

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

**Herausgeber:** Franz Otto Schmid

**Band:** 1 (1906-1907)

**Heft:** 10

**Rubrik:** Umschau

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.03.2025

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

# Umschau

Noch einmal das Schauspielrepertoire des Berner Stadttheaters. Meine Ausführungen über dieses Thema in der letzten Nummer der „Berner Rundschau“ haben den Verwaltungsrat unseres Stadttheaters nun endlich aus dem Schweigen, hinter das er sich bis jetzt verschanzte, gestört. Er schrieb in den letzten Tagen gegen die Kritiker des „Intelligenzblatt“, „Tagblatt“, „Bund“, „Fremdenblatt“, „Weltchronik“ und namentlich auch gegen mich, eine lange Erklärung. Es ist uns noch selten etwas vorgekommen, das auf begründete Aussetzungen hin so wenig Positives zu erwidern wußte, das das Bemühen, sich mit einem möglichst großen Wortschwall um die ganze unangenehme Sache herumzudrücken, so evident erwiese wie dieser langjädige Erguß. Warum sagt der Verwaltungsrat, wenn er den Spielplan dieser Saison darlegt, nichts davon, daß erst in allerletzter Stunde Blumenthals „Großstadtlust“ und Schönthan und Koppel-Ellfelds „Goldene Eva“ vom Spielplan abgesetzt und die Textbücher aus den Händen des Schauspielpersonals, in denen sie sich bereits befanden, zurückgezogen wurden, daß von dem einen dieser Stücke bereits Proben stattgefunden hatten und man dann an dessen Stelle geschwind Ibsens „Nora“ einschob, allerdings nicht so geschwind, daß man das fragliche Stück nicht noch in dem hinten auf den Theaterzetteln aufgedruckten Wochenspielplan hätte figurieren sehen? Wenn er uns glauben machen will, daß dies nicht auf die allgemeine Empörung hin, die sich in fast der gesamten bernischen Presse gegen das Repertoire kundgab, geschehen ist, daß er also an der inzwischen eingetretenen Verbesserung des Spielplans unschuldig ist, dann muß er dies an Hand

von glaubhaften Beweisen tun, dann darf er nicht mit verschwommenen und unklaren Phrasen aufzücken, sondern nur mit den nackten, klaren Tatsachen. Wir werden ihm dann beweisen, daß wir über diesen Punkt und anderes mehr auch einiges in Erfahrung gebracht haben.

Ist es dann dem Verwaltungsrat nicht aufgefallen, daß mit einer einzigen Ausnahme alle bernischen Kritiker von Belang das Schauspielrepertoire bemängelten, wiewohl zurzeit unter ihnen nichts weniger als eine Verbrüderung herrscht und also von gegenseitiger Abmachung keine Rede sein kann? Fühlt er sich so hoch erhaben über aller Kritik, daß er selbst ihre allgemeinen, nur zu berechtigten Aussetzungen glaubt ignorieren oder sogar mit persönlichen Verdächtigungen abtun zu können? Wo bei ihm die „sachlich überzeugende Kritik“ anfängt, weiß ich nicht. Jedenfalls immer dort, wo sie lediglich das Sprachrohr seiner Meinungen ist.

Für die Fähigkeit unserer Theaterbehörde auf dramaturgischem Gebiet zeugt die Hervorhebung Felix Philippis. In den Untersuchungen jedes bedeutenderen deutschen Literaturprofessors und Kritikers, in der simpelsten Literaturgeschichte steht zu lesen, was jeder Gebildete schon längst weiß, nämlich daß Philippi einer der größten und verlogenen Effekthascher ist, die je den Geschmack des deutschen Theaterpublikums verflachten und zugrunde richteten. Für die Berechtigung der Aufführung von Philippis „Helfer“, der bei uns sogar die Schauspielvorstellungen eröffnete, führt der Verwaltungsrat die Tatsache an, daß der „Helfer“ am Wiener Burgtheater auch gespielt werde. Ist das nicht eine seltsame Logik,

die das Schlechte mit dem Schlechten vergleicht? Also weil an der Wiener Burg, wer weiß unter welcher Einwirkung rein äußerlicher Faktoren, etwas Minderwertiges gegeben wurde, glaubt der Verwaltungsrat des Berner Stadttheaters dieses Minderwertige ebenfalls geben zu müssen. Das zeugt wohl am besten von dem Geist, der in dieser Behörde herrscht und dem Mangel an selbständigem Urteil in diesen Dingen.

Wenn ich dann vom Spielplan des Zürcher Stadttheaters sprach, so verstand ich darunter selbstverständlich den des Stadttheaters und Pfauentheaters; denn letzteres ist nur die Filialbühne des Stadttheaters und es wird auf ihr mit den gleichen Mitteln und den gleichen Kräften gespielt wie an diesem. Daß die beiden also zusammengehören, ist selbstverständlich. Auch weiß ich nicht, ob man mich in dieser Behörde mit Absicht mißverstehen will. Ich habe doch mit keinem Wort bestritten, daß in Zürich auch leichtere Stücke gegeben werden, sondern dies geradezu betont und das Aufführen von solchen hier wie dort in gewisser Beziehung sogar entschuldigt.

Was soll also der Einwand des Verwaltungsrates gegen mich, in Zürich würden auch leichte Stücke gegeben, warum kämpft er gegen etwas, das ich gar nie bestritten habe? Was ich verlangte, war der Vergleich zwischen den beiden Spielplänen. Der Verwaltungsrat nehme sich nur einmal die Mühe, diesen Vergleich zu ziehen. Vielleicht wird dann auch ihm klar werden, wo im Verhältnis ernsthaften künstlerischen Anforderungen mehr Genüge geleistet wird, ob bei dem Spielplan des Zürcher Stadttheaters oder bei dem, den er aufstellt.

Im weiteren wirft der Verwaltungsrat der „Berners Rundschau“ vor, daß sie mit ihrer Kritik des Schauspielplanes hintendrein gehinkt wäre. Daß schon viel früher und namentlich in der Nummer vom 15. November, also zu einer Zeit, wo die meisten andern Blätter noch wenig oder noch nichts darüber geschrieben hatten,

auf die Mängel des Repertoires hingewiesen wurde, davon hat natürlich der Verwaltungsrat keine Ahnung, ein Beweis mehr für die „Gründlichkeit“, mit der dort gearbeitet wird und die Leichtfertigkeit, mit der er Vorwürfe erhebt.

Wenn er dann im fernern zu einem Mittel gegriffen hat, das sonst unter anständigen Menschen namentlich in der Polemik über ästhetische Fragen nicht üblich ist, zu dem der persönlichen Verdächtigung, so mag er das mit den Grundsätzen vereinbaren, die bei ihm in bezug auf persönliches Ehr- und Rechtlichkeitsgefühl ausschlaggebend sind. In den bernischen Tagesblättern habe ich diese Verdächtigung bereits gebührend zurückgewiesen und will deshalb hier nur die Schlusssätze meiner Entgegnung wiedergeben. Sie lauten:

„Es gibt nichts Freudigeres und Anregenderes, nichts die geistigen Kräfte so sehr Stärkendes als die offene und unverhohlene Aussprache über künstlerische Fragen, nichts, das dem Erstarren in alten zopfigen Formeln und Schablonen so sehr auf den Leib rückt, wie der frische fröhliche Kampf der Meinungen und Ansichten. Und wenn auch hin und wieder die Geister etwas stark aufeinanderplagen, so hat das nichts zu sagen, wenn nur die Waffen, mit denen man sicht, nicht unehrliche und hinterlistige sind und man sich, wie es Männern geziemt, Auge in Auge gegenüber steht. Wo man aber zu persönlichen Verdächtigungen schreitet, da liegt für einen anständigen Menschen der Punkt, wo er nicht mehr mitmachen kann, wenn er sich nicht selbst verachten soll. Das mag der Verwaltungsrat des Berner Stadttheaters sich merken.“

Ich will hier nun noch einmal grundsätzlich die Frage beantworten, warum ein minderwertiger Schauspielplan vom ernsthaften Kritiker mit allen ehrlichen Mitteln bekämpft werden muß, wiewohl die Beantwortung dieser Frage bereits aus dem Aufsatz über das Repertoire in der letzten Nummer der „Berners Rundschau“ hervorgeht:

