

Literatur und Kunst des Auslandes

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

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.

überraschte. Besonderes Lob gebührt noch Herrn Wallburg und Frä. Ernst. (Ist die Toilette des 2. Aktes ihr vom Dichter so vorgeschrieben?)

Ein echter Oscar Wilde, wie man ihn aus seinem „Dorian Gray“ kennt, ohne den pathologischen Einschlag. Nicht der Dichter Wilde, den man in seinen andern Werken suchen muß. Aber der unheimlich geistreiche Causeur, der mit seinen verblüffenden Paradoxen um sich wirft — wer wird nicht in Viscount Goring den Lord Henry wiedererkennen, und in diesem den Dichter selbst? — Den Verherrlicher des raffiniertesten Luxus, den Freund kriminalistischer Sensationen, der es nicht verschmäht, mit Sherlock Holmes zu konkurrieren. Es ist Oscar Wilde, der der englischen „Gesellschaft“ ihre Verlogenheit und Hohlheit schonungslos aufdeckt und doch nicht ohne sie leben kann. Vor allem aber kommt hier der geistvolle Dramatiker zum Wort. Jedes Wort ist ein geistprühendes Paradoxon; wie ein blendender Mantel sind die entzückend bössartigen Worte alle über die Handlung gebreitet, und man fühlt sich nicht versucht, diesen Mantel zu heben. Da drunter würde den Neugierigen auch eine arge Enttäuschung erwarten. Man gibt sich dem geistreichen Plauderer ganz gefangen und verzeiht ihm die schlimmsten Verbrechen gegen die landläufigen Regeln der dramatischen Poesie. Auch diese Paradoxen sind entzückend. Das Verbrechen, das zum tragischen Konflikt führt, ist befriedigend gesühnt, wenn

der öffentliche Skandal vermieden ist. Heiliger Aristoteles mit deiner Katharsis! Bloesch.

— O p e r. Mit den Aufführungen dreier Repertoireoper, Lohengrin, Cavalleria Rusticana und Bajazzo, sowie einer Operette, Der fidele Bauer von Leo Fall, erschöpfte sich bis jetzt die Tätigkeit unseres Opernensembles. Über die Operettennovität sind nicht viel Worte zu verlieren; für die musikalische Minderwertigkeit scheint eine uner-schöpfliche Sentimentalität Ersatz schaffen zu wollen. Der fidele Bauer rangiert unter den Neuheiten des Operettenmarktes zweifellos an einer der letzten Stellen.

Die bisherigen Aufführungen dienten mehr oder weniger zur Einführung der neuen Opernkräfte. Krause, der neue Heldentenor, hat glänzende Stimmittel, aber nur geringe Stimmbildung. Dafür eignet ihm eine das Opernmittelmaß weit übersteigende Darstellungsgabe, die sein Auftreten immer interessant macht. Unsere neue „Jugendliche“, Fräulein Elfriede Scherer, konnte sich als Elsa in Lohengrin nur übermäßiges Können und bescheidene Stimmittel ausweisen. Sie ist allerdings noch so sehr Anfängerin, daß man über ihre wirkliche Eignung vorläufig kaum ein Urteil fällen kann. Der Operettentenor scheint die geringen Erwartungen, die man nach seinem Gastspiel von ihm hegte, nicht enttäuschen zu wollen. Im übrigen sind die Hauptkräfte die bisherigen geblieben. E. H—n.

Literatur und Kunst des Auslandes

Josef Rainz. Rainz ist tot! Das ist, wie wenn man sagte: Venedig ist versunken. Das ist die Botschaft vom Sterben einer großen Kultur, vom Untergang einer Welt von

Schönheit. Eine Dissonanz ist über die Erde gegangen, eine Saite ist gesprungen, der Tod hat ein wunderbares Instrument zerstört. Wir alle, denenzer mehr gewesen als nur

ein Name, ein berühmter, gepriesener Künstlername, denen er zum tiefen Erlebnis geworden, wir stehen am Grabe des Toten und denken trauernd an die Schönheit, die er in uns zurückgelassen. Wir können es immer noch nicht glauben, daß dieser Mund, der so viele Siegel gelöst, nun für immer verstummt, daß diese königliche Seele, die Tausende und Abertausende hingerissen, tot sein soll.

