

# Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz**

Band (Jahr): **4 (1909-1910)**

Heft 7

PDF erstellt am: **15.08.2024**

## **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 Persönlichkeit des Stils.** Ist es nicht merkwürdig, daß gerade die am meisten Widerspruch erregen, die am rückhaltlosesten und wahrsten mit ihrer Meinung herausgehen? Daß denen, die am ungeschminktesten sagen, was sie bewegt und die mit ihrer ganzen Persönlichkeit dafür einstehen, Anmaßung und Eingebildetheit vorgeworfen wird, namentlich von Leuten, die selbst nie etwas Ähnliches wagten? Von jenen Leuten, die in unserer verbildeten und überfeinerten Zeit den offenen geraden Ausdruck einer Überzeugung nicht mehr zu ertragen vermögen, die das Herumtrieben um die Wahrheit mit glatten Phrasen, das Kämpfen mit halbverdeckten, dafür aber um so boshafteren Anspielungen mit den schönen Worten „Takt“ und „Höflichkeit“ bezeichnen. Freilich, diese Leute versuchen in der Regel nicht einmal die aufgestellten Behauptungen durch Tatsachen zu widerlegen, sie begnügen sich, ihnen eine stereotype Verneinung entgegenzusetzen, und bekanntlich ist nichts leichter als das, denn jeder Schulknabe bringt es fertig, auf irgend eine positive These einfach mit einem „Nein“ zu antworten und, ohne Gründe angeben zu können, auf dieses Nein zu schwören wie auf die 25 Buchstaben des Alphabets. Es soll ja in keiner Weise abgestritten werden, daß der Ton in solch impulsiven Äußerungen einer heiß empfindenden Natur meist schärfer ist, als er gerade zu sein brauchte. Aber es läßt sich im Schrifttum überall nachweisen, daß dort, wo sich solche vom Verfasser unbeabsichtigte Schärfe und Härten zeigen, sie der Ausfluß einer Persönlichkeit sind, die sich nicht anders geben kann, noch will, als sie wirklich ist. „Le style, c'est l'homme“, das ist eine alte Wahrheit, und wer mehr zum festen Zugreifen, als zum müßigen Zuschauen und schwächlichen Abwarten geschaffen ist, der wird eben einen andern Stil schreiben,

als er in den Tagebüchern verliebter junger Damen zu finden ist. F. O. Sch.

**Zürcher Theater.** Im Schauspiel ist Friedrich Schiller, das Geburtstagskind des 10. November, Herrscher. Am 15. Oktober begann man den Dramenzyklus zu seinen Ehren. Jetzt stehen noch die Braut von Messina und Wilhelm Tell (für den jetzt Gustav Kettners Studie historisch, literargeschichtlich und ästhetisch Bestes geleistet hat) aus. Der 10. November erhielt seinen schönen Glanz durch eine tüchtige Jungfrau von Orleans-Aufführung, in der Maria Vera eine tragisch fundierte Prophetin und Heldin vor uns hinstellte.

Sonst ist nichts Besonderes von unserm Schauspielrepertoire zu melden. Die Vorbereitungen auf den Schillerzyklus nahmen alle Kräfte in Anspruch, so daß für andere Neueinstudierungen kein Raum übrig blieb. Der Novitätenfreund wird daher nicht gar traurig sein, wenn das Lebehoch auf den Schützen und Erretter Tell verklungen ist.

In diese Zeit des Repertoirestillstandes fiel ein Gastspiel des Berliner Kammerspielensembles, oder besser eines sogenannten Kammerspielensembles. Name ist Rauch und Schall. Reinhardt hat die Kammerspiele seinem Deutschen Theater als glücklich erfundenen Appendix angegliedert und damit diesem Begriff Popularität verschafft. Flugs haben sich nun einige Berliner Schauspieler zusammengesetzt, sich als Kammerspielensemble etabliert und sind in die „Provinz“ hinausgezogen, um wieder einmal zu zeigen, daß eben wo Begriffe fehlen, ein Wort zur rechten Zeit sich einstellt; denn der Begriff Kammerspiele ist diesem Ensemble ein weit abliegender. Kammerspiel soll wie Kammermusik etwas besonders Feines, Ausgeglichenes, Intimes sein. Nötig ist

zu jenem wie zu diesem, daß jeder an seinem Platz seine volle Pflicht tut; daß die zusammenwirkenden Kräfte wohl ponderiert sind; daß ein Eindruck der Egalität im Wollen und Können gewährleistet ist. Was nützt ein vorzüglicher Primgeiger, wenn der Cellist nichts taugt? Bei dem Berliner Ensemble gab es freilich nicht einmal einen guten Primgeiger; es gab nur Schattierungen oder Mittelmäßigkeit, so daß der Gesamteffekt ein durchaus reizloser war.