Der weitaus größte Teil des Theaterpublikums reflektiert gewöhnlich über ein Stück nicht; ja, es würde augenblickliche kritische Reflexion sogar als Störung des künstlerischen Genusses empfinden. Es wird durch die Vorgänge auf der Bühne meistens so in Anspruch genommen, daß es gar nicht daran denkt, sich zu fragen, was wahr und was falsch daran sei. Es nimmt dann das Stück gewissermaßen naiv in sich auf. Natürlich wo sich die Verlogenheit einem gleich so faustdia aufdrängt, wie in den Nachwerken eines Blumenthal, Kadelburg, Lauffs usw., da wird man die Minderwertigkeit ohne weiteres gewahr. Wo sich diese Verlogenheit aber unter einer so geschickten Maske verbirgt, wie gerade bei Philippi, da nimmt man sie fast unbewußt in sich auf, sie geht in unsern geistigen Besitz über und verflacht und ertötet so nach und nach den Sinn für das wirklich Gute und Wahre. Das ist die große Gefahr, die einer gesunden künstlerischen Entwicklung droht. Diese Gefahr aufzuzeigen und zu bekämpfen, dafür ist der Kritiker da. Und wenn er sich einer Theaterbehörde gegenüber befindet, die so wenig Verständnis für das hat, was unserer geistigen Kultur not tut, daß sie selbst das Lob eines Philippi in hohen Tönen singt und dadurch diese Gefahr geradezu protegiert, so ist es seine Pflicht und Schuldigkeit, darauf hinzuweisen.

F. O. Sch.

**Zürcher Stadttheater.** Oper. Die in Wien und in den deutschen Großstädten fast überall mit dem größten Erfolge gegebene Operette „Die lustige Witwe“ von Lehár, die Anfang Dezember auch in Zürich zur Aufführung gelangte, brachte für alle, die nach den Ankündigungen auf ein Wiederaufleben der feinen Operette Straußscher Art (von Suppé und Offenbach gar nicht zu reden) gehofft hatten, eine schwere Enttäuschung. Die Komposition erhebt sich allerdings darin über den Durchschnitt der modernen nachstraußschen Operetten, als dem Komponisten etwas einfällt und er nicht bloß altes Gut neu aufputzt. Aber im übrigen

ist alles musikalisch in eine so niedere Sphäre gerückt und so sehr dem Variétégeschmack angepaßt, daß wir offen gestehen, für diese Art Musik kein Organ zu besitzen. Die Maske ist von einer Roheit, deren sich noch vor 30 Jahren, man möchte sagen selbst der obstürkste Operettenkomponist geschämt hätte. Kaum eine Nummer hat eine wirkliche musikalische Struktur, länger ausgeführte Szenen wie die Operettenfinales der ältern Zeit fehlen ganz und die Instrumentation ist erschreckend banal und grob. Am schlimmsten sind die Stücke, die der Komponist in seiner Eigenschaft als Militärkapellmeister geschrieben hat; was hier an rohen Effekten geboten wird, drückt vor allem „Die lustige Witwe“ zu einer musikalischen Posse herab, die an und für sich nicht zu den schlechtesten gehört, aber mit der graziösen Kunst der Operette nur noch den Namen gemein hat. Der auf einer „fremden Grundidee“ aufgebaute Text, an sich nicht blödsinniger als die große Mehrzahl der Operettenlibretti, ist dann für drei Akte recht dünn; daß die angeblichen Witze, mit denen die Leere der Handlung ausgefüllt ist, an Stumpf sinn das Menschenmögliche leisten, versteht sich natürlich von selbst. Daß trotzdem gelacht wurde, braucht ebensowenig noch besonders gesagt zu werden; im übrigen scheint „Die lustige Witwe“ doch nicht den nachhaltigen Erfolg gehabt zu haben, der nach den ersten Vorstellungen erhofft wurde, und dies obwohl das Stück, dessen Aufführung zum größten Teile von Opernkraften bestritten wurde, ausgezeichnet einstudiert war und mit viel Verve gegeben wurde.

Am 7. Dezember beging die Zürcher Oper einen vielleicht unnötigen Akt der Pietät, indem sie Franz Curtis „Schweizeroper“, das „Rösli vom Säntis“, die fünf Tage nach dem Tode des Komponisten im Februar 1898 zum erstenmal in Zürich aufgeführt worden war, wieder in den Spielplan einfügte. Franz Curti (1854—1898) aus St. Gallen, der als eigentlichen Beruf übrigens eine zahnärztliche Praxis ausübte, gehört zu

jenen jedermann bekannten Dilettanten, die ihr hübsches Talent dadurch nicht zur Geltung kommen lassen, daß sie sich gleich an die größten und schwierigsten Aufgaben machen. Curti besaß eine entschiedene Anlage für die schlichte volkstümliche Musik, wie er denn auch mit Männerchören den nachhaltigsten Erfolg errungen hat; statt sich nun aber zu begnügen, ein einfaches Singspiel mit idyllischer Handlung in Musik zu setzen und dadurch in anziehender Art eine Gattung neu aufleben zu lassen, die seit dem 18. Jahrhundert so gut wie verschwunden ist, mußte er sich nun gleich an eine große durchkomponierte heroische Oper machen. Und doch fehlte ihm dazu sowohl die Begabung wie die Technik. Was er in seinem „Rösli vom Säntis“, dessen Text er offenbar selbst gedichtet hat, geleistet hat, ist mit wenigen Ausnahmen (einem hübschen Frauenchor und einem Duett mit zwei „Schalmeien“, zwei Stücken aus dem eigentlichen Gebiete des Komponisten) so ungeheuerlich dilettantisch, daß die Kritik nicht weiß, ob sie lächeln oder sich ärgern soll. Daß in der naivsten Weise Reminiszenzen, oft Note für Note unverändert, aus frühern Opern aller Richtungen herübergenommen worden sind, ist unter diesen Umständen noch das am wenigsten Schlimme. Besonders wo er dramatisch sein will, ist Curti von einer geradezu rührenden Hilfslosigkeit. Das Publikum, das zur Zeit der ersten Aufführung das „Rösli“ mit großem Beifall aufgenommen hatte, blieb diesmal ziemlich kühl, und wenn auch ein so harmloses Werk nicht wohl durchfallen kann, so war der Beifall doch durchaus nur, was man „freundlich“ zu nennen pflegt.

Vor ausverkauftem Hause gastierte am 10. Dezember Frau Maria Gay, die schon in der vorigen Saison hier aufgetreten, als „Carmen“. Wie das erste Mal so riß auch diesmal die temperamentvolle heißblütige Art der Spanierin das Publikum zu lautem Beifall hin, und im Gedanken an die vielen deutschen Carmen, die dem dämonisch Sinnlichen der Rolle fast

alles schuldig bleiben, kann sich auch die Kritik anschließen, obwohl nicht zu verkennen ist, daß eine so realistische, brutale Darstellung des männerverführenden Weibes eigentlich über die Grenzen der Oper hinausgeht und den Stil des musikalischen Dramas zu sprengen droht. Aber immer noch besser allzuviel Natur als die Übersetzung in das brave zurückhaltende deutsche Wesen!

