als der Schmerz sie gebar, als ein eiserner Wille sie erst sich erringen mußte. „Der mich dereinst spät abends liebt in fernen Jahren, er wisse, wie durch Tränen, Schreie und Revolten mit wilder Inbrunst erst sich mein Frohlocken mühte, wie es im herben Manneskampf der Schmerzen glühte, bis es die Liebe fand, der seine Brunst gegohten.“ Ja wohl, der ungestüme Lebensbejaher Verhaeren — hat als Welterschmerzlicher begonnen! „Sein (des Lebens) Sinn ist Schmerz“, hat er vor nicht allzu langer Zeit einmal verkündet. Die großartige, in den von ihm rezitierten Gedichten „Die Welt“, „Die Eroberung“, „Rings um mein Haus“ und „Die Arbeit“ fiebernde Begeisterung, die sich in kühnen und gewaltigen Metaphern nicht genug tun kann, sie atmete erst der Fünfzigjährige . . .

Anschaulich hat Stefan Zweig in der geistvollen Einleitung zu seinen meisterhaften, in drei schönen Bänden im Inselverlag herausgekommenen *Nachdichtungen* (von denen soeben die zweite Auflage erschienen ist) — eine poetische und literargeschichtliche Tat! — berichtet, wie diese „Visionen der Welt“ entstanden und noch entstehen, wie das „Interesse für jede Form und Abart des Lebens“ ihnen zu Gevatter stand, sowie der „innige Zusammenhang mit allem werdenden und wachsenden, das Leiden mit der Natur, die ihm alle Ekstasen, alle ihre dunklen Geheimnisse gibt, erhöhte Lebensfreude, Begeisterung, Vertrauen in die Welt, das gesteigerte Gefühl der Lust, das einem das Leben in reineren, gütigeren und grandioseren Formen erscheinen läßt“ und endlich eine „immer erneute, in Leidenschaft grenzenlos gesteigerte Dankbarkeit“. Von alle dem, d. h. bis auf das „Interesse für jede Form und Abart des Lebens“ und den „innigen Zusammenhang

mit allem werdenden und wachsenden“, die ihn zum ersten Zeitempfinder machten, wie Verhaeren zum ersten Weltempfinder, findet sich bei einem andern Großen der zeitgenössischen Literatur: bei August Strindberg, dem der zweite Lesezirkel-Abend galt, so gut wie nichts. Weder Liebe noch Begeisterung bildeten die Triebfedern seines Schaffens. Was dieses beinahe allein bedingte, war vielmehr der Haß, das Verlangen nach Rache, nach Abrechnung mit der Welt, mit den Menschen, mit sich selbst. Bücher zu schreiben von der Art seiner unerbittlichen autobiographischen Analysen war nur einem Geniesgleichen gestattet. Immer wieder ist er über sich zu Gericht geseßen, und stets hat er auf Tod erkannt. Wenn er trotzdem jedesmal aufs neue sich wieder erhob, so hatte er das seinem nie rastenden, ewig nach neuer Erkenntnis ringenden und darum ewig sich wandelnden Geiste zu verdanken. Wer diesem in seinen Zickzackwegen zu folgen versucht, wird Überraschungen erleben. Glaubte er erst einen Erznaturalisten, Atheisten und Frauenhasser vor sich zu haben, sieht er sich auf einmal einem Mystiker, Deisten und Verteidiger von Ehe und Mutterschaft gegenüber. Bald ist es ein Sozialreformer und Sozialist, dem er sein Ohr leiht, bald der intolerante Reaktionär, der sich der roten Bewegung mit allen Waffen des Geistes und des Wortes entgegenstemmt. Diese Unbeständigkeit ist eine Folge innerer Gärung. Die Ansicht, daß es eine absolute Wahrheit nicht gibt, daß vielmehr stets auch das Gegenteil einer Behauptung und Tatsache existenzberechtigt und wahr sein kann und ist, förderte sie, und die auch der festesten Überzeugung zur Seite lauende Skepsis und die übertreibende, monoman ins Extrem gehende Art der Theseinstellung und ihrer Verteidigung sorgten für den Um-

schlag. So konnte es kommen, daß der Atheist zum Deisten, der Naturalist zum Mystiker ward, der mit fanatischer Rücksichtslosigkeit sein ganzes bisheriges Leben verleugnete, wie er zu Beginn seiner Laufbahn zugunsten der Wissenschaften die Literatur, später zugunsten der Literatur die Wissenschaften verleugnet hatte, und alles Unrecht und Unglück und Böse der Welt dem Unglauben zulaften legte. Zu dieser unerhörten und entscheidenden Wandlung gelangte Strindberg, nachdem er in Paris durch das Feuer der Ehe, in Osterreich durch dasjenige des „Inferno“ gegangen war, und in dem großen schwedischen Mystiker des 18. und 19. Jahrhunderts: in Swedenborg, einen starken Führer in die Welt des Übersinnlichen gefunden hatte, und gleichzeitig einen Retter aus schrecklichster Krise, vor endgültigem Zusammenbruch . . .

Es war ein Genuß, den ebenso verständnisvollen wie klaren und das vielerörterte Problem „Strindberg“ in seinem Kerne erfassenden Ausführungen des Vortragenden Dr. Rudolf Blümner vom Deutschen Theater in Berlin zu folgen. Die treffliche Wiedergabe einzelner (gut gewählter) Proben aus der höchst verdienstvollen, vom Dichter selbst unter Mithilfe seines Übersetzers Emil Schering veranstalteten deutschen Gesamtausgabe des Münchner Verlages Georg Müller, auf die nicht genug hingewiesen werden kann, half das erhaltene plastische Gemälde abrunden. Man glaubt in Strindberg fast allgemein den Weiberfeind erblicken zu müssen. Daß er das nicht ist oder wenigstens nicht im landläufigen Sinne, beweist sein Novellenband „Heiraten“, nach den Worten Blümners eine wahre „Apologie des wahren Weibes, der Mutter“ beweist selbst sein von furchtbarem Haß erfüllter „Totentanz“, darin der schreckliche Kampf der Geschlechter innerhalb

der aus „Liebeshaß“ unzerstörbaren Grenzen der Ehe seinen dämonischen Ausdruck findet, beweisen die verkehrten „Schweizer Novellen“, in deren vernichtender Satire „Die Möven“ der Dichter wohl die Frauenemanzipation an den Pranger stellt, dem Weibe als Mutter aber seinen Beifall nicht vorenthält, beweist endlich sein eigenes dreimaliges Ehemartyrium. . . Der rührende „Vogel Phönix“ aus „Heiraten“ leitete die Rezitation ein, zwei Gedichte: „Der Hundsfott“ und der eindrucksmächtige „Holländer“ folgten, und der bedeutungsvolle Dialog „Leontopolis“ aus den „Historischen Miniaturen“, zu dem die „Ägyptische Knechtschaft“ derselben Sammlung eine so sprechende Parallele bildet, und die vielsagende Skizze „Subal ohne ich“ aus den „Märchen“ schlossen würdig ab. Für Strindberg und sein Werk hat diese Veranstaltung (für den intellektuellen Kreis Zürich) jedenfalls mehr getan, als die beste Reklame zu erreichen vermöchte . . .

