

# Literatur und Kunst des Auslandes

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 6

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.

## Literatur und Kunst des Auslandes

**Schweizer Kunst in Deutschland.** Der Neuenburger Maler Paul Theophile Robert war um die Jahreswende durch zwei Ausstellungen im nördlichen Deutschland vertreten: durch eine Anzahl von Landschaften im Kunstsalon Jacques Casper an der Potsdamerstraße in Berlin und durch eine größere Kollektion von Landschaften und Figurenbildern im Kunstverein zu Jena. Beide Ausstellungen, die zu besuchen der Schreiber dieser Zeilen Gelegenheit hatte, waren dazu angetan, dem jungen Künstler, der hier bisher unbekannt war, aufrichtige Sympathien zu erwerben. Dies konnte Robert um so mehr gelingen, als seine Kunst, obwohl sie technisch mit den Mitteln der modernen Pariser Schule arbeitet, eine gewissermaßen deutsche Note aufweist, — deutsch natürlich nicht in irgend einem äußerlichen Sinne, sondern nur als Ausdruck für das Empfinden des Künstlers genommen. Das gilt nicht nur von den Landschaften Roberts, die ein überaus liebevolles Eingehen des Künstlers auf die eigenartigen Züge des schweizerischen Jura aufweisen, sondern auch von seinen Figuren mit ihrer schlichten, oft sogar für einen Romanen etwas eckigen Formensprache. Zeichnen sich schon die früheren Arbeiten Roberts durch eine straffe Komposition aus, so tragen die späteren bereits einen ausgesprochenen Stil zur Schau, der im Figürlichen an Vorbilder wie Hodler oder Puvis de Chavannes, im Landschaftlichen an den Klassizismus eines Claude Lorrain anknüpfend, heute schon als selbständiger Robert-Stil gelten darf.

Beide Ausstellungen enthielten einzelne Arbeiten, die in der Schweiz noch unbekannt sind. Dies gilt vor allem für die bei Casper in Berlin ausgestellte Kollektion, die außer einigen charakteristischen und in ihrer Sonntigkeit bestrickenden Landschaften aus dem hohen Jura zwei streng stilisierte Seestücke aufwies. Die meisten der in Jena vereinigten Gemälde, vor allem die dominierende „Dame in Blau“ oder die „Idylle“ betitelte Gruppe der zwei Frauen mit einem Kind, sowie verschiedene andere Figurenbilder und Landschaften waren bereits in Zürich, Basel oder Neuenburg ausgestellt. Jedenfalls ist es erfreulich zu sehen, wie diese durch und durch ernste Kunst nun auch Norddeutschland und speziell Berlin zu erobern beginnt, das immer mehr zu einem Tummelplatz schweizerischer Künstler zu werden beginnt. So wird diesmal die Große Berliner Kunstausstellung, die bereits in früheren Jahren, gleich der Sezession, hie und da vereinzelt Werke von Schweizern aufwies, eine Sonderabteilung für Schweizer Künstler bringen. B.

**Die Hauptmann-Premiere.** Im vorigen Jahre hatte man vergeblich auf ein neues Drama Hauptmanns gewartet. Als es nun bekannt wurde, daß am 13. Januar die erste Aufführung der „Ratten“ stattfinden werde, gingen trotz der verdoppelten Preise mehr als zwölftausend Billetbestellungen ein. Die Hauptmann-Premiere ist nach wie vor der Höhepunkt des ganzen Berliner Theaterwinters. Hier trifft sich alles, was zur Literatur und Kunst irgend welche

Beziehungen hat. Man erhoffte, da Hauptmann wieder zum strengsten Realismus zurückgekehrt ist, einen großen Erfolg. Der erste Akt ließ kalt und enttäuschte durch die unbeholfene Technik, nach dem zweiten Akt aber, an dessen Schluß die gewaltigste Szene des Dramas steht, brach der Beifall mit elementarer Wucht los. Der Dichter erschien, entsprechend dem neuen Hausgesetz des Lesing-Theaters, erst nach dem Schlußakt vor dem Vorhang. In den den Dichter umjubelnden Beifall mischten sich immer lautere Rufe nach Else Lehmann. Sicherlich hat Hauptmann in dieser Tragikomödie „Die Ratten“ — die Buchausgabe ist im Verlag von S. Fischer, Berlin, erschienen — ein Werk geschaffen, das alle seine Dramen der letzten Jahre weit hinter sich läßt und in einzelnen Szenen geradezu an den gewaltigen „Fuhrmann Henschel“ erinnert, den Sieg aber verdankt er vor allem dem genialen Spiel Else Lehmanns, die in der Hauptfigur der Tragödie eine Gestalt von erschütternder Lebenswahrheit schuf.