Die Berliner Herrschaften brachten uns ein Drama Björnsons, Laboremus, das auf Ibsens Spuren wandeln möchte, aber ohne dessen eherne Geisteskraft. Aus der Rebekka West, die sich die Macht über Johannes Kosmer usurpiert, aber letzten Endes die Früchte ihres Triumphs nicht genießen kann, weil sie mit unreinen Händen nach ihnen gegriffen: aus dieser weiblichen Herrennatur wird bei Björnson eine intrigante Klaviervirtuosin, die eine franke Frau aus dem Leben weggespielt hat durch geheime Kräfte einer medizinisch wohl sehr ansehbaren Suggestion. Wohl hat diese Pianistin den Witwer dann sich ergattert; aber schließlich muß sie doch, als ihr böses Wesen ans Tageslicht gekommen ist, klanglos verduften, freilich nicht, ohne vorher noch einem jungen Mann, einem Komponisten, mit dem sie ein Techtelmechtel angehandelt hat, und dem nun auch der Star über ihr wahres Wesen gestochen worden ist, einen neuen Antrieb zum Vollenden seiner Undineoper gegeben zu haben, indem sie, ohne es zu wissen, als lebendiges Modell zu einer solchen Undine ihm vor die Augen gehalten worden ist. Der geheilte junge Mann kann wieder arbeiten. Und Arbeit ist ja des Lebens Würze. Laßt uns also arbeiten und keine schlimmen Frauen lieben! So predigt der alte Björnson (der zum Glück kürzlich mit seinem Lustspiel „Wenn der junge Wein blüht“ bewiesen hat, daß er noch lachen, nicht bloß grau moralisieren kann).

Also um dieses Drama bemühten sich die Mitglieder des Ensembles; was bei

ihren oben erwähnten Qualitäten dabei herauskam, bedarf wohl keiner besondern Ausführung. Man vergaß über dem Spiel die dramatische Unterwertigkeit des Stückes keinen Moment.

Am zweiten Abend wagte sich das Ensemble an einen Einakter Hofmannsthals, aus dessen Theater in Versen: an „Die Frau im Fenster“. Das kunstvoll stilisierte Gebilde wurde szenisch und sprachlich zugrunde gerichtet. Es war zum Schreien, oder zum Heulen. Ein Attentat auf Auge und Ohr. Man hätte pfeifen sollen; leider sind wir dazu nicht unhöflich genug. Nach dem dann folgenden „Kammerfänger“ Wedekinds sei allerdings vernehmlich gezischt worden. Es muß unglaublich gewesen sein. Ich rettete mich nach der Strangulierung Hugo von Hofmannsthals. Der Darsteller des Kammerfängers soll allerdings krank gewesen sein an dem Abend. Man erzählt mir aber auch, daß er jeden Satz erst aus dem Souffleurkasten holen mußte. H. T.

Berner Stadttheater. Oper. Madame Butterfly von Puccini. Man muß sich erst von dem Banne losreißen, den Puccinis Musik im Hörer erweckt, man muß sich erst frei machen von der tiefen Erregung und der mattleuchtenden Stimmung, um dem Werke kritisch gerecht zu werden. Denn selten so wie hier wird der kritische Geist so gefangen genommen von der unmittelbaren Wirkung, während die Mittel, die diesen Zauber auslösen, an sich durchaus nicht einwandfrei sind. Puccini wiederholt sich selbst in seinem Werk. Nicht so wie andere, denen wohl auch des öfteren Motive früherer Werke unterlaufen, nein, Madame Butterfly enthält zum größeren Teil Melodien aus Tosca und aus der Bohème, und vor allem ist die Stimmung, der Effekt ganzer Abschnitte wiederholt. Von den neuen Motiven sind manche etwas unbedeutend, sie streifen oft sogar das Operettenhafte, erscheinen flach und kahl. Aber neben diesen Einwänden muß zugestanden werden, daß Puccini durch seine reiche Melodik, durch rhythmisch und affordlich

prägnante Zeichnung und dem außerordentlichen Klangreich der Instrumentierung wiederum ein Werk voll blühenden Lebens geschaffen hat. Selbst seine Effekte scheinen nicht berechnet, in größter Natürlichkeit und Lebendigkeit und vor allem in größter Selbständigkeit interpretiert Puccinis Musik das Gedankliche der Handlung.

Die Handlung ist außerordentlich einfach. Daß sie über drei Akte hinausgesponnen ist, wird der Oper zum Vorwurf gemacht. Man darf hierbei aber nicht vergessen, daß nicht allein nach alter Opernmanier Situationen und Handlung musikalisch gedeutet werden, sondern hier vermittelt Puccinis Musik eben die Seelenkämpfe, die Madame Butterfly durchmacht, und die an sich künstlerisch bedeutsamer wirken als die Lösung selbst. Ist auf der einen Seite diese grandiose musikalische Schilderung der Freude, des Erwartens, des Hoffens und der Erkenntnis des hereinbrechenden Elendes zu bewundern, so stellt anderseits das Werk sehr große Anforderungen an die schauspielerische und gesangliche Kunst der Interpretin der Titelrolle. Und hier sei es gleich gesagt, unsere Butterfly, Fräulein Mizzi Buschbeck, war künstlerisch ganz auf der Höhe. Ihre Interpretation war fein durchdacht und leidenschaftlich empfunden, die gesangliche Leistung erwies bedeutende neue Fortschritte. So trug Fräulein Buschbeck wesentlich bei zu dem großen Erfolge, den die Erstaufführung hier erlebte. Unser Orchester, unter Kapellmeister Collins Leitung spielte schöner als je, mit feinsten Abtönung und schönem Tonklang, die Inszenierung durch Herrn Hofrat Koebke war von erlesenem künstlerischen Geschmack. Mag man über Puccinis Werk denken wie man will — einer inneren Anteilnahme an dem Werk kann man sich nicht verschließen, und wenn alle solistischen Leistungen auf der künstlerischen Höhe der Vertreterin der Hauptpartie gestanden wären, würden sich sicher all die Anklänge und sonstigen kleinen Schwächen der Musik vergessen lassen vor den Vorzügen einer