Die letzten Wochen haben uns wieder die Neueinstudierung einer ältern Oper gebracht, aber diesmal eine dringend notwendige, nämlich die des „Don Juan“. Mozarts Meisterwerk war in den letzten Jahren auf die schlimmste Weise als Repertoireoper behandelt worden, die Aufführungen waren so verwahrlost, daß man lieber gar nicht mehr hinging, und man hatte um so mehr Grund zu klagen, als in der Münchner Bearbeitung auf wahrhaft glänzende Weise die Schwierigkeiten der Übersetzung und Inszenierung gelöst waren und unser Theater sich nur an dies Muster hätte zu halten brauchen. Dies Verfümmnis ist nun nachgeholt worden und am Benefizabend unseres verdienten Kapellmeisters Lothar Kempter ging der „Don Juan“ neu einstudiert in Szene. Man hatte sich, soweit es anging, d. h. vor allem soweit es sich ohne Drehbühne machen läßt, an die Münchner Bearbeitung angeschlossen. Die alte Übersetzung, die weder den Sinn der italienischen Worte wiedergab, noch dem Geist der Musik entsprach, war durch eine neue, nicht nur getreuer, sondern auch sehr gewandte und natürlich klingende Übertragung ersetzt worden. Die Seccorezitative, die man hier nicht vom Klavier, sondern vom Streichquartett begleiten ließ, wurden, soweit wir kontrollieren konnten, vollständig wiedergegeben; dadurch ist auch der Text der eigentlichen Gesangsstücke, der bei dem frühern verstümmelten Dialog an einzelnen Stellen nicht ganz verständlich war, erst zu seinem vollen Rechte gekommen. Die zwei nachkomponierten Arien des Don Ottavio und der Elvira wurden mit Recht geopfert;

so schön sie auch sind, so stören sie doch den Fortgang der Handlung in empfindlicher Weise und fallen außerdem, weil musikalisch mehr in dem typischen, allgemeinen Stil der opera seria gehalten, aus der lebensvollen Realistik der Buffooper stark heraus. Die Aufführung bewies, daß man mit dieser Restauration recht getan hatte. Noch nie hat der „Don Juan“ so als einheitliches Drama auf uns gewirkt wie bei dieser Aufführung. Man sah jetzt erst recht, was die frühern Bearbeiter an diesem Texte gesündigt hatten. Da Pontes Libretto ist kein geniales Werk; aber es bringt, abgesehen davon, daß es dem Komponisten Gelegenheit zu musikalisch abwechslungsreichen mannigfaltigen Szenen gibt, was früher mit Recht als eine der wichtigsten Eigenschaften eines Operntextes angesehen wurde, eine interessante, gut angelegte und geschickt durchgeführte Handlung. Man muß sich nur genau an das Original halten und alle angeblichen Verbesserungen abweisen; dann bekommt der Zuschauer keineswegs das Gefühl von zusammenhanglos aneinander gereihten Szenen, wie es in der alten Fassung leicht der Fall war.

Ob es an dieser Wiederherstellung des originalen Textes lag, daß man diesmal sich auch das zweite Finale, das große Ensemble nach dem Tode Don Juans, ruhig gefallen ließ? Jedenfalls empfand man diesen beruhigenden Schluß als durchaus passend, und da man schon im ersten Finale mit Recht die an die große Oper erinnernden Zutaten wie den Chor beseitigt und damit übrigens für die musikalische Wirkung viel getan hatte, im zweiten Akte ferner Don Juan nicht mit dem üblichen großen Gepolter hatte erschlagen lassen, so war das Publikum ganz in die heitere Märchenstimmung versetzt, die eigentlich einen befriedigenden Ausgang verlangte. Wir wissen freilich nicht, ob sich dieser ursprüngliche Schluß auf unsern Bühnen wird halten können; aber bei den hohen musikalischen Schönheiten, die auch er enthält, sind wir schon dankbar, wenn

wir ihn nur von Zeit zu Zeit wieder zu hören bekommen.

Die Aufführung war recht gut. Besonders die herrlichen Ensemblenummern ließen den Segen der gründlichen Neueinstudierung deutlich erkennen. Man merkte es den Sängern an, daß sie sich nicht nur zufällig zusammengefunden hatten, sondern sich wirklich hatten einsingen können. Auch die Partie des Orchesters war an einigen Orten nach dem Originale revidiert worden; so wurde die Szene mit den drei Tanzorchestern im ersten Finale, die so köstlich realistisch klingt und doch Mozartsche Grazie und Mozartschen Wohlklang nirgends vermissen läßt, diesmal wirklich ausgeführt. E. F.

— Schauspiel. Mit dem Aufkommen des Naturalismus in deutschen Landen, das mit dem Namen Hauptmanns verbunden ist, hat sich auch ein neuer Stil in der Schauspielkunst entwickelt, der Stil unbedingter Natürlichkeit, eines Realismus, der kein höheres Ziel kennt, als so treu und einfach wie möglich die Gestalten des Dramatikers nachzuschaffen, mit ihnen völlig zu verwachsen. Das Deutsche Theater in Berlin ist die Geburtsstätte dieser neuen Schauspielkunst geworden. Zu ihren glänzendsten Namen gehören Emanuel Reicher, Rudolf Kittner, Else Lehmann. Auf eng umschriebenem Gebiet geben sie ein Höchstes, Bestes.

An vier Abenden haben wir Else Lehmann im Zürcher Stadttheater erlebt. Dreimal war Hauptmann die Lösung: mit dem „Fuhrmann Henschel“ und mit dem „Biberpelz“, welche „Diebskomödie“ zweimal gegeben wurde. Dazu kam noch Dreier mit seinem quälenden, auf scharfe Kontraste gestellten Drama „Die Siebzehnjährigen“.

Die drei Rollen, die Else Lehmann zu verkörpern hatte, waren also: die Hanne Schäl, die mit bauernschlauer Diplomatie sich von Henschel heiraten läßt und so sein dunkles Verhängnis wird, dem er zum Opfer fällt; dann die Waschfrau Wolffen, das durchtriebene Diebsweib mit der siegreichen Spitzbüberei; schließlich die

Gattin eines Gutsbesizers, Annemarie, eine musterhafte, etwas derbe Hausfrau, die sich glücklich fühlt, wenn sie alles bemuttern kann, mit deren häuslicher Umficht aber die psychologische Einsicht nicht Schritt hält, so daß sie den Brand, zu dem sie in tragischer Verblendung den Zündstoff selbst herbeigeschafft, erst bemerkt, als es zu spät, das Leben des einzigen Sohnes vernichtet ist.

Als künstlerische Leistung standen alle drei Rollen auf derselben Höhe der Vollendung. Die ordinäre, vollsaftige, nach Macht und Männern lüsterne, klug rechnende Hanne stand mit derselben innern und äußern Wahrheit, man würde wohl besser sagen: Selbstverständlichkeit vor uns wie die resolute, herzensgute, in ihrer Pflicht aufgehende Frau Annemarie und die dreist-pfiffige, frech zugreifende und klug verwedelnde Frau Wolffen. Die stärksten seelischen Wirkungen erzielten naturgemäß die Schlußakte des Fuhrmann-Dramas und der Siebzehnjährigen. Die unheimliche Schwüle, die über dem Schluß des „Fuhrmann Henschel“ liegt, wurde durch das Spiel der Künstlerin ergreifend eindringlich gemacht. Hanne merkt instinktiv, daß etwas Furchtbares im Anzug ist; aber ihr Mann ist so rätselhaft, daß sie nicht weiß, wohin der Schlag fallen wird. Wenn er nur wenigstens in einem mächtigen Donnerwetter sich entladen wollte; aber diesem dumpfen Brüten, diesem scheuen Ausweichen, dieser schlaffen Resignation gegenüber ist das rohe Weib hilf- und ratlos. Das macht die Lehmann wundervoll klar. Ihr unruhiges Hin- und Herfahren, ihr forciertes, gleichsam provozierender Ton Henschel gegenüber, ihr hastiges Hilfeholen bei fremden Menschen, und dann schließlich, wie die dumpfe Gewißheit über sie kommt, daß etwas Grauensvolles in der Kammer passiert sein müsse, erst die heisern Rufe, darauf die gellenden, Mark und Bein durchdringenden Schreie, wenn sie, das Kind im Nachthemdchen auf dem Arm, davonstürzt: das tritt zu einer überzeugenden Einheit zusammen, in der auch nicht das kleinste Glied als über-

flüssig und indifferent empfunden wird. Als Mutter Wolffen weist sich die Lehmann über eine vis comica aus, die um so sieghafter wirkt, als sie überall ganz rein aus der Situation herauswächst und nirgends auf eigene Faust einen Sonder-Lacherfolg erzielen will. Wie dann die Spitzbübinnen am Schluß neben dem Manne der staatlichen Ordnung steht als treue, goldlautere Seele, das ist von einer unbezahlbaren Komik und zugleich von einer satirischen Gewalt, wie sie etwa ein Th. Th. Heine in seinen glänzendsten Zeichnungen erreicht.