Im Mittelpunkt des Dramas steht Frau John, die Frau eines Maurerpoliers. Vor Jahren hat sie ein kleines Söhnchen, ihr Adalbertchen, begraben müssen. Seither hat sie ihren Mann nicht mehr im Hause halten können, in der Fremde hat er sich Arbeit gesucht. Alles in dieser Frau schreit nach einem Kinde. Da trifft sie auf der Straße ein Mädchen, das ein Kind unter dem Herzen trägt und von ihrem Geliebten verlassen worden ist. Sie überredet diese gehetzte Person, die sich mit Mord- und Selbstmordgedanken trägt, zu ihr zu kommen, sie nimmt das Kind des Mädchens in Pflege und alles geht gut, bis in der wirklichen Mutter heiße, überquellende Muttergefühle erwachen. Diese Haupthandlung ist mit unerhörter Kraft gestaltet. Das ist echter, bester Hauptmann. Man vergißt den Kampf zwischen diesen bei-

den Müttern nicht mehr, man erschauert, wenn man an all die kleinen und großen Listen zurückdenkt, mit denen Frau John das Mädchen um ihr Kind betrügen will. Elementarste Leidenschaften, Urinstinkte. Das bleibt. Leider aber hat Hauptmann mehr geben wollen als diese Tragödie. Er wollte in seinem Drama das Leben eines großen Berliner Mietshauses darstellen. Neben der Tragödie der Mutterliebe steht die Komödie des Schmierendirektors. Und diese Erweiterung zerstört die volle Wirkung des letzten Hauptmannschen Werkes. Manche Szene freilich ist sehr komisch, und man erkennt, wenn man tiefer hineinschaut, ein neues Hauptmannsches Weltempfinden: tiefste Tragik neben höchster Komik. Die unmittelbare Wirkung aber versagt. Die ganze Familie des Schmierendirektors ist ebenso wie die Schar seiner Schüler schablonenhaft gezeichnet. Gestalten treten auf und verschwinden wieder, ohne daß wir ihre Stellung in der Gesamthandlung erkannt haben. Selbst Schauspieler wie Emanuel Reicher und Paula Somary konnten dieser Hälfte des Dramas zu keinem Siege verhelfen.

Alles in allem: Hauptmanns „Ratten“ zeigen den Dichter auf einem neuen Aufstieg, sie überragen bei weitem „Kaiser Karls Geißel“ und „Griselda“, sie zeigen Szenen von einer Kraft, wie sie kein zweiter lebender Dichter hat, aber sie lassen doch die Energie des Zusammenfassens vermissen und bleiben so weit hinter Hauptmanns größten Werken zurück. Ist dieses Drama also zwar nicht eines der stärksten Werke des Dichters der „Weber“, so ist es doch zweifellos die bedeutendste Dichtung, die in diesem Winter bisher über die Bühne eines Berliner Theaters gegangen ist.

K. G. Wndr.

**Sophokles in der Arena.** Die innere Entwicklung des Regisseurs Max Reinhardt wird symbolisch ausgedrückt durch die

Räume, in welchen er spielte. Gerade zehn Jahre sind vergangen, seit er gemeinsam mit Friedrich Kayßler und anderen das kleine Künstlerkabaret „Schall und Rauch“ begründete. Damals war Reinhardt ein begabter Charginspieler bei Altmeister Otto Brahm. Es war ein einfacher Saal, ohne Logen, ohne Erhöhung, der nur wenig über 300 Zuschauer faßte, in dem Reinhardt zum ersten Male ahnen ließ, was er an richtigem Plaze leisten könne. In diesem selben Saale eröffnete er im folgenden Jahre sein „Kleines Theater“ und schenkte uns die unvergeßlichen Aufführungen von Gorkis „Nachtasyl“, Wildes „Salome“, Hofmannsthals „Elektra“. Bald wurde ihm der Raum zu eng, er übernahm das „Neue Theater“ und ließ hier mit seiner Neueinstudierung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ eine neue Epoche der deutschen Theatergeschichte beginnen. Als dann das „Deutsche Theater“ frei wurde, übernahm Reinhardt auch dieses vornehmste Privattheater Berlins. Von Jahr zu Jahr erkannte man deutlicher, daß die Form und Gestalt des jetzigen Theaters diesem Künstler überhaupt nicht mehr genügten. Bald führte er Wege durchs Parkett, auf denen die Schauspieler auf- und abgingen (Sumurun), bald überbrückt er einen Teil des Zuschauerraums, um eine Vorderbühne in der Art des Shakespeare-Theaters zu gewinnen (Hamlet). Nun hat Reinhardt den letzten Schritt getan: er hat alle Fesseln des gegenwärtigen Theaters gesprengt und ist zur Form des antiken Theaters zurückgekehrt. Von der Bühne des „Deutschen Theaters“ führte sein Weg in die Arena des Zirkus Schumann.