Aber das Fragen und Sinnen, das Kopfschütteln und Sichauslehnen macht ihn uns nicht lebendig. Der Tod ist hier die Wirklichkeit. Die menschliche Wissenschaft hat die Waffen strecken müssen. Sie hatte damals ihr Schlußwort gesprochen, die Ärzte hatten sich dahin geäußert, daß es keine Rettung gebe, nicht einmal eine Fristerstreckung, ein Aufhalten des Zerstörungsprozesses. Die Krankheit hatte sich festgesetzt und wucherte weiter, trotz dem verzweifeltsten Kampf der Ärzte, trotz operativen Eingriffen. Das Ende war vorzusehen. Alle wußten es, daß der Tod unabweisbar hinter seinem Bette stand und auf die Stunde wartete; nur ihm selbst blieb es ein wohlthätiges Geheimnis. Der Arme glaubte an seine Genesung und dachte nicht ans Sterben. Er war voll von Plänen, Ideen, Gestalten, sein wacher Geist beschäftigte sich unablässig mit neuen lockenden Aufgaben. Die Krankheit hatte keine Macht über ihn. „Wenn ich erst wieder gesund bin!“ In ungeduldiger Erwartung seiner Genesung unterhielt sich Rainz mit seinen Freunden über sein baldiges Wiederauftreten. Baron Berger vom Burgtheater und die Dichter erschienen, um mit ihm die neuen Rollen zu besprechen, an die ja niemand mehr dachte, die Hoftheaterintendanz focht mit ihm einen förmlichen Kampf um einen neuen Vertrag, der ihm hohe Vorteile bringen sollte, von dessen Wichtigkeit sie indessen überzeugt war; denn sie war sich darüber im klaren, daß ihr Ent-

gegenkommen einem unrettbar Verlorenen galt. Die Freunde erschienen lächelnd an seinem Lager, spielten ihm liebevoll, mit Weh im Herzen, Komödie vor, freuten sich der fortschreitenden Rekonvaleszenz, und wenn die Tür sich hinter ihnen ins Schloß legte, standen Tränen in ihren Augen. Jeder nahm die Gewißheit mit sich, daß dort drinnen eine Flamme am Erlöschen sei. Es war eine furchtbare, ergreifende Komödie, ein „Totentanz lächelnder Gesichter“ um einen Sterbenden. Aber zugleich war es das titanenhaft Ringen eines stärksten Geistes mit dem Tod. „Womit dieser Sterbende, Faust vergleichbar, den Tod überwindet, während der Tod seinen Körper zerstört, das ist die nämliche Kraft, mit der seine Kunst so oft Tausende gepackt und erschüttert hat, das ist der Geist.“ Diese Worte hat Baron Berger gesprochen, als er am Sarge zum letzten Male von seinem Künstler Abschied nahm.

Ich muß jetzt daran denken, wie er als Cyrano den Degen kreuzte mit seinem letzten Gegner . . . „Und niemand soll mich stützen.“ „Mir bleibt ein Gut trotz aller Stürme
Lösen,

Das niemals ward befleckt im Kampfgefühl,
Und das ich heut, am Ende meiner Tage,
Getrost zur blauen Himmelschwelle trage.
Dies Gut — es ist — mein Wappenschild!“

Lächelnd sagte es Cyrano, lächelnd durstete auch Rainz es sagen. Sein Wappenschild bleibt strahlend rein, wenn auch die Zeit vorüberrauscht: es ist immer das fleckenlose, strahlende Schild seiner herrlichen Kunst.

Mit Josef Rainz hat die zeitgenössische Bühne ihren ersten Schauspieler verloren. Wir werden seinesgleichen nicht wieder sehen. Der Verlust dieses reichen königlichen Menschenlebens wird nicht von einem einzelnen Theater, nicht von einer einzelnen Stadt betrauert; der Schmerz um den Unerseßlichen umspannt die ganze Kulturwelt.

