Umschau

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **5 (1910-1911)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Umschau

Vortrag Gleichen-Rußwurm. Zu ihrem zweiten literarischen Abend hat die Berner Freistudentenschaft den Urenkel Schillers, Freiherrn v. Gleichen-Rußwurm, eingeladen, der den Anwesenden in formvollendetem Vortrag nachzuweisen suchte, in wie bedeutendem Maße die Schillerschen Ideale auch für unsere heutige Zeit noch ihren vollen Lebenswert behalten haben. Ist es schon an sich ein Genuß, dem Vortragenden, der eine ganz eigen berührende äußerliche Ähnlichkeit mit seinem großen Ahnen aufweist, zuzuhören, so fesselt noch mehr die innere Verwandtschaft, die bei aller Modernität des Urenkels zutage tritt. Sind seine Ausführungen, die er schon mehrfach in Zeitschriften und Büchern niedergelegt hat, auch nicht überraschend neu, so gewinnen sie doch bei seinem persönlichen Vortrag neue Bedeutung durch die begeisterte Überzeugung, den mitreißenden Schwung, mit dem sie uns nahegebracht werden. Und wer möchte auch ableugnen, daß unsere heutige Zeit den Schillerschen Idealen nähersteht, als jede frühere, daß Schillers Schönheitskultus und Menschenglaube unserer geheimen Sehnsucht nach Erlösung von der einseitig positiven Wissenschaftskultur, wenn auch nicht in abschließender, so doch in anregender Weise entgegenkommt? Schiller nennen wir gerne den Dichter der Jugend — deshalb war wohl auch die Jugend so verschwindend spärlich vertreten! — Als Mensch, als hochherzige und begeisterungsfähige Persönlichkeit darf er uns allen heute noch ein vorbildlicher Freund sein, unsere, ob wahre und echte oder nur mitgemachte Goetheverehrung müßte uns schon dazu führen. Bei den wenigsten darf man ja mit der werbenden Kraft seiner philosophisch ästhetischen Schriften rechnen, deren Inhalt noch in keiner Weise veraltet ist, wenn man dies auch ihren Ergebnissen da und dort nachsagen könnte. Wenn der moderne Apostel seines großen Ahnen da und dort die Lust zu einem Studium dieser ungebührlich vernachlässigten Prosaschriften Schillers anregt, so hat er damit schon eine dankbare und wertvolle Mission erfüllt. Bl.

Byzantinisches aus der Schweiz. Im schönen Lugano war's, glaub' ich, und ein Lustrum mag es auch schon her sein, als eines Tages an der Frühstückstafel unseres Hotels die Kunde erscholl, der deutsche Kaiser werde gegen die Mittagsstunde in seinem Salonzug Lugano passieren. Außer mir saßen noch drei Herren am Tisch: Ein Franzose, ein furchtbar feiner Herr, der für alles Menschliche ein verzeihendes Lächeln auf den Lippen hatte, ein Berliner, der alles Menschliche zum voraus schon kannte, alles wußte, alles gesehen hatte und der Redefreiheit in zügellosen Orgien huldigte, und endlich ein Miteidgenosse, ein wütender Demokrat und Republikaner, der jeden zu erwürgen drohte, der an einem Tellenwort zu drehn und deuteln wagte, und nicht bedingungslos zugab, daß die Schweiz das schönste, beste und freieste Land der Welt sei. Die Nachricht von der Durchfahrt des Kaisers zeitigte verschiedene Wirkungen. Der Berliner hielt, mit einem Pathos, das nicht nur den Herrn der himmlischen Heerschaaren lachen machte, eine lange Rede über die geniale Veranlagung und das unvergleichliche Kunstverständnis des hohen Herrn, das verzeihende Lächeln des Franzo-

sen verwandelte sich diesmal in ein höhnisches Verziehen der Mundwinkel, während mein Landsmann dem Berliner staunend zuhorchte und endlich erklärte, er werde sich auf den Bahnhof begeben, um vielleicht den so ruhmreich Gepriesenen zu Gesicht zu bekommen. Den Wortreichen interessierte das nicht. Darüber war er hinaus. Der Schweizer aber blieb seinem Vorsatz treu und harrte bei 26 Grad im Schatten eine Stunde nach der andern auf dem Bahnhof. Zum Mittagessen erschien er nicht, und wir saßen schon beim Kaffee, als er eintrat. Er war in großer Aufregung, und ich nahm ohne weiters an, daß der Kaiser, als er den Winkelriedenkel dastehen sah, entgegen seinem Programm, den Zug anhalten ließ, ausstieg und dem Republikaner die Hand drückte, ihm vielleicht sogar Schmollis antrug. Man konnte ja nicht wissen. Der Berliner fragte meinen Landsmann, ob er den Kaiser gesehen habe. „Das nicht", entgegnete der Schweizer, „aber seinen Koch habe ich den Kopf zum Salonwagen hinausstrecken sehen". Der furchtbar feine Franzose lächelte noch verzeihender als sonst, der Berliner war ob so viel Devotion so erstaunt, daß es ihm die Rede verschlug, und ich mußte hinausgehen, denn ich verspürte plötzlich einen gewissen Brechreiz im Hals, was so kurz nach dem Essen besonders gefährlich ist.

An diese lehrreiche Geschichte mußte ich denken, als sich das große Geschrei wegen des sogenannten Kaiserbechers erhob. Wilhelm II., ein durch Zufall der Geburt auf den Thron gelangter Herrscher und sterblicher Mensch wie andere, hatte für das eidgenössische Schützenfest einen Becher gestiftet, was gewisse freie Schweizer geradezu in einen Taumel von Entzücken versetzte. Man kann sich daher die Empörung vorstellen, als es hieß, der glückliche Gewinner wolle den Becher ins Ausland verkaufen. Die heiligsten nationalen Güter waren in Gefahr, und der Sturm legte sich erst wieder, als in den letzten Tagen die erlösende Nachricht kam, die schweizerische Schützenstube werde den Becher gegen den Betrag von 5000 Fr. erhalten. Dort wird er nun aufgestellt werden und an Sonn- und freigewählten Feiertagen werden die Tellensöhne in Scharen hinpilgern, um allerunterthänigst das Heiligtum zu bewundern.

Bei den ewigen Göttern, wir haben's herrlich weit gebracht! Und ich frage mich, was wohl Helvetiens größter Sohn, Gottfried Keller, dazu sagen wird, wenn er im Olymp die seltsame Mär vernimmt? Er, der freiheitsstolze Republikaner, der stets eine geladene Pistole bereit gehalten haben soll, um sich damit zu erschießen, für den Fall, daß die Schweiz ihre Unabhängigkeit verlieren sollte. Der sein Vaterland so glühend liebte, daß vor den Augen des Bettlers Königsglanz und Thronenflitter in ihr armseliges Nichts zurücksinken mußten, wenn seine Erinnerung die Schönheit der heimatlichen Berge beschwor. Ob nicht ein an so heiligem Ort ganz ungewohnter, kräftiger Schweizerfluch seinen ambrosischen Lippen entflieht?

Aber wer weiß, wir bringen es ja wohl auch noch weiter. Und vielleicht erlebt man's noch, daß sich nach dem nächsten eidgenössischen Schützenfest der gleiche Streit erhebt, weil irgend ein Negerhäuptling von da unten, wo man sich zur größern Schönheit einen Ring durch die Nase zieht, einen Elefantenzahn oder eine Rhinozeroshaut gestiftet hat.

F. O. Sch.

Der neueste Sport. Über Europa ist eine Rollschlittschuhepidemie hereingebrochen. Die Sache ist alt, aber der epidemische Charakter ist neu. Gegen das Schlittschuhlaufen im Winter und im Freien kann man schon manches einwenden. Nicht jedermann findet am „Achterlaufen", an den stolz verschränkten Armen und dem stundenlangen Umherjagen

mit vorgebeugtem Oberkörper auf einer 200 qm großen, verkratzten und menschenüberfüllten Eisfläche Gefallen. Aber wenn man nicht gerade am Kohlenbecken sitzt oder in der Schnapsbude sich innerlich wärmt, mag das Schlittschuhlaufen als gesunde Luftgymnastik wohl angehen, wenn schon die Damenbekanntschaft und Damennähe, das süße Anschnallen und Abschnallen durch den Kavalier doch eigentlich die Hauptsache ist.