tiefempfundenen und technisch genialen musikalischen Tat. E. H—n.

— Schauspiel. Kollege Crampton von Gerhart Hauptmann. Ein Kind fällt auf die Nase und heult. Jemand stellt es auf die Beine und versucht es zu trösten. Scherzend fragt er den Kleinen, ob er auf die Mäusejagd gegangen sei. Da lachte der Kleine, während ihm die Tränen über das Gesicht herab laufen. Das ist lustig, trotz der Tränen, die es dabei abgesetzt hat. Das ist die Stimmung des Stücks Kollege Crampton. Lachen, während die Tränen über das Gesicht herunterlaufen! Lachen ins Heulen hinein. Das Elend wird fröhlich verlacht. Damit das Lachen nicht grotesk wirkt, darf das Elend nicht zu ernst, zu wuchtig sein. Es gehört zu dieser Stimmung etwas kindliche Naivität.

Nur so ist das Stück, ist der Charakter der Titelrolle begreiflich, und nur so ist harmonische Einheit vorhanden. Wenn die Tragik zu ernst wird, wenn das, was im Stück an die Tragik streift, durch die Ausführung unterstrichen, gesteigert wird, entsteht eine Dissonanz wie sie die Aufführung unter der Regie des Herrn Krempien zeigte. Herr Rauer als Professor Crampton hat es mit großer Gestaltungskraft, mit allen ihm zur Verfügung stehenden vorzüglichen Mitteln dazu gebracht, eine die Einheit des Stücks vernichtende Gestalt zu schaffen. Herr Rauer machte aus der Titelrolle einen großen Künstler, der durch die kleinliche Alltäglichkeit vernichtet wird. Die Darstellung erhob sich oft zu großer Wucht. Es wäre eine ausgezeichnete Leistung gewesen, wenn sie nicht der Absicht des Dichters, dem Stück und dem Text widersprechen würde. Crampton ist nirgends eine tragische Figur. Es ist richtig, daß er ein Künstler ist, und durch die Unbill der täglichen Verhältnisse zugrunde geht, aber sein Untergang wird durch eine Menge kleinlicher Fehler verschuldet, die um ihrer Kleinlichkeit willen dem Untergang die Tragik nehmen. Selbst wenn Crampton untergehen würde, wäre er keine tragische Figur. Es fehlt jegliche Größe als Grund seines Unter-

gangs. Crampton ist ein Rindskopf. Sehr talentiert übrigens, aber ein Rindskopf. So klar und so genial sein Blick für seine Kunst ist, so blind und unvernünftig ist er in allen andern Dingen. Er läßt sich von seiner Tochter leiten, sie liest ihm sogar tüchtig die Leviten. Er ist ein Pantoffelheld. Er hat die lächerliche, kleinliche Eitelkeit des Künstlers. Er kämpft nicht gegen seinen Untergang. Er kann malen, aber kämpfen kann er nicht. Außer seiner Kunst hat er keine einzige große, keine einzige vernünftige Idee. Wenn es ihm schlecht geht, bedauern wir ihn vielleicht, aber tragisch ist das nicht. Man ist versucht, ihm zuzurufen sei doch nicht so unendlich hornierrt. Crampton kann nicht kämpfen. Wenn es ihm am Ende gut geht, kann er gar nichts dafür. Vermögliche Leute sorgen für das große Kind. Zur Tragik gehört Größe und die fehlt.

So, wie die Titelrolle gegeben wurde, war das Stück unverständlich. Es zerfiel in eine Grotteske und in eine Posse. Man vergaß, daß der Dichter Gerhart Hauptmann ist. Man vergaß über dem Respekt für die Kunst den Respekt für den Dichter. Gerhart Hauptmann ist ein Kerl, der zwar „Die Weber“ geschrieben hat, nach der Meinung der Herren Krempien und Rauer aber keine Komödie schreiben kann. Aus der Komödie Crampton machte man daher die Tragödie Krempien-Rauer, und sie wurde so vorzüglich inszeniert, daß das Berner Publikum vergaß, daß auf dem Programm „Gerhart Hauptmann“ stand und laut Beifall klatschte. Daß die Tragödie am Schluß immer fröhlicher wurde, war ein Fehler, den man gerne hinnahm. Man geht nicht in das Theater um traurig zu sein, und nachdem man sich einige Zeit von der hoffnungslosen Degeneriertheit des Pathologen Crampton überzeugt, ist man um so freudiger überrascht, wenn er am Schluß wider Erwarten noch Ausichten hat, Großpapa Crampton zu werden.