Scheuen wir uns nicht, das zu sagen, denn er war wahrhaftig ein einziger! Eine Erscheinung für sich, ganz aus dem Eigensten geschaffen, ein ragender Gipfel, ein geschlossenes Ganzes, von Rechts wegen ein König von eigenen Gnaden. Nicht nur als Künstler war er der Größte und Eigenartigste, er war darüber hinaus ein hochbedeutender, origineller und starker Mensch. Das eine ist bei ihm ohne das andere nicht zu denken; denn Kunst und Leben verschmolz bei ihm in eins. Rainz war im allgemeinen ein Künstler, so wie Andreas Sperelli etwa in d'Annunzios „Lust“. Er war Künstler über die Bühne hinaus, in jeder Verrichtung, jeder Äußerung, in jedem Gedanken, in seinen Neigungen, Ambitionen und Beschäftigungen, in seiner Bibliothek, auf der Straße, auf dem Fectboden, in Gesellschaft und auf seinen Reisen. Ein reicher Mensch und ein großer Künstler, zwei unzertrennliche Begriffe. Sein Leben ist einem steil ansteigenden Pfad vergleichbar. Nicht viele gehen ihn, die meisten bleiben zurück und die wenigen, die ihn zwingen, versagen, weil sie oben der Schwindel erfaßt. Wenn wir dieses Wachsen aus den ungestümen Anfängen der ersten Jahre bis zur goldenen Reife höchster Künstlerschaft verfolgen, wenn wir dabei an die zahllosen Hindernisse denken, die überwunden werden mußten, um zu solcher Höhe sich emporzurängen, dann bannt uns zuerst der stählerne Wille dieser Künstlerintelligenz. In seiner Arbeit war die Größe des Unablässigen, des niemals Rastenden, des beständig Kämpfenden. Jede neue schauspielerische Tat war eine Steigerung nach oben, ein Hinaufschleunigen zum Gipfel. Sein Fleiß wurde zum Genie. Was in den Bereich seiner Persönlichkeit geriet, wurde Geist. Was er einst erlebte, gelesen, gefühlt oder gedacht, ist ihm Besitz geworden. Durch einen nie er-

löschenden Wissensdurst, der ihn die entlegensten Literaturen suchen, in allen Wissenschaften forschen ließ, durch ein heißbegehrendes Studium, bewundernswert rasches Erfassen und Durchdringen wurde er zu einem Dialektiker par excellence, und die souveräne Behandlung des Dichterworts, der vorwärtsdrängende, mitreißende Glanz seiner Rede mit ihrer wechselvollen Phrasierung und berausenden Melodie machte ihn, trotz Strakosch, Lewinsky und Poffart, zum besten Sprecher der deutschen Bühne.

Während seine Kunst die höchsten Gipfel erreichte und sein geschmeidiger Geist alle Wandlungen zur Höhe vollzog, blieb eines unberührt: seine innere Jugend. Rainz wurde nicht älter, er wurde nur reifer. Die Jugend, ihre Kraft und ihr Glanz, blieb in ihm bis ans Ende. Dieses seltene Gottgeschenk teilte er mit erlesenen Frauen, die mit fünfzig und sechzig Jahren noch Liebe schenken können, wie junge Bräute. Die Flamme blieb unverfehrt in ihm, sie loderte gleich mächtig in den letzten Jahren seines Lebens wie damals, als er an der Seite Ludwigs II. auf dem Rütli den Melchthal sprach. Man hat es oft nicht verstehen wollen, daß er als Bierzig-, beinahe Fünfzigjähriger noch den Romeo und den Carlos spielte, man hielt ihm dann etwa vor, daß er den alten oft bewährten Erfolg in diesen Rollen noch einmal ausmünze, und Kritiker, die es besser wußten, fanden es an der Zeit, daß sich Rainz allmählich nach einem seinem Alter angemessenen Rollenfach umsehe. Sie wußten nichts davon, daß ihm diese Rollen einen Jungbrunnen bedeuteten, daß er an ihnen erprobte, ob die Spannkraft in ihm nicht nachgelassen. Und jedesmal fand er sie so ungebrochen, so jung und federnd, wie in früheren Tagen. Sein starker Geist gebot dem Körper jung zu bleiben, und er blieb jung und geschmeidig, bis die Krankheit an ihm zehrte.