Ganz anders beim Skating. Hier wird nicht einmal ein hygienischer Nebenzweck erreicht. Das blöde Umherrollen auf einem langsam sich zerreibenden und als Staub in die Lungen eintretenden Zementboden, der betäubende Lärm dieser hundert Rollen, das tobende und schreiende elektrische Orchestrion als Musik dazu: Dies der neue Sport unserer „gebildeten" und „fein empfindenden" Welt.

Es läßt sich eher begreifen, daß man im Winter schwimmen als im Sommer Schlittschuh laufen will. Dort ist noch das Reinlichkeitsbedürfnis zu loben, wenn es auch in den Schwimmbadehallen nicht immer befriedigt wird. Aber hier handelt es sich um ein ebenso unhygienisches als gedankenloses Vergnügen. Sollte man es glauben, daß die passionierten Sommerschlittschuhläufer auch im Winter, wenn es „wirkliches Eis" gibt, den dumpfen Saal und die langweiligen Rollen der freien Gottesnatur und dem blanken Stahl vorziehen? Und das nennt man das Zeitalter der Luft und des Lichts!

Seien wir doch aufrichtig. Der ganze „Sport" hat nur den einen Zweck des Flirts. Man bekommt beim Skating keine kalte Nase wie auf der Eisbahn und braucht sich nicht so viel Mühe zu geben wie im Tanzsaal, wo für das Plaudern zwischen Männlein und Weiblein sonst ebenso günstige Gelegenheit sich bietet. Beim Skating stärkt sich weder der Körper, noch lernt er etwas. Darum ist es ja gerade so schön; es wundert mich nur, daß man nicht früher drauf gekommen ist. Wir werden es nun so lange Mode sein lassen müssen, bis etwas noch Einfältigeres erfunden ist. Und das wird eine Weile dauern, denn es ist wirklich schwer, noch tiefer hinabzusteigen. Ich schlage eine Schlittenbahn von Kautschuk auf einem Hügel von Pappe vor. Auf dem Jahrmarkt kann man ähnliches ja schon im russischen Karussell genießen; aber es fehlt die freie Bewegung im geheizten Saal. Es müßten auch Matrazenwände wie in den Tobsuchtszellen der Irrenhäuser vorhanden sein, damit man sich nicht allzu wehe tut. Warum noch in dem nassen Schnee herumfahren? Nach dem Tischkroquet, dem Tischtennis, dem Saalskating fehlt nur noch das Schlitteln bei 15 Grad Wärme mit Zentralheizung, Büffet und Aufzug, statt des Aufstiegs. Wie bequem man doch heute alles haben kann und wie unabhängig wir von der Natur werden! E. P.-L.

Vor Nachahmungen wird gewarnt. Vor fünf Jahren gründete ein Herr Suchard eine neue Schokoladenfabrik, deren Hauptverdienst der Name, nicht das Erzeugnis war. Darob große Entrüstung der alten Firma, Prozeß vor Bundesgericht und endlich friedlicher Vergleich. Auch die Eau de Cologne-Fabriken Farina haben sich beständig gegen Konkurrenten zu schützen, deren mehliger Name ihnen plötzlich den Gedanken einer Kölnisch-Wasserfabrik suggeriert. Man nennt das unlauteren Wettbewerb, und die gesetzlichen Handhaben versagen manchmal im Kampfe gegen diese parasitische Konkurrenz.

Was soll man aber dazu sagen, daß sie sich auch im Konzertwesen geltend macht? Große Künstler haben ihre Doppelgänger, die Konzerte anzeigen, vor vollen Sälen spielen und schmunzelnd die Einnahme einstreichen. Das Publikum geht in die Falle und merkt nicht einmal immer, daß es betrogen wurde. Riecht es aber den Braten, so ist es

zu spät; das Geld klingt schon im Kasten des Pseudovirtuosen.

Ein paar Beispiele — ich schöpfe aus dem Vollen — mögen genügen. Wir haben nun zwei Sängerinnen Welti, zwei Sopranistinnen Litvinne, zwei Geiger Thibaut, zwei Cellisten Barjansky, zwei Geiger Ysaye. Wo in aller Welt soll das hinaus? Man kann den Leuten natürlich nicht ihren Namen streitig machen, wenn es wirklich der ihre ist. Man kann sie auch nicht zwingen, ihren unterscheidenden Vornamen ganz oder teilweise auf das Reklameplakat zu setzen. Aber es ist doch unangenehm für das tit. Publikum, sich künftig bei jeder Konzertanzeige fragen zu müssen: ist's auch der echte Risler oder Paderewsky, oder schiebt man uns einen falschen Kubelik bezw. Kreisler unter? Man wird so unerlaubt mißtrauisch und unheimlich vorsichtig! Man fordert beim Ankauf des Billets Echtheitsgarantien wie beim Juwelier, im Spitzenladen oder in der Briefmarkenhandlung. — Nun liegt es mir ja ferne, zu behaupten, daß alle diese Doppelgänger in betrügerischer Absicht ihren großen Namen führen. Viele beklagen im Gegenteil das harte Los, mit einer Berühmtheit zwar nicht die Kunst, aber doch den Namen gemeinsam zu haben und messen mit Grauen den Abstand, der sie von dem erlauchten Vetter trennt. Sie möchten aber doch nicht ohne weiteres auf das verzichten, worauf sie ein gutes Recht haben. Aber diese Ehrlichen unter den Betrügern sind doch in der Minderzahl, und wir müssen auf Mittel sinnen, um den andern das Handwerk zu legen. Das um so mehr, als der Kniff größere Dimensionen annimmt und die Zahl der Getäuschten ständig wächst. Aber was tun? Die Gesetze anrufen? An die Loyalität der Illoyalen appellieren? Dem Publikum so viel Unterscheidungsvermögen zutrauen? Das alles hilft uns nicht viel, solange die Konzertveranstalter, Agenturen, Vereine und Gesellschaften mit der Pseudogröße unter einer Decke stecken. Und das tun sie fast immer.

Wie wäre es mit einer schwarzen Liste, auf der alle erstklassigen Sozialisten verzeichnet ständen, die sich eines „Schattens" erfreuen? Und wie wäre es mit der Notwehr der künstlerischen Gestirne selber gegen ihren Schatten? Kurz, der Mittel sind viele,; man probiere nur das Wirksamste aus. Denn so kann es nicht weitergehen. E. P.-L.

Zürcher Theater. Oper. Das Zürcher Theater hat im letzten Monat zwei halbe Premieren erlebt — zwei erste Aufführungen französischer Opern in deutscher Sprache. Der größere Erfolg wurde dem Werke zuteil, von dem man es nicht erwartet hatte.

Claude Debussy, der bekannte Vertreter modernster französischer Musik, bewarb sich vor etwa fünfundzwanzig Jahren, wie in Frankreich üblich, um den „prix de Rome". Als Probearbeit wurde ihm alter Gewohnheit gemäß ein Kantatentext zugewiesen, den ein Dichter geschickt und hübsch auf Grund des Gleichnisses vom verlorenen Sohn zurecht gemacht hatte. Es war kein Drama, sondern eher eine lyrische Szene, beinahe ein lebendes Bild: Die sehnsüchtig harrende Mutter, der lange verschollene Sohn, der aus dem Elend in der Fremde den Weg zur Heimat zurückfindet, der Vater, der ihn gerührt wieder zu Gnaden aufnimmt. Debussy komponierte diesen Text; sein Werk kam im Konservatorium zur Aufführung, verschwand dann aber vollständig, bis es in Zürich und zwar auf der Bühne seine Auferstehung feierte.

„L'Enfant prodigue" präsentierte sich in der neuen Umgebung viel besser, als man hatte hoffen können. Eine Kantate ist natürlich nie eine gute Oper. Manches ist für die Bühne zu breit ausgeführt; anderes wirkt monoton. Auch ist es klar, daß der Anfänger Debussy noch nichts von seiner spätern har-

monischen Originalität verrät. Er lehnt sich in der Hauptsache an die französischen Meister der letzten Generation an und sucht mit deren Deklamation und Melodienbildung das Wagnerische Leitmotivsystem zu verbinden. Aber die eigene Art bricht doch schon überall durch. Debussy ist bereits im „Verlorenen Sohn" ein Meister der Stimmungsmalerei. Er geht brutalen Effekten aus dem Wege. Mit wunderbarer Kunst mischt er seine zarten Farben. Er ist kein Musikdramatiker, sondern ein Poet. Man glaubt ein patriarchalisches Hirtengemälde zu sehen. Besonders dann, wenn wie hier eine stimmungsvolle Szenerie der Musik zu Hilfe kommt.