Wer dann aber wissen wollte, über welche Töne tiefsten, innersten Empfindens die Lehmann verfügt, mußte sie als Frau Annemarie sehen. Zwei Höhepunkte hat dieses Seelengemälde: wie der Schmerz über den unbegreiflichen Tod des Sohnes mit elementarer, alles überflutender Gewalt hervorbricht, und dann wie dieses fürchtbare Leid zurückgezwungen wird durch den Gedanken an die nunmehr verdoppelte Pflicht sorgender Liebe dem Gatten gegenüber, der sein Verschulden am Selbstmord des Sohnes mit dem Erlöschen des längst gefährdeten Augenlichts zu büßen hat und daher in seiner Hilflosigkeit künftighin auf die treue Pflege der Gattin noch viel mehr angewiesen ist. Aus der fassungslos ausschreienden Mutter wird die große, stille Heldin liebender Verzeihung. Am Stabe der selbstlosen Pflichterfüllung wird Frau Annemarie mutig die Bürde des Lebens weitertragen. und kein bitteres Wort wird je den Gatten an das erinnern, was er ihrem Mutterherzen zugefügt hat. Die Innerlichkeit und Größe des Spiels der Künstlerin gestalteten hier das dramatische Gefüge Dreyners zu einem seelischen Erlebnis von selbständigem Menschlichkeitsgehalt. Hier stand man wieder einmal vor jener schöpferischen Genialität der Schauspielkunst, die selbst ein minderwertiges dramatisches Gebilde erträglich zu machen, gewissermaßen zu rechtfertigen und zu adeln vermag, weil sie dieses Gebilde nur als Substrat benützt, um ein Innerlichstes, Tiefstes, Größtes zum Ausdruck zu bringen. H. T.

**Basler Musikleben.** Im Vordergrund des Interesses an musikalischen Ereignissen der letzten zwei Wochen stand die Auf- führung der Totenmesse von Berlioz. Nach einer Zeit der Unterschätzung, ja vielfach der Geringschätzung der Werke des Vaters der modernen Instrumentierungs- kunst ist eine Epoche der Hochschätzung, vielleicht auch der Uberschätzung gekommen, und wer heutzutage auch nur den gering- sten Einwand gegen Berliozsche Musik zu erheben wagt, läuft Gefahr, als ein Rückständiger, als Reaktionär von allen möglichen Seiten verletzert und gebrand- markt zu werden. Das kann uns selbst- verständlich nicht hindern, doch unsere Meinung zu sagen, die im allgemeinen dahin geht, daß fast jedes einzelne Musik- stück von Berlioz Schönheiten, oft sogar hervorragende, aufweist, daneben aber auch ebenso häufig Trivialitäten der ärgsten Sorte. Vielleicht das einzige Stück von ihm, das wir als ebenmäßig in jeder Be- ziehung kennen und bewundern, ist seine Ouvertüre „Carnaval romain“, auch die „Haroldsymphonie“ ist in dieser Beziehung vielen anderen unter seinen Werken überlegen.

Die vom Basler Gesangverein aufgeführte „Totenmesse“ ist nun auch in ihren einzelnen Teilen höchst ungleich- mäßig. Berühmt geworden ist das Werk wohl hauptsächlich durch das „Tuba mirum“, das einen ungeheuren orchestra- len Apparat in Szene setzt: es verlangt außer dem Chor ein Haupt- und vier Nebenorchester (Blechbläser), dazu 16 Pau- ken. Daß ein solcher Klangkörper in voller Aktion eine enorme Schallwirkung hervorbringen kann, so daß auch der un- gläubigste Mensch die biblische Erzählung von dem Umblasen der Mauern Jerichos durch Posaunenschall bald für wahr zu halten versucht ist, leuchtet wohl jedem ein. Hat man dabei noch eine ideale Lokalität zur Verfügung, wie wir in Basel an unserem Münster eine besitzen, so kann man diese „Szene“ des Werkes mit denk- bar eindringlichster Realistik wiedergeben. Sie verfehlt auch, wie leicht zu ermessen

ist, ihre starke Wirkung auf die meisten Hörer nicht. Wir persönlich müssen in- dessen zu unserem Bedauern gestehen, daß wir uns nie viel aus diesem Teil der Messe gemacht haben. Er gilt uns kaum mehr als eine Kuriosität, ein ins Mon- ströse gesteigerter Orchestereffekt, der uns keineswegs niederschmettert. Die Orchester- behandlung ist an dem ganzen Werk wohl auch das Interessanteste; viel weniger Reiz hat dagegen die Art, wie Berlioz für den Chor schreibt. Vieles ist unsangbar, und ein wirklicher voller Chorklang entwickelt sich nur selten. In einem Stück, wie z. B. das Offertorium ist, in dem der Chor den ganzen Text unaufhörlich auf die mono- tonen Noten a b a singt, könnte der Chor ganz gut wegfallen, so sehr ist dem Or- chester dort die Hauptrolle zugeteilt. Ganz anfechtbar ist Berlioz' Chorstil, auch seine Art zu kontrapunktieren, in den rein polyphonen Sätzen, wie z. B. in der Fuge „Osanna“, in der sich der Komponist, wunderlicherweise in bezug auf die Form der Tradition, auf die er sonst doch nicht viel hielt, fügt. Die Fuge ist aber auch ein wahres Muster von Steifheit und Un- gelenkigkeit des Satzes, wirkt auch gar nicht. Zum Besten gehört der Satz „Rex tremendae“, auch Manches im „Lacry- mosa“, in dem aber am Schluß nicht zum Vorteil des Satzes die ganze lärmende Feierlichkeit des „Tuba mirum“ wiederholt wird.

Die Aufführung stellte dem eindrin- genden Verständnis von Kapellmeister Suter, dem Gesangverein und dem Or- chester ein glänzendes Zeugnis aus und fand auch allseitig die gebührende Aner- kennung. Sie hat jedenfalls vielen hohen Genuß gebracht.

Das letzte Abonnementskonzert des Jahres 1906 brachte uns noch einen werten Gast und zwar einen Schweizer, den Pianisten Rudolf Ganz. Sagen wir es gleich zu Anfang, daß er zu den Besten gehört, die wir in den letzten Jahren gehört haben. Ausgerüstet mit einer glänzenden Technik, mit großer Kraft, zeigt er sich am Flügel als Musiker



im edelsten Sinne des Wortes, als reifer Künstler mit männlichem Empfinden, dem alles Äußerliche fremd ist. Konnte er im Vortrage des B-moll-Konzertes von Tschairowsky alle Virtuosenkünste springen lassen, so gab er sich in dem C-moll-Nocturne von Chopin und dem reizenden H-moll-Capriccio aus op. 76 von Brahms mehr von der intimen Seite. Wollte man hier etwas Besonderes hervorheben, so wäre es das Chopinspiel des Künstlers, das in seiner vornehmen Einfachheit uns lebhaft an die Art erinnerte, wie Rubinstein diese Dinge anfaßte. Den einzigartigen, wunderbar poetischen Zauber, der über dem Spiel dieses Meisters ausgegossen war, hat allerdings für unser Gefühl kein Künstler nach ihm wieder hervorbringen können. Bei Rudolf Ganz wirkt neben der absolut sicheren Technik noch der ungemein schnellkräftige, elastische Anschlag, die prachtvolle Präzision seines Rhythmus, und am schönsten seine ganze Einfachheit. Wir freuen uns lebhaft, die Zahl ausgezeichneten Schweizerkünstler durch ihn vermehrt zu sehen. Daß er einen enormen Erfolg hatte, sei der Vollständigkeit halber hier noch nachgeholt.

Die Gaben des Orchesters bestanden in der Berliozschen „Behmrichter-Duvertüre“, auf die unsere oben angeführte Charakteristik durchaus zutrifft. Interessantes, Langweiliges und auch Triviales mischen sich in ihr zu einem Gesamtbilde, das wir nicht als ein harmonisches empfinden. Neben wirklich Bedeutendem macht sich banalster italienischer Opernsingsang breit. Es scheint aber, als ob dem Publikum heutzutage alles recht sei, wenn es nur von Berlioz stammt. Denn die Duvertüre wurde mit ganz anderem Eklat aufgenommen, als die herrliche achte Symphonie von Beethoven, die doch alle Geister des Trohsinns und des göttlichen Humors entfesselt. Möglicherweise wäre auch das Verhältnis umgekehrt gewesen, wenn, wie es am besten gewesen wäre, die Symphonie zu Beginn des Konzertes wäre gespielt worden. Das Pub-

likum ist eben sehr launisch und unberechenbar.