Erst der gottesfrohe Verhaeren, dann der mystisch-katholische Strindberg und schließlich der gläubig-naive Schweizer Meinrad Lienert. Nicht zu Bethlehem, — auf einer schweizerischen Alpweide ward der Heiland geboren. Der Klang des Alphorns hat in die schwerste Stunde Marias hineingeklungen. Die hehre Größe der Alpenwelt hat sich dem Blicke des Neugeborenen aufgetan. In einer schlichten nordischen Stube ward er der Jungfrau verkündet. Eine kleine elende nordische Stadt hat dieser den Unterschlupf verwehrt. Treuherrliche fromme Sennen und Schweizerhirten haben sich ihrer Not erbarmt und beten nun im Verein mit den drei Königen aus dem Morgenlande zu ihren Füßen das heilige Jesusknäblein an. . . . Warum auch nicht? Das Volk, die große naive Masse der Länderkantone, stellt sich die Sache trotz

Bibel, Wissenschaft und darstellender Kunst kaum anders vor. Und der Schweizer Dichter Meinrad Lienert, der vortreffliche Kenner und Schilderer seiner Landsleute aus der katholischen Innerschweiz, bildet lediglich ihr Sprachrohr, wenn er in seinem „Schweizerischen Krippenspiel“ die ganze Weihnachtsgeschichte in die Alpenwelt verpflanzt. Ohne starke Anachronismen geht das freilich nicht. Doch was wollen die besagen angesichts der innig empfundenen Poesie, die über all den sieben Bildern webt, angesichts der treuherzigen goldenen Naivetät, mit der hier Legende, Wunder und Wirklichkeit wie die Karten eines Spieles ineinander geschoben und als selbstverständliche Fakta ausgespielt werden! Ein wahrer Kinderglaube hat diese Szenen geschaffen, und wir nehmen sie hin, wie wir den überzeugten Plauderton eines Kindes hinnehmen, frei von Mörglersucht und Skepsis, ja voller herzlicher Teilnahme und ungetrübten Vergnügens . . .

Der Lesezirkel Hottingen hat das Kind aus der Taufe gehoben, das Zürcher Pfauentheater hat es aufgenommen und prächtig ausgestattet einem warm applaudierenden Uraufführungspublikum vorgeführt. Das Personal hielt sich wacker. Die von Direktor Reucker mit erlesenem Geschmaack und Farbenempfinden kombinierten Szenerien bildeten eine Augenweide. Und die Musik des Basler Komponisten Hans Huber unterstrich, ohne auf besondere Originalität oder exzentrische Tonmalerei auszugehen, in wirksamer Weise den feinen Stimmungsgehalt des Spieles, das mit seinen empfundenen gereimten vierfüßigen Jamben und seinem geschickten Aufbau zweifellos zu den besten seiner Gattung gezählt zu werden verdient.

Am 4. Lesezirkelabend sprach Hermann Bahr über Schauspielkunst. Während

ganzen anderthalb Stunden und ohne jede Pause. Und das zahlreiche Publikum, das, die erste Zürcher Konferenz des Wieners über Arthur Schnitzler noch in gutem Gedanken, mit größtem Interesse seinen Darlegungen folgte, zeigte am Schlusse nicht die geringste Ermüdung. Man hatte manches erwartet, — dieses nicht. Nicht diese Ursprünglichkeit bei einem Vortrag, den der Verfasser schon vorher notorisch so und so viel Mal in so und so viel Städten gehalten hatte. Nicht diese Wärme, diese improvisatorische, gleichsam unmittelbar gestaltende Kraft, vor allem nicht diese Tiefe. Daß Bahr über Schauspielkunst sprechen wollte, überraschte ja nicht. Er hat so vieles schon über das Thema zu berichten gehabt, in seinen impulsiv geschriebenen Kritiken-sammlungen „Wiener Theater“, „Rezenstonsen“ und „Glossen“, in seinen Essays und Romanen. Und sein ganzes wechselvolles Leben, seine mannigfaltigen Erfahrungen als Regisseur bei Reinhardt, als Gatte einer berühmten Wagnersängerin, als intimer Freund genialster Bühnenkünstler: eines Mitterwurzer, Rainz und anderer, als viel gespielter Dramatiker und — last not least — als unvergleichlicher Nachempfin-der fremder Erscheinungen und Existenzen, all das prädestiniert ihn wie keinen zweiten zum Dozenten über Schauspielkunst. Daß er aber in seinen Ausführungen so tief schürfen würde, hat niemand vorausgesehen. . . . Die Schauspielkunst sei gar keine Kunst. Ihre größten Vertreter haben das empfunden und ausgesprochen. Kunst ist freies Gestalten. Der Schauspieler aber ist der Sklave des Dichters, gebunden, und dirigiert durch dessen Wort, dessen Atem. Das ist die Tragik dieser Menschengattung, daß sie nie sie selbst sein darf, daß sie auf den Vorhang und ein Stichwort lauern muß, um loslegen zu können, daß sie in dem

Moment zornig, in jenem heiter sein muß, ohne darnach fragen zu dürfen, ob das Herz damit einverstanden ist oder nicht, daß sie der Muse, wenn es ihr einfällt, morgens elf Uhr sie aufzusuchen, die Türe weisen soll, wie jener Dichter, der eine zu ungewohnter Zeit sich einstellende Inspiration ärgerlich mit den Worten von sich stößt: er arbeite nur zwischen 3 und 6 Uhr nachmittags. . . . Der „Schauspieler-Beamte“ nimmt den schrecklichen Zwang ohne weiteres hin. Dem wahren Schauspieler ist er unerträglich. Er sucht sich seiner zu erwehren, indem er sich selbst spielt, stets und überall (die Duse, Rainz, Mattowsky) und so stark kann sein Unabhängigkeitsbedürfnis sein, daß er — wie einst Moissi in Shaws „Arzt am Scheidewege“, da er sterben sollte — der dichterischen Vorschrift direkt zu trozen wagt. . . . Item: Man begreift, daß superiore Schauspieler sich mit aller Gewalt von der Bühne wegsehen, zu „wahrer“ Kunst, die sie stets in einer andern Kunst, darin sie dilettieren (Rainz) erblicken. Allein mit Eisenarmen hält das Theater die Widerstrebenden fest. „Nur nicht aufhören! Lieber Angst haben und sich quälen Tag und Nacht und ausgelacht werden, und alles, alles, nur nicht aufhören! Nur doch abends wieder draußen stehen und in das große schwarze Loch schauen, das sich plötzlich auszudehnen und aufzuklaffen scheint, und diesen merkwürdigen, bösen, betäubenden Geruch spüren!“ („Die Rahl“.) Das steigert, das macht die Halbheiten schwinden. Was man in keiner Probe fertig brachte, — hier, angeichts der schwarzen Zuschauer-masse, gelingt's. Hier wächst man über sich hinaus, wird man ein Anderer, Höherer. Nach diesem andern aber steht die Sehnsucht des Schauspielers. „Das sucht man überall. Wie seinen Herrn ein verlaufener Hund, sucht man das die ganze Zeit. Was man gespürt