Wesentlich anders geartet ist Gustave Dorets Werk „Die Sennen" (Les Armaillis), das mit dem „Verlorenen Sohn" zusammen seine erste deutsche Aufführung erlebte. Die Oper des waadtländischen Komponisten hat in Paris, Brüssel und Genf großen Erfolg gehabt. Sie wurde hier viel kühler aufgenommen.

Zu einem guten Teile liegt dies wohl daran, daß die Oper zu schweizerisch ist. Doret ist ein sehr sympathischer Komponist. Es klingt alles hübsch und gefällig. Einzelnes ist vielleicht etwas stark verzuckert, als wenn es eigens für die Backfische der Lausanner Pensionen präpariert wäre; aber heutzutage ist in der Oper Salonparfum höher zu schätzen als hohles Kraftmeiertum. Leider fehlt der zündende Funke. Den „Sennen" geht das starke persönliche Temperament ab. Doret hat dies wohl selbst gefühlt. Die Originalität, die er seinem Werke aus eigenen Kräften nicht wohl zu geben vermochte, suchte er durch Anwendung schweizerischen Lokalkolorits zu erzielen. Die Musik ist typisch schweizerisch. Gleich zu Anfang ertönt der „Ranz des vaches", und Motive aus ihm kehren immer wieder. Zu dem Tanz in der Dorfschenke erklingt das Emmentalerlied „Niene geit's so schön u lustig". Im Auslande gab dies der Oper einen gewissen exotischen Reiz. Unser Publikum reagierte aus begreiflichen Gründen nicht darauf. Um so mehr, da es sich an der Vermischung kantonaler Eigentümlichkeiten stieß. Es begriff nicht (meines Erachtens mit Unrecht), warum in den Glarner Bergen der Freiburger Kuhreihen ertönen soll.

Es kam dazu, daß der Text weniger schweizerisch als theatralisch ist. Der brutalen Handlung soll eine glarnerische Sage zugrunde liegen. Das ist möglich: aber so wie er dramatisiert ist, erinnert er nur an die „Cavalleria". Nur daß in dem sizilianischen Stücke die Roheiten motiviert sind, in dem schweizerischen nicht. Wenn man durch die Musik auf Schritt und Tritt an die alltägliche Wirklichkeit erinnert wird, ist man besonders empfindlich für alles, was nach Theater schmeckt. Die Illusion hätte sich wohl leichter eingestellt, wenn die „Sennen" ihren Schauplatz in Polen oder Südamerika gehabt hätten. Dazu waren die Dekorationen hier so naturgetreu angefertigt, daß man keinen Augenblick vergessen konnte, daß sie nur gemalt waren.

Größern Erfolg hatte eine Neueinstudierung der „Bohème" zu verzeichnen, die kaum etwas von ihrer Frische verloren hat. Auch die „Lustige Witwe" scheint immer noch zu ziehen. Dagegen wird einer andern, schon ältern Operette, dem in Zürich zum ersten Male gegebenen „Opernball" von Richard Heuberger wohl kein sehr langes Leben beschieden sein. Heuberger, der vor Lehar und Fall schrieb, vertritt noch die Traditionen der Strauß-Schule. Seine Operetta ist geschickt und solid gemacht, aber schlägt nirgends ein. Ein Pedant, der sich zur Lustigkeit zwingt. Und der Text ist ein so altmodischer Schwank, daß auch der jüngste Galeriebesucher sich sämtliche sogenannte Überraschungen vorher an den Fingern abzählen

kann. Im Schwank und in der Operette sollte es immer anders kommen als man meint; im „Opernball“ kommt es immer so, wie man es erwartet. E. F.

— Schauspiel. Am 16. November spielte man zum erstenmal im Stadttheater „Die törichte Jungfrau“ von Henry Bataille. Ein Stück, dessen Qualitäten recht zweifelhaft sind. Schon der Titel ist töricht, denn aus den ersten Sätzen des Spiels wird es deutlich, daß diese „vièrge“ gar keine Jungfrau mehr ist. Zudem ist die eigentliche Heldin gar nicht die „Jungfrau“ Diane, sondern Frau Fanny Armaury. Auch der Untertitel „Drama“ oder „Schauspiel“ erscheint mir unzutreffend, denn wir haben es hier ohne Zweifel mit einem „dramatisierten Romane“ zu tun. Romanhaft ist die gesamte Handlung, besonders in der Willkürlichkeit der Entwicklung. Das Drama hat geschlossenere Formen, die der inneren Notwendigkeit in der Akt- und Szenenfolge nicht entraten können.

Henry Bataille hat, wenn ich das Dichterische vorausnehme, das Drama einer Frau schreiben wollen, die mit allen Mitteln eines großen und edelsinnigen Weibes um die Liebe des treulosen Gatten zu kämpfen bereit ist. Er hat dieses Drama schreiben wollen, vielleicht, ich nehme es zu seinem Besten an. Während der Arbeit aber geriet diese Frau etwas in den Hintergrund, weil der Autor seinem Hange zur allerbilligsten, zu geschmackloser Theaterei frönen muß. Dem geschickten Theaterdichter geriet der erste Akt im allgemeinen. Dem Dichter gelang besonders der dritte, während der zweite Akt armseligste Mache, der vierte aber eine ganz üble Sherlock-Holmesiade ist, auf die Conan Doyle nicht einmal stolz wäre. Der letzte Akt erweist zumeist, wieviel ein Dichter menschlich und geistig herauszugeben vermag. So war der letzte Akt auch in Zürich des Widerspruchs sicher. Der Inhalt ist so: Auf der Höhe seines Lebens überkommt den berühmten Advokaten Marcel Armaury die Leidenschaft zu der 18jährigen, unmündigen Herzogin Diane von Charance. Er verführt das junge Geschöpf, entflieht mit ihr aus den heraufbeschworenen Wirrsalen, wird vom Herzog und seinem Sohne eingeholt, lehnt (in einem Hotel) jede Genugtuung ab und stößt seine gütige Gattin, die schützend und bittend überall die Hände vor ihm erhebt, zurück. Der junge Herzog aber, der um jeden Preis Genugtuung haben will, dringt in die Gemächer des Liebespaares während der Nacht ein, um Armaury zu töten, findet aber im Vorzimmer Frau Fanny, die ihren Mann gewarnt. In der Aussprache mit dem Verführer seiner Schwester zieht er die Waffe, muß es aber erleben, daß Fanny und Diane zu gleicher Zeit mit ihren Leibern den von ihnen geliebten Mann decken. Von der Großmut Fannys überwältigt, vom Haß des Bruders gepeinigt, durch die Liebe Armaurys beseligt, der selbst angesichts der Großtat Fannys sich zu Diane bekennt, gibt sich die junge Herzogin den Tod.

Ob der Charakter der Fanny möglich ist, die z. B. im zweiten Akt die Flucht des Gatten dadurch ermöglicht, daß sie ihn in einer heiklen Stunde selbst entscheiden läßt, ob seine Liebe zu ihr oder zur jungen Herzogin größer ist, unterliegt für mich keinem Zweifel. Die Lebenswahrheit solcher Charaktere wird gemeinhin nur von solchen Menschen bestritten, die auf ihrem Lebensweg kaum ein halbes Dutzend Frauen genau kennen gelernt haben. Einen Dichter verstehen, heißt im letzten Grunde, soviel wie der Dichter erlebt, gesehen, erlauscht, erfahren haben. Damit wäre also das Werk überzeugend, lebensähnlich? Dem ist leider nicht so. Noch selten ist ein so schönes Motiv so

erbärmlich verpfuscht worden. Henry Bataille fehlt vor allem die Ruhe, die Reife, die Liebe zum Gegenstand, der Wille zum Natürlichen, zur künstlerischen Einfachheit!