Fünftausend Menschen sitzen dichtgedrängt rund um die Manege. Ein gewaltiger Anblick. Hinten erhebt sich der Königspalast von Theben, von dorischen Säulen

getragen, Treppen führen hinab, ein Altar (der verkleidete Souffleurkasten) schließt nach vorn den Raum für die Schauspieler ab. Drei kurze Fanfarenstöße ertönen. Dann hört man ein langsames Rauschen, lauter und lauter bricht es heran, die Stimmwellen überstürzen sich, man hört einzelne Rufe, und plötzlich bricht von drei Seiten das Volk von Theben in die Arena, Männer und Frauen, Greise und Kinder, Nackte, Halb nackte und Frauen in fürstlichen Gewändern. Und in dem Munde aller nur das entsetzliche Wort „die Pest“. Man kann sich von der Größe dieses ersten Eindrucks von Reinhardts Aufführung des „Oedipus rex“ von Sophokles in der Uebersetzung und Bearbeitung von Hugo von Hofmannsthal — Buchausgabe bei S. Fischer, Berlin — kaum eine Vorstellung machen. Hier fühlt man die Angst und Not eines Volkes, hier ahnt man, wenn die 600 Menschen hereinstürzen, die Tausende, welche hinter ihnen stehen und wie sie in Todesfurcht schreien: die Pest, die Pest! Wegener spielt den König, Tilla Dürieux die Jokaste. Das Drama an sich ist für uns künstlerisch unmöglich, nur die grandiose Technik kann und muß man bewundern. Man stelle sich vor: einem Manne wird prophezeit, er werde seinen Vater ermorden und seine Mutter heiraten. Er erschlägt einen alten Mann und heiratet ein altes Weib, und ist am Ende erstaunt, daß das Orakel sich erfüllt hat. Das ist ein echter Komödienstoff. Aber der Aufbau packt, die langsame Entfaltung, das Auf und Ab von Hoffnung, Furcht und Entsetzen. Tilla Dürieux war unvergeßlich. Wenn sie in ihrer letzten Szene, da sie das Furchtbare begreift, den Mund aufreißt, fühlt man den letzten Seelenschrei eines Erhängten. Aber nicht auf die Einzelleistungen kommt es an. Das Weiterführende, Epochenmachende ist Reinhardts Regie. Ich gebe Beispiele. In

der vorletzten Szene läßt Sophokles einen Boten von dem Ende Jokastes und der Selbstblendung des Königs berichten. In allen bisherigen Aufführungen erstarben diese Worte unter dem Schluchzen des Erzählers. Hofmannsthal und Reinhardt haben diesen Botenbericht auf acht Mägde verteilt. Alle stürzen zusammen aus der Tür des Palastes und schreien: „Die Königin ist tot“. Dann lehnen sich vier der Frauen an die Säulen und schluchzen in ihrem unendlichen Weh. Die andern vier aber rennen die Treppe auf und ab und schreien durcheinander: „Selber“ . . . „Mit ihrer eigenen Händen“ . . . „Sag es nicht, wie sie's getan hat“ . . . „Ich war im Gemach, dort wo das Ehebett steht“ . . . Ich kenne nichts Genialeres in der ganzen modernen Regiekunst. Der Beleuchtungsmeister Reinhardt zeigte sich am größten im Schlußbilde. Der einsame, blinde Oedipus geht, von allen verlassen, durch das murmelnde, scheu zurückweichende Volk. Die Menge zerstreut sich langsam. Alles wird leer. Die Lichter erlöschen. Und nur die Wand des Königspalastes starrt in weißem Lichte dem Beschauer entgegen. Die Tür ist weit aufgerissen und wirkt wie ein schwarzes, unendliches Loch. Niemals hat die Einsamkeit, der Verfall, die Wertlosigkeit aller irdischen Güter einen erschütternderen Ausdruck gefunden. Es war, als ob man dem Todesgang der ganzen Menschheit zuschaute.