hat, dieses Mehr. Aber es scheint, daß es sonst nirgends zu finden ist. Darum muß man halt beim Theater bleiben. . . .“ So kommt es, daß Künstler ihren Ruhm überleben können. Nicht nur Schauspieler, nein, auch Dichter, Maler, Musiker. Die Sehnsucht nach dem zweiten Ich, dem Größeren, Edleren, Erhabeneren, dem Schöpferischen in ihrer Brust, läßt sie nicht ruhn. Sie müssen weiter kämpfen, den Feind unterkriegen und besiegen. Der Feind des Schauspielers ist das Publikum. Dessen Gunst zu erringen, dessen Leidenschaften aufzuwühlen, ist der Zweck seines Spieles. Dem Dichter, Maler, Komponisten sind Idee und Form die zu überwindenden Feinde. Allen vieren verhilft der Kampf zur Größe. Ich wachsen sie über sich hinaus, und sie vollbringen, wessen sie sich nie für fähig gehalten hätten. . . . In dieser Idee und ihrer allgemeinen Formulierung liegt das geradezu Komische in Bahrs Vortrag. Die beiden Ichs in jeder Menschenbrust, die zur Produktion treibende und zwingende Sehnsucht nach dem höheren Ich, die Betätigung dieses Icktern in der Reibung mit dem Publikum, mit einem dritten. Ein unscheinbarer, nichtsagender Mensch steht in ungeheurer, gärender oder erwartungsvoller Menschenmasse. Plötzlich fällt ein Wort, es geschieht ein Unbedeutendes, und mit eins, man weiß nicht wie, ragt jener Mensch über die hunderttausend Köpfe hinaus, und sein erst noch lahmer, schwacher Wille lenkt nun eine Menschheit zu unerhörter Tat. Das macht der Kontakt, die Reibung mit einem Widerstrebenden, Gewaltigen: mit einem Publikum, mit einer Idee, mit einer Form. . . . Alles, was Bahr uns über die Schauspielkunst vorzutragen hatte, war uns aus der „Rahl“, aus dem prächtigen Romane „O Mensch!“, aus seiner von Schauspielern viel befehdeten höchst interessanten

Geschichte „Theater“ bereits bekannt; — dieses ist uns neu. Vielleicht, daß der Dichter die Idee einmal weiter ausgesponnen der Öffentlichkeit übergibt, in jener Form, die seine „Renaissance“, seinen „Dialog vom Tragischen“ und neuerdings seinen Essayband „Inventur“ (wie alles von Bahr bei S. Fischer, Berlin) so anregend gestaltet! Die Urgründe aller Produktion ließen sich damit aufdecken. Und gibt es ein interessanteres und gewichtigeres Problem, als dieses?!

„L'appétit vient en mangeant“, sagt der Franzose. Kleist machte daraus: „L'idée vient en parlant“. Und Bahr — der übrigens in seinen Kritiken, mißleitet durch Goethes abschägige Urteile, Kleist vollkommen verkennet — variiert dieses Kleist-Thema in seinen Werken und zitierte es auch in seinem Vortrag. Sehr interessant war es nun, einige Wochen später, am fünften Lesezirkel-Abend, die absolute Gültigkeit der Kleistschen Ausführungen („über die Verfertigung der Gedanken beim Sprechen“), hauptsächlich jener wundervollen Beobachtung, wonach öfters just das am schärfsten und plastischsten Gedachte beim Ausprechen in Nebel und Zerrahrenheit sich auflöst, an einem jungen Dichter nachprüfen zu können: an Jakob Schaffner. Es war mir sofort klar: Der Mann hatte sich ganz genau überlegt, was er zu Beginn der Vorlesung über sich und sein Schaffen aussagen wollte. Allein, kaum hatte er das Podium betreten, als die ursprüngliche Klarheit plötzlich schwand und Stottern, Verworrenheit, unbeholfene Konstruktionen und nervöse Verlegenheit seinen Vortrag zu einem Chaos ebenso unzusammenhängender wie ungeschickter Satzbrocken gestalteten. Dazu kam der intim-persönliche Gehalt der Darlegungen. Schaffner will durchaus kein Schweizer sein. Und er

suchte nach Belegen für sein keltisches Wesen, kam auf sein Haar, sein Gesicht zu sprechen usw. Kurz, im Interesse des Dichters wie der peinlich berührten Zuhörer wäre die ganze Einleitung besser unterblieben. Solche Selbstanalysen sind auch für bekanntere und ältere Dichter nicht ohne Gefahr. Wie erst für einen Achtunddreißjährigen von der überdies autobiographischen Art Schaffners! Die Proben aus „Hans Himmelhoch“ und „Die goldene Frage“, aus welcher letzterer „Die Wahrsagerin“ zum Vortrag gelangte, hätten für die Erkenntnis ihres Schöpfers durchaus genügt. Auch gab ja die „Autobiographische Skizze“ des Programms, die umsonst in ihrem ersten Satze schon die Warnung aussprach: „Es ist immer mißlich, über sein Leben zu sprechen, wenn es nicht abgeschlossen oder nicht anspruchslos ist“, den Intimitätenschnüfflern von vornherein erwünschte Zehrung. Wozu da noch „Persönliche Mitteilungen“, die auszusprechen die Seele so sehr sich sträubt, daß ihre Klarheit darunter leiden muß!

Nicht jeder ist eben ein Marcell Salzer. Der spricht und flötet drauflos, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Auf etwas mehr oder weniger Possenreißerei kommt es ihm dabei nicht an. Wenn nur das liebe Publikum mitgeht, wohin er es bringen will: zum Lachen, zum lauten, schallenden, ohrenbetäubenden Lachen. Wie er es zeitweilig selber hören läßt. Fanfarenartig. Das Laute ist diesem Manne Bedürfnis. Ein Pianissimo gibt's für ihn nicht und auch kein Ernstes. Oder er fühlt sich darin nicht wohl. Tänzeln, die Arme schlenkern, die runden Augen nach links und rechts spazieren führen und währenddem mit gesunder, kräftiger Stimme — singen, stoß- und ruckweise, mit vorbereiteten Pausen vor einer Pointe und uner-