Man vergleiche einmal, mit welcher Lebensähnlichkeit die Wiener Dramatiker die Kultur eines alt adeligen Hauses erschaffen! Bis auf Fanny Armaury herab ist keine Person ausgeschöpft. Durch den Theaterlärm Fannys am Ende des 2. Aktes, als der Gatte, dem sie die Schlüssel zur Flucht gab, (in der Hoffnung, daß er sie nicht benutzen möge!) verzerrt und verderbt er auch diesen Charakter. Der Herzog z. B., dieser brutale Rohling, wie er mit Kolbenschlägen auf Fanny einstürmt! Wie er mit eigentümlicher Genauigkeit die Einzelheiten der Verführung erfahren möchte! Ein Herzog! Im übrigen wie Gaston, wie die Herzogin, die ein paar Lichter hat, eine Attrappe. Ferner: Wie weit interessiert uns eigentlich der Verführer und die Verführte? Jener gibt außer einigen Advokatenallüren im dritten Akt herzlich wenig heraus. Diane, die, profan ausgedrückt, im Gegensatz zu Fanny, welche ihren Gatten mit ganz andern Organen liebt, aus einem Punkte zu kurieren, erhält ein paar kokette Züge seelischer Verwahrlosung und überschlägt sich im letzten Akt. Dieser letzte Akt! Man stelle sich vor: Während der Nacht schleicht Gaston, der junge Herzog, dessen Phonographenrohr das Wort „Ehre" schmettert, in die Gemächer Armaurys, hat einen Strick in der Tasche, um damit Armaury zu erschießen! Dunkles Zimmer! Aufgeknipstes Licht! Überrascht durch Fanny! Dann schimpft er wie ein Hausknecht die Schlafzimmertür an! Tür auf! Auge in Auge mit dem wutschnaubenden Armaury, der in tapferer Weise hinter die Weiberröcke flüchtet! Der ganze Kerl überhaupt ist ein Flüchtling. Beschimpfung der Schwester durch Gaston! Schließlich der Knalleffekt, der Diane liefert. In diesem ganzen Akt knallt es von Sensation, Überraschung und Pistole und „sonst noch allerhand"!

In der Aufführung geriet der 3. Akt am besten. Darstellerisch war auch der 1. und 4. Akt gut. Der 2. Akt war unzulänglich. Das liegt zum größten Teil am Autor. Eine solche Armut im Dialog ist nur mit dem allerbesten Spiel erträglich zu machen. Ein Meisterwerk der Dichtung kann durch die schlechteste Darstellung nicht ganz verhauen werden. Hinter dem kleinen Schauspieler reckt sich dann das Genie des Dichters auf. Wackelige Sachen aber gehen schon zum Teufel, wenn nur eine Spielnuance verfehlt wird. So ist es im 2. Akt bei Henry Bataille. Fräulein Herter (ich sah sie zum erstenmal), die Frau Fanny verkörperte, versagte hier, während sie sonst nicht nur sehr gute Figur machte, sondern auch zu reden verstand. Die Künstlerin besitzt, was unseren Damen zum größten Teil abgeht, ein Organ für Halbtöne und Übergänge. Man muß Frl. Herter im Auge behalten. Frl. Ernst, deren leidenschaftliche Ausbrüche von hinreißender Kraft sind, gab die Diane gedämpft, wetterleuchtend und verhalten überlegen. Frl. Halden traf das Molluskenhafte der Herzogin sicher, hatte sich aber eine kitschige Aufdonnerung in ihrer Toilette gestattet, die den Verdacht aufkommen ließ, als bezöge die Herzogin ihre Kostüme aus dem Magazin Lafayette in Paris. Herr Nonnenbruch gab den Herzog in guter Maske, milderte aber zu wenig. Den Abbé Roux des Herrn Leser hätte ich sanfter, glatter, lächelnder, überlegener gewünscht. Herr Marlitz als Armaury stand nicht an seinem Platz. Diese Partie liegt ihm nicht, körperlich und seelisch. Zudem sah er zu jung aus, gar kein

Advokat, kein Held des Barreau, gar kein Liebhaber! Herr Modes, der beim Abgang im zweiten Akt seinen Hut vergaß, füllte seinen Part treffsicher aus. Er rauchte aber im großen Salon des Schlosses Zigaretten, (schreibt das Bataille vor?) er trug am hellen Tag einen Smoking. Kleinigkeiten, aber aus Kleinigkeiten besteht nicht zum kleinen Teil die Schauspielkunst.

Am 7. und 9. Dezember brachte man unter der Regie des Herrn Josef Danegger Björnsons gewaltige zweiteilige Tragödie „Über unsere Kraft" heraus, die man seit Jahren nicht gespielt. Es wurde, das sei vorweggenommen, ein voller Erfolg. Mit großem Fleiße war man an die Durchführung der schweren Aufgabe herangegangen. Fedor Mamroth schrieb einst über seine Besprechung dieses gigantischen Werkes das Wort: „Hier haben wir es mit einem der besten und einem der schlechtesten Bühnenwerke zu tun". Ein schlechtes Bühnenwerk, wenn man auf dem Standpunkt steht: Drei in die Ohren gellende Theatereffekte werden durch drei in der äußeren Handlung ungleichmäßig bewegte Akte systematisch (oder klug und abgefeimt, wenn man will) vorbereitet. Eines der besten Bühnenwerke, wenn man die Höhe der in Frage stehenden Gegenstände, die Größe des Dialogs, die organische Verschmelzung von Vorbereitung und Effekt im Auge behält.

Ich rechne Björnsons „Über unsere Kraft" zu den sechs stärksten Dramen der Weltliteratur und bin überzeugt, daß in bezug auf dramatische Kraft kein Werk der letzten dreißig Jahre sich mit ihm messen kann. Die Auseinandersetzung der Pastoren im 1. Teil über das Wunder, die Debatte im 3. Akt des 2. Teils über das Verhältnis von Last und Kraft, Kapital und Arbeit, Arbeitgeber und Arbeitnehmer ist das glänzendste, was in dieser knappen Form vom wirtschaftlich politischen Standpunkt aus über diesen Gegenstand gesagt werden kann.

„Über unsere Kraft" ist es, nach 18hundertjähriger Glaubensarbeit ein Wunder zu vollbringen, über unsere Kraft ist es, die industriale Kraftansammlung zwischen Arbeit und Kapital ohne Gewaltmaßregeln zu entspannen. Die Zeit muß heilen. Es muß anders werden! Alle stöhnen so! Einer muß nur anfangen! Hier wie dort zeigt Björnson einen Weg. Aber es ist nur ein Weg. Wohin er führt — auch diese Antwort ist über unsere Kraft!

Fräulein Herter gab eindrucksfähig die Frau Sang. Herr Sillé löste die Partie des Pfarrers eigentlich nur körperlich. Aber sonst konnte man mit der Darstellung des 1. Teils gut einverstanden sein. Der Bratt des Herrn Marlitz interessierte sehr stark, obwohl der Künstler im 1. Teil der Tragödie keine Steigerung herausbrachte. Herr Modes war ein guter Elias Sang und Herr Nonnenbruch, in der Maske Björnsons, ein scharf geschauter Bischof. Ganz ausgezeichnet gelang die große Debatte in Holgers Schloß. Hier stand jeder Künstler auf seinem Posten: Herr Moser als Ketil, Herr Wünschmann als Blom, Herr Sillé als Anker, Herr Leser als Mo. In beiden Werken fiel mir der jugendliche Herr Born auf, dessen vorzügliches Spiel als Pfarrer im 1. Teil, als Arbeiter im 2. Teil durch eine ausgezeichnete Maske unterstützt wurde. Das Publikum machte am ersten Abend Anstalten, das gewaltige Werk schweigend entgegenzunehmen. Auch das wäre ein Zeichen wachsender Theaterkultur. Es gelang aber nicht ganz.

Carl Friedrich Wiegand.

Basler Stadttheater. Schauspiel. Bis anhin war Bernhard Shaw in Basel ein Unbekannter. Seit Anfang Dezember ist er es nicht mehr, und der Streit um ihn

mag jetzt auch in unsern literarisch angehauchten Teezirkeln toben. Der Streit? Natürlich! Denn über Shaw lassen sich keine Kompromisse schließen. Entweder schwärmt man bedingungslos für ihn à la Bab und Trebitsch, verehrt ihn als den Bringer einer neuen Kunst, oder aber man ist — vielleicht mehr noch aus Instinkt als aus reiner Überzeugung — sein ehrlicher Feind. Ich zähle zur letztern Sorte. Unter dieser Voraussetzung, sowie unter der weiteren, daß jede Ansicht über Shaw eher einer Ahnung als einer Gewißheit nahekommt, ist das folgende zu lesen.