W. Sch.

**Intimes Theater.** Der Meister. Komödie von Hermann Bahr. Es ist

vielleicht ein schlechtes Theaterstück, vielleicht nicht einmal das, was man gemeinlich unter Kunstwerk versteht, aber ein Werk, das von einer Fülle tiefer Gedanken der schwersten Probleme getragen ist. Es ist die Tragödie der freien Lebensanschauung, das Drama der Konsequenz und der Kraft. . . . Wenn man sich einmal von dem Gedanken frei gemacht hat, in Bahr den glänzenden Artisten, den geistreichen Modestilisten zu sehen, wenn man seine Komödie losgelöst von dem persönlichen Eindruck Bahrs betrachtet, dann schwindet auch das Gefühl, daß mit dem Zuschauer nur gespielt wird, daß es nicht reine Überzeugung ist, die Bahr den „Meister“ schaffen ließ. Diese Voreingenommenheit löst sich erst mit dem zweiten Akt. Vielleicht ist es die unbedeutende Exposition und die dramatische Schwäche, das Gesuchte und Ausgeklügelte des ersten Aktes, daß man die Erinnerung an die Überzeugungslosigkeit Bahrs nicht los wird. Um so gewaltiger ist dafür der Eindruck der beiden anderen Akte. Die Grundidee des Stückes liegt in dem Satz, den der Meister aus Eckehard zitiert: wenn uns alle Kreatur fremd und überflüssig geworden ist, dann sind wir auf dem richtigen Wege. Also: die Vernunft, nicht die unklare und schwankende Gefühlswelt ist das Entscheidende, das Wesentliche. Bahr meint dies natürlich nicht in asketischem Sinne. Unser Gefühlsleben soll durch die Vernunft beherrscht werden, der Begriff des Moralischen, das aus dem Gefühle herausgewachsen ist, soll durch das Vernünftige in unserer Lebensanschauung ersetzt werden. Das ist die Überzeugung des Meisters. Etwas Übermenschliches liegt in seiner Natur. Aus eigener Kraft ist er zum großen Arzte geworden, nur dem eigenen Willen folgend, hat er sich sein Leben gezimmert. Stark und stolz und frei steht er da, die Menschen, die ihn mit heftigem Gefläch verfolgen, mit innerstem Behagen verlachend. Seit sieben Jahren lebt er in glücklichster Ehe. Sein Weib ist ihm Genossin, Mitarbeiterin, geistige Schwester. Und trotzdem betrügt er sie. Seiner elementaren Sinnlichkeit

verschafft er bei fremden Frauen Befriedigung, innerlich fühlt er sich aber darum seiner Frau immer enger verwachsen. Sie steht ihm nahe wie kein zweiter Mensch auf Erden. Da betrügt ihn auch seine Frau. Aber er bezwingt seine instinktive qualvolle Empörung; er sucht zu begreifen und begreift. Was er sich als Recht zugesprochen, räumt er auch seiner Frau ein. Die Vernunft triumphiert. Seine Frau aber faßt diese Größe nicht. Sie verläßt ihn mit ihrem Geliebten; sie will Gefühl, nicht Vernunft. Und der Meister zerschmettert eine Vase am Boden; dann zündet er sich eine Zigarre an, und lächelnd ruft er ihr, die ihm alles war, den Abschiedsgruß zu. Wenn uns alle Kreatur fremd und überflüchtig geworden, dann sind wir auf dem richtigen Wege.

Ich erinnere mich an wenige Stücke, die in den letzten Jahren über die Bühnen gingen, die den Zuschauer, für den die Moral nicht mit dem aufhört, was uns in der Schule gelehrt wird, zu intensiverer Beschäftigung und Hingabe an die Probleme nötigen, zu denen jeder, der nicht auf die Fahne des Bewährten schwört, Stellung nehmen muß. Ein Stück lebendigen Lebens, in dem wir selbst persönlich Anteil nehmend zu stehen scheinen, lebt vor uns auf, unmittelbar und bezwingend, glühend und starr, wie das Leben ist. Ein Stück, das gefühlsmäßig wenig ergreift, aber das uns tage- und nächtelang beschäftigt, uns nimmer zur Ruhe lassen kommen will. Vielleicht weil es der Bankrott der Freiheit, das Fiasko einer Sehnsucht ist?

Die Aufführung unter Direktor Hilperts Regie war geradezu hervorragend. Ein mehreres an Stimmung kann man nicht verlangen. Jede Gestalt wurde in geradezu mustergültiger Weise interpretiert. Nirgends Schauspielerei, überall Leben. Den Herren Bergmann, Große, Krampff und Ulrich und Fräulein Feldner sei besonders gedankt.