müdliehen, eigenmächtigen Wiederholungen einzelner Worte und Bewegungen — Himmelherrgottsaframent, wollt ihr endlich lachen, da unten, ihr, ihr —! . . . Und wenn sie lachen, dann ist auch Marcell fidel, und seine Spenderfreude wächst und wächst, über die zwei Stunden hinaus, ins Unermeßliche. Noch dieses. Und noch jenes. Und alles mit demselben Pathos, mit derselben forcierten Heiterkeit, mit derselben unerträglichen Rainzmanier. Wenn sich's um „Tasso“ und „Don Carlos“ handeln würde! Aber Ludwig Thoma! Nein! Wir schreien unsern Protest in alle Welt! Es geht einfach nicht! Wir können's, wir dürfen's nicht dulden, lieber Marcell. Der herrliche Ton ist immer noch ungeschwächt in unseren Ohren, und Ihre Imitation verlegt. Sie beleidigt unsere Verehrung und Trauer für den großen Toten und gibt Thoma nicht, was Thoma ist. A propos Thoma: Der Mann gibt sich auch mit weniger dickem Auftrag zufrieden. Er braucht den Nachdruck nicht. Seine Sachen sprechen von selbst. Lesen Sie einmal seine diversen Gedichtsammlungen à la „Grobheiten“ und „Moritaten“, oder die Skizzen des „Assessor Karlchen“, von „Pistole oder Säbel“ und „Die Wilderer“, die „Lausbubengeschichten“, die beiden Briefwechsel eines bayrischen Landtagsabgeordneten, den „Hies“, die verschiedenen Komödien oder gar die urwüchsig-marxigen Romane „Andreas Böst“ und „Der Wittiber“. Sie haben Sie schon gelesen! Natürlich! Aber wenn Sie sie gelesen haben, finden Sie nicht auch, daß ein ganz unforcierter, einfacher Vortrag ihnen weit besser entspricht und bekommen muß, als Ihre aufdringliche, das bereits Unterstrichene noch mehr unterstreichende, das Derbe noch derber gestaltende Manier? Ludwig Thoma ist an und für sich schon kein Salonmensch, lieber

Marcell. Was andere ängstlich verbergen, zieht er rücksichtslos ans Sonnenlicht und sein Humor und seine Satire kennen das Wort „schicklich“ oder „unschicklich“ nicht. Wenn Sie ihn dem Lesezirkel-Publikum vorstellen wollten, — was längst nicht mehr nötig ist, — so hat es dazu dieser Aufmachung wahrlich nicht gebraucht. Oder hatten Sie den Eindruck, ein Auditorium von Idioten vor sich zu haben, denen man mit dem Zaunpfahl winken muß, damit sie auch begreifen?! . . . Anderswo mag Ihre Art des Vortrags ja ganz am Plage sein. In Zürich ist man nicht so „ungemerktig“, daß man derartiger Mittel der Interpretation nötig hätte. Der „Ton“, lieber Marcell, in dem ich zu jemand spreche, sagt alles, er verrät ihm auch die Meinung, die ich von ihm habe. Ihre Meinung von dem Gottinger Lesezirkel scheint die beste nicht. Oder dann können Sie's eben nicht anders. Und in diesem Falle —

Dr. S. Markus

Berner Stadttheater. Oper. Es ist im allgemeinen eine der erfreulichsten Eigenschaften unseres bernischen Publikums, daß es, im Gegensatz zum Publikum der Großstädte, das nur neuen Sensationen nachjagt, denjenigen, die ihm gefallen haben, treu bleibt. Bei Margaritha Silva hat nun merkwürdigerweise unser Publikum versagt an beiden Abenden, an denen sie als Carmen und als Margarethe auftrat. Zwei Gegensätze, die ihre Vielseitigkeit dartun sollten. So recht eindringlich wirkte sie nur als Carmen. Wir haben vor wenigen Wochen Gelegenheit gehabt, einen andern berühmten Gast, Maria Labia, als Carmen zu sehen. Zwei grundverschiedene Auffassungen, die beide ihre volle Berechtigung haben, da sie aus einem Gusse sind. Gibt die Labia die Carmen als den Inbegriff des Weibes als

schönes Tier, ist bei ihr alles kalte, überlegte Berechnung, ihr Sieg ein Triumph des Weibes über den Mann, so tritt uns die Carmen der Silva menschlich entschieden näher. Was ihre Auffassung an grauenhafter Größe einbüßt, das gewinnt sie an liebenswürdiger Menschlichkeit, sie gibt sich ganz der Leidenschaft hin, die sie, wenn auch nur für Momente, erfährt. Auch die Silva bot eine stimmlich und darstellerisch runde, prächtige Leistung. Unter den Mitwirkenden brachte Herr Fünfgeld eine ganz unerwartete angenehme Überraschung, indem der Sänger, der sich sonst fast immer durch seine Unzulänglichkeit auszeichnete, plötzlich einen ganz vorzüglichen José auf die Bühne stellte. Rein und glanzvoll klang die Stimme, Spiel und Mimik zeugten von intelligenter Durcharbeitung und innerer Anteilnahme. Als Margarethe vermochte der Gast weniger zu überzeugen und hinzureißen. Liegt uns schon die leichtfertige Verballhornung einer unserer immerhin nicht bedeutungslosen Dichtungen nicht, haben wir schon den ganzen Abend hindurch die größte Mühe, uns den Goetheschen Faust mit den letzten Fasern aus dem Gedächtnis zu reißen, um der Margarethe gerecht zu werden, so kommt dazu noch eine ungewohnte Auffassung der Rolle durch Frau Silva. Fast als wollte sie die Gounodsche Gretchengestalt wieder ins Goethesche übertragen. Stimmlich war sie auch in dieser Rolle prachtvoll; ihr schönes volles Organ spricht in jeder Höhenlage leicht und sicher an und gegen ihre durchaus lebendige und überzeugende Auffassung ist nichts einzuwenden.

— Schauspiel. Bernard Shaw, Fannys erstes Stück. Geistreich ist Shaw immer, unterhaltsam ebenfalls; hier kommen zu diesen empfehlenswerten Eigenschaften eines Bühnenschriftstellers auch

noch ernsthaftere Qualitäten. Es sind lebendige Menschen auf der Bühne, nicht nur geistreich plaudernde Phantome. Wenigstens teilweise. Auch in diesem Stück ist der Witz, die Bosheit und der überlegene freie Geist, der Vater der Komödie. Es ist auch hier Shaw nicht darum zu tun, ein Drama zu schreiben, er will nur in dramatischer Form seine neuen überraschenden Paradoxa der Gesellschaft auf angenehme und eingängliche Weise an den Kopf werfen. Das Stück ist englischer ausgefallen als manches andere von Shaw, aber trotzdem ist es auch auf dem Kontinent seiner Wirkung sicher. Bleibt doch das Allzumenschliche menschlich, unter welchen Kleidern es sich auch versteckt.

Die tolle Komödie, die Fanny, die treu behütete englische Tochter, ihrem Vater als Geschenk von der Universität mitbringt, macht sich über alles lustig, was der Gesellschaft heilig ist. Eine Maupassantsche Skizze spielt sich in Dickenschem Milieu ab. Die Kontrastwirkungen sind von verbüßender Komik. Geistvoll läßt zum Schluß Shaw die maßgebenden Kritiker sich über sein Werk äußern, auch hier prächtige Typen schaffend.