Wir sahen „The doctors dilemma", „Der Arzt am Scheidewege". Man sagt, er habe damit eine Satire auf die Ärzte geschrieben. Zugunsten Shaws nehme ich das nicht an, sonst wäre die Handlung überhaupt unverständlich. Ich vermute, er habe die Geschichte vom betrogenen Betrüger, vom bestohlenen Dieb auf seine Weise vortragen wollen. Er läßt einen berühmten medizinischen Forscher, Entdecker eines Mittels gegen Lungentuberkulose, ein junges Malgenie dadurch töten, daß der Arzt den Kranken einem Kollegen, dem „besten Arzt Londons", übergibt, der das Heilmittel nicht richtig anwendet. Jener Forscher nämlich liebt das Weib des Malers, er hofft sie als Witwe besitzen zu können. Als er sie aber kurze Zeit nach dem Tode des Künstlers mit dieser Erklärung überrascht, teilt sie ihm seelenruhig mit, daß sie schon wieder verheiratet sei entsprechend dem Wunsche des Toten, der ihr auf die Seele gebunden, so schnell wie möglich der Witwenschaft zu entsagen. Dem Arzt bleibt nur noch übrig zu konstatieren, daß er unter solchen Umständen einen ganz uneigennützigen Mord begangen habe, und mit einem kühlen Gruß davonzugehen. (Der Vorhang fällt.)

Das sieht wenig nach Satire auf den Ärztestand aus. Die Ironie des Zusammenhanges: bester Arzt Londons — prompte Todeskur — deckt den Bedarf einer dramatischen Satire denn doch nicht. Und die Glossen, die über Mediziner und Wissenschaft nach rechts und links verteilt werden, sind von Größeren als Shaw schon früher und besser gemacht worden. Der Arzt ist also nicht sein Thema. Shaw selber ist es — wie immer! Auch diesmal benutzt er die Szenenfolge, um allerhand Bemerkungen über gesellschaftliche Gepflogenheiten wie Geldborgen, Strafrecht, Ehe, Kollision mit der Moral des Genies usw. zu machen. Er dichtet dem Maler Bigamie an, läßt ihn jeden Menschen anpumpen, kurz, treibt possenhafte Situationsmacherei, nur um seine Witze an den Mann bringen zu können. Und was sind diese Witze? In die Selbstverständlichkeit potenziertes Gegensätzliches. Seine Ironie ist, genau besehen, Satire im Quadrat. Er sagt anscheinend die ernsthaftesten Dinge von der Welt. Meint es aber nicht so, sondern setzt voraus, daß der Hörer die Wurzel daraus ziehen wird, die dann den Witz darstellt. . . . Das ist ein Kunststück, nicht jeder kann das nachmachen, aber es ist keine Kunst! Shaw ist Artist, dessen Stärke eben dieser Trick ist, der Bluff, und er hat nur so lange recht, als er Leute findet, die sich verblüffen lassen. Er gehört ins Variété, ins Feuilleton meinetwegen, aber nicht auf die dramatische Schaubühne.

Wohlverstanden, Shaw übt das Kunststück nicht ausschließlich, er läßt auch unmittelbare Ironie mit hineinspielen, auch unmittelbaren Ernst. Dies beides aber nur, auf daß der Trick zur Geltung komme . . . der ist ihm schließlich die Hauptsache. Und darum vermag ich nicht daran zu glauben, daß Shaws Hohn der Ausfluß heiligen Zornes ist. Ihn regiert die Laune im gleichen Maße wie den Spötter großen Stils die Menschen-

liebe, das Herz beseelt. Nur die Laune bringt soviel Roheit und Geschmacklosigkeit auf, wie sie Shaw beispielsweise in der Sterbeszene bezeigt. Das Hinscheiden des Malers läßt er vom zynischen Witz eines Umstehenden begleiten. Gewiß sterben Menschen, noch auf dem Totenbette sich und andere bespöttelnd, gewiß werden Künstler heutzutage — schon halb erkaltet — von Sensationsreportern noch interviewt und photographiert. Aber daß ein Mensch am Sterbelager eines andern über die Leiche einen noch dazu ziemlich albernen Witz macht, ist einfach ein Irrtum. Der Irrtum jedoch ist Todsünde wider den heiligen Geist des Spottes. Denn auch die Satire muß wahrhaftig sein, ebenso wie die Karikatur in ihren extremsten Linien. Sonst bleibt nichts als eine sinnlose Fratze!

Die Darstellung zeugte nicht in allen Teilen von vollständiger geistiger Durchdringung des Stoffes, immerhin umschloß sie schätzenswerte Leistungen. Von den neuen Kräften bewährten sich die Herren Weisker und Keller sehr gut, von den alten vornehmlich der in Bern herangereifte Herr Kusterer, ein Komiker ausgezeichneter Klasse. Die drei verstanden am besten, das innere Gesicht ihrer Gestalten fein und wirksam erscheinen zu lassen.

Die Haltung des Publikums war durchaus ablehnend; während der Sterbeszene herrschte sogar große Unruhe. Das Stück verschwand auch alsbald vom Spielplan.

Im übrigen brachte das Repertoire Schiller, Schiller und nochmals Schiller, obschon gerade das Basler Theater mit ihm sehr vorsichtig umgehen sollte; denn die Kräfte sind durchaus nicht auf ihn abgestimmt. So blieben sowohl die Wallensteintrilogie wie „Kabale und Liebe“ Vorstellungen, die der Durchschnittsleistung eines erstbesten Stadttheaters nichts vorgaben. Letztere Aufführung blieb eher noch dahinter zurück. Ferner ward uns durch eine recht brave Aufführung des „Biberpelz“ Gelegenheit, über Gerhart Hauptmann wieder einmal jene ungemischte Freude zu empfinden, die uns der Dichter mit den Jahren so erfolgreich abwendig zu machen verstanden hat. Mitte Dezember erwartet uns ein Gastspiel von Otto Eppens (Hamburg) und im Januar reichlicher Novitätensegen.

Paul Gloge

Berner Stadttheater. Schauspiel. Der Feldherrnhügel von Roda Roda und Carl Rößler. Man hat sich bei der dreiaktigen Schnurre köstlich amüsiert und lachte sich die Enttäuschung weg, statt des erwarteten „Simplizissimus“ nur „Fliegende Blätter“ zu finden. Nicht Thöny hat diese Offiziere gezeichnet, sondern — — wie sie alle heißen, die uns die unsterblichen Leutnantswitze illustrieren. Es ist auch nicht alles von überraschender Neuheit und Originalität, aber hübsch und flott gesagt und verwendet. Die Fabel wäre sehr pikant und nicht ohne Giftstachel: Der amtsmüde Oberst, der sich durch die unglaublichsten Patzer den Ruhestand verdienen möchte, um auch so behaglich seine Pension zu verzehren, wie es seine ehemaligen Kameraden tun. Eine Hoheit, die ihm nach der Inspektion die schönsten Komplimente macht, da sie durch ein vergnügliches Abenteuer mit einer feschen Russin verhindert war, das Bestreben des Obersten zu bemerken. Ein durch und durch faules oberflächliches Soldatenspielen, in österreichisches Gewand gesteckt und mit drolligen Situationen und Witzen gespickt. Das gäbe eine köstliche und beißende Satire auf die militärischen Zustände, wenn nicht den Pfeilen durch das allzu dicke Giftauftragen die Spitze abgebrochen wäre und damit die Wirkung eine

ganz andere wurde, als wohl beabsichtigt war. So ins drollig Unwahrscheinliche karikiert ist die Schnurre sogar in Österreich bühnenmöglich, ohne gefährliche Nachgedanken zu erwecken. Und doch — wurde auch der mitgebrachten Hoffnung nicht in der erwarteten Weise entsprochen; das Vergnügen war doch während der drei Stunden ein anhaltendes, und das will bei einem deutschen lustigen Stück alles mögliche heißen. Die Verfasser verfallen nie ins Platte, es ist nicht nur Humor und Witz, sondern sogar Esprit drin, und so kann es, wenn so frisch und gut gespielt wie bei der hiesigen Erstaufführung, einen müßigen Abend aufs amüsanteste totschlagen. — Zum Witz vom Salat Oel cognac, der die beifälligste Aufnahme fand, vergleiche die Suppenprobe in Looslis „Drätti" bei den Militärerinnerungen und zu beiden einen der frühesten Jahrgänge der Fliegenden Blätter, wo dasselbe dankbare Motiv auf dieselbe Weise verwendet ist. — Ein kleiner Beitrag zu der bei literarischen Forschern so beliebten Aufspürung von Stoffwanderungen.

Hebbels Maria Magdalena. Die Aufführung gehörte zu den besten, die unser Schauspielpersonal noch bot. Von ernsten klassischen Aufführungen war es wohl die einwandfreiste, wenn auch noch in respektvollem Abstand von einer idealen Wiedergabe dieses packenden Dramas, das unsrem modernen realistischen Bühnenschaffen immer noch ein unerreichtes Vorbild ist. Unsre bürgerliche Tragödie ist bei diesem Meilenstein steckengeblieben und wird zu diesem Anknüpfungspunkt wieder nach all den experimentierenden Ausflügen zurückkehren müssen, wenn sie ihre gesunde Lebenskraft bewahren will.