Ein gut Teil dieser ewigen Jugendlichkeit verdankte er seiner gewaltigen Phantasie, die die ganze Welt, mit ihren Höhen und Tiefen, ihrer Schönheit und ihrer Sünde, mit ihrem Glück und ihrem Weh, umspannte und meisterte. Für alle Gestalten, die er wie mit magischer Zauberei zitierte, hatte er das tiefste innerste Erkennen, und für einer jeden Wesensart die einzig treffende, scharf beleuchtende Form. Wenn er den Dreistes spielte, dann war er Grieche und nur Grieche, „das Land der Griechen mit der Seele suchend“. Wenn er als Mortimer die Wunder des Kolosseums und der römischen Kirche gepriesen, dann war er voll von katholischer Sinnenfreude; seine malenden Worte ließen der Gestalten Fülle verschwenderisch vor uns erstehen, und die Musik des Himmels, von der er verzückt und jauchzend stammelte, glaubten wir zu hören. Er malte glühende Bilder, nicht nur mit der Gewalt seines Worts, sondern auch mit der unnachahmlichen Geberde seiner Hände. Oder als Tempelherr. Da trug er deutsche Biederkeit und jugendlichen Kriegerstolz in orientalische Buntheit und stilisierte Linien hinein und schuf dadurch charakteristische Kontraste. Den Romeo erlöste er aus erotischer Sentimentalität und gab ihm die ekstatische Nervosität südlicher Jünglinge. Den Tasso erhob er durch die Gewalt seiner Leidenschaft vom Lyrischen in die höchste Tragik und kam damit vielleicht, entgegen den Meinungen vieler, dem seelischen Zustand näher, aus dem dieser Feuergeist bei Goethe entstanden war. Wem ist es gegeben, dermaßen aus den tiefsten Geheimnissen des Lebens zu schöpfen? Rainz war Erkennen. Es ist, als ob er das Ohr an die Erde gelegt und dem Sein und Wirken aller Zeiten gelauscht hätte.

Wie alle Großen, hat auch Rainz sich manche Gegnerschaft gefallen lassen müssen.

Ernste, ehrliche Kritiker, konservativ zwar und bedächtig, aber auch leichtfertige Schreiber haben ihm Mangel an Gefühl vorgeworfen. Rainz habe die Seele gefehlt. Wie tief er aber fühlen und wie innig er werden konnte, zeigt folgende Episode, die der Burgschauspieler Ernst Hartmann kürzlich dem Mitarbeiter eines Wiener Blattes erzählt hat. Vor einem Jahr war es. Rainz machte damals schon den Eindruck eines schwer Leidenden. Man spielte in der Burg „Richard II“. Rainz gab den Richard, Hartmann den Bolingbroke. Als Rainz ihm die Krone mit den Worten gab:

Nehmt meine Herrlichkeit und Würde hin —
Die Leiden nicht, wovon ich König
bin.

„Als er diese Worte,“ so erzählt Hartmann, „mit einer Innigkeit sprach, die ich nie vergessen werde, sind ihm die hellen Tränen über die Wangen gelaufen. Das hat mich tief ergriffen.“ Nur wer selber tief und stark empfindet, kann die Herzen anderer bewegen, erschüttern.

Karl Heinrich Maurer.