Zwei Tage später schloß die erste Hälfte der Konzertsaison mit einem vorzüglich gelungenen Kammermusikabend ab. Er bescherte uns zwei monumentale Werke deutscher Kunst: das Quartett F-dur aus op. 59 von Beethoven und das Klavierquintett in F-moll von Brahms. Beide Werke fanden eine vorzügliche Reproduktion; den Klavierpart des letztgenannten Werkes besorgte Dr. Hans Huber, und zwar so vollendet schön und meisterlich, wie man es von ihm ja stets gewohnt ist. Er brachte das gewaltige, vielfach sehr herbe und daher nicht jedes Publikum annehmende Werk im Verein mit unserem Basler Streichquartett zu durchschlagender Wirkung, die außerdem noch rein musikalisch daher sich erklären läßt, daß in Basel, wie nicht leicht anderswo gute und feine Kammermusik in Privatkreisen eine sehr rege Pflege findet. E. Th. M.

**Berner Musikleben.** Die Wiederaufnahme einer Aufführung des „Weihnachtsoratoriums“ von J. S. Bach durch den Cäcilienverein unter Beihilfe von Männerstimmen aus der Liedertafel, führte uns dieses Mal ins Münster und gewann gegen diejenige im Jahre 1898 ganz entschieden durch die Mitwirkung der Orgel, welche unter den Händen des Herrn Professor C. Heß bald zart, bald machtvoll, künstlerisch vollendet in das Ensemble sich einfügte.

Das Werk, 1734 geschrieben und nach Bachs Tode erst 1844 wieder aufgeführt, zerfällt in sechs Teile, von welchen die drei ersten, die hier zur Aufführung gelangten, uns in die festliche Weihnachtszeit versetzen. Es zeichnet sich hauptsächlich durch die großenteils melodiose Erfindung der Sologesänge aus und von diesen kann die aus dem IV. Teile herübergenommene Sopran-Arie „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen auch den allerkleinsten Samen jenes strengen Schreckens ein?“ mit den wunderlieblichen Schopartien zu schönster Geltung.

Doch auch die Chöre sind glänzend, besonders in der Vereinigung mit Orgel, schmetternden Trompeten und wirbelnden Pauken, dann wieder zu Herzen sprechend, dem Ohre des Hörers sich leicht befreundend; dies zeigte sich besonders in den Chorälen und vorab in „Wir singen dir in deinem Heer“, in welchen das Orchester das Chor-thema („Vom Himmel hoch, da komm ich her“) mit den Motiven aus der Symphonie zu Anfang des II. Teiles begleitet. Überhaupt hat das Orchester seinen Part vortrefflich gelöst; einigermaßen enttäuscht hat uns der Klang der Solo-Violine, welche in der Arie „Schließe mein Herze“ hart klang. Die Trompeten vermochten zu Anfang der Stimmung sich nicht anzupassen; in den tiefen Lagen waren sie zu hoch, in den obern zu tief, was sich nur mit der Schwierigkeit der betreffenden Partien und der Anwendung, wahrscheinlich geliebener Instrumente, welche unsern Bläsern den Ansaß erschwerten, entschuldigen läßt.

Die figurenreichen Chöre klangen teilweise etwas verschwommen; es mangelte das Hervortreten der Themata in den einzelnen Stimmen und das dagegen bedingte Zurücktreten der andern. Wunderbar klangen die Choräle, aus denen man einen Hauch des Innenlebens des frommen, großen Mannes Bach herausfühlte. Wir können es uns hier nicht versagen, den Damen von Sopran und Alt für ihre bemerkenswerten Leistungen ein Kompliment zu machen; der Tenor klang stellenweise spröde und der Baß hätte noch mehr Abrundung ertragen können.

Die Solisten lösten ihre Aufgaben im allgemeinen gut. In Fräulein Louise Witz aus Zürich lernten wir eine begabte junge Sängerin kennen, welche gute Studien gemacht hat. Noch fehlt ihrer Stimme die Größe und Breite; wir sind jedoch überzeugt, daß die Künstlerin zu Schönem berufen ist. Daß sie auf dem betretenen Pfade nicht rasten wird, dafür bürgt uns das Milieu, aus dem sie hervorgegangen. Frau Neumann-Weideler (Alt, Zürich) bot ihr Bestes und wirkte

hauptsächlich durch die Wiedergabe der pathetischen Stellen. Herr George A. Walter (Berlin) brachte die Partie des Evangelisten zu prächtiger Geltung; wenn wir gleichwohl etwas auszufragen haben, bezieht sich das auf die zu hastige Wiedergabe des Anfangs der Rezitative. Die Arie „Frohe Hirten“ war eine Glanzleistung. Weniger glücklich war die Wahl des Bassisten, Herr P. Hegar aus Mainz. Der junge Mann hat mit viel Verständnis seine Partie wiedergegeben, aber stimmlich muß er noch zusehen.

Mit kräftiger Hand leitete Dr. Carl Munzinger das Konzert und bewies uns neuerdings, ein wie großes Verständnis für die alten Klassiker in ihm wohnt.  
E. H—e.

— Konzert Bremea. Frau Bremea gilt als eine der größten Vortragskünstlerinnen. Und wirklich, auch in ihrem diesmaligen Konzert hat sie ihre große Begabung für Vortrag und erschöpfende Darstellung aufs neue bewiesen. Sie versteht es wie nur wenige, den ganzen geistigen Gehalt einer Dichtung herauszuschälen, sich bis in die kleinsten Einzelheiten hinein zu vertiefen, und dem Hörer das fertig Verarbeitete in eindringlicher Wirkung darzulegen. Vom musikalischen Moment ausgehend, erscheint nun manches beinahe etwas chargiert, und der künstlerische Ausdruck auf eine Spitze getrieben, die mit ihrer glänzenden Feinheit beinahe ein Brechen befürchten läßt. Es besteht sozusagen eine Differenz zwischen ihrer Auffassung der Dichtung und zwischen derjenigen des Komponisten, und zwar oft in krassem Gegensatz zu den Traditionen im Vortrag klassischer Musik. Dies, sowie das etwas bunt gefärbte Programm, dürfte den Erfolg der Künstlerin etwas beeinträchtigt haben. Wie schade, daß Frau Bremea uns nicht das bot, was ihr eigenes Wirkungsfeld stempelt: Richard Wagner.

Die Begleitung zu allen Gesängen wurde von Herrn Behrens in sehr feiner geschmackvoller und technisch tadelloser Weise durchgeführt.

Frau Bremas Tochter, Miß Tita Brand, regitierte mit meisterhaftem Vortrag Szenen aus Shakespeareschen Dramen. Ihr herrliches, modulationsfähiges Organ, ihre bewunderungswürdige Sprachtechnik und ganz besonders ihre temperamentvolle und doch aufs feinste abgetönte Vortragskunst schufen große Wirkung. E. H—n.

— III. Abonnementskonzert. Als Hauptnummer figurierte die Symphonie in f-dur, op. 90 von J. Brahms. Breit ausgesponnen und mit schwerer, ja schwerfälliger Behaglichkeit gearbeitet, ist der Wert des Werkes nicht für jeden Hörer sofort erkennbar, und dennoch kann man sich dem Ernst und der gewaltigen Tiefe, die geradezu als typisch für Brahms' Schaffen erscheinen, nicht entziehen. Das ist ja immer so fesselnd an Brahms, daß jedes Werk durch seine enge Verbindung mit dem Eigensein des Schöpfers zu einem persönlichen Dokument gestempelt wird, und daß es damit, wenn man so sagen darf, psychologischen Wert besitzt. Und so stehen auch in diesem Werke echt Brahms'sche Mängel dicht neben echt Brahms'schen Vorzügen: Manchmal etwas dürftige Themenerfindung, überall breite, ausholende Anlage, sorgfältige Ableitung und konsequentes Bestreben nach Vertiefung und Verinnerlichung. Dazu die sinnreiche Gruppierung der Klangmomente, gewissermaßen ein Katalogisieren der Instrumentalgruppen. Aber die erreichte Wirkung ist frei von jeder „Gewolltheit“; weltabgewandte Sehnsucht und die Schönheit eines reinen Innenlebens sind ihre Quellen. Nur dem Suchenden raucht in den Werken Brahms' „des Lebens tiefversteckter Born“.