Es ist eigen, wie viel über Hebbel geschrieben wird; sein dramaturgisches Schaffen ist heute wohl das meist bebaute Feld, über das berufene und unberufene Literaten ihre Ackergäule treiben, und wie wenig wird er doch im Verhältnis dazu aufgeführt. Auch diese Aufführung wurde uns nur so als mundstopfender Brocken hingeworfen: einzige Volksvorstellung zu Einheitspreisen. Hebbel ist jetzt Klassiker, also grad gut genug — fürs Volk. Nun ist allerdings für das Volk grad das Beste gut genug, und man freute sich aufrichtig, daß es männiglich ermöglicht war, für einen halben Franken eine wirklich gute Aufführung Hebbels sich anzusehen; aber wenn man dann wieder die Beobachtung machte, wie sehr Caviar so was fürs Volk ist, so ärgerte man sich doch wieder, daß „Maria Magdalena" so nebenbei schnell mal abgetan wurde. Die Abonnenten hätten sicher auch gern eine anständige Klassikervorstellung gesehen und auch für das Schauspielpersonal wäre das nicht unvorteilhaft. Aber es ist sonderbar, im Schauspiel — nicht etwa nur hier — werden die klassischen Sachen als absolut nebensächlich behandelt und modernste Fabrikware Abend um Abend wiederholt; in der Oper dagegen rückt man stets nur mit Zwölfpfündergeschütz auf, Wagner und Wagner, dazwischen etwa alte Repertoireopern, wunderselten aber leichter geschürzte, musikalisch deshalb nicht weniger wertvolle Spielopern. Daß man gar in das moderne Schaffen unsrer heutigen Komponisten, die doch auch nicht alle von Pappe sind — weniger als die Dramatiker — einen Einblick erhalten könnte, davon ist keine Rede. Wir verlangen ja nicht grad den „Rosenkavalier", wir täten es billiger — und wünschen es doch nicht; denn unsre Sänger und Sängerinnen können ja alle nur noch Wagner singen und sind dadurch so verdorben, daß sie alles Stilgefühl verloren haben. Wie unsre Schauspieler kein Stilgefühl mehr haben, durch den Naturalismus grad so verdorben sind für alles Klassische, für den Vers und für das Pathos. Wir machen damit dem

Theater erst in zweiter Linie einen Vorwurf, es richtet sich notgedrungen und sehr begreiflicherweise nach dem Publikum, und daß gerade unser Stadttheater da reformierend eingreifen sollte, das wäre eine Forderung oder eine Hoffnung, die ebenfalls jegliches Stilgefühl vermissen ließe.

— Amphitryon von H. v. Kleist. Mit Vergnügen nehme ich den Vorwurf zurück, den ich im letzten Berichte aus Anlaß der Hebbel-Aufführung ausgesprochen. Der Spielplan hat uns dafür mit einem höchst anerkennenswerten Versuch freudig überrascht: mit der Aufführung von Kleists „Amphitryon", der auf den Bühnen leider nur gar zu selten erscheint, trotzdem er auf ein dankbares Publikum rechnen darf unter den Literaturkundigen und unter dem naiven Publikum, das gleichfalls auf die Rechnung kommt. Die Geschichte von Amphitryon und Alkmene ist einer von den Stoffen, die durch die ganze Weltliteratur in immer neuen Auferstehungen gewandert sind. Aus der attischen Komödie entnahm Plautus den dankbaren Vorwurf und schuf daraus eine seiner besten Komödien. Jede Nation suchte sich dann die Fabel in einer ihr zusagenden Form anzupassen; Dutzende von Bearbeitungen vom Mittelalter bis zur Neuzeit sind bekannt, darunter eine von Camoens, bis dann Molière die dem damaligen Zeitgeschmack besonders entgegenkommende Fabel aufgriff und zu einem Meisterwerk formte, das das römische Vorbild weit hinter sich läßt. Er bleibt aber durchaus auf dem Boden des Komischen. Jupiter tritt als roi soleil auf und Amphitryon ist der lächerliche cocu, auf dessen Kosten die ganze Posse sich abspielt. Alkmene ist die Heldin eines galanten Abenteuers, wie es die Königin von Navarra oder Brantôme nicht selbstverständlicher erzählen könnte. Eine ganz andere Stellung nimmt nun Kleist zu dem Stoffe ein. Er mochte ihm während seines Berner Aufenthaltes nahe getreten sein. Heinrich Zschokke arbeitete damals gerade an seiner Übersetzung Molières, und da mochte auch der Amphitryon Gegenstand der gemeinsamen Gespräche gewesen sein. Kleist war es aber nicht um eine bloße Umarbeitung im Sinne Zschokkes zu tun, er suchte das Motiv zu vertiefen, fand hier ein prächtiges Feld, um seinen spekulativen mystischen Neigungen nachzugehen, und so „enthält das Stück nichts Geringeres als die Deutung der Fabel ins Christliche", wie sich Goethe einmal darüber aussprach. Kleist legt das Schwergewicht aus der possenhaften Metamorphisierung Jupiters ins Innere der Charaktere, in die Psyche der Alkmene und Amphitryons. Dieser griechische Joseph hat nichts Komisches mehr an sich, so wenig wie Zeus der Ovidische Abenteurer bleibt. Der Romantiker fühlt sich hingezogen zu der dramatischen Gestaltung der „Nachtseiten der Natur", die hier eben so bestimmend eingreifen, wie in seinen andern Dichtungen. Hier stand nicht nur Molière, sondern auch Kant Pate und gerade dadurch, durch diese Vertiefung des Motivs, kommt etwas Zwiespältiges in das Drama, das Tieck deshalb bei all seiner Verehrung für Kleist „eine Verirrung" nennt. In den Nebenfiguren, den beiden Sosias und der Charis, ist Kleist seinem Vorbild Molière getreu gefolgt, die andern aber hebt er aus dieser Sphäre hinaus. Dadurch entsteht allerdings ein Zwiespalt, der besonders für die Darsteller eine große Schwierigkeit bietet und leider auf der Bühne die betrübliche Folge hat, daß das Schwergewicht dem Bühnenerfolg zuliebe meist auf den Molièreschen Amphitryon gelegt wird. Das war auch bei unsrer Aufführung der Fall, und der Gefahr, in Offenbachschen Stil zu geraten, sind leider die

Hauptdarsteller nicht durchgehends weit genug aus dem Wege gegangen. Doch zeugte die Vorstellung von viel gutem Willen und war eine Gabe, die mit vielem versöhnte. Man war herzlich dankbar, dieses vielleicht kleistischeste Drama Kleists einmal auf seine Bühnenwirkung hin prüfen zu können, und zog die nachsichtigsten Register, um sich dem Genuß ganz hingeben zu können. Dankbar war man auch, daß der kleistische Originaltext zugrunde gelegt worden war und nicht eine der abscheulichen Bearbeitungen, die den Zwiespalt auslösen zu müssen glauben und damit Kleist seines Besten berauben. Das Publikum zeigte sich auch recht dankbar und empfänglich, und so ist zu hoffen, daß solche Versuche noch wiederholt an die Hand genommen werden. Vielleicht, daß sich auch unsere Darsteller dann noch etwas sorgfältiger in den Stoff hineinleben und den vom Dichter bedingten Stil mit mehr Glück treffen. Gelungen ist dies im Amphitryon eigentlich nur dem Sosias, und zwar dem irdischen, und der ist erst noch Molière und nicht Kleist. Bloesch

— Oper. „Die schöne Galathee", ein Melodrama, „Die Hand", das psychologisch vollständig verzeichnet ist, zu dem aber eine hübsche Musik geschrieben ist, „Der Graf von Luxemburg", „Der Zigeunerbaron" — mit leichterer Musik ist unser Repertoire genügend ausgestattet. Daneben ist eine musikalisch und szenisch recht gelungene Neueinstudierung von „Der Freischütz" zu erwähnen, sowie eine eindrucksvolle und großzügige Aufführung des „Siegfried", in der sich unser Heldentenor Krause wieder von der vorteilhaftesten Seite zeigte. Auch Barth und Elmhorst sind mit tüchtigen Leistungen zu verzeichnen. E. H—n.

Berner Musikleben. II. Abonnementskonzert. Hans Hubers Symphonie Nr. 3 (heroische, op. 118, C-Dur) stand als Hauptwerk auf dem Programm. Das Werk ist in diesen Blättern schon des ausführlicheren besprochen worden. Auch in Bern errang sich Hubers geniale Arbeit einen vollen Erfolg.