K. G. Wndr.

**Paris.** Ein theatrales Ereignis war die Erstaufführung von „Le Vieil Homme“ im Renaissance-Theater — Georges de Porto-Riche wurde vom Pariser „literarischen“ Publikum stürmisch gefeiert. Vielleicht hat Dr. Max Nordau recht, der als langjähriger Beobachter und gründlicher Kenner bei den Franzosen ein wachsendes Bedürfnis nach Meisterwerken, nach neuen, für die Lebenskraft der so oft dekadent erklärten

Rasse zeugenden Genietaten verspüren will. Kostands „Chantecler“ sollte mit Gewalt der Welt als ein solches Meisterwerk des lateinischen Genies aufgezwungen werden. „Le Vieil Homme“ erschien nicht mit denselben Präntationen. Keine Fanfaren kündigten das Stück an; man begnügte sich damit, es mit der Aureole des Märtyrertums zu umgeben. Es wurde niemand verheimlicht, daß es sich um ein Drama handelte, für das sein Dichter seit mehr als zehn Jahren vergeblich an allen Bühnenportalen angeklopft hatte. Georges de Porto-Riche ist doch kein unbekannter Poet, den erst ein Direktor entdecken mußte. Er ist 1849 zu Bordeaux geboren und hat ein Temperament so feurig wie der Rebenjaft der Heimat. Seine „Timidität“ war es auf keinen Fall, die ihn nicht mit seiner Schöpfung vors Rampenlicht kommen ließ; er hatte schon zwei Erfolge auf dem Konto „l'Amoureuse“ und „Le Passé“. Wenn einem solchen Manne die Aufführung eines dramatischen Werks systematisch verweigert wurde, mußte es sich um etwas Besonderes handeln, um etwas Gewagtes, Großes, um einen jener Würfe, zu denen sich das Durchschnittsmenschentum nicht entschließen kann. Die Neugierde erreichte so den Siedepunkt. Direktor und Schauspieler Tarride verspürte plötzlichen Heldennut und inszenierte „Le Vieil Homme“. Das Tout-Paris schlug sich um den letzten „strapontin“ der Generalprobe. Man wußte, daß Tarride die fünf Akte ohne Strich aufführen werde. Sie dauerten fünf Stunden, wie „Tristan und Isolde“. Nachdem das Tout-Paris sich zwei Akte lang sanft, aber unentschlossen gelangweilt hatte, packte der Poet es wirklich. Entgegen den Pariser Gewohnheiten mußte der Autor nach dem fünften Akt auf der Bühne erscheinen — Georges de Porto-Riche und Tarride küßten sich unter Tränen der Rührung. „Ein Meisterwerk! Ein Meisterwerk!“, die Leute strömten mit

diesem Ruf aus der Generalprobe hinaus auf die Boulevards, wo das Echo sich mit Sturmesschnelle verbreitete. „Ein Meisterwerk! Ein Meisterwerk!“ die gesamte Presse wiederholt den Spruch. Voyons, voyons! Eine glänzende Darstellung eines ehrlich empfundenen, aber ungleich durchgeführten Seelendramas — und dekadent! Man höre. „Le Vieil Homme“ läßt sich in der deutschen Sprache nur übersetzen mit „Der Alte“. Denn es kommt in dem Stück kein alter Mann in den Vordergrund; der Titel fußt nur auf einem Wortspiel und will besagen: „Er ist wieder der Alte“ oder „er hat seinen alten Menschen noch nicht ausgezogen“. Michel Fontanet war in Paris ein Schürzenjäger. Um seine Gattin nicht länger leiden zu lassen, vergräbt er sich am Alpenabhang in der Druckerei eines kleinen Städtchens, zärtlich für die Frau, zärtlich auch für den einzigen Sohn, den sechzehnjährigen Augustin. Alles geht gut, bis mit Brigitte Allain plötzlich Pariser Boudoirduft ins Heim der Fontanets eindringt. Diese Brigitte hat sich in der Nähe ein Schloß erworben. Im Nu wird Michel „der Alte“. Brigitte ist nicht sehr tugendhaft. Mme. Fontanet riecht Lunte und gedenkt Brigitte energischst zu verabschieden, als der frühreife Augustin seiner Mutter beichtet, daß er die schöne Brigitte über alles liebt und nicht ohne sie leben kann. Nur der mit bewundernswertem Takt manövrierende Dialog gestattet uns, die folgenden, schier unerträglich heißen Situationen ohne Widerspruch zu erdulden. Vater und Sohn Rivalen — de Porto-Riche mußte schon den Jüngling als ein sentimentales, frankhaft-sensuelles Pflänzchen malen, um das Ende, wenn nicht notwendig, so doch erklärlich erscheinen zu lassen. Das letzte Rendezvous, das Michel mit Brigitte zu haben wünschte, liefert Augustin die Gewißheit. Schon ist der treulose Gatte wieder daheim; ein furchtbares Alpen-

