

# Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **6 (1911-1912)**

Heft 6

PDF erstellt am: **13.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

Murri vor andern ihr diesen Charakter ausprägte und vom Volke die Neugeburt der Kirche und der Frömmigkeit, vom niederen Klerus die Besserung erwartete, da zog sich Fogazzaro zurück. Für so reine Bewegungen, wie sie, allerdings nicht ohne Schärfe, die Azione democratica in Turin und die Battaglie d'oggi in Neapel vertreten, hatte er wenig übrig, vor allem wollte er ihnen nur zu berechtigtem Pessimismus gegenüber einer Reformfähigkeit der Kurie selbst nicht teilen.

So kommt es, daß Fogazzaros Name mit der trotz aller gegenteiligen Anzeichen stets weiter um sich greifenden und an Tiefe gewinnenden Reformbewegung im Katholizismus nicht verknüpft sein wird. Er hat momentan dieser Renaissance tiefer und edler katholischer Frömmigkeit einen starken Impuls gegeben. Dann aber die Leitung in andere Hände gelegt. Und die neue Zeit ist über ihn hinweggeschritten. Sein Andenken als einer der größten Italiener um die Jahrhundertwende bleibt darum nicht minder in Ehren.

E. Plakhoff-Dejeune

# Umschau

Der Zug nach oben. Eine der belustigendsten und der — traurigsten Erscheinungen in unserer eitlen und titelsüchtigen Zeit ist der Zug nach oben. Er ist Lehrer? Er nennt sich Professor. Er ist Buchdrucker, Papierhändler? Er nennt sich Schriftsteller, Verleger? Nein, Journalist. Journalist? Nein, Redaktor. Nein, Chefredaktor, auch wenn er das ganze Blatt mit Schere und Leim alleine macht. Er ist Titular- oder Honorarprofessor? Nein, Hochschulprofessor an der Universität X. Und der durch diesen unliebsamen Konkurrenten geärgerte Hochschulprofessor nennt sich sofort „ordentlicher, öffentlicher Hochschulprofessor“. Er ist Großrat? Nein, lieber Deputierter; es klingt

verheißungsvoller. Er ist Orchestergeiger? Lieber sous-chef d'orchestre, weil er doch hie und da beim Ringeltangel den Takt schlägt. Ich kannte einen Geiger, der im Juli seinen Jahresbedarf an Visitenkarten mit dem Aufdruck deckte: „Sologeiger des Leipziger Gewandhausorchesters“. Im Juli spielt nämlich ein Viertel dieses Orchesters in einem Bade auf, und der Mann war als Hilfskraft für zwei Monate engagiert worden.

So wird der Arzt zum Spezialisten, der Pfarrer zum Theologen, die Lehrerin zur institutrice diplômée, der Notar zum Rechtskonsulenten, der Bauer zum Landwirt, der Gärtner zum Agronomen und der Postbote zum homme de lettres. Jeder sucht nach

einem schöneren, selteneren Wort, jeder geht in der neuen Bezeichnung bis an die Grenze des irgend gesetzlich Erlaubten. Es ist ein Wettbewerb im Hinausschrauben des Grades, und selbst bescheidene Leute machen wohl oder übel die Mode mit. Man will gerne alles mögliche sein, aber nur beileibe nicht das, was man ist. Fürwahr, eine traurige Zeit, in der jeder den liebsten Nächsten über den eigenen wahren Wert so gründlich als möglich zu täuschen sucht, in der er sich des eigenen Standes schämt, statt auf ihn stolz zu sein. Wo das wohl noch hinaus will?

E. P.-L.

**Organisierte Wohltätigkeit.** Von Zeit zu Zeit findet sich irgend ein Statistiker, der sämtliche bewertete Vermögen der Welt summiert, das Ergebnis mit der Bewohnerzahl der Erde dividiert und auf Grund dieser Rechnung nachweist, wie viel auf den einzelnen bei Verteilung des Mammons fallen würde. Auf Genauigkeit und Richtigkeit kann wohl keine dieser Statistiken Anspruch erheben. Und dennoch zeitigt die Ähnlichkeit der Resultate einen eigentümlichen Schluß.

Raum hätte die Menschheit Nutzen oder Freude aus dieser Verteilung — im Gegenteil, Elend und bittere Armut würden ihrer warten. Nicht einmal das Existenzminimum würde dem einzelnen zuteil. Wir hätten lauter Notleidende, und alle Mittel, Institutionen, die das Leben bequemer, abwechslungsreicher gestalten helfen, die das Leben über das tierische Vegetieren hinaus heben, würden uns fehlen.

Wäre es schade darum? Eine vielumstrittene Frage. Nicht nur in der Kunst hat die Rückkehr zur Natur ihre Apostel. Aber unter diesen Aposteln gibt es viele, die sich diese Rückkehr per Automobil oder per Eisenbahn vorstellen. — Es gibt Millionen Menschen, die ohne tapezierte Wohnung,

ohne Theater, Konzert, Buch, Bild leben. Ist das für diejenigen, denen das Schicksal alles gewährte, das Ideal? Welches der beiden Lager würde, ohne zu zaudern, den Tausch mit dem andern eingehen?

Es läßt sich ein Schluß ziehen aus der Parallele zwischen dem Gesamtvermögen der Menschheit und ihrer Lebensweise. Die Menschheit lebt im allgemeinen besser als ihre Verhältnisse es gestatten, und dies ist nur eine Folge der mit so viel Mut bekämpften Ungerechtigkeit in der Verteilung der Güter. Wäre diese Ungerechtigkeit nicht vorhanden, so würde der Reiche nicht im Automobil sitzen, — der Unbemittelte hingegen könnte auch nicht auf dem Trottoir gehen und vom Jubel des Theaters aus seine Lieblinge applaudieren. Denn es gäbe kein Theater, nicht einmal eine gepflasterte Straße. Was auf den einzelnen entfallen würde, könnte nicht einmal zum Unentbehrlichsten reichen.

Absolute, starre Gerechtigkeit taugt nicht zum täglichen Gebrauch der Menschheit, und auch wir sind nicht so konstruiert, um nach ihr leben zu können. So paradox es klingen mag: zur Entwicklung, zum Glück der Menschheit braucht es gewisse große Ungerechtigkeiten — ohne sie ist ein Vorwärtstreben ohne Opfer nicht möglich.

Aus dieser Erkenntnis resultiert mit befehlender Kraft: den Opfern dieser unumgänglich notwendigen Ungerechtigkeiten muß geholfen werden. Die Wohltätigkeit ist eine Verpflichtung, die das Schicksal den Begünstigten auferlegte, da es sie in die Lage setzte, entgegen der mathematischen Gerechtigkeit um so viel besser zu leben als die Armen schlechter leben müssen. Demonstriert man die Pflicht der Wohltätigkeit auf diese Weise, so ist auch die Berechtigung der Armut demonstriert. Wie jede Berechtigung, hat auch diese Anspruch auf Schutz.

Und dieser Schutz ist notwendig, davon können besonders diejenigen erzählen, die Funktionäre der organisierten Wohltätigkeit sind. Der Besitz hat überall Feinde: Schwindler, Diebe, Betrüger. Und die organisierte Wohltätigkeit ist auch ein Besitz. Sie umschleichen unausgesetzt solche, die keinen klappen Anspruch auf sie haben. Auf große Beute können sie zwar hier nicht rechnen, — dafür aber ist die Spielart des Betrugens mit dem geringsten Betriebskapital durchführbar. Von allen Masken ist die des Bettlers die billigste und leichteste. Sie verlangt weder Genialität, noch Mut, noch Geschicklichkeit. Im Gegenteil. Je unterwürfiger, lebensunfähiger, ungeschickter der, der sie trägt, sich benimmt, desto vielversprechender ist sein Erfolg.

Auch unter der Maske des Bettels, der die Armen plündert, gibt es verschiedene Charaktere. Nicht selten lesen wir von Armen, bei deren Tod beträchtliche Vermögen vorgefunden wurden, und die sich von allen Wohltätigkeitsinstitutionen unterstützen ließen. Welch dicken Anstrich von Elend und Armut müssen diese Menschen auftragen, um so vielen wirklich Armen den ihnen zugeordneten Teil zu rauben.