Der dritte Satz, der Totentanz, ist es namentlich, der den Poeten und scharfsinnigen Charakteristiker in seinem ganzen Können zeigt. Das Finale ist in seinem grandiosen Aufbau von erschütternder Wirkung, die in dem, in strahlender Höhe schwebenden Sopransolo einen wundervollen Gipfelpunkt findet. Unter Fritz Bruns Leitung fand das Werk eine ganz vorzügliche Aufführung. Brun weiß sein Orchester mit sicherer Hand zu führen, und er versteht es vortrefflich, die Stimmung, die in einem Werke ruht, zur Auslösung zu bringen.

Cäsar Franks poème-symphonique: „Les Eolides" ist eine liebenswürdige, unbedeutende Arbeit, und das Vorspiel zu Tristan und Isolde, mit dem der Abend eröffnet wurde, war nicht von der Eindringlichkeit getragen, floß nicht in der Leidenschaft dahin, die mancher wohl gewünscht hätte. Eine Auffassungsfrage, über die im letzten Grund das Temperament entscheidet.

Als Solist trat ein junger Luzerner Violinist, Fritz Hirt, auf, der sich in sehr vielversprechender Weise einführte. Sein Ton ist noch wenig voluminös und seine Technik noch nicht völlig einwandfrei, aber sein Spiel trägt durchaus künstlerisches Gepräge.

Das Konzert für Violine und Orchester Nr. 1, G-Moll, von Max Bruch fand durch ihn eine sehr schöne Wiedergabe.

Dem I. Extrakonzert der bernischen Musikgesellschaft war durch die Mitwirkung Henri Marteaus besonderer Glanz verliehen. Die Wiedergabe, die Beethovens Konzert für Violine und Orchester in D-Dur und Bachs Chaconne durch Marteau

erlebten, war in jeder Hinsicht vollendet. Welch wunderbares Singen und Klingen Marteau seinem Instrument zu entlocken verstand und welche Kraft und Männlichkeit doch trotz aller Weichheit in seinem Spiele lebt! Marteau wurde denn auch gefeiert wie noch selten ein Künstler in Bern. Auch im übrigen nahm das Konzert einen ausgezeichneten Verlauf. Brahms geistvolle Symphonie Nr. 1 in C-Moll op. 68 wurde von Herrn Brun mit stärkster innerer Anteilnahme geleitet, und so fand die Symphonie, speziell ihr letzter Satz, eine Ausführung, die tiefen Eindruck hinterließ. Das Konzert schloß mit Brahms Schicksalslied für gemischten Chor und Orchester; das Werk wird verhältnismäßig selten aufgeführt, und doch besitzt es Schönheit und Größe, wie es nur wenige Werke aufweisen. Der Cäcilienverein machte sich um eine weihevolle Aufführung des Werkes verdient.

Die Konzerte der bernischen Musikgesellschaft weisen nur einen Fehler auf: sie sind zu lang. Das Programm ist zu ausgedehnt. Eine Kürzung läge im Interesse der Aufnahmefähigkeit der Zuhörer wie der Frische der Ausführenden. E. H—n.

Aus den Basler Museen. Das Historische Museum in der Barfüßerkirche hat in diesem Jahre einen überaus reichen Zuwachs, besonders an Holzplastik erhalten. Die Basler Sammlung gibt heute, wie keine in der Schweiz, ein rundes Bild der oberrheinischen Holzskulptur vor und um 1500; gewiß liegen diese Zeugen einer einst großartigen Kunstübung in der Schweiz nicht am Wege. Die Reformationsbilderstürme haben das Allermeiste vernichtet; um so mehr dürfen wir dem Basler Museum für den zielbewußten Ausbau gerade dieser Seite alten heimischen Kunstgutes dankbar sein. Mit richtigem Sammlerglück, im Finden wie in den Preisen, sind in den letzten Monaten um Basel herum und in der Stadt selbst einige kirchliche Holzskulpturen gesichert worden, die auf eine blühende Bildschnitzerschule gerade in unserer Gegend hinweisen. Fast alle die Werke stammen ganz aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; so ein Heiliger und eine Heilige (aus Mumpf) mit schon recht lebendigen, im wesentlichen realistischen Gesichtern und weicher Behandlung des Stofflichen. Mit diesen sicher verwandt, doch noch reifer und dem Leben näher sind zwei Figuren mit Resten alter Bemalung, auch aus Basels Nachbarschaft. Die eine Figur ist wohl der h. Martin mit seiner bis aufs kleinste durchgeführten Rüstung, den energischen Zügen, der durchmodellierten Gesichtsmuskulatur; die andere ist eine Heilige voll Liebreiz und Grazie. Mit allen diesen Figuren zeigen auch zwei Madonnen, die in der Nähe Rheinfeldens gefunden wurden, entschieden stilistische Verwandtschaft. Sie haben, wie diese ganze Reihe, den feinen oberrheinischen Typus mit gerader Nase und adeligem Oval des liebenswürdigen Gesichtes. Aus dem gleichen Kulturkreis stammt auch die Statue der h. Verena, bei der die S-Linie und gotische Gewandung sich mit einem recht individuell durchgebildeten Gesichte eint. In eine frühere Zeit, wohl in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist eine polychrome Statue Johannes des Täufers zu datieren. Das Stehen ist hier noch wenig deutlich gemacht, das Gewand noch knittrig und hart. Das Gesicht gemahnt an die Basler Jakobus-Brunnenfigur, die in ihrer ganzen Herbheit und frühen Realistik an Einflüsse Konrat Witzens denken läßt. Weniger altertümlich mutet schon die Figur eines hl. Bischofs an, die unlängst in Mumpf erworben wurde. Das feine Gesicht weist wieder auf oberrheinische Kunst hin, und mit den schon schwerer und breiter

gefalteten Gewändern auf das dritte Viertel im 16. Jahrhundert. Unter der elegant herabfallenden Alba sieht ein spitzer roter Schuh hervor, als letzter leuchtender Akzent in der gewählten Farbigkeit der ganzen Figur. Im Wesen anders als alle die erwähnten Figuren ist die lebensgroße, ebenfalls alt bemalte Statue des h. Laurentius; diese Plastik, die fast untrüglich nachweisbar in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts in Basel entstanden ist, wirkt mit einer statuarischen Größe und einer psychologischen Individualisierung, wie sie in der zeitgenössischen Kunst Oberdeutschlands nur sehr selten gefunden wird. Erinnert der mächtige schwere Faltenwurf und die Gesamthaltung an die Schongauersche Art, so trägt der lebensvolle Kopf ganz eigene Züge. Zu fast noch mittelalterlichen zeitlos blickenden Augen gesellt sich eine modern anmutende Durcharbeit des Anatomischen, die unter aller jugendlichen Weichheit durchzufühlen ist, eine seelische Ausdruckskraft des schönen Duldergesichtes, die einem unvergeßlich in der Erinnerung haftet. — Zu all diesen Erwerbungen des Jahres 1910 tritt noch die schwer wiegende Bereicherung der Sammlung durch ein neues prachtvolles Altarwerk, das mit Hilfe des Bundesbeitrages für Basel gesichert werden konnte. Es ist der Hochaltar aus der Kirche zu Rodels bei Thusis, eine schwäbische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Altarschreine sehen wir vor damasziertem Goldgrund die Standfiguren der Muttergottes und der h. Anna und zu ihren Seiten den h. Christoph und den h. Jakobus major. Die Gesichter sind von dem etwas breiten und volkstümlichen schwäbischen Typus, wie er um die Bodenseegegend zu jener Zeit künstlerisch festgehalten wurde; bemerkenswert ist der entschieden individuelle Zug aller Personen, besonders etwa des h. Christoph, dessen mühevolle Arbeit aus der angestrengten Physiognomie unschwer erkennbar ist; dem Leben abgelauscht ist auch die Bewegung des Jesuskindes, das dem Heiligen in die Haare greift, um besser gesichert zu sein. Auf der Innenseite der Flügel sind je zwei weitere Heilige, die Männer von so scharf gesehener Lebenswahrheit, daß die Spuren des ausrasierten Bartes ganz deutlich wahrnehmbar sind. Die Predella schmückt eine Tafel mit Christus und den Aposteln; der Schrein hat einen hohen Aufsatz von vier Fialen, zwischen denen die Madonna und drei Heilige stehen; die Mitte bezeichnet ein Kruzifixus von so archaischem Aussehen, daß man ihn als viel älter wie das Gesamtwerk ansprechen muß. Der ganz besondere Reiz des Rodelser Altares beruht auf einer wohl ausgewogenen Farbigkeit der Figuren wie des geschnitzten Dekors und seiner Unterlage; da wechselt ein samtenes Blau mit tiefem Rot, mattes Gold mit glänzenden und mit silbrigen braunen Tönen; das Ganze ist von größter koloristischer Harmonie und Frische, aber auch von seltener Grazie und Originalität des bald rein stilistisch, bald naturalistisch behandelten Rankenwerkes. Die Außenseite der Flügel zeigt eine interessante Bemalung, die aus stilkritischen Gründen dem Meister des Schnitzwerkes zuzuschreiben ist. Wir sehen da eine Anbetung des Jesuskindes durch Maria und die Hirten (links), durch die drei Könige (rechts). Neben allerlei Altertümlichkeiten der Darstellung und der Linearperspektive überrascht eine feine Farbigkeit und bewußte malerische Tiefenführung. Auf der von gleicher Hand bemalten Rückwand ist die Ölbergszene und Christus am Kreuz dargestellt; ebenso bewundernswert wie die kontrastreiche Farbigkeit des Horizontes ist die psychologische Lebendigkeit und