Als erste Vorstellung des Ibsenzyklus, den das Intime Theater veranstaltet, ging „Die Gespenster“ in Szene. Wenn

man von der inneren Wärme entbehrenden Darstellung Frau Alwings absieht, so ist auch über diese Vorstellung nur Lobendes zu berichten. Herr Falk, der den Oswald gab, betonte das Pathologische vielleicht anfänglich zu sehr. Dadurch wurde die Szene, in der er Pastor Manders die Schönheit und Reinheit des freien Künstlerlebens auseinandersetzt, etwas beeinträchtigt. Im letzten Akt wuchs sich Herr Falk dafür zu um so höherer Künstlerschaft aus. Herr Sandor führte die Zeichnung des jämmerlichen Moralisten mit Konsequenz und Geschick, und Vater und Tochter Engstrand fanden in Herrn Krampff und Fräulein Feldner überzeugende Interpreten. G. Z.

**Berner Musikleben.** I. Kammermusik-Abend der Musikgesellschaft. Eine neue Epoche hat mit dem ersten Kammermusikkonzert im Kasinoaal für unsere verdiente Musikgesellschaft angefangen. Vor fast ausverkauftem Hause errangen sich unsere bekannten und bewährten Künstler H. Jahn, Cousin, Döple und Monhaupt einen Erfolg, den man füglich als einen ihrer größten bisherigen ansehen darf. Das G-Moll Quintett Mozarts ist eines der intimsten Werke, die Mozart uns geschenkt hat. Man wähnt sich auf Schwingen weit in eine andere Welt getragen und kommt aus dem Schwelgen erst mit dem letzten Bogenstriche. Die 32 Variationen von Beethoven, die die zweite Nummer des Programms bildeten, schließen bei ihrem Vortrag vor einem größeren Publikum die Gefahr in sich, daß das Interesse etwas erlahmt. Es gehört eine außergewöhnliche Interpretationsgabe und ein ungemein bestrickender, technisch tadelloser Vortrag dazu, um die Teilnahme des Publikums wach zu halten. Fräulein Ruhn hat in dieser Hinsicht sehr Beträchtliches geleistet. Das musikalische Verständnis und das technische Können der jungen Berner Künstlerin zeigten sich hier in bestem Lichte.

Sehr eindrucksvoll ist das Klavier-Quintett in A-Dur Dvoraks, dessen Klavierpart Fräulein Ruhn mit Gewandtheit bewältigte. Das Werk atmet Leben und Geist

und hat auch eine in allen Teilen entsprechende Interpretation erfahren, von einigen nicht ganz einwandfreien Stellen abgesehen.

R. S.

— Klavier-Abend Ed. Risler. Ich hatte des öfteren Gelegenheit Eduard Risler als Beethoven-Interpreten zu bewundern. Stets war es die ungemein plastische Abhebung der Themen und die Vertiefung in Beethovensche Gedankenwelt, die Risler als hervorragenden Musiker kennzeichneten, und wenn ihm auch die virtuose Technik und der markante Zug einer Persönlichkeit abgingen, so waren dies Qualitäten, die man bei Beethoven-Abenden leichter vermissen konnte. Anders bei Schumann- und Chopin-Vorträgen. Der romantische Zauber Schumannscher Klavierwerke, das Duftige, Intime, poetisch Berklärte und Versonnene Chopinscher Muse verlangt Persönlichkeit, stärkste innerliche Anteilnahme und vor allem Stimmung. Dazu eine nie versagende, im kleinsten klar ansprechende Technik und einen großen Charme und viel Leichtigkeit in der Tongebung. Diesen Bedingungen war Risler bei dem Vortrag seines diesjährigen Programmes, das aus Stücken von Schumann (Fantasie op. 17, Fantasiestücke op. 12) und Chopin (die vier Balladen) nicht gewachsen. Der Künstler verlegte sich ganz auf rein musikalische Gedankenwerte. Das ging bei der Schumannschen Phantasie noch an, da wo wirklich bedeutende musikalische Ideen der Komposition zu grunde liegen. Aber schon die Phantasiestücke, die ihren Titeln nach reine Stimmungen erleben lassen sollen, waren bei Risler in ihrer Anlage größtenteils verfehlt. Nicht allein das Interessante musikalisch-thematischer Arbeit soll hier in den Vordergrund treten, sondern Stimmung, Leben, Erleben. Wie es gemacht ist, interessierte den Fachmusiker sehr, doch nur nebensächlich. Er kennt den Apparat bereits. Im Konzert aber verlangt auch er, wie das Durchschnittspublikum nicht Theorie, sondern warm pulsierende, innere Anteilnahme. Noch selten aber habe ich diese Stücke so poesielos und stimmungslos gehört. Mit einer Ausnahme: „Nacht“. Die-

ses Stück gelang Risler vorzüglich und auch etwa noch die „Fabel“. Aber sowohl „Aufschwung“, „Des Abends“, „Grillen“ und „Traumeswirren“, sie waren alle rhythmisch abgehakt und tonunschön. Auch die vier Balladen Chopins machten in dieser Ausführung eher den Eindruck einer Theoriestunde, ohne Reiz und ohne das gewaltige Feuer, das diese Werke in anderer Interpretation beseelt. Auch rein klaviertechnisch war sehr viel einzuwenden, viel Unklares in den sich so zart rankenden Läufen, allzuviel Unsicheres für einen Namen wie Risler, und vor allem störte der harte, knöcherne Ton, der bei dieser Anschlagsmanier herauskam. Wie viel bei dem eher ungünstigen Eindruck die durchaus nicht ideale Akustik des Saales, und der an sich wenig edle Ton des Erard-Flügels beteiligt waren, lasse ich dahin gestellt. E. H—n.