Nirgends ist der Verkehr so groß als dort, wo Geld umsonst zu haben ist. Die Wohltätigkeitsbureaux sind solche Lokale. Man kann sich also vorstellen, wie schwierig die Aufgabe ist, eine gerechte, den Hauptbedingungen der organisierten Wohltätigkeit entsprechende Verteilung vorzunehmen. Diese Bedingungen sind: erstens, daß jeder auf öffentliche Wohltätigkeit angewiesene Arme entsprechend unterstützt werde; zweitens, daß die Unterstützungsanstalt nicht zum Erziehungsinstitut von Berufsarmen werde, und die Almosenjagd nicht zum Gewerbe für solche mache, die von einem produktiven Handwerk leben könnten.

Wir haben keinen Bedarf an künstlich gezogener Armut. Wir müssen mit aller Kraft zu verhindern suchen, daß etwas noch gefälscht werde, wovon wir schon mehr als genug haben. Armut haben wir im Überfluß. Wenn sie auch dort geringer ist, wo ein einträgliches Gewerbe aus ihr gemacht wird, so ist sie doch dort um so größer, wo Schamgefühl und Stolz mit verbissenen Lippen sie mit sorglicher Hand verdecken.

Um wie viel leichter und reiner wäre die Welt, wenn niemand klagen würde, der keinen Grund dazu hat, und der, der nicht klagt, keinen Grund zur Klage hätte.

Hedwig Correvon

**Zürcher Theater.** Oper. Neue Opern „ziehen“ seit langem nur noch ausnahmsweise, und seit einiger Zeit steht es mit den Operetten kaum viel besser. Es ist daher begreiflich, daß die Leitung unseres Theaters auf eine an einem andern Orte erfolgreiche Ausgrabung zurückgriff; und was man auch gegen die Neueinstudierung der „Schönen Helena“ sagen kann, so wird man doch nicht behaupten können, daß sie besseren neuen Werken den Platz weggenommen hätte. Man weiß, daß Max Reinhardt in München voriges Jahr diese berühmteste Buffo-Oper Offenbachs im Künstlertheater neu herausgebracht hat. Die Novität wurde, wenn auch nicht von der Kritik, so doch vom Publikum so gut aufgenommen, daß sich ein Versuch der Imitation für Zürich zu lohnen schien. So haben wir denn auch hier die „schöne Helena“ in der seltsamen und etwas barbarischen Vermummung gesehen, in die sie Reinhardt gesteckt hat. Das Original ist bekanntlich eine der feinsten und frechsten Parodien, die je geschrieben wurden. Sie persifliert alle die hergebrachten Tricks und Voraussetzungen der großen Oper und der klassischen Tragödie. Sie hält sich dabei aber immer innerhalb der Grenzen des

guten Geschmacks, und wenn ihre Redeweise nur um sie zu parodieren, gelegentlich an Racine oder Bossuet erinnert, so bleibt sie doch immer dem Konversationston der gebildeten Gesellschaft treu. Es ist nun selbstverständlich, daß eine solche Operette nur wirkt, wenn das Milieu — die Kostüme, die Dekorationen etc. — so konventionell klassizistisch wie möglich gehalten werden. Der Humor beruht ja gerade auf dem unaufhörlichen Überschlagen dieses akademischen Griechentums in die moderne Pariser Welt.

Reinhardt hat gerade den entgegengesetzten Weg eingeschlagen. Er übersehte diesen Witz auf die Antike der altmodischen Tragödienschreiber und der Gymnasiallehrer in den echt altgriechischen Stil, wie ihn die moderne Archäologie entdeckt hat. Den frostigen Marmor des „klassischen“ Griechentums tauschte er an farbig bemalte Säulen und Wände, die in edlem Faltenwurf fallenden Gewänder an eine Art Klephtentracht. Zugleich machte er aus der ganzen Oper ein Ausstattungs- und Prunkstück neuesten Stils und brachte sogar Einrichtungen, wie den japanischen Blumenweg an, d. h. ließ die Hauptdarsteller mitten durch das Publikum im Parkett die Bühne betreten. Den einheitlichen Stil des Originals ersetzte er durch ein häßliches Mischmasch aller möglichen Dialekte. Gegen alles dies ließe sich nun wenig einwenden — denn die „schöne Helena“ als Parodie ist für unsere Theater sowieso tot, seitdem die Originale, die sie verspottet, dem Publikum nicht mehr gegenwärtig sind; aber zu bedauern bleibt doch, daß dabei Offenbachs feine Musik, die alle groben Mittel verschmäht, so vollständig geopfert wurde. Manches war überhaupt kaum mehr zu hören, wie die Ouvertüre, da schon während der ersten Takte der Betrieb im Zuschauer-

raum und vor dem Vorhang anhub. Anderes ging jedenfalls inmitten der Witz unter, die nach der Art der deutschen Operette meistens dem reinen Blödsinn geweiht waren. So war der Beifall denn ziemlich geteilt; das Publikum lachte über einige Darsteller, blieb aber dem Werke gegenüber ziemlich kühl. Es ist schade, daß sich Reinhardt nicht ein ganz modernes Stück schreiben ließ, an dem er dann seine Künste ungeniert hätte zeigen können und in dem sich kein Kontrast zwischen der zierlichen Anlage und der überladenen Übermalung in störender Weise bemerkbar gemacht hätte.

Immerhin fand der Reinhardtsche Offenbach vor dem Publikum immer noch mehr Gnade als das endlich auch nach Zürich gelangte zweite Werk des Komponisten von „Hänsel und Gretel“, Humperdincks „*Rönnigs kinder*“. Man weiß, daß Humperdinck durch den Erfolg seiner ersten Oper dazu geführt wurde, zu einem von einer Dame verfaßten Märchenpiel eine begleitende Musik zu schreiben, und daß er später dieses Melodrama zu einer richtigen, durchkomponierten Oper umarbeitete. Die neue Schöpfung hat vor allem einen Fehler: sie ist langweilig. In den Partien, die aus dem Melodram herübergenommen wurden, finden sich reizende Sachen, die an die besten Partien von „Hänsel und Gretel“ erinnern; aber dazwischen kommen lange Strecken unerquicklicher Kapellmeistermusik. Wir bekommen eine vollständige Repetition des „Nibelungenrings“ zu hören. Vor allem ist der Text unbrauchbar. Er ist weder ein Märchen, noch eine Dichtung, noch ein Theaterstück. Er enthält einige sinnige Situationen, die aber durch keine Logik, auch nicht die des Märchens, zusammengehalten werden. Man sieht von neuem, wie klug es war, daß die Dichterin von „Hänsel und Gretel“ sich an einen bekannten Märchen-

stoff hielt, der schon durch jugendliche Ideenassoziationen poetisch wirkt, und nicht ein Talmi-Märchen fabrizierte. Es ist schade um die schöne, stimmungsvolle Musik, die einige Kinderszenen begleitet; der Zuschauer ist von der Handlung, die nach der Art aller Dilettantenarbeiten das Unwichtige breit und das Wichtige mit unverständlicher Kürze behandelt, und von der vorangehenden hochpathetischen Musik so erschöpft, daß er die frisch empfundenen idyllischen Szenen nur noch halb genießt. Es scheint denn auch nicht, als ob den zwei Aufführungen, die das Werk hier erlebte, sich noch manche andere anreihen würden.

Der Januar brachte auf dem Gebiet der Operette eine etwas ältliche Novität, Falls Erstlingswerk, den „Fidelien Bauer“. Dieses Stück, das jetzt schon seine fünf Jahre zählt, war nie ein Schlager; es ist aber dank dem bald darauf folgenden glänzenden Erfolg der „Dollarprinzessin“ nicht ganz der Vergessenheit anheimgefallen. Es hat nur historisches Interesse, was bei einer Operette so viel heißen will, wie keines. Manches ist ja ganz hübsch; aber wie oft ist diese Sorte hübscher Nummern auch schon dagewesen. Dazu ist die sehr gedehnte Handlung ein ganz gewöhnliches Rührstück. Ein Bauer radert sich ab, um seinen Sohn studieren lassen zu können. Das gelingt auch, und der junge Herr wird Professor der Medizin zu Wien. Zugleich entfremdet er sich aber immer mehr der väterlichen Familie und heiratet die Tochter eines Berliner Geheimrats. Das ist ein Stoff, der an sich nicht schlechter ist als viele andere, die zu Volksstücken verarbeitet werden; warum aber daraus eine Operette machen? Der Mittelakt, der sonst den Gipfel der Lustigkeit bildet, schloß mit lauter weinenden Personen. Und am Schluß der Operette setzt dann noch einmal allgemeine Rührung

ein. Das Publikum hat wohl auch in der Operette gern etwas fürs Gemüt; aber allzuviel darf es doch nicht sein. Besonders wenn man nach dem Titel, der ohne Rücksicht auf den Inhalt frech der „Lustigen Witwe“ nachgebildet ist, etwas besonders „Fideles“ erwartet hatte. So wurde die Novität denn auch ziemlich matt aufgenommen, und ich fürchte, daß unsere Bühne damit nicht viel bessere Geschäfte machen wird als mit den andern Operettennovitäten der letzten Zeit.