Die Uraufführung der VIII. Symphonie von Gustav Mahler. Der erste Jubel nach der unvergeßlich stolzen Aufführung der VIII. Symphonie, ihrer Uraufführung, ist verklungen. Ein begeistertes Konzertpublikum ist ganz gewiß kein Wertmaß für ein neues und eigenwilliges Kunstwerk von der seltsamen Art der Mahlerschen Symphonie. Aber da ohne Zweifel im Beginn des Konzertes die Neigung zur Skepsis überwog und eine unerschütterliche Gruppe der Musikverständigen bei ihrer Meinung blieb, bis der letzte Ton verklungen war, so wurde die stürmische Ovation am Schluß der Aufführung, in die schließlich jedermann, hingeringelten von dem Zauber der willensstarken Persönlichkeit des Dirigenten, miteinstimmte, doch ein unbestrittener Sieg und

mächtiger Triumph des Künstlers und seines Werkes. Mahler hat die Ungläubigen erschüttert, die Empfänglichen gewonnen und in der ganzen, fast 4000 Köpfe zählenden Zuhörerschaft sich als ein Mann von genialen Gaben und wahrhaft souveräner Meisterschaft behauptet. Das schöne Bild am Ende des Abends, als die amphitheatralisch hochansteigende Masse der Sänger und Musiker, unter ihnen die Hunderte von Kindern, mit ihren Notenblättern und weißen Tüchern dem Meister zuwehten und jubelten, als dann das Publikum dem Beispiel folgte, niemand den Saal verlassen wollte, nicht einmal der Hof, als alles wohl noch eine Viertelstunde lang verharrte, um die kleine schwarze Gestalt des Komponisten immer wieder zu rufen und in seine strengen und gespannten Züge ein immer freieres und glücklicheres Lächeln sich festsetzte — dies Bild war von reiner Begeisterung und aufrichtiger Bewunderung geschaffen. Selbst die Unmusikalischen waren im Laufe des Konzertes durch die suggestive Kraft des Dirigenten in einen Zustand der Exaltation geraten. Denn man hat wohl Dirigenten gesehen, die dem Auge schönere Posen gewährten, wie Weingartner, die leidenschaftlicher arbeiteten, wie Zumppe, aber nie einen Mann von solch unwiderstehlicher Willenskraft und zäher Energie wie Gustav Mahler. Er konnte alles machen, was er wollte. An seinem Dirigentenstock hing die tausendköpfige Schar der Musiker und Sänger, vertrauend und bereit, gleichsam zu allem fähig, obgleich die aus München, Wien und Leipzig eben erst zusammengekommenen Künstler ihn wohl nur in ein oder zwei Proben kennen gelernt hatten. Mahler hatte Gesten, die ich nie am Dirigentenpult gesehen habe. So lockte er mit der linken Hand die Kinder an sich heran, wie ein Rattenfänger von Hameln,

als ob er ihnen Süßes in Hülle und Fülle verspräche, wenn sie ihm folgen wollten. Mit seinen funkelnden und blitzenden Augen hätte er aber wohl nicht bloß die Kinder hinter sich hergezogen, wenn es ihm darum zu tun gewesen wäre. Seine dämonische Natur hatte Macht über alle. Man kann es nicht bestreiten, daß, wer sich die Ohren verschlossen hätte, ein Schauspiel von absoluter Willensherrschaft genießen konnte, das ihn in die unmittelbare Nähe eines großen Genies führte. Der ausdrucksvolle Kopf von scharfen und geistreichen Zügen gab nur die Bestätigung des Eindrucks, den seine souveräne Dirigentengröße erweckt hatte.

Aber es war vor allem die Musik, das Kunstwerk, das ihm den Sieg eintrug. Es ist nicht zu verwundern, daß bei der Originalität seiner Schöpfung die alte Kunstform, die solchen Inhalt zu fassen bestimmt war, in die Brüche ging. Mahlers VIII. Symphonie ist keine Symphonie. Ihr fehlt die einfache Gliederung und die symphonische Behandlung eines Themas durch Orchestrierung. Nicht die musikalischen Instrumente, sondern die menschliche Stimme, in Männer-, Frauen- und Kinderchören, in Soli- und Gruppenvortrag gegliedert, hat die Führung von Anfang bis zu Ende. Man könnte von einer Kantate sprechen, stellenweise von einem Oratorium. Doch würden all diese älteren Kunstformen die Eigenart der neuen nicht genau bezeichnen.