Die Aufführung war mit sichtlichem Vergnügen vorbereitet und von Rauer mit aner kennenswertem Geschick in Szene gesetzt, nur eins müssen sich unsere Darsteller, besonders die Damen, gesagt sein lassen: Gerade bei einem so geistreichen Werk wie dieses von Bernhard Shaw, wo jedes Wort eine scharfe Pointe ist, ist es von doppelter Notwendigkeit, daß deutlich und verständlich gesprochen werde. Es reißt in dieser Hinsicht ein verhängnisvoller Schlendrian an unserm Theater ein. Die Schauspieler sollen nicht vergessen, daß sie vor allem Sprachkünstler sein müssen. Es ist eine unleidliche Beeinträchtigung des Genusses,

wenn man auf jedes Wort seine Ohren frampfhaft einstellen muß.

Zur Feier des 100. Geburtstages von Friedrich Hebbel inszenierte das Stadttheater eine Aufführung seines grandiosen Erstlingsstückes „Judith“, die dank der befriedigenden Besetzung der beiden Hauptrollen durch Herrn Putzger und Frä. Doneder zu einer erfreulichen Festfeier sich gestaltete. Einen wenig festlichen Eindruck aber machte der Zuschauerraum, der beschämend spärlich besetzt war. Die Judith ist auf unserer Bühne schon mehrfach gegeben worden; wir hätten es daher sehr begrüßt, wenn der Anlaß der Erinnerungsfeier uns mit einem der seltener gespielten Hebbelschen Stücke bekannt gemacht hätte. Es ist ja eine der sonderbarsten Erscheinungen, daß die Werke dieses großen und auch allseits anerkannten und bekannten Dichters so schwer Fuß fassen auf der Bühne. Und dabei sind sie fast ausnahmslos für die Bühne gedacht und ihrer Wirkung sicher. Eine gewaltige dramatische Leidenschaft peitscht die erschütternden Vorgänge über die Szene mit einer psychologischen Tiefe und einem unerbittlichen Gefühl für das wahrhaft Tragische, daß man kaum verstehen kann, woran es liegt, daß sie trotzdem nicht populär werden können. Liegt es an der eisernen, erbarmungslosen Konsequenz, die das letzte und grausamste schonungslos aufdeckt, liegt es am Mangel eines freudig verkündeten Ethos, was Schiller so unerreichbar macht? Auch bei Hebbel spricht aus jedem Werk das gewaltige Pathos einer ethischen Lebensauffassung, aber seine Ethik ist eine trübe Konstatierung des Nichtandersseins. Er übt die Gerechtigkeit als Vollstrecker eines höheren Willens, gegen den er sich wohl auflehnen möchte, aber nicht auflehnen kann. Nirgends ein freudiges Bejahen. Deshalb auch

seine innere Vorliebe für die starre brutale Gesetzeswelt der alten Hebräer und ihrer Zeitgenossen. Der kritische, unbestechliche Scharfblick Ibsens verbindet sich in diesem Größeren mit einer titanenhaften Inangriffnahme übermenschlicher Probleme und Naturen. Eine solche Herausarbeitung des Übermenschen hat keiner mehr erreicht, auch nachdem Nietzsche die Formel dazu gegeben hatte. Gerade Hebbels eiserne Konsequenz, seine unbedingte Kompromißlosigkeit werden seinen Werken stets den Weg zum Volk verschließen, um so höher wird sie das zu ihrem Verstehen gereifte Publikum einschätzen, und dieses kann immer nur bedauern, daß Hebbels Name, so geläufig er auch jedem ist, doch so selten auf den Programmen der Theater steht. Die Aufführung der Judith hätte uns den Mut gemacht, noch andere Hebbel-Einstudierungen zu wünschen. Blösch

— Die ohnehin sehr produktive französische Theaterliteratur begnügt sich nicht mit den eigenen Erzeugnissen: es ist in Frankreich neuerdings Mode geworden, das Material für die Bühne bei Dickens zu borgen. Letztes Jahr hatten wir Gelegenheit seinen Roman David Copperfield, ins Französische und auf die Bühne übertragen, hier zu hören. In der vorletzten französischen Vorstellung war es „das Heimchen am Herd“, „Le Grillon“, von Ludovic de Francmesnil“ dem allerliebsten Märchen von Dickens entnommen. Obgleich solche Versuche nicht viel literarischen Wert haben mögen, sind sie doch interessant, erstens durch die Geschicklichkeit, mit welcher sie aufgebaut sind, da alles, was auf der Bühne wirken muß, dem Werke entnommen ist. Man findet in der französischen Adaptation, was dem großen englischen Schriftsteller eigen ist: das zuweilen unzusammenhängend scheinende Gemisch vom Sentimentalen und vom

Possierlichen, das manchmal an Karikatur grenzt und seinen Humor, der mit feuchten Augen lacht. „Le Grillon“ ist meisterhaft inszeniert, so daß die Zuschauer sich wirklich in das Land und in das Zeitalter Dickens versetzt glauben können. Der erste von den drei Akten, weitaus der beste, ist ein kleines Meisterstück an ausgezeichnetem Bau, und daselbe kann man von der Wiedergabe sagen. Die letzte Szene davon, wo John, der rauhe Fuhrmann, der zugleich ein so gutmütiger Riese und zärtlicher Ehemann ist, in den Ringen, die der Rauch seiner Pfeife bildet, das Bild seiner kleinen Frau Dot als Kind, als junges Mädchen, als Braut, als junge Mutter, als Matrone, als Greisin heraufbeschwört, gehört zum Anmutigsten, das man auf der Bühne sehen kann.

Sehr fern von dieser kleinen, sentimentalen Idylle war die letzte französische Vorstellung, die das so zeitgemäße Thema der Frauenfrage auf die Bühne brachte. In dem Stücke „Les Eclaircuses“ von Maurice Donnay werden uns die verschiedenen, aber auch die äußersten Typen der Frauenrechtlerinnen vorgeführt, von der ersten, welche danach trachtete, ein Ebenbild des Mannes zu sein und sich mit Männerkleidung, Rauchen usw. breit und unschön machte, bis zu all den verdrehten Köpfen, die man leider in allen großen Bewegungen trifft. Es gibt aber gottlob andere Frauen unter denen, welche sich bestreben, ihr Geschlecht von uraltem Frohndienst zu befreien, und welche an dem Bau der zukünftigen Gesellschaft arbeiten. Dies ist aber bloß die Ausschmückung des Stückes. Dieses selbst ist die Liebesgeschichte der beiden Hauptpersonen, Jeanne Challerange und Jacques Lehellon. Die junge Frau hat sich in einem Anfall etwas blinden Eifers für die Frauenbewegung von ihrem sehr unbedeutenden Manne,

den sie nicht liebt, getrennt. In Wirklichkeit war es ein ganz anderer Grund, der sie trieb, durch die Scheidung ihre Freiheit wieder zu erlangen. Sie liebte einen Freund des Hauses, ohne sich Rechenschaft darüber zu geben. Erst nach langem und hartem Kampf kommt sie zur Erkenntnis, daß sie sich und andere betrogen hat. Und nach langem Widerstreben folgt sie dem geliebten Manne, der sie schon aufgegeben hat, in sein einfaches Landhaus, und, mit ihm vereint, sieht sie ein, daß sie zur Liebe und nicht zum Kampfe geboren ist. So kann die ewig gegen rohe Gewalt sich Auflehrende sich einem sanften Joch unterwerfen. Eine ganz einfache, wahre Geschichte, aus welcher Maurice Donnay vier sehr interessante Akte gemacht hat, voll Leben und Schwung, wo der geistreiche Dialog sprudelt, bald fröhlich, bald tief bewegt, und wo Frauenemanzipationsgegner wie Frauenrechtler ihr Teil finden, und nicht minder die sentimentalen Seelen.