Dagegen ist der „D r p h e u s“, obwohl er bei erhöhten Preisen gegeben wird, immer noch gut besucht; die Oper Glücks, die früher der Schrecken aller Theaterdirektoren war, hat sich hier als eine Einnahmequelle erwiesen. Auch „F i g a r o s H o c h z e i t“, die in einer recht guten Aufführung herausgebracht wurde, fand lebhaften Anklang. Es scheint, als wenn hier ein Stammpublikum für gute Opern in Bildung begriffen wäre, ähnlich dem, das wir für das Schauspiel besitzen. E. F.

— S c h a u s p i e l. Eine glückliche Hand hat die Theaterdirektion in der Aufstellung des diesjährigen Lustspielrepertoires erwiesen. Zwei gute Arbeiten brachte der Monat Januar. Die erste heißt „Hans Sonnenstößers Höllenfahrt“. Der Verfasser ist ein bisher wenig bekannter Schriftsteller namens P a u l A p e l. Hans Sonnenstößer ist ein junger talentvoller Poet und Himmelsstürmer (ein wenig so gezeichnet, wie das Philisterium das ganze Genie sich denkt), der „die bunten Panther der Leidenschaft“ noch hinter sich fühlt, dem Hunger und Entbehrung, Enttäuschung und Zurücksetzung noch nicht die Flügelkraft gebrochen. Zwei Mädchen liebt er, ein armes und ein reiches. Die Arme, gut, gefühlswarm, gescheit, einfach, verständnisvoll, abwartend wie eine Sehnsüchtige, die ihr

Herz nicht verraten will, hat Sonnenstöcker vorsichtig und taktvoll seither auf Entfernung gehalten, die Reiche, die eine Plaudertasche, oberflächlich, gut, aber ein wenig „Gänschen“ ist, in Herzensangelegenheiten aber entschieden gut Bescheid weiß, denkt er zu heiraten. Man kommt ihm entgegen, macht es ihm leicht — schließlich, warum das Elend weiter tragen? Auf 8 Uhr abends ist er eingeladen. Ein Verwandter der Reichen, der ihm gerade noch einen Besuch machte, hat sich kaum den Segen zur kommenden Verlobung verkneifen können — es wird also heute bestimmt dazu kommen. Vorher aber will Sonnenstöcker, der übermüdete, der überarbeitete, einen tüchtigen Nachmittagschlaf tun. Das ist das Vorspiel. Nun folgt die Hauptsache: Sonnenstöcker träumt, er habe die Reiche geheiratet, und er erlebt, daß er in der Welt der reichen Banausen als Künstler zugrunde geht, ja, daß er zum Mörder seiner Frau wird. Jeden Tag tausendmal seelisch geprellt, geistig geärgert, an allen Nerven gezerrt, von der entsetzlichen Umgebung körperlich gefoltert, von der eigenen Frau und von den blöden, faulen, feisten, fatten Verwandten angewidert, keimt in ihm der Gedanke: du mußt sie töten, damit du wieder frei wirst! Und er ersticht seine junge Frau mit einem Brieföffner! Vor eine Art nächtlichen Femgerichtes geschleppt, wird er von den eigenen Verwandten dazu verurteilt, seine Ehe fortzusetzen. Sonnenstöcker will aber den Kopf auf den Richtblock legen, also lieber ein Ende mit Schrecken, als einen Schrecken ohne Ende. In dem Augenblick, als der Scharfrichter das Richtschwert über ihm schwingt, erlischt der Traum, und wir finden im letzten Bild den armen gequälten Sonnenstöcker auf seinem Sopha liegend. Er reißt sich die Augen aus, die Tür geht auf, das stille Mädchen, die arme Else,

bringt ihm die Lampe herein. Nun weiß er, was er tun muß. Jauchzend schließt er Else in seine Arme und läßt Einladung Einladung sein! Daß Reichtum, Wohlleben, Liebe, Leidenschaft, junger, allzu schnell erraffter Ruhm der Künstlerschaft gefährlich wird, ja daß „die wilden Panther schnell verenden im Halsband, das die Sitte flocht“, ist schon gezeigt worden. Hier unternahm es ein Autor, die Tragik aufzuweisen, die in der Sphäre, in die ein junges Talent hineingerät, zum Ausdruck kommen kann. Apel behandelte seinen Stoff, der auch tragisch gewendet werden kann, komisch, und tat gut daran. Menschen und Umstände unserer Zeit lassen sich am besten komödienhaft geben, weil das Leben, sobald man hinter die Vorhänge sieht und die Drähte aufweist, an denen die Menschlein sich bewegen oder bewegt werden, immer komödienhaft ist. Gewiß, es sind in diesem Werke viele gute Bekannte und bekannte Situationen, deutliche Anleihen. So ist z. B. die Gerichtsverhandlung, in der ein Träumender von den eigenen Verwandten (in der Maske der Richter) zum Tode verurteilt wird, der wesentlichste Bestandteil eines Librettos, das der Komponist Karl Weiß zu seiner Oper „Der polnische Jude“ verwendete, und anderes mehr. Einzuwenden ist auch, daß das letzte Bild gegen alles Frühere zu stark abfällt. Aber trotz alledem ist dieses Werk die Arbeit eines Dichters. Ganz vorzüglich ist, wie in den Bildern des Traumes die Traumsphäre festgehalten wird, wie die Elemente des vorher Erlebten im Widersinn des Traumes auftauchen und im Wirrwarr der Kombinationen des Träumenden sinnvoll und zugleich komisch verwertet werden. Dazu hat Paul Apel ein Lachkabinett von Banausengestalten gezeichnet, die von unsern Schauspielern mit offensichtlicher Freude verkör-

pert wurden. Die Regie führte Oberregisseur Danegger, der dem Werke, das einen großen Apparat verlangt und Aufgaben stellt, große Sorgfalt angedeihen ließ. Den Hans Sonnenstößer spielte Dr. Prant mit Lust und Liebe. Die Herren Wünschmann, Rainer, Leser und Marx stellten die banauferhaften Schreckgestalten des Traumes mit sieghafter Komik dar, während die Damen Bollmerstein, Lepere und Hochwald um die weiblichen Rollen sich verdient machten. Die dem Werke beigegebene Musik wird stellenweise zu viel Selbstzweck, sie sollte stark gefördert werden.

Das zweite Lustspiel stammt von dem Franzosen André Rivoire und heißt „Der gute König Dagobert“. Im Pfauentheater kam es heraus. Es ist unter allem, was die deutsche Bühne aus Frankreich in den letzten Jahren bezogen, weitaus das netteste Stück. Vielleicht auch deshalb so ansprechend, weil Rivoire in dem Wiener Felix Salten einen guten Übersetzer gefunden, der, wie Hans Trog nachgewiesen, den vierten Akt sehr glücklich umgestaltet hat. Er durfte das, denn Salten ist nach Schnitzler der talentvollste unter den Wiener Dramatikern, die den Versuch machten, Eigenes zu bieten. Seine Umarbeitung soll nach Hans Trog (ich habe den französischen Text nicht gelesen) eine wesentliche Verbesserung sein.