Die beiden ersten Sätze fanden eine sehr stimmungsvolle Wiedergabe, während die auffallende Tempoverschleppung in der zweiten Hälfte der Symphonie den Eindruck schwächte.

Als Solistin hörten wir Fräulein Tilly Roenen aus Berlin. Diese Künstlerin bereitete durch ihre Wiedergabe einiger Schubertscher und Brahms'scher Lieder ungetrübten Genuß, der zur Hauptsache

ihrem herrlichen Organ und ihrer mächtigen Gestaltungsgabe entsprang.

Anderer Pflichten verhinderten mich, auch noch das Klavierkonzert in d-moll von Brahms, von unserem bestbekanntesten Fritz Brun gespielt, anzuhören — die Tagespresse hat sich darüber sehr günstig ausgesprochen. E. H—n.

Zürcher Musikleben. Vom 9. bis 11. Dez. ging's in der Tonhalle hoch her: zweimal, am 9. und 11. führte der „Männerchor“ mit Unterstützung der Damen des „Gemischten Chores“ unter B. Andreaes Leitung „Fausts Verdammung“ von Berlioz auf, und dazwischen gaben die gewonnenen Solisten, Marcella Pregi, Ludw. Heß, Joh. Meschaert und H. Vaterhaus, ein Solistenkonzert. Man pflegt von spezifisch musikalischer Seite im allgemeinen als kleinlicher Nörgler angesehen zu werden, wenn man vor dem gewaltigen Werk Berlioz' nicht in unbedingter Anbetung auf den Knien liegt. Gegenüber den großartigen musikalischen Schönheiten des Werkes müsse man über die Mängel des Textes einfach hinwegsehen. Solcher Forderung kann man nun allerdings nachkommen, wo es sich um einen irgend beliebigen Stoff handelt, wo aber heute für den Deutschen der Name „Faust“ in Betracht kommt, ist das schlechterdings unmöglich. Goethes „Faust“ ist gewissermaßen unser nationales Heiligtum, und das bringt es mit sich, daß wir einmal alles, was sich in dem Gedankenkreis des Meisterwerkes bewegt, an seinem Maßstabe messen müssen, und daß wir zweitens jede — gelinde gesagt — Verzeichnung seines ganzen oder teilweisen Inhaltes als ästhetischen Rippenstoß empfinden. Leider fehlt es uns an Raum, den Aufbau des Berlioz'schen Textes zu skizzieren und auf seine einzelnen kleineren Schwächen einzugehen. Als weitaus wichtigste sei hier nur die gänzliche Verkennung oder Mißachtung des eigentlichen Goetheschen Faustgedankens hervorgehoben: Faust fährt unter dem Geheul der Teufel bis in den tiefsten Schlund der Hölle hinab. Dieser Rückfall

zur naiven Sage der Faustbücher genügt, uns den Geschmack an der Dichtung, zumal bei der ganz schattenhaften Zeichnung des Helden, einigermaßen zu verderben. Soviel vom Text! Es mußte gesagt werden, gleichsam zur Abwehr, zur Verwahrung gegen jede Verballhornisierung unseres Faust, nicht zur Verunglimpfung des Komponisten Berlioz. Was er aus seinem Text gemacht hat, läßt nur bedauern, daß er sich nicht an einen besseren gehalten hat. — Nachdem schon der erste und namentlich der zweite Teil (Ostermorgen — Auerbachs Keller — Fausts Traum) eine Fülle hervorragender Schönheiten — wir erinnern nur beispielsweise an den „Sylphentanz“ — und interessantester Ideen gebracht hat, erreicht das Werk seine Höhepunkte im dritten und vierten Teil. Reizend ist der Zwiegesang zwischen Mephistopheles und dem Chor „Wie dein Herze lacht zc.“ (Szene 12) mit dem tonmalerisch entzückend geschilderten Verschwinden der Irrlichter, voll höchster musikalischer Schönheit die folgende Szene zwischen Faust und Margarethe. Der zum Schluß hinzukommende Chor der den „Galan“ witternden Nachbarn bietet, wenn er auch nicht gerade zur Erhöhung der Poesie beiträgt, Gelegenheit zu äußerst charakteristischer Zeichnung und zum Aufbau eines höchst interessanten und effektvollen Abschlusses des dritten Teils. Der vierte Teil beginnt mit dem Goetheschen Lied „Meine Ruh ist hin“, von dessen Vertonung wir beim besten Willen nicht erbaut sein können. Wo ist das einfache, sinnige Gretchen geblieben? So fühlt und singt eher eine überfeine, hysterisch angehauchte Pariserin. Prachtvoll ist dann die „Beschwörung der Natur“ („Natur, du mächt'ge“, — nach Goethes „Erhabener Geist zc.“) und von zwingender Großartigkeit die Höllenfahrt — „Faust und Mephistopheles auf schwarzen Rossen dahinbrausend“ — vorbei an der Schar angstvoll betender Landleute, hindurch durch den „Schwarm nächt'ger Vögel“ und das „unendliche Gedränge tanzender Totenbeine“, bis die Hölle sich auftut und

Faust unter dem Geheul der Dämonen versinkt, die Berlioz in sehr origineller und gelungener Weise ihre Gefühle in Swedenborgscher Höllensprache zum Vortrag bringen läßt. Den Schluß des Werkes macht eine wunderbar zarte, wahrhaft ätherisch schöne Verklärung der — hier durch Fausts Verdammung erlösten — Margarethe. Die Aufführung mußte in jeder Beziehung mustergültig genannt werden, Chor, Orchester und Solisten taten unter Andreaes umsichtiger Leitung ihr bestes, um allen Schönheiten des gewaltigen Werkes zu möglichst vollkommenem Ausdruck zu verhelfen. Auf die eingangs erwähnten Künstler werden wir anlässlich des Solistenkonzertes, dessen Besprechung wir uns für die nächste Nummer vorbehalten, noch zurückkommen.

W. H.

**Berner Stadttheater.** Zwei Carmen-Aufführungen. So seltsam es klingen mag: die Carmenaufführung mit unserm hiesigen Ensemble war stilvoller, ja eindringlicher als die mit Mario Gays, der derzeit berühmtesten Carmen. Wenn die ausgeprägte Eigenart Madame Gays, die Einzigartigkeit ihres Temperaments, und die andauernde Akzentuation ihres Eigenwesens drängten sich dermaßen in den Vordergrund, daß von künstlerischen Beziehungen zwischen der Titelheldin und dem übrigen Ensemble kaum mehr die Rede sein konnte. Der Chor geriet in Gesang und Spiel in Verwirrung, ja selbst das Orchester konnte sich den mannigfachen Willkürlichkeiten des Gastes nur auf Kosten der Reinheit und Präzision fügen. Einzig Herr Balta stand auf der ganzen Höhe der Kunst Mario Gays; sein „Don José“ war eine Glanzleistung, die sich besonders im letzten Akte zu hinreißender Wucht und Größe erhob. Alles andere war dafür um so matter und farblos; vermochte selbst nicht einmal die dankbare Rolle des „Escamillo“ in der tänzelnden Gangart, mit der Herr Vitzelmann die stolze Kraft und die Grandezza des spanischen Stierkämpfers ausdrückte, stärker zu interessieren. Unter dem erlaubten

Durchschnitt stand der „Il Zuniga“ des Herrn Köseling, und ganz unbegreiflich erschien die Besetzung des „Il Dancairo“.