Marguerite Gobat

Berner Musikleben. Die Richard Wagnerfeiern sind gegenwärtig überall an der Tagesordnung. Man weiß nur nie recht, was eigentlich gefeiert wird, ob der hundertste Geburtstag des großen Musikers oder das gewinnbringende Freiwerden seiner Werke. Ich glaube fast hauptsächlich diese Erlösung von der Tributpflicht nach Wahnfried. Auch die Berner Musikgesellschaft brachte neben dem Theater ihr Totenopfer. Das 7. Abonnementskonzert war ganz Richard Wagner gewidmet. Auf dem Programm standen die Pariserbearbeitung des Ballets aus Tannhäuser, das Siegfriedidyll und Szenen aus der Götterdämmerung. Das Orchester war verstärkt und gute Solisten zur Mitwirkung beigezogen. Das geschickt gewählte Programm und die prachtvolle Durchführung zeigten die auch solchen Aufgaben gewachsene glänzende Begabung un-

feres Dirigenten, um so mehr wurde man den ganzen Abend vom Wunsche verfolgt, hätte man statt dieses Konzertes doch lieber eine Festvorstellung im Theater unter Erik Bruns Leitung veranstaltet! Mit diesen Mitteln und mit solcher gewissenhafter Vorbereitung. Es wäre für alle, selbst für Wagner, ein noch großartigerer Eindruck erzielt worden. Denn es ist trotz allem ein Widersinn, Wagners Dramen in den Konzertsaal zu verpflanzen. Man kann lange sagen, daß erst da die musikalische Feinheit und der ganze Reichtum der Partitur sich entfalte, die Werke sind doch für die Bühne geschrieben und weisen nach der Bühne, nach dem ganzen Drum und Dran, das ein glanzvolles Ausstattungsstück verlangt. Wir werden den Gedanken nicht los, wenn wir die armen Solisten ihre äußerste Kraft den Lungen entpumpen sehen, daß Wagner nicht umsonst sein Orchester in eine überdachte Versenkung verbannte. Und hier müssen die Sänger mit einem verstärkten, unverdeckten Orchester den verzweifeltsten Kampf aufnehmen! Man hatte in Gabriele Englerth eine berufene Wagnerfängerin bestellt, aber auch ihre glänzenden Stimmittel wehrten sich oft umsonst gegen die Tonfluten des Orchesters. Trotzdem — es war eine würdige Wagnerfeier und das Konzert löste eine Begeisterung aus, die unzweideutig zu verstehen gab, daß die Zeit an Wagner zu nörgeln noch nicht gekommen ist, und daß nur ein Banause während eines Wagnerkonzertes die Lust nach etwas anderem zur Erholung in sich aufsteigen lassen kann.

Das letzte Abonnementskonzert war der modernen Musik vorbehalten. Eduard Griegs tonreiches temperamentvolles Klavierkonzert A-Moll gab dem Solisten Percy Grainger aus London Gelegenheit, sein phänomenales Können, seinen wundervollen Anschlag und seine erstaunliche Kraft

zu entfalten, Virtuosenqualitäten, die auch in der Chopin Etude und in Liszts zwölfter ungarischer Rhapsodie zu einem seltenen Genuß kommen ließen. Es ist nicht nur interessant und ergötzlich, ab und zu einen solchen richtigen Konzertlöwen zu hören, es ist auch nützlich als gelegentliche Wieder auffrischung eines Maßstabes, den man an andern Leistungen anlegen kann. Daß solche Vollendung heute im Konzertsaal verlangt wird, ist eine Tatsache, die sich Kritik und Publikum und vor allem die Auftretenden stets vor Augen und Ohren halten sollten. Das Konzert eröffnete die Peer Gynt Suite Nr. 1 von Grieg. Sie zeigte mir wieder einmal, wie nahe sich die Extreme berühren. Ich will nicht daran zweifeln, daß Grieg zu dem Tongemälde in der Halle des Bergkönigs nordische Klangfarben auf seine Palette mischte, und doch glaubte ich die Musikbande des Beys von Tunis zu hören, die mich wenige Wochen zuvor am Fuß des Bou Kornin bei einem fackelerleuchteten Ständchen ergötzt hatte. Den interessanten Beschluß des letzten Konzertes machte die Uraufführung einer Serenade Nr. 2 F-Dur des jungen Basler Komponisten R. S. David unter seiner eigenen Leitung. Das dreißigige Werk machte einen vorzüglichen Eindruck, es ist mit einer bemerkenswerten Sicherheit in der Komposition und Instrumentation auf die beabsichtigte Wirkung hin gearbeitet, stets interessant und auch in der Erfindung von einer Selbständigkeit und Ursprünglichkeit, die es weit über das Mittelmaß hinausheben. Den Eindruck einer gewissen Einförmigkeit konnten wir uns nach dem einmaligen Anhören nur schwer erklären, da rhythmisch und dynamisch mit starken, oft überraschenden Kontrasten gearbeitet wird. Ob es vielleicht an einem gewissen Mangel an Stimmungswechsel liegen mag? Jedenfalls ist es ein

Werk, das man sich immer gern wieder anhören wird und das den Namen des Komponisten in Bern zu einem angesehenen gemacht hat.

In der letzten Kammermusikaufführung beanspruchte das Hauptinteresse ein Sertett von Saint-Saëns, in dem zu den gewohnten Streichinstrumenten außer Klavier auch noch die Trompete tritt, was ganz eigenartige, aber sehr angenehm berührende Klangfarben hereinbringt, man sieht blitzende Kürassiere durch eine sonnige Landschaft galoppieren, nicht zum blutigen Gemetzel, sondern zur glänzenden Parade des 14. Juli. Das Werk, das wie das C-Dur-Quartett von Mozart vorzüglich interpretiert wurde, fand beifällige Zustimmung, und wir wissen den Ausführenden Dank, daß sie uns damit bekannt gemacht haben. Herrn Dominik von Reding, der die Waldsteinsonate spielte, möchten wir auf das oben bei Anlaß des letzten Abonnementskonzertes Gesagte hinweisen. Er ist ein mit vollem Recht sehr geschätzter Lehrer.