König Dagobert, der aus dem Volkslied bekannte Merowingerfürst, ist bei Rivoire ein ganz junger König, der in seiner Vorliebe für das edle Weidwerk seine Hochzeit und die mit Gefolge anrückende Braut vergessen hat. Der Hof, in größter Bestürzung, sinnt auf Ausflüchte, weil sonst, wegen der Nichtachtung der fremden Prinzessin, ein Krieg unvermeidlich. Die Prinzessin ist ihrerseits sehr ungern die Braut Dagoberts geworden und sucht einen Ausweg,

ihrem Geliebten im fernen Spanien Treue zu bewahren und läßt dem von der Jagd ahnungslos und gleichgültig heimkehrenden Dagobert durch eine Hexe Weissagen, daß er sterben müsse, wenn er seine ehelichen Rechte beanspruche. Da bereden der alte Liebeserfahrene Kanzler Eloi und der Begleiter der Prinzessin den König, die Prophezeiung sei hinfällig, wenn er nur in tiefdunkler Nacht zu seinem Gemahl ginge, auf seinen Rechten nur dann bestehe, so daß kein Strahl irgend eines Lichtes die junge Königin bescheine. Dagobert geht darauf ein, umarmt aber nachts, ohne daß er es weiß, eine schöne junge Sklavin, die man an Stelle der mit allem einverständenen Königin in sein Gemach schickte. Die Täuschung glückt. Dagobert findet aber so viel Gefallen an der vermeintlichen Königin, daß die wirkliche Königin, von der Eifersucht gepackt, in der folgenden Nacht selbst ihre Rechte geltend macht und am Abend, im Streit mit der Sklavin, in dem Augenblick sich noch im stockdunklen Schlafgemach befindet, als Dagobert, der die Nacht kaum erwarten konnte, tastend hereintritt. Es beginnt nun ein entzückendes Spiel. Dagobert greift in der Dunkelheit einmal die Sklavin, einmal die Königin. Während die Königin die Sklavin zu spielen sucht, um auch so begehrenswert zu erscheinen, die Sklavin, um die Königin zu retten, die Königin nachzuahmen sucht, bleibt der erstaunte, schließlich verwirrte König in seinem dunklen Drange des rechten Wegs sich wohl bewußt. Er kennt seine Geliebte der ersten Nacht am Ruffe, am Duft des Haares, an der Art der Frisur, kurz, an tausend süßen Richtigkeiten, die für die Leidenschaft bestimmend wirken. Er schöpft Verdacht, schlägt Licht! Tableau! So viel die Prinzessin bittet, der König scheut selbst vor einem Krieg nicht zurück. Er schickt die

Prinzessin heim und heiratet zum Jubel seines Volkes die Sklavin.

Unter einer groben Hand hätte der vierte Akt, das Beste des Stückes, leichtverfahren werden können. Es ist in diesem Werke alles mit Delikatesse angefaßt, mit Anmut und Grazie. Das ist etwas Seltenes, besonders in einem französischen Lustspiel, das einen solchen Stoff behandelt.

Fräulein Ernst als Sklavin, Fräulein Reindl als Prinzessin sahen schön aus und spielten entzückend. Herr Stieda war ein ausgezeichnete König Dagobert. Wieder konnte man sich der feinen Nuancen dieses Künstlers erfreuen, dem Leichtigkeit und Wucht in gleichem Maße zur Verfügung stehen. Herr Wünschmann spielte den vielerfahrenen Eloi mit der Resignation des Gourmand, der zu seinem größten Leidwesen mit dem Horsd'oeuvre sich begnügen muß.

Carl Friedrich Wiegand

**Basler Theater.** Schauspiel. Schon lange habe ich an dieser Stelle den Wunsch ausgesprochen, in unserm Theater auch einmal Werke moderner Dichter zu sehen. Dieser Wunsch ist nun erfüllt worden, aber — wie das oft so geht — seine Erfüllung hat mich nicht recht befriedigt. Das lag allerdings hauptsächlich an der ungeschickten Auswahl der Novitäten, welche die Theaterleitung uns als erste dieses Jahres bot. Ein Basler, Karl Albert Burgherr, eröffnete den Reigen mit einem Schauspiel: „Das Kreuz der Rache“. Der Grundgedanke des Stückes ist schön und gut: es verkündet den Sieg der Liebe über den Haß, des Völkerfriedens über Nationalhaß und Revancheideen. Die Handlung, die im Elsaß etwa 15 Jahre nach dem großen Krieg spielt, ist mit unleugbarer technischer Geschicklichkeit aufgebaut und bot dem Verfasser Gelegenheit zu einigen recht effektvollen Theaterzügen, die denn auch bei der

Aufführung ihre Wirkung nicht verfehlten. Leider ist es aber dem Dichter nicht gelungen, seinen Stoff seelisch zu vertiefen, seine Menschen lebendig zu machen, kurz, ein vollwertiges Kunstwerk zu schaffen. Daran werden auch die Verbesserungen, die Burgherr auf Rat einiger Kritiker an seinem Stück vornehmen will, nichts ändern, denn es handelt sich hier nicht um ein fehlerhaftes, unvollkommenes, sondern einfach um ein unzulängliches Werk. Es fehlt ihm Blut, Leben, Seele, und das läßt sich nicht geben, so wenig wie ein Mensch seiner Größe eine Elle zusehen mag. Das ist meine persönliche Ansicht über „Das Kreuz der Rache“; ich muß aber billigerweise bekennen, daß unser Theaterpublikum dieselbe nicht zu teilen schien. Es klatschte, rief den Verfasser auf die Bühne, zeichnete ihn mit Kränzen aus; kurz, es bereitete ihm und seinem Werk einen schönen Theatererfolg. Aber trotzdem halte ich die Aufführung dieses Stückes für einen Mißgriff unserer Direktion und glaube nicht, daß sich das „Kreuz der Rache“ auf dem Theater halten wird.

Die zweite Novität der Saison war „Tantris der Narr“ von Ernst Hardt. „Ein Märchen für Erwachsene“ nannte einer unserer Kritiker diese Dichtung sehr treffend. Denn märchenhaft ist alles an ihr: Stimmung, Handlung, Charaktere und nicht zuletzt die reiche, üppig blühende und oft fast tropisch betäubende Sprache. Der Stoff ist der Tristan sage entnommen, allerdings nicht dem Epos des Gottfried von Straßburg, denn die Handlung des Dramas beginnt erst da, wo das Epos abbricht. Tristan ist verbannt bei Strafe des Todes für ihn und Isolde, wenn er versuchen sollte, den Bann zu brechen. In der Fremde ist er der Gatte Isolde Weißhands geworden, während seine wahre Geliebte, Isolde

Blondhaar, König Markes Weib, fast vergeht vor Sehnsucht und Trennungsweg. Da, nach zehn Jahren, faßt auch ihn die Liebessehnsucht unwiderstehlich; er trotzt dem Bann und kommt heimlich zurück. Sein Feind, der Verräter Denovalin, der ihn und Isolde schon dreimal an König Marke verraten hat, erkennt ihn und verrät ihn wieder. Und diesmal widersteht der alte König Isoldes doppelstimmigen Schwüren; in heißem Zorn beschließt er, seine Gattin den Siechen von Lubin zu schenken. So wird denn Isolde diesen halbtierischen Menschen ausgeliefert. Aber unerkannt weist Tristan unter ihnen, rettet seine Geliebte vor den Siechen, tötet seinen Feind Denovalin und springt vom Walle der Burg hinunter, ohne daß Isolde ihn erkennt. Ohnmächtig, aber unberührt finden Marke und sein Hof die Königin, der König sieht in ihrer Rettung und dem rätselhaften Tode Denovalins ein Gottesurteil und nimmt sie wieder zu Ehren an. Das ist die Handlung der drei ersten Akte, die, ob auch im einzelnen hier und da schwach begründet und unwahrscheinlich, doch reich ist an Stimmungszauber und spannendem äußerem Geschehen. Dagegen fallen die beiden letzten Akte sehr ab, namentlich der vierte ist oft geradezu langweilig. Es ereignet sich gar nichts, als daß Tristan in der Maske eines fremden Narren in die Burg eindringt, mit doppelstimmigen Reden Hof und König verwirrt, aber trotz seiner ziemlich deutlichen Anspielungen von niemandem erkannt wird: nicht von dem König, seinem Oheim, nicht von Dinas von Lidan, seinem Getreuen, ja, auch nicht — und das ist so unmöglich und unnatürlich, daß man jedes Interesse an der Sache verliert — von der Königin, die zehn Jahre um ihn geweint und sich nach ihm gesehnt hat! Und nicht einmal dann, als er sich ihr allein mit klaren Worten zu