Mahlers Symphonie stellt zwei Themen nebeneinander, die als Gegenspiel gelten können. Das erste ist der Hymnus des Rhabanus Maurus aus dem 9. Jahrhundert; *veni creator spiritus*, das zweite die Schlussszene aus Fausts 2. Teil, die Szene im mystisch kirchlichen Stil, die die Erlösung Faustens schildert.

Diese beiden poetischen Gefänge über

die Sündennot und das Glück der Erlösung stellen die mittelalterliche Gebetsandacht und Gnadenlehre („da gratiarum munera“) gegenüber der Goetheschen Ethik: wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Beide Gedichte behandeln den Dualismus der menschlichen Natur und die Tragik, die daraus entspringt. Offenbar ist dies das poetische Lebenszentrum des Komponisten. Denn sowohl in dem stürmisch feierlichen Hymnus, wie in der überirdischen Glückseligkeit der Faustszene schwingt ein phantasievoller Ton mit, der aus dem tiefsten künstlerischen Erlebnis entspringt. In dem kirchlichen Hymnus und in der sonnigen Träumerei des Faustfinale stecken — man kann das dem Schöpfer auf den Kopf zusagen — die stärksten Eindrücke früher Jugendjahre und es scheint, daß sich aus ihnen eine Art dichterischer Philosophie ausgebildet hat, die der Musiker dem Gefühle nahebringt, in dem er die leidenschaftliche Erhebung der Seele in dem mönchischen Lobgesang schildert im Gegensatz zu dem sanften und hochbeglückten Zustand wunschloser Anschauung all jener Märtyrer und Dulder, die die „leicht Verführbaren“ traulich zu sich kommen lassen.

„Wer zerreißt aus eigner Kraft
Der Gelüste Ketten?“

Dieser Kontrast umspannt alles Weh und Glück der Menschent Creatur, und er ist als mittelalterlich und modern, als kirchlich und dichterisch, als hymnische Glorifikation und symbolische Offenbarung, als dramatischer Willensdrang und idyllische Hingabe, als gewaltiger musikalischer Aufschwung zum höchsten Pathos und als leichtschwebender himmlischer Friede gegeneinander ausgespielt.

Der poetische Instinkt, der diese beiden Gefänge zum Thema der Symphonie wählte, liegt so sehr im Gebiete künstleri-

scher Phantasie, daß er nur jenen verständlich sein wird, die für gefühlsmäßige Anschauung und innerliche Erfahrung begabt sind. Am ehesten offenbart sich seine klare Größe von der musikalischen Seite her, und dort soll ja auch die künstlerische Lösung liegen. Wie oft sind uns die hohen Geheimnisse der Goetheschen Dichtung an der Seele vorübergezogen und wie sehnsüchtig suchten wir die Symbolik dieser kunstreichen Verse zu erfassen! Aber der herrliche Klang der Sprache war unvollkommen wie Menschenwort gegenüber der Harmonie der Sphären, weil diese vollklingenden Orakelworte nach Musik verlangen und nur dem Gefühl und der Ahnung künstlerischer Andacht ihren letzten Sinn offenbaren. Die Symphonie Mahlers gibt diese Lösung oder wenigstens eine Lösung, tiefinnig, phantasiereich, gefühlvoll, klar aufgebaut, künstlerisch gestaltet.

Die hohen Gedanken der Dichtung und die alles fortreibende Kraft der Musik gab eine echte Symphonie, in der alle Kräfte der menschlichen Seele zusammenklagen.