In die Zeit unseres diesmaligen Berichtes fällt auch noch das letzte der von Frau Bloesch-Stöcker arrangierten Kammermusikonzerte. Frau Moilliet-Gobat überraschte durch eine ausgezeichnete Wiedergabe der Beethovenschen Sonate Op. 31, 1. Wir haben Frau Moilliet lange nicht mehr öffentlich spielen hören, sie hat in der Zwischenzeit nicht nur ihr Können noch erheblich ausgebildet, sie hat vor allem gelernt, aus sich heraus in das Werk hinein zu gehen. So schenkte sie uns eine Interpretation, die den ganzen poetischen Duft und reizvollen Zauber dieses Beethovenschen Frühwerkes atmete. Heitere Freude lösten die mitwirkenden Bläser unseres Orchesters aus mit der prächtigen Wiedergabe einer Mozartschen Serenade und eines Quartetts von unbekanntem, aber Mozart nahe-

stehendem Meister. Es ist schade, daß man nur so selten Gelegenheit hat, von diesen reizvollen Kammermusikwerken für Bläser zu hören.

Das Konzert des Liederkranz Frohsinn gab seinem Dirigenten A. Stiker Gelegenheit zu zeigen, was man mit energischer Ausdauer und zielbewußter Schulung aus einem Verein machen kann. Er weiß die Programme seinen zur Verfügung stehenden Mitteln anzupassen, hat diese Stimmittel in unermüdlichem Eifer in erstaunlicher Weise zu heben und zu bessern vermocht, und erreicht so prachtvolle Gesamtleistungen. Man glaubt einen ganz andern Chor zu hören als noch vor zwei Jahren. Die Chöre von Hegar, Andreae, Thuille, Barblan und Mendelssohn ließen kaum etwas zu wünschen übrig. Weniger als die Sängerin Fr. El Tour, die weder Schubert noch Brahms geistig gewachsen war. Zu Hause fühlte sie sich erst, als sie bei den Liedlein leichtern Kalibers angelangt war, die man ihr in das Programm einzuflechten erlaubt hatte. —

— Das Jubiläum des Cäcilienvereins, der nun schon 50 Jahre idealster Arbeit hinter sich hat, bot den Anlaß zu einem dreifachen Beethovenfest, das einen großartigen Abschluß des diesjährigen Konzertlebens bildete. Die drei Konzerte im Berner Münster waren Leistungen, die einen in Bern nie erreichten Höhepunkt bedeuten und imposanter hätte der Cäcilienverein seinen 50. Geburtstag nicht feiern können. Die Missa solemnis, die den ersten Abend füllte, war noch vom Vorjahre her in weihvoller Erinnerung, und wir begrüßen es lebhaft, daß dieses Wunderwerk so bald wiederholt werden konnte. Wir möchten sogar nochmal darauf hinweisen, daß die Wiederholung solcher Monumentalwerke in kürzeren Zeitspannen zu einer

festen Gepflogenheit werden sollte. Es läge dies nicht nur im Interesse derer, die mit aufopferungsvoller Mühe die Werke einstudiert haben, sondern auch in dem des Publikums. Die Aufführung war vom selben Geist getragen wie die letzte, sie war sogar, wenn dies nachweisbar ist, noch vollkommener. Alle Mitwirkenden brachten der hohen Aufgabe dieselbe Frische und denselben Eifer entgegen, der zum guten Gelingen notwendig ist. Fritz Brun führte die Leitung mit demselben Schwung durch, der alles mit fortreißt und zum höchsten befähigt. Wieder war es eine Feier ernster, inniger Hingebung an eine künstlerische Offenbarung einer gewaltigen, gottähnlichen Menschlichkeit. Diese höchste Menschlichkeit einer Feuerseele, die durch das Menschenleid zur sonnigen Höhe abgeklärter Freude sich durchgerungen hat, kommt vielleicht noch elementarer, noch unmittelbarer zum Ausdruck in der 9. Symphonie, die den zweiten Abend füllte. Dieses dionysische Werk ist in Bern lange Jahre nicht und jedenfalls noch nie so gehört worden. Auch dies war eine wahre Festaufführung, die in dem ersten, prachtvollen Raume die denkbar schönste Wirkung erzielte, über den Genuß hinaus zum Erlebnis führte. Der Cäcilienverein, den die Berner Liedertafel in verdankenswerter, kollegialer Weise unterstützte, zeigte mit diesen Leistungen, was eine aus 50jähriger Entwicklung heraus geborene Gesangskultur vermag und der Dirigent erreichte, was unermüdlicher Eifer und treue Hingabe an das Kunstwerk mit erstklassigem Material zu erzielen vermag. Der gewaltigen Aufgabe entsprechend war auch das Orchester auf einen ungewöhnlich hohen Bestand gebracht worden und auch es hatte seine eigene Festaufführung in der Matinée mit der 5. Symphonie, die sich den großen Chorwerken ebenbürtig anreihete. Sie brachte

wieder einmal so recht deutlich zum Ausdruck, daß durch die Masse der Klang nicht lauter, sondern vor allem edler wird, und daß ein großes Orchester nicht ein Luxus, sondern ein erstrebenswertes Ideal ist. Für die dem Größten geweihte Feier waren auch die denkbar besten Kräfte als Solisten beigezogen worden. Frau Gertrude Foerstel aus Wien, Frau Klona Durigo aus Budapest, Herr Willy Schmidt aus Berlin und Herr Paul Bender aus München, unter denen besonders die beiden tiefen Stimmen hervorragten, ihre Partien mit vollendeter Gesangkunst und mit tiefer Erinnerung zum Ausdruck brachten; der Sopran schmeichelte mehr dem Ohr als daß er ans Herz griff, und der Tenor hatte trotz der schönen Stimmittel und der tüchtigen Leistung Mühe, zwischen so überragenden Kräften zur verdienten Geltung zu kommen. Die Matinée gab uns Gelegenheit, die seltenen Künstler, deren Stimmen so prächtig sich zusammenfanden, auch in andern Beethovenwerken noch zu hören. Hätte man auch gerade Frau Durigo, wohl unbestritten die stimmungswaltigste und glanzvollste Altistin unserer Zeit, gern noch ausgiebiger gehört, so war man doch dankbar, daß sich auch die Matinée so ernst und würdig der ganzen Feier einfügte. Zwei selten gehörte Kompositionen Beethovens, ein elegischer Gesang für Vokalquartett, der durch schlichte, ergreifendste Innerlichkeit die innersten Gefühle wachruft, und ein packendes dramatisches Terzett aus dem Geist des Fidelio geboren, beide mit kleinem Orchester, standen auf dem Programm, beides vollendete, echt beethovensche Werke, die wieder zu staunendster Bewunderung des einzigen Genius zwangen, der sich solche Schöpfungen als nahezu unbekannte Werke leisten kann. Diese dreifache, glänzend durchgeführte Beethovenfeier war wieder ein bewundernswer-

ter Beweis für die außerordentliche Leistungsfähigkeit unserer ersten Chorvereinigungen, die unter dem Taktstock ihres genialen Dirigenten sich in den letzten Jahren das Recht erworben haben, an die höchsten Aufgaben herantreten zu können und diese zu lösen in einer Weise, wie das mancher großen Musikstadt nicht möglich ist. Der Cäcilienverein darf auf dieses Geburtstagsfest ebenso stolz sein wie wir ihm dafür dankbar sind.