erkennen gibt, glaubt sie ihm, o nein, sie schießt ihn zur Probe in den Hundezwinger, wo der rasende Husdent, Tristans Hund, ihn erkennen oder zerreißen soll. Tristan besteht die Probe, der Hund erkennt ihn, und gefolgt von dem treuen Tier verläßt der Held die Burg und die mißtrauische Geliebte, die nun zu spät einsieht, daß sie ihren Liebsten verkannt. Der Grund, warum uns diese Dichtung trotz reicher Iyrischer Einzelschönheiten im ganzen nicht befriedigt, liegt wohl einerseits in dem Mangel einer wirklich dramatischen Handlung, andererseits in der ungenügenden Charakterisierung der Hauptpersonen, die mehr wie Schatten- und Traumgestalten, als wie Menschen von Fleisch und Blut wirken und uns darum innerlich nicht ergreifen können. Dies gilt namentlich von dem Charakter der Königin Isolde, dem kompliziertesten, aber auch unwahrscheinlichsten des Stückes. Diese Frau, die ihrer Liebe und Schuld und Gefahr treu geblieben, kann einfach nicht ihren Geliebten so verkennen, sie kann ihn nicht so vorsichtig auf die Probe stellen, wie die biedere Penelope ihren vagabundierenden Gatten! Oder ist die Absicht des Dichters eine andere, soll Isolde Tristan nicht kennen wollen, aus Schmerz und Zorn über seine Treulosigkeit? Das wäre eher glaublich, müßte aber deutlicher ausgesprochen werden. Und welchen Sinn hätte dann die Probe mit dem Hund? Hier sind Unklarheiten und Inkonssequenzen, über die man nicht leicht wegkommt. Aber immerhin, es hat uns sehr interessiert, dieses vielbesprochene Stück auch bei uns zu sehen, ganz besonders auch darum, weil wir in Frau Biedermann eine Darstellerin der Isolde besitzen, wie sie auch große Theater selten aufweisen können. Wenn uns nur diese treffliche Künstlerin noch lange erhalten bleibt!

E. Amstein

**Berner Stadttheater.** Als Novität betamen wir Karl Schönherrs Schauspiel „Erde“ zu hören. Es brachte uns eine große Enttäuschung. Die Begeisterung für „Glaube und Heimat“ ist merkwürdig rasch abgeflaut, wir halten das Stück immer noch trotz unleugbarer Schwächen für das packende, meisterhafte „Bühnen“werk, als das es uns bei der ersten Aufführung erschien. Wir können aber daraus keinen Milderungsgrund herleiten für dieses neue Werk, das nichts oder doch nur verschwindend wenig von den bisherigen Vorzügen aufweist, dagegen die Schwächen von „Glaube und Heimat“ ins Unannehmbarere potenziert. Wir können uns nicht helfen, auf die Sicherheit hin, von allen Seiten als verständnisloser Banause gesteinigt zu werden, müssen wir ehrlich bekennen, daß wir das Stück „Erde“ nicht höher einschätzen können, als die Dramen der Müllner, Houwald z. B., nur daß die die Entschuldigung haben, 100 Jahre früher gelebt zu haben. Alle Saiten werden mit grobem Finger zum Tönen gebracht, die im Volk so schon gern zum Klingen kommen, vor allem die leidige Sentimentalität, und die rohen Instinkte von der Kultur möglichst unbedeckter Triebmenschen werden nach Kräften in primitivster Nacktheit bloßgelegt. Bodenständiger Erdgeruch steht ja so hoch im Kurs, und nichts läßt man leichter unter dieser Flagge segeln als Gefühlsroheit. Viel anderes konnten wir nicht finden in der „Erde“. Auf Einzelheiten wollen wir nicht eingehen, nicht fragen, was der kleine Idiot anderes soll als rühren; wir wollen auch nicht an Ganghofers ulkige Komödie „Das Testament“ erinnern, wo ähnliche Motive, wie der Tischler z. B., in viel gelungenerer Weise verwertet sind (Schönherr ist in diesem Punkte sehr fähig); wir wollen feststellen, daß wir von vielen Seiten lautes

Lob über Schönherrs Stück äußern hörten, und uns fragen, ob vielleicht eigene schlechte Laune den Eindruck so verübelt hat (ein Kritiker soll zwar immer in reiner, weder von Laune noch Stimmung beeinflusster Verfassung sein) wir fühlten nur die Pflicht wahr zu sein. Es soll aber jeder hingehen und selbst nachprüfen, wer weiß, ob nicht gerade mein absprechendes Urteil die beste Garantie ist, daß er findet, was er im Theater sucht?

Neu einstudiert wurde „Göz von Berlichingen“. So weit wir der Vorstellung folgen konnten, machte sie uns große Freude; das geniale Werk zwang uns wieder ganz in seinen Bann und ließ sich auch durch kleine Unebenheiten in der Wiedergabe nichts von der Wirkung rauben. Könnte man nicht einen etwas menschenfreundlicheren Modus finden, um die Aufmerksamkeit des Publikums von den Verwandlungen auf der Bühne abzulenken?

Bloesch

Es war mir eine wohlthuende Überraschung, bei der letzten Vorstellung der französischen Tournée Baret, als der Vorhang hinaufging, anstatt das wohlbekannte Innere eines mit modernem Luxus eingerichteten Hauses, eine heimelige Bauernstube zu erblicken, wo sich an Stelle der eleganten Damen der Pariser Welt oder Halbwelt und der blasierten Viveurs schlichte Bauern mit dem saftigen Akzent Südfrankreichs bewegten. De Flers und Caillavet, die produktivsten und beliebtesten Lieferanten der jetzigen französischen Bühne haben uns nicht daran gewöhnt, und das Milieu ihrer bisherigen Theaterproduktion ging niemals über die Pariser Gesellschaft und zwar diejenige der Schwelger und Genußmenschen hinaus, eine Welt, die wir, solide und nüchterne Berner, nur durch Hörensagen kennen, und in welcher wir uns so fremd füh-

len wie in der Welt unserer Antipoden. „Papa“, das neueste Lustspiel der geistreichen dramatischen Autoren, ist die Geschichte eines Unehelichen. Doch sind de Flers und Caillavet keineswegs den Spuren Alexanders Dumas in seinem „Fils naturel“ gefolgt. Ihr Held, Jean Bernard, Sohn eines französischen Diplomaten und einer berühmten Schauspielerin, fühlt sich in dem kleinen abgelegenen Dorfe des Languedoc, wo er ohne jede Sorge aufgewachsen ist, sehr glücklich. Er hat zwar keine Familie im eigentlichen Sinn des Wortes, aber da er gut, stark, geschickt ist, und sein Vater ihm ein schönes Gut gekauft hat, ist er im Dorfe sehr angesehen und beliebt. Dabei wird er von der Bauernfamilie, die ihm den Haushalt besorgt, vergöttert. Er macht, was er will, er kennt keinen Herrn, und herrscht wie ein König in seinem bescheidenen Reiche. Zu seinem Glücke fehlt nichts, nicht einmal das geliebte und liebende weibliche Wesen, ein junges Mädchen, das bessere Zeiten in Bukarest gekannt und nun, nachdem ihr Vater sich wegen unglücklicher Spekulationen erschossen hat, sich mit der rumänischen Mutter auf das zerfallene Familiengut zurückgezogen hat. Aber eines schönen Tages fällt in dieses schöne Idyll, gleich einer Bombe, mit seinem Automobil der Vater Jean Bernards. Der geistreiche, vom schönen Geschlecht verwöhnte Lebemann hat soeben die ersten Anzeichen des Alters gemerkt: eine junge Dame hat bei seiner Liebeserklärung gelacht, und dabei sah er im Spiegel das grausame Bild seiner alternden Gestalt neben dieser blühenden Jugend. Nun glaubt der frühere Don Juan mit dem ewig Weiblichen fertig zu sein: er dankt ab zugunsten des so lange vergessenen Sohnes, dem er das Leben schön und reich gestalten will, wie er es selbst genossen, der ein Liebling der schönen Frauen werden

soß, in welchem er sich verjüngt wieder sehen wird. Er kommt aber mit seinem schönen Plan nicht an den Rechten. Nach Paris versetzt, macht der junge gentilhomme campagnard eine traurige Figur, er stößt die besten Willens sind mit einer Ungeschlechtlichkeit ab und erklärt schließlich, lieber weter vaterlos leben zu wollen. Die Autoren haben sich, bei Anlaß der Anerkennung und der Stellung der außer der Ehe geborenen Kinder allerliebste Witz auf die französische Gesetzgebung erlaubt. Das heißt wahrlich *ridendo corrigere leges!* Diese nicht gewöhnliche Situation eines natürlichen Sohnes, der von seinem von den besten Absichten befehlten Vater nichts wissen will, führt zu köstlichen Szenen. Das Ende ist, daß der leichtsinnige Vater sich in die liebreizende Braut des Sohnes verliebt und daß dieser, einsehend, daß die genußsüchtige und glänzende Georgina gar nicht die Frau ist, die er braucht, die beiden zueinander passenden Liebenden vereinigt. „*Merci, Papa!*“, sagt dankbar der immer junge Vater. Und der Held wird Jeanne, die Tochter seines Pächters, die ihn heimlich liebt, heiraten.