Die musikalische Durchführung ist überaus klar und bewußt einfach. So sehr wiegt die thematische Konstruktion vor, daß der fugenartige Bau, die malerische Verschlingung der Motive und die ornamentale Instrumentierung wenigstens im zweiten Teil ganz nebensächlich erscheinen. Auch in diesem musikalischen Werke modernen Kunstwillens war die lineare Stilistik der Hauptthemen als Prinzip betont. Die romantische Farbe Richard Wagners und die impressionistische Tonmalerei von Richard Strauß sind hier überwunden. Mahler steht auf einem neuen Boden. So tief gefühlsmäßig die poetischen Themen und so mystisch der Grundton der Empfindung ist, so klar und rein ist die musikalische Darstellung, in der die Liebe zu strenger Einfach-

heit und abgeklärter Größe am deutlichsten hervortreten. Von besonderer Schönheit der Erfindung war das Violinsolo, das sich allein gegen die ungeheure Masse von Chor und Orchester behauptet, als sähe man einen glänzenden Genius über den Abgründen tiefer Nacht schweben. Es war übrigens charakteristisch, daß sich dieser zarte und bestimmte Ton viel schärfer abhob, als die besten Solostimmen oder die schreienden Kinderchöre.

Nur an einer Stelle, bei dem Übergang vom Lobgesang des Doktor Marianus (in der höchsten reinlichsten Zelle) zum Erscheinen der mater gloriosa, der „Unberührbaren“ hat das Orchester allein die Führung. Alle Menschenstimmen schweigen. Tief ergriffen ließ sich die Zuhörerschaft leiten und trat gleichsam in der Stimmung der magna peccatrix in den hohen Glanz der Schlussszene, in der Gretchen „una poenitentium“ ihr „Neige, neige, du Ohnegleiche, du Strahlenreiche“ beginnt.

Mahler hatte in München ein dankbares Publikum und eine schlechte Presse. Ich bin tief überzeugt, daß die hohe Gewalt seines Werkes die Zahl der Dankbaren immer mehr vergrößern wird.

Könnte nicht auch in der Schweiz die VIII. Symphonie aufgeführt werden? An den musikalischen Kräften würde es nicht fehlen. Es bedürfte nur einer zielbewußten Organisation. Es sind nicht just tausend Köpfe nötig, um das Werk zur Darstellung zu bringen.

A. W.

Knut Hamsun. Vor einiger Zeit feierte Knut Hamsun seinen fünfzigsten Geburtstag. In ihm kennen wir nicht nur einen der größten nordischen, sondern überhaupt einen der bedeutendsten lebenden Dichter. Seine Größe liegt in seinen epischen Werken, besonders in seinen drei hinreißenden Romanen „Mysterien“, „Pan“ und „Hunger“. Das sind

Bücher eines leisen, schwermütigen Menschen; sie sagen von Träumen und von der Sehnsucht, von Hoffnungen und Wünschen, von Entbehrungen und Sorgen. Das sind Dichtungen ohne Pathos und laute Gefühlsausbrüche, aber voll wehmütiger Stimmung und voll Freude an der Schönheit der Natur. Kaum ein lebender Dichter hat solch einen unvergänglichen Hymnus an die Natur gedichtet wie Hamsun in seinem „Pan“. Niemand außer Hauptmann in seinen „Webern“ hat uns so die Schmerzen eines leeren Magens nachempfinden lassen wie Hamsun in seinem „Hunger“. In dieser Dichtung voll einziger Kraft schreit der Hunger aus jedem Blatt, aus jedem Wort. Von all dem Unglück seines Lebens spricht Hamsun in seinen Romanen. Als Schiffsjunge, als Eisenbahnschaffner, als Bergarbeiter, als hungernder Dichter hat Hamsun die Welt durchreist und sie betrachtet auf seine Weise. In ihm liebt unsere Generation einen ihrer persönlichsten Menschen und einen ihrer größten Dichter und die junge Künstlerwelt einen ihrer einflußreichsten Meister und Lehrer.