gewitter umdröhnt sein Haus — Vater und Mutter ahnen, warum der Sohn nicht zurückkommt. Endlich bringt man Augustin, der sich in einen Abgrund gestürzt hatte; Michel wird bei seinem trauernden Weibe verbleiben. — Einige starke, packende Momente, eine gewisse „zwingende Logik“, eine Sprache, die schlicht und einfach zu bleiben bestrebt ist — das sind die Vorzüge des Stücks, die es von dem übrigen Wust der Pariser Ehebruchsdramatik unterscheiden. Aber die Striche, die Tarride angeblich nicht zu machen wagte, werden das „Meisterwerk“ nur noch meisterlicher erscheinen lassen. Mme. Simone (Casimir-Perier) spielte die Mutter mit überquellendem Gefühl, Mlle. Lantelme die Brigitte elegant, Mlle. Margel die junge Hosenrolle des Augustin (beklagenswerter Fortunio der Neuzeit!) nicht ohne Talent, Tarride den zu galanten Drucker erst etwas schwerfällig, dann mit Kraft und hinreißender Leidenschaft. Es dauerte wohl fünf Minuten, ehe Mme. Simone nach Schluß des Stückes unter dem tosenden Beifall den Namen Porto-Riche verkünden konnte. Der Triumph war unleugbar groß. Es bleibt aber eine Frage, die wir nicht zu beantworten wagen, ob man im Ausland mit in den Ruf einstimmen wird: „Ein Meisterwerk! Ein Meisterwerk!“ . . .

**O p e r n p r e m i e r e.** Die Große Oper ist mit der bedeutenden Novität herausgekommen, mit der sie einmal im Jahre ihren sehr knappen Spielplan aufzufrischen gezwungen ist — die staatliche Subvention ist glücklicherweise mit einigen formellen Verpflichtungen verknüpft. Die Kassenverhältnisse der Herren Messager und Broussan stehen nach wie vor schlecht; eine Reinszenierung auf der ausgedehntesten Bühne der Welt ist stets eine harte Nuß und verschlingt mitunter 400,000 Fr. Georges Hue, dessen fünftätiges Musikdrama „Le Miracle“, Textbuch von Gheusi und

Mé r a n e, gestern generalgeprobt wurde und einen äußeren Erfolg errang, ist einer der vornehmsten modernen Komponisten der französischen Schule. Einige seiner Lieder werden in den Salons gesungen, und seine „Titania“, die vor etwa vier Jahren in der komischen Oper herauskam, gefiel, da sie bei ernster Orchestrierung einige hübsche und elegante Melodien aufwies. Die Textdichter haben ihn diesmal vor eine schwere Aufgabe gestellt — die hier skizzierte Handlung wird das beweisen: Im mittelalterlichen Burgund belagert ein italienischer Condottiere eine Festung; die Courtesane Alix, Geliebte des Stadtkommandanten, sagt sich, daß mitunter Frauenschönheit mehr zu erreichen vermag als Kanonen und Heldenmut. Der Condottiere ist sehr erkenntlich für den ihm nächtlicher Weile abgestatteten Damenbesuch und hebt galant die Belagerung auf. Der Bischof schreibt das „Wunder“ der Heiligen Agnes zu und bestellt bei dem Künstler Loys eine Statue, die vor der Kathedrale ihren Platz finden soll. Die verführerische Alix hört den Volksjubel, der in Wahrheit ihr gelten müßte. Loys sucht schwärmend nach einem Modell für seine Agnes; er sinkt vor der Courtesane auf die Knie nieder, als sie im Mantel der Monna Banna in sein Atelier kommt. (Da gerade der Moralsenator Bérenger die Polizei in das Theater Antoine-Gemier sandte, wo die Tänzerin Regina Badet in „La Femme et le Pantin“ einen nur knapp bis zu den Hüften reichenden Tricot trägt, sah die subventionierte Operndirektion unter dem Mantel der Mlle. Chenal noch ein salmfarbiges Mouffeltngewand vor . . .) Als dann die Hülle von der Statue fällt, entdeckt man zum Heidenstandal der frommen Festversammlung, daß die Heilige Agnes den spliternackten Körper der Mlle. Alix in Marmor wiedergibt. Der verliebte