Wie man merkt, hat das alles keinen Halt, keine Konsistenz. Es ist bloß ein Kelch schäumenden französischen Weines, der, wenn man ihn kostet, auf der Zunge verfliegt. Aber wie geistreich der Dialog, voll der prickelndsten Witz, die als geflügelte Worte es wert sind, einen Rang einzunehmen neben den Gedanken der französischen Denker aller Zeiten, als Produkte der modernen Pariser Hyperkultur.

Zum Erfolg des fröhlichen Stückes trug natürlich das ausgezeichnete Ensemble Baretts bei. Jede Rolle war eine Leistung, wie man sie sich nicht besser denken kann. Höchstens könnte man, wenn man sehr kritisch sein wollte, dem Spiel der beiden Hauptpersonen, Vater und Sohn, im zwei-

ten Akt ein leichtes Karikieren ihrer Rollen vorwerfen, besonders bei Jean, der den ungeschlachten Landjunker ein wenig zu sehr herauskehrte. Der dritte Akt im alten gemütlichen Bauernhause brachte wieder alles und alle ins rechte Geleise. Und so kommt es, daß man erst beim Nachdenken oder Erzählen es merkt, daß das ganze Schauspiel auf nichts beruht und eigentlich nur leichte, elegante, duftige Pariser Ware ist. Das sahen aber andere vor mir ein. Da bemerkten in der Garderobe zwei wahrhaft Berner Damen, während sie in ihre dicken Pelzmäntel krochen: „'s isch aber doch wirklich gar nüt dahinter!“ Natürlich war nichts dahinter. Muß denn immer etwas dahinter sein? Man hat gelacht, man war hingerissen von dem Zauber, ist das nicht auch etwas wert? Muß man denn immer ins Theater gehen, um die ernstesten sozialen oder moralischen Probleme vorgeführt oder gelöst zu hören? Gibt es nicht Leute, die sich mit diesen Problemen und manchmal mit dem härtesten, dem des Kampfes ums Leben, den ganzen Tag beschäftigen und abends Ausspannung, Zerstreuung brauchen? Aber das verstehen die meisten unter uns nicht. Wahrlich, wir sind keine Lebenskünstler. Unser Philistertum, unser unerschütterlicher Ernst und Arbeitseifer verhindert uns, an Gaben teilzunehmen, die keinen handgreiflichen Profit bringen, und wir sehen mit Verachtung — oder wäre es am Ende der Neid? — auf die andern hinunter, die das Leben anders, besser verstehen.

M. G o b a t

Von der Oper ist des Neuen nicht viel zu berichten. Ende Januar hatten wir einen berühmten Gast hier; der sächsische Kammer Sänger von Bary kam den Lohengrin und den Tannhäusern singen, und fand großen Anklang. Die lustige, immer noch lustige „Fatinija“ wurde neu studiert und mit Lust

und Liebe und großem Erfolg gegeben. Ihr folgte ein anderer alter guter Freund, die „Undine“, die stets willkommene Aufnahme findet.

B l o e s c h

**Basler Musikleben.** Das Streichquartett in Es-Dur von F. Klose ist mehr für Musiker als für ein naiv genießendes Publikum bestimmt. Groß ist in Klose's Werken stets der Gedankeninhalt, der in seiner Sinfonie und in seiner „Msebill“ auf die sinnenfällige Deduktion eines düstern Pessimismus hinausläuft; ebenso groß die Dimensionen, der Aufwand der Mittel und die alles beherrschende Technik. Vier Streichinstrumente scheinen jedoch für eine derartig veranlagte Persönlichkeit ein Prokrustesbett zu sein. Der Meister wird es selbst seinen Verehrern nicht übel nehmen, wenn sie vor den harmonischen und kontrapunktischen Künsten, die in seinem neuesten Werke aufgestapelt sind, ein gelinder Schweiß befällt, besonders beim Anblick der wahrhaft „arbeitenden“ Quartettisten, die alles herauszubringen sich redlich bemühen. Den Basler Herren, vorab Herrn Konzertmeister Röttscher, war an diesem Abend das höchste Lob zu spenden.

Im 4. Abonnementskonzert kam nicht nur der Musiker, sondern auch der Laie ganz zum Genuß. Ein Geigen- und Vortragsmeister wie Herr A. Serato aus Berlin kann getrost in die Nähe Joachims gestellt werden. So wurde das Es-Dur-Konzert von Mozart zum Ereignis und selbst die Ciaconna von Vitali, in der die Sologeige mit hymnischer Wirkung über das von der Orgel unterstützte Streichorchester triumphierte. Wie aber Herr Kapellmeister Suter Beethovens „Fünfte“ vorführte, muß selbst verwöhnte Musiker hingerissen haben. Von keiner Künstlichkeit des Vortrags getrübt, kam das Werk zu seiner gewaltigen, unmittelbaren Wirkung, die wohl, solange es Musik gibt, unbestreit-

bar sein wird. Dieser Huldigung an den Genius Beethoven schloß sich im 7. Abonnementskonzert würdig die Virtuosität an, mit der Herr Suter „Zarathustra“ von R. Strauß auswendig dirigierte. Der für Basel fast ungewohnte spontane Beifall galt in gleicher Weise dem Orchester und seinem Leiter. Gewiß auch der unvergleichlichen Komposition selbst. Bedeutungsvolleres hat Strauß sicher nicht geschrieben, als die klare Größe, womit hier anfangs die Stimmung vorbereitet und gesteigert wird, oder wie den aus turbulentester Bewegung sich ruhig erklärenden Schluß. Der Mittelteil, die Fuge, ist allerdings wieder eins der Strauß'schen gewagten Hegenkunststückchen, bei denen die Musik doch etwas zu kurz kommt. In sonniger Heiterkeit beschloß das Vorspiel zu den „Meisterfingern“ das Konzert, während das tiefste Klavierkonzert op. 15 (D-Moll) von Joh. Brahms in der Mitte stand. Frau Elli Ney aus Wiesbaden verstand es nicht übel, den edeln Mannesjorn der Eckfäße wiederzugeben, dagegen klang der langsame Satz unter ihren Händen etwas flach. Auch technisch war nicht alles ganz einwandfrei und ihrem Temperament fehlt die Kultur.

In der Oper war bemerkenswert das Gastspiel des Herrn F. Feinhals, Kammerjäger aus München, als Wotan und Don Juan. Besonders die „Walküre“ gestaltete sich dank den wie selten inspirierten Leistungen unseres Ensembles, indem der Gast als Göttervater nur wie billig hervorragte, zu einem eindrucksvollen Abend.

Das Gastspiel von Herrn Professor de Barry aus Dresden mußte leider auf Lohengrin beschränkt bleiben, da der vortreffliche Vermittler Bayreuther Kunst an Indisposition litt.

Reizend gelang die Neuinszenierung des „Oberon“ von C. M. von Weber mit Willner'schen Rezitativen. Diesen darf zugestan-

den werden, daß sie manches retten, ebenso manches aber am Charakter der Spieloper verderben. Neben den, dem Geist des Werkes völlig entsprechenden Dekorationen ist besonders die ausgezeichnete Wiedergabe der Rezia durch Fr. Kronacher zu erwähnen. Den großen musikdramatischen Stil, der sich in der „Ozean“-Arie ankündigt, brachte sie vor einem lebhaftig rollenden Meer prächtig zur Geltung.

Im Orchesterkonzert der Basler Liedertafel kamen mit Ausnahme von Schubert-Liszt's „Allmacht“ nur Schweizer Komponisten an die Reihe. Allgemeine Begeisterung riefen die Fragmente aus Hans Hubers Festspielen hervor, ebenso das klangschöne Vorspiel zu „Denone“ von W. Andraea. Innerliche Wirkung strebt Gustav Weber an in seiner Vertonung der Verse Sophokles: „niemals geboren zu sein“ . . . ebenso Othmar Schoeck mit seiner musikalischen Untermahlung des Lenau'schen „Postillon“. Die eigentümlichen melancholischen Reize dieser Komposition wurden von der ausgezeichneten Sängerschaft in der Hauptprobe glücklicher wiedergegeben als im Konzert. Frau Klara Witz-Wyß aus Bern glänzte als Solistin mit ihrem hellklingenden Sopran. Etwas mehr Wärme und Timbre wäre an einzelnen Stellen noch erwünscht gewesen.