Von geringerer Bedeutung ist seine Lyrik, von der soeben eine kleine Sammlung unter dem Titel „Das Rauschen des Waldes“ in deutscher Sprache erschienen ist, und seine dramatische Produktion. Sein fein empfundenes Drama „An des Reiches Pforten“ konnte er in Deutschland nur zu einem Achtungserfolg bringen. Vor kurzem hat Hamsun ein neues Schauspiel „In des Lebens Gewalt“ vollendet, das Kurt Warburger verdeutscht. Es ist, so erzählt der Übersetzer, „eine ergreifende Tragödie von der Schonungslosigkeit des Lebens solchen Alternden gegenüber, die sich krampfhaft am Leben festhalten wollen, — ein Werk, worin die unerbittlichen Verwandlungen behandelt werden, die das unbarmherzig fortschreitende Leben bringt.“ Alle Werke des Dichters sind in guten Übersetzungen

im Verlage von Albert Langen in München erschienen. Dieser Verlag verdankt Hamsun geradezu seine Entstehung. Dem Dichter war sein erster Roman „Mysterien“ von allen Verlegern zurückgesandt worden. In Paris gab er das Buch dem jungen Albert Langen zu lesen, der davon so begeistert war, daß er

sofort beschloß, es zu veröffentlichen und dazu einen eigenen Verlag zu gründen. So begann der inzwischen zu großer Bedeutung gelangte Verlag Albert Langen, und so wurde Knut Hamsun in Deutschland eingeführt. Habent sug fata libelli. — K. G. Wndr.

Die Schweiz im Spiegel des Auslandes

In dieser Rubrik gedenken wir — soweit sie uns zu Gesicht kommen — alle wichtigeren Urteile über schweizerische Kultur zu veröffentlichen. Wir werden dabei sowohl die anerkennenden wie die ablehnenden Urteile zum Abdruck bringen, um ein den Tatsachen entsprechendes Bild zu geben und der so oft geübten einseitigen Schönfärberei zu begegnen.

Oysanders Mädchen. Ein greiser Paris.

Von J. B. Widmann.

Premiere am 22. September im Wiener Burgtheater.

An solch einem Theaterabend glaubt man, dieser Theatersaal sei zu groß und zu prunkvoll. Das liegt aber nur an den Stücken, die man spielt. Sie sind zu klein und schmucklos.

An solch einem Abend merkt man, daß im Aufrauschen des Vorhanges eine Geberde von großer Verheißung ist, und in seinem Niederfallen etwas vom wuchtigen Hammer Schlag des Schicksals. Man merkt das, weil die Verheißung dreimal gegeben wird, und dreimal unerfüllt bleibt; und weil der Hammer des Schicksals dreimal niedersaut, aber lautlos, wuchtlos, nur ein wenig schimmernden Staub von der Szene fegt. Zwischen den beiden weitausholenden Geberden des Vorhanges vollzieht sich ein Nichts von Geschehnissen, ein blasses Herdämmern von blassen Gestalten, ein dünnes Zirpen von feinen bleichen Worten.

An solch einem Abend werden die äußerlichen Dinge des Theaters sichtbar, treten hervor, sprechen ihren unerfüllten Sinn aus,

zeigen ihre leer gebliebene Form und lassen uns damit erkennen, wonach diese Form im tiefsten verlangt: die Form des Theaters: nach Ereignis und Wirkung, nach Schwung und Tempo, nach Aufruhr und Temperament. Man soll Theater spielen.

Aber das ungefähre Anmutige, das tänzelnd Zierliche, das in Halbtönen Dämmernde, in novellistischen Feinheiten Klüsternde, das liebhaberisch mit den Fingerspitzen über delikate Beiläufigkeiten Streichelnde, das im Unmerklichen Genießende, zwingt die Form der Szene nicht, füllt sie nicht aus, bewältigt sie nicht. Wenn der Vorhang aufrauscht, soll man Theater spielen. Aber man soll auf dem Theater nicht mit dem Theater spielen.

Zwei anmutige Zierlichkeiten sind die beiden kleinen Stücke von Widmann. „Oysanders Mädchen“ wird ein historisches Lustspiel genannt; aber es spielt nicht mit der Historie, es lehnt nur eine winzige Epigrammweisheit ganz beiläufig an irgendeine Gestalt aus der Geschichte. Diese Gestalt wird nirgends plastisch, wird nirgends zum Leben erweckt, steht unwichtig in den Winkeln des Lustspiels herum. Dem siegreich heimkehrenden