Es war sehr interessant, nur 8 Tage später in Thun Gelegenheit zu haben, Schuberts große Messe in Es-Dur sich anzuhören. Der unternehmende und außerordentlich tüchtige Dirigent August Stiker hatte den Mut, dieses schwierige Werk mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln aufzuführen, und er hat diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die höchste Achtung verdient. Vorbedingung war allerdings, daß man die Erinnerung an die kaum verklungene Messe Beethovens völlig ausschaltete. Nicht nur was die im Verhältnis bescheidenen Mittel anging, sondern auch im Interesse des Komponisten. Beiden hätte man Unrecht getan. Die beiden Messen sind aus so verschiedenem Geist geboren wie die Decke der Sixtina und die Stanzas; jede ist auf ihre Weise ein Werk, das vollen Genuß gewährt; während Beethoven alle Formen und Fesseln der Überlieferung sprengt, um eine der gewaltigsten Persönlichkeitsoffenbarungen zu schaffen, stellt Schubert seine ganze liebenswürdige Größe in den Dienst der kirchlichen Handlung. Sicherlich findet er auch Eigenart und Größe im Ausdruck, aber was fesselt, ist seine musikalische Erfindungskraft und seine harmonischen Überraschungen, die sich um die überkommenen Formen ranken. Schubert hat seine Messe für die Kirche geschrieben, aber wir sind doch den rührigen Thu-

nern dankbar, daß sie einmal eine konzertmäßige Aufführung veranstaltet haben, die uns die Bekanntschaft dieses interessanten Spätwerkes von Schubert verschaffte.

Bloesch

Der Kinowagen. Der Anfang vom Ende ist da. Vor zwei Jahren schon war davon die Rede; jetzt hat man sie: die Kinowagen. Eine amerikanische Eisenbahngesellschaft ist dem offenbar dringenden Bedürfnis nach kinematographischer Unterhaltung auch während einer Eisenbahnfahrt entgegengekommen und schiebt in ihre Züge einen Kinowagen ein. Da kann sich jedermann, bei heruntergelassenen Jalousien, kinematographischerweise belustigen, belehren, unterhalten, amüsieren, bilden, bereichern, ganz nach Wunsch und nach Belieben. Nun fehlt weiter nichts mehr, als daß jeder unternehmungslustige Gastwirt sich einen Hauskinematographen anschafft und seinen Gästen Gratisvorstellungen gibt. Und irgend ein betriebsamer Zahntechniker wird sicher früher oder später auf den Gedanken kommen, den Wartsaal in einen Kientopp zu verwandeln und sich auf diesem Wege seine Praxis zu verdoppeln oder zu verdreifachen. Wenn dann noch jene kleinen Häuschen, deren Benützung einem jeden von uns, gegen Entrichtung von 10 Rappen, freisteht, mit Zimmerkinematographen ausgestattet werden, dann hat das Leben dieser Welt seinen Höhepunkt erreicht.

Um es kurz zu sagen: man wird, wenn die Kinoepidemie so weitergeht, einen Platz, an dem man von diesem modernen Ungeheim vor sichont bleibt, bald mit der Laterne suchen müssen. Die Tage werden kommen, wo auch dem großen Haufen das Viele zuviel wird, wo auch unter den kleinen Leuten die Flucht vor dem Kientopp beginnt. Je mehr man aber zur Verbreitung des Kinematographen tut, umso schneller wer-

den wir die Übersättigung erleben. Es wird damit gehen, wie mit gewissen, von Berlin aus zur Verbreitung gelangenden Schlagern und Gassenhauern: sie verbreiten sich lawinenartig von Stadt zu Stadt, sind in eines jeden Gassenbuben Mund, und

verschwinden ebenso plötzlich wieder in der Versenkung, wie sie erschienen sind. Den Gegnern des Kinematographen ins Stammbuch: Helft ihn verbreiten; ihr helft ihn zerstören. P. Altheer

Literatur und Kunst des Auslandes

Wiener Burgtheater. Die österreichische „Heimatkunst“ gibt sich jetzt gerne historisch. Alt-Wien ist literarische Mode. Hauser, Hart, Lux, Bartsch lassen in ihren Romanen die Kaiserstadt zur Zeit Beethovens, Grillparzers und Schuberts aufleben, Ertl schildert das etwas ältere Wien der Napoleonkriege novellistisch, Schnitzler dramatisch. Das Stück von Crüwell führt noch tiefer in die Vergangenheit, in das 18. Jahrhundert, das Zeitalter Cagliostro's, des interessanten Glücksritters.

Dieses Drama, das zeigt, wie die verarmte Wiener Aristokratenfamilie Tschernembel — Besitzer der Herrschaft Schönwies — der Macht des abenteuerlichen Marquis von Saint-Germain verfällt, hat zur größeren Hälfte den Vorzug einer kunstvollen Komposition. Zwar in ziemlich weitgeschweiften Serpentinien, aber stetig steigend, klimmt es effektiv zur Höhe empor, der selbst wieder spannend retardierenden und dennoch atemlos vorwärts drängenden Schlussszene des dritten Aktes, in welcher der Oheim seiner jungen Nichte den Preis mehr verschweigt denn mitteilt, für den der Goldmacher ihn seine Kunst lehren, ihn und seinen Sohn vor Ruin und Tod retten will. Der Preis ist sie selbst. Mar-Resi ist

Oheim und Vetter mit tiefer Herzlichkeit zugetan; ihrem Verlöbniß mit einem unbedeutenden jungen Menschen, das ebenfalls aus finanziellen Familienrücksichten zustande gekommen, steht sie gleichgültig gegenüber; und — jener Teufel in Menschen-, nein, fast Satansgestalt hat von der ersten Begegnung an ein magisches Netz um sie gesponnen. Sie geht auf den Pakt ein. Mit diesem Höhepunkt scheint der Dichter künstlerisch aber auch schon seinen Zielpunkt erreicht zu haben. Von da ab stoßen ihm Inspiration und Feder. Der vierte Akt hält die durch des Mädchens Entschluß geschaffene Situation peinvoll und wirkungsschwächend in der Schwebe und der fünfte sucht dann irrend und tastend nach einem Ausweg, einem Ausklang. Ihn zu finden, wird dem Verfasser um so schwerer, als er nicht auf die Methode verzichten will, dem Schlusse jenen Rest ungelöster Fragen zu bewahren, den die meisten modernen Schriftsteller ihrem Publikum noch mit auf den Weg zu geben lieben. Verbietet Mar-Resi dem jungen Tschernembel, der sie liebt und deshalb die so teuer erkaufte Zauberphiole wütend vernichtet, aus einem Bewußtsein schuldvoller innerer Zustimmung gegenüber dem ihr Aufgenötigten, sie je wie-