R. S. David.

**Berner Musikleben.** Richard Strauß-Konzert. Das zweite Extrakonzert der bernischen Musikgesellschaft beschränkte sich dieses Mal auf einen einzigen Komponisten, Richard Strauß, der mit zwei seiner charakteristischen Schöpfungen, dem „Zarathustra“ und dem „Heldenleben“ den Abend bestritt. Um ihn nun auch in der vorteilhaftesten Weise zu Wort kommen zu lassen, verstärkte man das Orchester auf 96 Mann und ermöglichte damit einen Orchesterapparat, wie ihn Bern noch nie aufgebracht hatte, wie er aber

auch einzig die mit derartigen Mitteln rechnenden Werke so durchführen konnte, daß deren Gehalt restlos ausgegeben werden konnte. Das hat Fritz Brun in beiden Werken in ganz außerordentlicher Weise vermocht. Er hat mit dieser künstlerischen Tat, die einmal auch allen Zuhörern klar machte, wozu ein Dirigent da ist und was er vermag, nicht nur selbst einen wohlverdienten Triumph sich geholt, er hat mehr getan, er hat eine ganze Menge kopfschüttelnder zu begeisterten Straußianern gemacht mit der genialen Interpretation der beiden Kompositionen. Man darf diesen Erfolg wohl als den schönsten bezeichnen, obwohl einem bei dieser plötzlichen Massenbefeuerung fast bange werden möchte. Man kann wohl über die theoretische Berechtigung solcher äußerlichen Illustrationsmusik streiten, ihre praktische Wirksamkeit steht außer Zweifel, und selbst ein in vorgefaßter Meinung befangener Gegner dieser Art Programmmusik muß sich während der Aufführung dem fesselnden Zauber dieser Klangschönheiten und Instrumentationsfeinheiten gefangen geben. Eine neue Welt von ungeahnten Möglichkeiten tut sich auf, eine Fülle neuer Klangfarben, eine Intensität des sinnfälligen Ausdrucks, die sich wohl ablehnen, aber nicht leugnen lassen. Wohl bleiben die Werke als Ganzes im Außerlichen stecken, illustrieren, wie frühere Zeiten Bücher illustrierten, wo unter jedem Bild ein paar abgerissene Worte standen; wohl ist der „Held“ Straußens ein Held der Zeit, der Zeitung und der Reklame, eine kernlose Heldenhülle; wohl darf man bei Zarathustra nicht an das gedankentiefe Werk des Philosophen denken: es folgen sich doch gerade in diesem größeren Werke Stellen von überwältigender Größe im Ausdruck — wir denken dabei vor allem an den Anfang.

Tut man mit unbefangener naiver Laienauge einen Blick in diese Monstrepartituren, so befällt einem gelindes Grausen, aber man

versteht auch, daß es einen Dirigenten bis in die Fingerspitzen reizen muß, auf diesem Notenschlachtfeld mit sicherem Auge zu disponieren, mit fester Hand zu lenken und zu führen. Man konnte Fritz Brun diese Feldherrnfreude anmerken, wenn er mit sicherer Überlegenheit die ungewohnt große Schar der Mitwirkenden anfeuerte und anspornte, das Beste und Vollendetste zu geben. Mit diesen großen Mitteln konnte er auch herausbringen, was er in dem schrecklichen Folianten schaute, und er machte die Furcht der Angstlichen zu nichts, die dachten, je größer das Orchester, desto größer der Lärm. Im Gegenteil, manches, was bei unzulänglicher Besetzung roh und abstoßend wirkte, bekam in dieser Klangfülle Sinn und wohlbedachte Wirkung. Willem de Boer, der Zürcher Konzertmeister, übernahm die Partien der Sologeige und führte sie mit wundervollem kräftigen Ton und virtuoser Gestaltungskunst durch, und immer blühte sein edler Ton siegreich aus der Tonfülle empor. Die außerordentliche Veranstaltung, zu der übrigens ein famoses Plakat von Emil Cardinaux einlud, brachte auch einen außerordentlichen Erfolg.

Leider brachte dieser schöne Abend auch einen traurigen Mißton, die Nachricht, daß unser erster Konzertmeister, Karl Jahn, von einem Schlaganfall betroffen wurde, dem er auch wenige Tage darauf erlag. Das bernische Musikleben verliert damit einen Mann, der volle 40 Jahre lang seine ganze bedeutende Kraft in seinen Dienst gestellt hat, einen musikalisch hervorragenden Künstler und einen unübertrefflichen Lehrer. Was er als Künstler an seinem verantwortungsvollen Posten in unermüdlichem, vorbildlichem Pflichteifer geleistet hat, das können die vor allem schätzen, die heute die Früchte der vierzigjährigen Arbeit, in der er das bernische Konzertleben auf die heutige Höhe bringen

half, genießen können; was er als Lehrer geboten, ganzen Generationen musikfreudiger Jugend, das bewahrt dankbar als wertvoller Schatz jeder, der seinen Unterricht genoß. Karl Jahn war nicht nur Künstler und Lehrer, das Wertvollste schenkte er als Mensch, und der freundschaftliche Verkehr mit diesem geraden, edlen und vornehmen Menschen mit der reichen Bildung und dem warmen Herzen ist vielleicht der schönste Gewinn, der denen zuteil wurde, die ihm näher traten.

— Die Berner Singstudenten gaben auch dieses Jahr wieder ein Konzert unter der temperamentvollen Leitung A. Stickers und erfreuten auch wieder durch ihren frischen lebendigen Vortrag der Chöre, der zeigte, wie auch ein kleiner Chor bei guter Schulung und sorgfältig abgestimmtem Stimmenausgleich Vortreffliches zu leisten vermag. Erfreulich wirkt vor allem der bei aller Straffheit stets natürliche packende Rhythmus. Erhöhten Reiz und willkommene Abwechslung brachten die beiden Solisten, die die Singstudenten in dankenswerter Weise zur Mitwirkung beigezogen hatten. Der helle weiche Sopran von Frau Clara Wirtz-Wyß, der in allen Lagen so wohlthuend berührt, und den sie mit frischer, natürlicher Vortragsweise und warmem herzlichem Ausdruck zu verbinden weiß, hob sich in entzückendem Gegensatz von den dunklen Stimmen des Männerchors ab. Besonders mit den drei vollendeten Liedern D. Schoecks erzielte sie einen durchschlagenden Erfolg. Außerdem bekam man den feinsinnigen Zürcher Pianisten Fritz Niggli wieder einmal in Bern zu hören. In der Wiedergabe der Variationen über ein Thema von Paganini von Brahms, in Schumanns reizvollen Miniaturen des Carneval und Liszts großer XII. Rhapsodie konnte man den vornehmen, bedachten und überlegenen Künstler mit der ausgebildeten

Technik und der vorzüglichen Gestaltungskraft bewundern.

Artur Schnabel war als Solist für das 4. Abonnementskonzert gewonnen worden, einer der bedeutendsten Klavierspieler unserer Zeit. Auch einer der bekanntesten und gesuchtesten, und das ist eigentlich merkwürdig; denn bei ihm tritt das äußerliche Virtuosenstum, das Blendende oder Interessante der Persönlichkeit so ganz zurück vor dem Künstler, der sich ganz in den Dienst des Werkes stellt, das er uns vermitteln will. Das ist sonst nicht, was den Erfolg sichert. Um so hervorragender müssen seine künstlerischen Qualitäten sein, daß sie allein es vermögen, das Publikum hinzureißen. Welcher Art sie sind, zeigte besonders die Wiedergabe der Mondschinsonate von Beethoven. Ein Stück, das jeder Bachfisch kennt und spielt, und doch war es wie eine Offenbarung, das durchsichtige Gebilde sich wie eine schöne Blume entfalten zu sehen. Die außerordentliche, absolut zuverlässige Technik, die klare und überlegene Gestaltung, nicht ohne den Reiz eines persönlichen Beigeschmacks: das trat in den Hintergrund, das Überraschende und Bezwingende war die Intensität, mit der Schnabel den Stimmungsgehalt herausholte, wie er jeder Note ihr eigenes inneres Leben einzuhauchen schien. Man wurde mit den ersten Noten in den Bann dieser Stimmung gezwungen, und jedes Räuspern durchbrach beleidigend die Stille. (Überhaupt diese Naturlaute!) Auch für das Klavierkonzert D-Moll von Brahms hätte man sich keinen bessern Interpreten wünschen mögen. Gerade diese vornehme Unterordnung in den Rahmen des Ganzen wirkte doppelt. Orchester und Klavier waren eins, er ließ sich nicht begleiten, sondern er wirkte mit, immer die Führung behauptend. Diese Einheitlichkeit wurde besonders auch ermöglicht