— Berner Liedertafel. Das erste Konzert, das die Berner Liedertafel unter ihrem neuen Dirigenten, Fritz Brun, veranstaltete, nahm einen ausgezeichneten Verlauf. Herr Brun führte den starken Chor mit sicherer Hand. Im Mittelpunkt des Programmes stand ein neues Chorwerk Hermann Suters „Vigilien“. Suter überschreitet hier die Grenze, die man gemeiniglich als die des Männerchors aufstellt. Der Chor trägt durchaus symphonischen Charakter, die Behandlung der einzelnen Stimmen ist die von Orchesterstimmen. Suters Chorwerk bedeutet eine starke Annäherung an die absolute Musik, die nicht an die textliche Unterlage gebunden ist. Suter empfängt freilich noch starke Anregung von den Worten des Textes; aber dieses Moment rückt bei ihm doch in zweite Linie. Der Chor bietet der Ausführung enorme Schwierigkeiten, Schwierigkeiten, die vielleicht doch in keinem Verhältnis zu dem Eindruck stehen, den das Werk sich erwirkt. Die erste und dritte Strophe vermögen noch zu erwärmen, während die beiden andern Strophen das Gefünstelte und Unorganische — das ist wohl der richtige Ausdruck — allzu stark hervortreten lassen. Den vollendeten Gegensatz zu diesem Werk bildet die 1605

aufgezeichnete und von Rich. Strauß bearbeitete Volksweise „Geistlicher Maien“, ein Chor von prachtvollem Klang und unmittelbarer Wirkung.

Die Solistin, Frau Rahm-Fiauz, bereicherte das Programm mit dem Vortrag von einigen französischen Liedern und einer Arie von Eman-d'Astorga, die sie mit weicher, ansprechender Stimme, jedoch mit einem Mangel an Temperament, sang. H. B.

**Zürcher Musikleben.** Die diesjährige Konzertsaison eröffnete unser vortreffliche Konzertmeister, Herr Willem de Boer, am 21. September mit dem ersten seiner drei historischen Violinabende, dessen Programm Werke des 17. und 18. Jahrhunderts italienischer, deutscher und französischer Meister enthielt. Den Übergang zu den Werken der Neuzeit des dritten Abends übermittelten ein Sonatensatz Viottis, zwei Sätze des siebenten Konzertes von Ludwig Spohr, ein Adagio Mozarts, Beethovens F-Dur Romanze, die Elegie von H. W. Ernst, Paganinis Etude Nr. XXIV (Variationen) für Violine allein, eine Aria aus op. 43 Viengtemps und die Polonaise de Concert von Wieniawski. Das Programm dieses zweiten Abends enthielt außerdem in der Mitte Variationen Joachims, die jedenfalls deshalb deplaziert waren, um den dritten Abend nicht zu überlasten. So Mannigfaltiges auch das ganze Programm enthielt, den Anspruch, uns die Entwicklung der gesamten Violinliteratur in allen ihren Phasen in erschöpfender Weise gezeigt zu haben, wird es nicht machen wollen. Wie aber Herr de Boer die an und für sich trotzdem so große Aufgabe löste, die er sich damit stellte, ist ein neuer Beweis seiner hervorragenden violinistischen und musikalischen Begabung. Bewunderswert war es schon, wie er die verschiedenen Stilarten, vom einfachen ausdrucksvollen Stil eines Corelli und seiner Zeitgenossen, dem doppelgriffigen Spiel deutscher Altmeister bis zur polyphonen Satzweise eines J. S. Bach, die in Max Regers Sonate op. 42, Nr. III für die Violine allein moderne Ausdrucks-

formen fand, Verständnis entgegenbrachte, mehr aber noch, mit welcher scheinbaren Mühelosigkeit er alle technischen Probleme löste und so nicht nur mit Stücken wie die Variationen Joachims oder Paganinis, die musikalisch noch sehr zu interessieren vermögen, sondern auch mit Sarasates Carmenfantasie, die nach dieser Seite nicht immer ergötzt, vollen Erfolg errang. Zu meist vortreffliche Unterstützung fand Herr Willem de Boer in dem Pianisten, Herrn Angelo Kessifoglu, der erst vor kurzer Zeit von hier an das Stuttgarter Konservatorium berufen wurde.