Wenn die Aufführung mit Frä. von Stager als Carmen fast eine bessere genannt werden darf, so hat dies seinen Grund darin, daß sich die Künstlerin dem Gesamtbild unterordnete, und dennoch ein scharf umrissenes Charakterbild schuf. Frä. Stager suchte die Carmen weniger von einer bestimmt gegebenen Auffassung aus darzustellen, als vielmehr in einer ihrer Persönlichkeit glatt angepaßten Verkörperung eine Carmen zu geben, die von der gewohnten Interpretation stark abwich, aber doch sehr glaubhaft und fesselnd erschien. Was bei ihrer Darstellung, ganz im Gegensatz zu Mario Gays, besonders hervortrat, war, daß sie eine Entwicklung gab, eine sich immer mehr schärfende Weiterbildung ihres Charakters mit jedem Erlebnis nachdrücklich zeichnete. Man kann sich kaum einen schärferen Kontrast denken, als diese beiden Carmen-Vorstellungen. Mario Gays Carmen ist von einer fast tierhaften Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, die keine andere Triebkraft kennt, als ungezähmte, ewig neu begehrende Sinnlichkeit. Mit der fühllosen Gleichgültigkeit und Grausamkeit eines Naturkinds wirft sie ihre Opfer wieder von sich. Mario Gays Spiel ist von einer solch wunderbaren Berechnung, daß jede Bewegung, jeder Ton aus dem Augenblick geboren zu sein scheint. Aber diese Zersplitterung in tausend Kleinigkeiten und Feinheiten, in erklügelte Details und effektvolle Nebensächlichkeiten birgt doch eine große Gefahr: es geht viel von der Einheit, von der Großzügigkeit verloren. Man erinnert sich, wie sie die blonden, dicken Zöpfe der Micaëla in der Hand wog, man sieht noch, mit welchem Augenspiel diese Carmen starb, man fühlt ihr noch die seltsam hingebenden, die Bewegung wie köstliche Süße auskostenden Tänze nach — aber das Bleibende eines zusammenfassenden Eindrucks ergab sich kaum. Ihr volles, sattes, dunkles Organ gelangte besonders in ge-

tragenen Partien zu voller Tonentfaltung, wie in der Kartenszene, wengleich diese darstellerisch nicht die Höhe anderer Momente erreichte.

St. Gallen. Die musikalische Wintersaison hat uns als Veranstaltung des Konzertvereins die ersten drei der üblichen Abonnementskonzerte, einen Kammermusikabend und ein Konzert der Société de Concerts d'Instruments anciens gebracht. In den Abonnementskonzerten wirkten solistisch mit: der Pariser Tenorist Ludwig Hek aus Berlin, der Cellist David Popper aus Budapest und der Genfer Violinist Henri Marteau. Letzterer leitete die Aufführung von Josef Laubers Violinkonzert in D-moll mit Orchesterbegleitung und spielte die Solo-Violine, auch in einem andern Werk eines schweizerischen Komponisten, in Jacques Ehrharts Romanze mit Orchesterbegleitung und im Symphoniesatz aus einer unbekanntem Bachschen Kantate für konzertierende Violine, mit Begleitung des Streichorchesters und drei Solotrompeten. Erstmals wurden in diesen Konzerten weiter geboten die Ouvertüre zu Eugen d'Alberts Oper „Der Improvisator“ und die von Felix Mottl für Orchester bearbeitete Ballet-Suite aus Gluckschen Opern. David Popper wirkte auch am Kammermusikabend mit. Das Konzert der Pariser Musik vermittelte uns die Bekanntschaft mit der Brüsseler Sopranistin Marie Buisson. Der städtische Männerchor „Harmonie“ feierte seinen 85jährigen Bestand und die 30jährige musikalische Leitung durch ihren Direktor Richard Wiesner mit einem Konzerte in der St. Laurenzenkirche, an welchem die Sopranistin Hermine Förster in Düsseldorf und der Baritonist Soomer in Leipzig solistisch mitwirkten. Aus dem Programm mögen genannt sein: Max Bruchs Frithjof-Szenen, zwei Gesänge aus Edvard Griegs „Sigurd Forsalvar“, Hegars Bundeslied, Wotans Abschied und Feuerzauber aus Wagners „Walküre“, Richard Wiesners Chor- und Orchesterstück „An das Vaterland“.

Das städtische Kunstmuseum sah in der letzten Zeit eine hübsche Weihnachtsausstellung st. gallischer Künstler in seinen Räumen. Richard Schaupp, Fritz Gilfi, C. Braegger, Viktor Baumgartner, Frau Hebel-Rüdin, Martha Burckhardt, Albert Müller, Fräulein S. Kunkler waren mit Gemälden, Ölstudien, Aquarellen, Radierungen vertreten. Der Bildhauer Geene vertrat die Plastik. F.

Luzern. Wir befinden uns heute am Ende der ersten Hälfte unserer Kunstsaison. Was man uns am Anfang versprochen, ist in qualitativer Hinsicht bisher treulich gehalten worden. Von den projektierten Sonatenabenden Sanitzel-Fachbänder hatte man bis heute aus einem mir unbekanntem Grunde Umgang genommen, ein Umstand, den man als Musikliebhaber aufrichtig bedauert, der aber dem ganzen Luzerner Musikarrangement den idealen Nutzen bringt, daß alle anderen musikalischen Darbietungen umso eher geschätzt werden. Unter diesen muß der Zeitfolge gemäß in erster Linie Fachbänders III. Kammermusik vom 26. November erwähnt werden. Der Abend brachte uns 20 Fachbändersche Liederkompositionen, die verschiedenen Schaffensperioden des Komponisten angehören und von Frau Lydia Fachbänder gesungen wurden. Die Lieder Fachbänders hätten wohl kaum eine treuere Wiedergabe finden können; der klangvolle Sopran dieser Sängerin und ihr musikalisches Anpassungsvermögen brachten alle Vorzüge dieser Kompositionen zur vollen Geltung. Die Lieder sind von verschiedenem Gehalt, allein durchweg spricht aus ihnen der Geist eines echten Künstlers. Fachbänder selbst begleitete sie am Klavier, ein Umstand der dazu beitrug, die Persönlichkeit des selbständigen Musikers und Liederdichters markant hervortreten zu lassen.

Mit der Aufführung der Bachschen Johannespassion am 9. Dezember hatte sich der städtische Konzertverein eine schwere Aufgabe gestellt, die er denn auch in vorzüglicher Weise löste. Mit einem Chorpersonal von 170 Stimmen, einem vollbesetzten großen Orchester und fünf

tüchtigen Solisten brachte Musikdirektor Fachbänder dieses monumentale Werk sehr gut zur Geltung. Die Bachsche Johannespassion stellt besonders an den Chor hohe Anforderungen und wenn man bedenkt, daß 30 neu zum Chor hinzugekommene Stimmen in dieser Aufführung sozusagen ihre erste Feuerprobe zu bestehen hatten, so sieht man von Kleinigkeiten ab, die man in einer im ganzen sehr exakten Wiedergabe gerne vermißt hätte. Die Aufführung dieses Werkes hatte noch den examinatorischen Zweck, den Chor für das im nächsten Sommer hier stattfindende Schweizerische Tonkünstlerfest auf seine Leistungsfähigkeit zu prüfen. Die Prüfung ist so gut ausgefallen, daß man mit diesen Gesangskräften ohne Bedenken an die schwierigsten Werke herangehen darf.

Die bei der Aufführung der Johannespassion mitwirkenden Solisten, die Altistin Fräulein Wanda Felicitas Weber aus Bruchsal, die Frankfurter Kammer Sängerin Fräulein Johanna Dieß, der Tenor Richard Fischer aus Frankfurt, der Bassbariton Peter Hegar aus Mainz und der Luzerner Bassist Gallus Smür hatten in einem am 10. Dezember stattgefundenen Künstlerkonzert Gelegenheit, sich über ihr Können — jeder in seinem eigensten Gebiete — auszuweisen.

In der Oper wurde innerhalb eines Monats nicht sonderlich viel geleistet. Außer Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ gab man nur noch „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai, allerdings in einer völlig abgerundeten Aufführung. Am Weihnachtstage wurden zum erstenmale im Luzerner Stadttheater „Hoffmanns Erzählungen“ aufgeführt.