durch das feine Stilgefühl und die sichere Leitung Fritz Bruns. Dieser beglückte uns überdies durch eine schöne Wiedergabe der D-Dur-Symphonie (Köchel 504) von Mozart, die besonders im letzten Satz hinriß, und der Ouvertüre zu Benvenuto Cellini von Berlioz, deren temperamentvolle Interpretation aber unter der Nachbarschaft Beethovens zu leiden hatte; der äußere Glanz, der blendende Farbenrausch dieses musikalischen Makartbildes, dieses mit aufgeregten Gesten und rollenden Augen deklamierte Ritterepos war nach der selbstverständlichen Innerlichkeit, die gerade in der Cis-Moll-Sonate zum Ausdruck kommt, schwer erträglich, und wir bedauerten das doppelt, da wir die Bedeutung Berlioz' und gerade auch die des Cellini wohl zu würdigen wissen.

Bloesch

**Zürcher Kunstleben.** Im Zürcher Kunsthaus weckt momentan eine stattliche Kollektion der „Neuen Künstlervereinigung München“ unter den zahlreichen Besuchern Lachen, Spott und Hohn. Und doch geht von diesen auf den ersten Blick komisch und bizarr anmutenden Gebilden vielfach eine passende Wirkung aus! Da sind Stücke von einer Intensität der Farbe und lodernden Glut, die geradezu berauschen. Allen gemeinsam ist die inbrünstige Verehrung der Farbe und die Richtung aufs Stilisierende, großzügig Dekorative. Und sie alle liefern Produkte, die wie nichts anderes sich zu Vorwürfen für die Glasmalerei eignen. Das gilt in erster Linie von den farbenglühenden, an die Malereien auf Mumienfärgen erinnernden Köpfen und Büsten Jawlenskys („Im Turban“, „Geheimnis“) und den großzügigen Landschaften Adolf Erbslöh's. Die Versuche des diesem verwandten Kanoldt haben noch allzusehr den Charakter stilisierender Spielereien, und bereiten gleich den

hie und da älteren Vorbildern angenäherten Landschaften Mogilewskys und den unerquicklichen figürlichen Arbeiten Barrera-Bossis wenig Freude. Dagegen wird niemand den schönen Liniensfluß auf den phantastischen Kompositionen von Bechtejffs und die gewinnende Einfachheit und Klarheit der Pierre Giroudschen Sachen übersehen, wie sich niemand der berücksichtigenden Farbenglut Marianna von Werekfins („Styx“, „Segelboot“, „Abendfest“) — zweifellos der stärksten Potenz dieser seltsamen Malergilde — entziehen wird.

In überraschendem Kontrast zu ihrer „neuen“ exotischen, zeigt die „alte“ Kunst Münchens, vertreten durch den Künstlerbund „Bayern“, beinahe konventionelles Gepräge. Es finden sich da Bildnisse und Kompositionen von Carl Bloss und Schuster-Woldan, die bei allen ihnen nicht abzusprechenden Qualitäten mit „moderner“ Kunst nichts zu schaffen haben. Andere, wie Carl Marr, bei dem ein gewisser französischer Einfluß sich geltend macht, — der weibliche Akt „Frühling“ erinnert mich stark an ein kongruentes Stück im Luxembourg (oder sah ich's in London?) — Rudolf Sieck (mit klaren, sonnigen Bedeutungen) und Franz Hoch (mit zwei imposanten Gebirgslandschaften „Morgenfrühe im Vorfrühling“ und „Morgennebel im Hochgebirge“) halten sich vorsichtig auf der Grenzscheide zwischen solider alter und exzentrischer neuer Kunst, wie sie etwa in den vier Sebastianen des von den beiden landsmännischen Künstlervereinigungen unabhängig sich präsentierenden Münchners Albert Weisgerber und in einigen seiner Impressionen ihren Niederschlag gefunden hat. Im Porträt, das er mit virtuosem Können meistert, sowie in der lichtvollen Landschaft und im weiblichen Akt

nach Manetschem Vorbild, gibt sich der Künstler übrigens kaum viel ungebärdiger, als der elegante Ernst Liebermann in seinen stimmungs- und geschmackvollen, fließend heruntergemalten Interieurs von spezifisch münchenerischem Einschlag und der neoimpressionistisch angehauchte Charles Palmié in seinen verschleierteu duftigen Landschaften . . .

Ungetrübte Freude bereiten wieder einige kleine Säckelchen des Berners Feuz in ihrer sonnigen Verklärtheit und Frische, und nachhaltigen Genuß empfängt man von den in Zeichnung und Formgebung so bestimmten, das Typische so virtuos herausgestaltenden graphischen Arbeiten des berühmten Paul Gauguin. Dr. S. Markus

**Berichtigung.** In Heft 5 des VI. Jahrgangs Ihrer Zeitschrift erhebt Herr Dr. S. Markus unter der Rubrik „Vom Hottinger Lesezirkel“ gegen das Zürcher Stadttheater einen Vorwurf, der der Wirklichkeit gegenüber nicht standhält. Im Anschluß an die im Stadttheater abgehaltene Kleistfeier des Lesezirkels bemerkt er: „Daß das Zürcher Theater sich zu seiner (Kleists) Ehrung von einer Drittperson — eben dem Lesezirkel — bedienen ließ, ohne irgendwie den Versuch zu machen, aus eigener Initiative, durch Aufführung eines bisher bei uns noch nicht gespielten oder lange nicht mehr gegebenen („Prinz von Homburg“) Werkes des Dichters seinen Tribut zu zollen, ist wahrlich kein Ruhmesblatt in seiner Geschichte.“

Nur im Vorbeigehen sei bemerkt, daß der „Prinz von Homburg“ zum letztenmal vor zwei Jahren, mit Rainz in der Titelrolle, gegeben wurde.

Was nun eine Kleistfeier des Stadttheaters betrifft, so ist es selbstverständlich, daß eine solche von allem Anfang an, schon im Sommer 1911 bei Aufstellung des all-

gemeinen Repertoire-Plans, vorgesehen war; nach reiflichster Erwägung wurde dafür „Der zerbrochene Krug“ in Aussicht genommen. Als dann auch der Lesezirkel seinerseits der Verwirklichung einer auch von ihm geplanten Kleistfeier näher trat, geschah, was schon wiederholt geschehen ist: er setzte sich mit dem Theater in Verbindung, und das Ergebnis war, daß er für die Erstaufführung des „Zerbrochenen Kruges“ das Theater mietete und den Vertrieb der Billette, in erster Linie unter seinen zahlreichen Mitgliedern, übernahm. Natürlich stellte er auch den Festredner in der Person des Herrn Leo Greiner. Dem Theater hinwiedrum war infolge dieser Abmachung für die Erstaufführung ein volles Haus und damit die unerläßlichste Bedingung für einen festlichen Charakter der Vorstellung gesichert.

Natürlich waren es nicht — wie Ihr Herr Rezensent schreibt — „Mitglieder des Stadttheaters, unter Direktor Reuders umsichtiger Regie“, die das Werk im Auftrag des Lesezirkels zur Darstellung brachten und von letzterem dem Theater zur Verfügung gestellt wurden, sondern es war ganz einfach das Ensemble des Stadttheaters, und die Vereinbarung zwischen der Verwaltung des letzteren und der Leitung des Lesezirkels war für die Künstler gänzlich belanglos. Dies erhellt auch schon daraus, daß nach dieser ersten, der Festaufführung, das Stück ohne weiteres in das Repertoire des Theaters überging.

Erwägungen künstlerischer und finanzieller Ökonomie haben die befreundeten Institute des Lesezirkels und des Theaters — wie übrigens schon oft — zu einem beiden Teilen frommenden Zusammenwirken geführt; damit fällt die ebenso gewundene als gehässige Auslegung des Herrn Dr. Markus dahin.

Dr. Hans Schuler.