Diesen Violinabenden schloß sich bald darauf ein Konzert des Lehrers unseres Konzertmeisters, Herrn Professor Carl Fleisch, an, der uns mit der herrlichen Wiedergabe des neunten Konzertes von Ludwig Spohr, des am 22. Oktober 1859 dahingegangenen Meisters, eine Erinnerungsfeier edelster Art zu dessen 50. Todestag bereitete. Außer diesem Konzerte, das so die vornehme schöne Kunst Spohrs ganz zu offenbaren wußte, hörten wir noch die G-Moll Sonate von Bach für Violine allein, zwei kleine Stücke: „Gartenlied“ und „Am Springbrunnen“ von Schumann und einen Konzertsatz von Paganini. Die eminenten Fähigkeiten, die der Künstler auch da entfaltete, bestärkten uns den Eindruck, den uns seinerzeit schon der Vortrag des Violinkonzertes von Beethoven machte, in ihm einen der bedeutendsten Geiger der Gegenwart zu hören. In Herrn Othmar Schoeck am Klavier fand er einen feinsinnigen Begleiter.

Das I. Abonnementskonzert (11. und 12. Oktober) stand im Zeichen Beethovens. Der Solist, Herr Professor Rosé aus Wien, spielte das Violinkonzert und die F-Dur Romanze in ihrer Originalfassung mit Orchesterbegleitung und erzielte trotz einer plötzlichen Erkrankung, deren Einfluß seine Vorträge jedenfalls beeinträchtigte, durch sein gediegenes Spiel und seinen warmen, wenn auch nicht allzu großen Ton, immerhin noch einen schönen künstlerischen Erfolg. Das Konzert wurde ein-



geleitet durch die gewaltige Egmont-Duvertüre, die in breiten kräftigen Zügen mit ihrem Allegro con brio am Schluß den Kampf von Unterdrückung und Freiheit so herrlich schildert und mit der achten Sinfonie, mit ihrem stark humoristischen Grundzug und dem geistprühenden Allegro vivace, beschloffen. Unter Herrn Kapellmeister Volkmar Andreaes umsichtiger Leitung kamen beide Werke zu eindrucksvoller Wiedergabe. J. F.

**Berner Maler in Neuenburg.** — Das weitherzige Vorbild von Basel, Bern und namentlich Zürich wirkt allmählich auch auf unsern Westen. Sie entdecken den arglosen Sinn unserer Pénétration pacifique. Die Galerie Leopold Robert mit ihren stattlichen Sälen tat sich einer ganzen Schar von Bernern und Bernerinnen auf: Frieda Liermann und Berta Züricher, Ernst Geiger, Viktor Surbeck, U. W. Züricher, Traugott Senn, Werner Engel. Im Land der Tradition sind sie alle Pioniere des Vorwärtstrebens. Es ist übrigens unverkennbar, daß auch in Neuenburg die junge Generation nach langem Bann der Klassik ins Leben hinaus will. Ritter, Godet, de Meuron zeugen dafür, in seiner Weise auch L'Éplatténier.

Bernern sind die Künstlerpersönlichkeiten bekannt, die in Neuenburg ausgestellt hatten. Einige sind es schon in der Schweiz, und einer dringt im Ausland vor. Hier will ich sie deshalb nicht schildern. Die Pole der Ausstellung waren Surbeck und Züricher, beide aufstrebend, der eine nach Überwindung unmalerischer Jugendstudien dem Realen, der andere, Surbeck, dem farbenwarmen Eindruck zugewendet. Züricher sichert sich zu seiner stofflichen Konsolidierung hinzu deutlich einen Stil der Darstellung in Farbe und Zeichnung, in dem diese beiden Elemente ungefähr gleich schwer wiegen; Surbeck baut seine Bilder in dem Sinne durchaus auf den Farben auf, als ihn ein ungemein plastisches Empfinden unterstützt, das die

Linien auffaßt. An den Wänden, die Züricher und Surbeck gehörten, fand sich je ein Hauptstück, das seinen Autor vollkommen charakterisiert. Zürichers „Kirche in Gadmen,“ gebaut, geschichtet, mit der Härte und Zuverlässigkeit, mit einer gewissen magern, aber dichten Bewachung des Steingrunds. Aus Surbecks Arbeiten tat sich ein Frauenbildnis hervor — von wahren Malern ist alles vergleichbar, Mensch und Unmensch — das mit vollkommener Weichheit eine anmutige Festigkeit im Physischen vereinigte. Um diesen kräftigen Kern ergießt sich wohlige Schönheit der Gesichtsfarbe, des Haares, der Modellierung im Einzelnen, so daß es das reife Wesen wohl verdient, in ein festlich blau umsäumtes Gewand gehüllt zu sein. Sicher liebt der Maler Tizian, aber ich müßte mich sehr irren, wenn ihm nicht auch Amiet Bedeutendes zu bieten hätte. Doch tritt diese Sympathie vielleicht, aber immer schon in höchstem Grade ins Persönliche hereingezogen, in den vorzüglichen Landschaften und Stilleben entgegen.