Das Repertoire des Schauspiels bot künstlerisch wenig Bedeutendes. Ohnets „Hüttenbesitzer“ Blumenthal und Kadelburgs Doppellustspiel „Im weißen Rößl“ und „Als ich wiederkam“, „Doktor Wesppe“ von Benedix, der „Registrator auf Reisen“ von L'Arronge und die „Schmetterlingsflucht“ von Sudermann, das ist alles.

Im Zürcher Künstlerhaus herrschte anfangs Dezember für kurze Zeit nur Ferdinand Hodler mit einer sehr interessanten Kollektion älterer, neuerer und neuester Arbeiten, teils aus Privatbesitz hergeliehen, teils vom Künstler selbst gesandt. Die neuesten Bilder Hodlers gaben in der Mehrzahl Landschaften in jenem hellen, leuchtenden Kolorit und jener wuchtigen, breiten Behandlung, die dem dekorativen Ideal des Künstlers entsprechen. Mehrere fanden sofort ihren Liebhaber. Von den neuesten figürlichen Kompositionen, einer still durch die Landschaft wandelnden Frau und einem nackten, über dem Nebelmeer auf einer Felsspitze stehenden Jüngling, blieb das letztgenannte ebenfalls in Zürich. In der streng architektonischen Durchgestaltung dieses Gemäldes, wie in der nach bestimmten Erwägungen der Linienrhythmik organisierten Landschaft auf dem Bilde mit der Frau, trat Hodlers, den Zusammenhang der Malerei mit der Architektur stark betonendes künstlerisches Schaffen, klar und intransigent zutage. Unter den Bildern älteren Datums, aus den 1880er Jahren, fand man in bezug auf malerische Qualität und zeichnerische Feinheit und Schärfe ausgezeichnete Arbeiten. Auch eine wertvolle Studie zum „Tag“ war ausgestellt. Zum Hegar-Jubiläum war dem hochverdienten Kapellmeister ein Gemälde Hodlers gestiftet worden, das jetzt durch die Ausstellung den Kreisen der Kunstfreunde zugänglich gemacht wurde. Beim Feste selbst hatte man, um den Damen kein Argernis zu geben, von einer öffentlichen Überreichung des Gemäldes Abstand genommen. Wer weiß, wie wenig Hodlers nackte Frauengestalten nach der Seite des Sinnenreizes hinliegen, konnte die Komik jenes moralischen Entschlusses nachträglich noch in seiner ganzen Fülle auf sich wirken lassen. Diese in eine Landschaft mit einer herabrieselnden Quelle hineingestellte, die Natur verehrende Figur, zeichnete sich vor allem durch den schönen Zusammenklang des Fleischtones mit dem Grün und Braun der Landschaft aus.

Unmittelbar an diese bedeutjame Ausstellung, die sich des regsten Besuches erfreute, und in der neben Hodler nur noch der vortreffliche, geistreiche englische Aquarellist und Radierer East mit einer reichen Zahl von Arbeiten vertreten war — eines seiner Aquarelle und zwei Radierungen sind in den Besitz unserer Kunstsammlung übergegangen — unmittelbar an sie schloß sich die Weihnachtsausstellung an, die diesmal — leider — nur von kurzer Dauer ist, indem sie am 2. Januar zu Ende geht. Qualitativ stand sie hoch über dem sonst in dieser letzten Jahresserie üblichen Niveau. Eigentlich Geringwertigem begegnete man kaum. Am meisten künstlerische Beachtung fanden die auf dunkle, elegische Töne gestimmten drei Landschaften Hans Sturzeneggerts, die von einer echten Größe und Tiefe des Empfindens und Gestaltens zeugten. Auch ein Herrenporträt des Künstlers zeigt, wie tief in psychologischer Hinsicht Sturzenegger gräbt und über welche Kraft der Charakteristik er verfügt. Mit einer Reihe tüchtiger, solider Arbeiten hatte sich auch der andere Schaffhauser Richard Amsler eingestellt. Ernst Würtenberger war bloß mit einem Bilde vertreten, einem farbig fein gesehenen Bauernbuben in der ländlichen Speisekammer. Fritz Widmann stellte zwei markige Landschaften von fester Faktur und gesundem, sicher abgewogenem Kolorit aus. Einige reizende delikate Aquarelle Emil Anners seien gleichfalls erwähnt. Mit erfreulichen, frischen Talentproben waren die Landschaftler Philipp Hößli, René Lachenbauer und der Aquarellist Hinrikson vertreten. Vorzügliche Lithographien brachte Friedrich Walthard, Figürliches und Landschaftliches. Zwei Arbeiten Alex. Soldenhoffs wiesen eine beachtenswerte persönliche Note auf; vor allem die frische Sonnigkeit des breit und kräftig hingestrichenen Doppelporträts zog die Aufmerksamkeit auf sich.

Diese paar Hinweise mögen hier genügen. Die Plastik war bloß mit drei fleißigen Arbeiten Hans Freys und Wilhelm

Schwerzmanns vertreten. Die ganze Ausstellung machte den Zürcher Künstlern

und den ihnen zugewandten Orten alle Ehre. H. T.

## Literatur und Kunst des Auslandes

**Bartholomé-Ausstellung in Berlin.** In Berlin hat man eine Ausstellung von Werken des berühmten französischen Bildhauers und Malers Albert Bartholomé veranstaltet. Der 1849 geborene Künstler studierte zuerst die Rechte, ging dann aber nach Genf und wieder zurück nach Paris, wo er sich ganz der Malerei widmete und namentlich als Zeichner Bedeutendes leistete. Da bewog ihn 1886 der Schmerz über den Tod seiner heißgeliebten Gattin, sich ganz in die Einsamkeit zurückzuziehen, wo er sich nur noch mit dem Gedanken beschäftigte, seiner toten Frau ein Grabdenkmal zu schaffen, in das er die ganze Fülle seiner Schmerzen um ihren Verlust hineinlegen könnte. So wurde er Bildhauer. Nachdem bereits eine ganze Anzahl hervorragender Werke, die fast alle die schwermutvolle Trauer um den Tod geliebter Menschen zum Ausdruck bringen, seine Werkstätte verlassen hatten, erschien 1895 der Entwurf zu jenem grandiosen und erschütternden Monument Aux morts, das dann ausgeführt und 1899 auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris enthüllt wurde. Dieses Werk ist wohl das Großartigste, was die neuere plastische Kunst hervorgebracht hat.

**Ludwig Fulda.** Die neue romantische Komödie „Der heimliche König“ dieses Schriftstellers, der über ein gefälliges Vers-

und Formtalent verfügt, aber in der Behandlung der Stoffe stets an der Oberfläche bleibt und bei jedem ernsthaften Problem versagt, ging am Berliner Lessingtheater zum erstenmal in Szene und hatte lebhaftesten Erfolg.

**Hugo von Hofmannsthal,** der nervös-dekadente, aber äußerst feinfühlig und mit einer hervorragenden Sprachkunst arbeitende Wiener Dichter, kam am Hoftheater in München mit seiner neuen Tragödie „Oedipus und die Sphinx“ zum Wort. Das Stück, das wie die Umdichtung der Sophokleischen „Elektra“ einen antiken Stoff modernisiert, fand freundlichen Beifall.

Von **Bernard Shaw,** dem bekannten englischen Satiriker, der nun auch in Deutschland Mode geworden ist, brachte das Deutsche Theater in Berlin die neue satirische Komödie „Mensch und Übermensch“ zur Erstaufführung. Bedeutende Wirkung erzielte nur der erste Akt, während die folgenden durch zu große epische Breite ermüdeten.

**Kölner-Stadttheater.** Hier errang sich die neue große Oper „Bendetta“ von Emilio Pizzi einen durchschlagenden Erfolg. Die Kritik hebt hervor, daß diese Oper zu den bedeutendsten Schöpfungen auf musikdramatischem Gebiet der neuern Zeit zu rechnen sei.

## Bücherschau

Schweiz.

**E. Baudenbacher,** Heimatglück. Erzählungen, Skizzen, Betrachtungen und

Sprüche. (220 S.) Bern, Gustav Grunau. Brosch. Fr. 3.—, geb. Fr. 4.—.

Was ist Heimat? Ist sie ein Gebiet, das Pfähle abstecken und Grenzsteine umschließen? Ist sie an einen staatlichen