ergreifende Einfalt in der Darstellung des Geschehens. Bis in alle Einzelheiten hinterläßt der Altar den Eindruck eines ganzen Meisterwerkes, von glänzender Erhaltung und Qualität.

Noch eines Stückes der plastischen Abteilung sei Erwähnung getan, einer Unterwaldner Pietà aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die unlängst von stilwidriger Bemalung befreit wurde. Die schon in der Komposition wundervolle Gruppe will uns wie eine Neuerwerbung erscheinen; denn erst jetzt läßt sich ermessen, wie viel herbes grausames Leiden der Künstler in Gesicht und Leichnam Christi verkörperte, welche Gewalt seelischer Pein und mütterlichen Schmerzens im edlen Antlitz der Madonna tiefe, rührende Spuren eingegraben hat!

Wenn wir hier nicht auf die ansehnliche Bereicherung eingehen können, welche die Kostümsammlung in diesem, die Schatzkammer im letzten Jahre erfahren hat, so möchten wir doch auf die Neuaufstellung der Steinplastik verweisen. Das Zunftzelt, das früher nächst dem Eingange stand, ist nun weiter gegen den Chor gerückt worden; es bildet jetzt einen runden Abschluß der Waffensammlung und läßt den Chor mit seinen goldschimmernden Altären als etwas Neues, für sich Bestehendes wirken. Beim Eingang hat nun über ein halbes Dutzend alter Basler Brunnenstöcke Aufstellung gefunden, darunter der alte Fischmarktbrunnen, der seit 1468 die Basler Geschlechter an sich vorüberziehen sah, während sein Figurenschmuck schon zu Konzilszeiten existierte. Es ist wohl kein schlechtes Zeichen für die Pflege alter Kunstgüter in Basel, daß mit außerordentlichen Kosten eine Kopie des langsam zerbröckelnden Brunnens angefertigt wurde, während die ehrwürdige Bildsäule nun in Museumsmauern für alle Zeiten erhalten wird! Tot ist sie auch hier nicht; denn die Barfüßerkirche mit ihrer guten Belichtung und ihrer Weiträumigkeit verleiht den mit kultiviertem Geschmacke aufgestellten Kostbarkeiten eine eigentlich belebende Atmosphäre, die jeder dankbar empfindet, der für die Poesie verschollener Zeiten ein feineres Gefühl hat.

Im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung werden diesen Winter ein paar Ausstellungen reproduzierender graphischer Kunst veranstaltet. Es kommen besonders seltene und komplizierte Verfahren zu anschaulicher Gruppierung — soweit es eben die beschränkten Raumverhältnisse im jetzigen Museum gestatten! Gegenwärtig sind in den Vitrinen wertvolle Blätter der Schabkunst zu sehen; alle englischen und deutschen Ursprunges aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Vornehmlich sind es Bildnisse, da ja nichts so sehr zu der weichen nuancenreichen Technik führte wie das Bedürfnis nach immer mehr subtiler Wiedergabe stofflicher Details und individueller Struktur der Züge. Von den ersten Versuchen im neuen Verfahren, die dem Kupferstich in Absicht und Wirkung noch recht nahe stehen, bis zu den Blättern eines Earlom, Ardell, Green, Finlayson, die über den delikatesten Samtton, das wärmste Licht, die feinste psychologische Durchbildung verfügen, ist da eine ganze reiche Reihe von seltenen Werken zu sehen. Auch der Augsburger J. J. Haid, ein sehr begabter, nachfühlender Künstler, ist mit einem Dutzend von Bildnissen vertreten; selbst das zweite Jahrzehnt des letzten Jahrhunderts hat noch seine Repräsentanten in den großen englischen Blättern nach den Königsporträts von Lawrence, Georg IV. von England und Karl X. von Frankreich darstellend: Zwei sehr elegante Herrn und Patrone des damals aufblühenden Dandysme. Wie jede Porträtausstellung wird auch diese Schab-

kunstserie schon um ihres rein menschlichen Gehaltes willen interessieren, wenn auch jeder Kunstfreund für die Wandlungen und die großen ästhetischen Möglichkeiten der heute halb vergessenen Technik ein aufmerksames Auge haben wird! J. C.

Literatur und Kunst des Auslandes

Wiener Burgtheater. Am 24. November erlebte am Hofburgtheater die dramatische Historie „Der junge Medardus" von Arthur Schnitzler ihre Uraufführung. Das Stück hatte einen glänzenden Erfolg und verdient ihn auch. Die ungemein lebendige und reich bewegte Handlung, in deren Mitte der Wiener Bürgerssohn Medardus Kläh steht, spielt in Wien im Jahre 1809. Es ist Schnitzler meisterhaft gelungen, die Stimmung jener gewitterhaften Zeit Napoleonischer Weltherrschaft durch das ganze Stück hindurch festzuhalten. Meisterhaft ist auch wieder die Zeichnung der Charaktere, ihre psychologische Begründung und Entwicklung. „Er ist ein großer Prüfer und durchschaut das Tun der Menschen ganz", sagt Cäsar von dem hagern Cassius. Das gleiche gilt auch von Schnitzler. Hand in Hand mit dieser glänzenden Menschheitsdarstellung geht auch die vorzügliche Komposition des Werkes. Wiewohl das Namensregister über siebzig Personen aufweist und die Gefahr der Zersplitterung sehr nahe lag, verlaufen die Hauptlinien völlig ausgeglichen und harmonisch ineinander. Alle diese Vorzüge machen die ungemein starke Wirkung begreiflich. Wir werden demnächst auf das hochbedeutsame Werk zurückkommen.

S.

Paris. Leoncavallo hat als Operettenkomponist debütiert: dem Théâtre Apollo, das „Die lustige Witwe" und „Walzertraum" auf dem Repertoire hat, war die Uraufführung von „Malbrouk s'en va-t-en Guerre" vorbehalten, eine schlimme Verballhornisierung einer geschichtlichen Episode, eine noch schlimmere der darauf basierenden Volkslegende.

„Malbrough s'en va-t-en guerre,
Mironton, mironton, mirontaine!
Malbrough s'en va-t-en guerre,
Ne sait quand reviendra —
Il reviendra à Pâques
Ou à la Trinité . . . ."

Dies Volksliedchen, das die Kinder überall zum Reigen auf der Straße singen und das aus dem Herzog Marlborough, dem berühmten englischen General und Besieger der Franzosen in der Schlacht von Malplaquet eine Spottfigur macht, die immer in den Krieg zieht und nicht weiß, wann sie wiederkehrt, zu Ostern oder dem Dreieinigkeitsfeste — dies Volksliedchen verlockte Maurice Vaucaire und A. Nessi, ein Libretto zu schreiben, das teils recht amüsant ist, aber noch viel amüsanter hätte sein können . . . . Ihr Malbrouk wird ohne weiters zu einem französischen Vizekönig von Navarra, der nach tausend fabelhaften Schlachten in den Kreuzzügen von Napoleon III. eine junge spanische Marquise heiratet, bei der vielleicht alles, nur nicht ihre Schönheit zu bezweifeln ist. Nach der Trauung, vor der Kapelle, erscheint ein Herold des Königs von Aragon, der Malbrouk zum sofortigen Auszug gegen