Ein schöner Aufstieg. Hoffen wir, daß er gewürdigt werde. Wer weiß, vielleicht reißt er den und jene selbst aus den Gefährten zum edeln Glück der Farbe mit. Dr. J. W.

Im Zürcher Künstlerhaus war bis 7. November eine schöne Serie sichtbar. Da fanden wir Ferdinand Hodler mit zwei klar und geistvoll durchgeformten weiblichen Figuren, mit einem stolzen Frauenkopf von dekorativer Pracht, mit einer Berglandschaft von wuchtiger Kraft. Amiet schwelgte in Farbensymphonien von sonniger Herrlichkeit. Die großkomponierte sitzende Frau im Garten geht in den Besitz der Zürcher Kunstsammlung über. Giovanni Giacometti bleibt ein begeisterter Sonnenanbeter: sein nacktes Mädchen im Grünen, seine Pferde im Hof vor dem Getreidewagen, sein flimmernd rosiger Winterpark waren vortreffliche Arbeiten. Max Buri erging sich im Violett: sein Frauenporträt von der Interlatener Ausstellung war da, und dieselbe violette Dame dehnt sich behaglich auf einer olivenfarbenen Chaiselongue in einem

bäurisch hellen Zimmer — ein drolliger Kontrast. Alles breit und sicher gemalt, wie auch das Selbstporträt des Brienzer Künstlers. Eduard Boß brachte stark gebaute Landschaften, vor allem eine Winterlandschaft voll sonniger Klarheit. Hans Emmenegger zeigte uns neben zwei Landschaften ein frohfarbiges Stilleben. Auch Righini erzellerte mit einem lichten, blanken Stilleben; und daneben war er mit einem dekorativ lebendigen Frauenbildnis und einer sonnenblühenden Landschaft — einer farbigen Zürichbergpartie — vertreten. Auberjonois, den Lausanner, repräsentierten ein sonnegebades Mädchen bei der Morgentoilette und ein geistreiches kleines Blumenstück. Hermentjat (Aubonne) entwickelt in seinen Landschaften einen starken, eigenen Farbensinn bei etwas unbestimmter Handschrift. Ein lustiger Knabe ist der in Paris lebende Rud. Fornerod, der seine Montmartre Modelle mit einer vehementen Sicherheit in aparter koloristischer Aufmachung hinstellt und hinsetzt. Von Ed. Vallet sahen wir schon Bedeutenderes; am originellsten geschaut und fixiert war das große Pastell einer Prozession von fast visionärer Intensität der farbigen Erscheinung. Der andere Genfer aber, Albert Trachsel, baut mit so selbstherrlicher Stilkraft und so eigener Farbenanschauung seine Berge vor uns auf, daß man ihn mit keinem unserer vielen Berg- und Gebirgsmaler verwechseln wird.

In der Plastik erlebte man an einer stattlichen Zahl von Arbeiten den feinen und starken Formensinn des Berners Hermann Haller (in Rom); seine Steinskulptur scheint aus einem unsichtbaren architektonischen Organismus heraus empfunden und gestaltet zu sein. Das Tektonische ward hier wieder einmal Ereignis. Daneben ein kapriziös geistreiches Nocturne

Rodo v. Niederhäuserns, eine ganz andere Welt von mehr malerischem Stimmungsgehalt.

In der neuen Serie, die am 10. November in die Erscheinung trat, ist die Reihe an französische Maler unserer Tage gekommen. Neben dem delikatsten Aman-Jean, dem subtilen, tonweichen Schilderer stimmungsvoller Beleuchtungskombinationen Henri Le Sidaner, und René Ménard, der die Gebirgsmalerei in eigenartiger Auffassung pflegt, ist es vor allem Charles Cottet, auf dem der Akzent dieser Ausstellung ruht. Mit 40 Nummern ist er vertreten, von denen reichlich die Hälfte Radierungen sind. Das die Maler immer wieder so mächtig fesselnde Land der Bretagne ist seine Hauptdomäne. Der tiefe Ernst und die stille Größe der bretonischen Natur reizen ihn ebenso wie die Menschen, die dort leben in ihrer herben, kräftigen Eigenart und ihren uralten Tradition getreuen Gebräuchen. Wie die Natur, so sind auch die Menschen dort: auch über ihren Festen liegt der Schleier der Melancholie; das Meer, mit dem sie so innig verwachsen sind, macht sie ernst; denn es ist nicht nur ein Freund, sondern vielfach auch ein grausamer Feind. Man kennt diese Stimmungswelt von Loti her. Mit wuchtiger Intensität malt Cottet diese Landschaft, diese Menschen; und auch seinen Schwarzweißblättern wahrt er diesen Charakter. Außer Sachen mit bretonischen Motiven sind auch Motive aus Spanien da, Landschaftliches und Figürliches. Man wird wohl nicht so bald wieder eine derartig reiche Kollektion von Arbeiten Cottets (der nebenbei bemerkt 1863 geboren ist und zu den bekanntesten Künstlern des heutigen Frankreich gehört) beisammen sehen wie jetzt im Künstlerhaus.

H. T.