Stadtkommandant will das Bildwerk auf der Stelle zerhauen, aber Alix erdolcht ihn ohne weiteres. Dem Brauch der Zeit gemäß soll das Sakrilegium auf einem brennenden Holzstoß erledigt werden; doch die mit den Hexen zweifellos in engerem Verkehr stehende Courtesane kann vorher noch den wackeren Loys retten, wenn sie mit eigener Hand ihr Marbelbildnis zerstört. Darauf eine schwere Verballhornisierung der Gretchen-Szene im Kerker: Der Geliebte erscheint, hat mit oder ohne Teufelshilfe ein Mittel für die Flucht gefunden und drängt sehr: leider ist die frivole Mademoiselle inzwischen von mythischem Glaubenseifer befallen worden und läßt sich unter Henkers Geleit abführen. Ein Wunder mehr geschieht. Als die Sühnende ihr unbekleidetes Konterfei zerstören will, besorgt ein Blitzstrahl die ausreichende Drapierung der Statue; gleichzeitig sinkt Alix tot zu Boden, so daß der Bischof die Aufteilung des Holzstoßes unter die Armen der Stadt verordnen kann. Die Handlung strotzt nicht von Wahrscheinlichkeiten. . . .

Hue schrieb eine impressionistische Musik dazu, die es fertigbringt, keine Persönlichkeit und auch keine fremden Anleihen zu verraten, die bald kräftige, bald zärtliche Ansätze nimmt, die sehr peinlich instrumentiert ist, die den Gelehrten vom Kontrapunkt Hochachtung abnötigt, trotzdem Richard Strauß längst einen genialen Strich hindurch gemacht hat, und die mit ihrem Auftragen von Farbentupfen ohne breite malerische Harmonien am letzten Ende langweilt. Eine Glanzleistung, weil ein Versuch, die Verdische Ausstattungsooper modern wieder aufleben zu lassen, aber doch umsonst. Denn niemand wird sich das mühsame Opus ein zweites Mal anhören wollen. Was wohl später von dieser französischen Musikepisode der unbeschränkten

Individualitäten übrigbleiben mag? — Der dritte Operndirektor, Pierre Lagarde, Schlachtenmaler von Beruf und artistischer Beirat der Herren Messager und Broussan, ist leider gestorben, bevor seine Dekorationen und Kostüme, die sehr gefielen, das Rampenlicht erblickten. Besonderen Applaus fand das Ballett des dritten Akts mit einer sog. „Bourrée d’Auvergne“ (ein Tanz mit Glockenspielbegleitung: den Herren Léhar, Fall und Genossen sehr zur Nachahmung empfohlen, wenn ihre Pfeispolkas ganz abgenüßt sein werden!) Mlle. Boni tanzte sehr graziös in Begleitung eines dressierten — Bären, der als Apotheose einen Purzelbaum schlug. Deshalb nannte ein hinter mir sitzender Italiener und Puccinist das rätselhafte Intermezzo vor dem vierten Akt „den Traum des Bären“ . . . Mlle. Chenal als Miz, die Herren Muratore und Gresse als Loys und Bischof lösten ihre schwierigen Aufgaben vortrefflich, das Orchester unter Vidals Leitung desgleichen die seine. C. L.

**London.** Das neue Jahr hat hier mit einer bemerkenswerten Erneuerung von Maurice Maeterlincs „Blue Bird“ begonnen. Wenn ein Kritiker schreibt: „Würde dies Märchen aus der Feder eines Mannes stammen, der nicht im Weltruhme Maeterlincs stände, wäre es kaum so in Mode gekommen, und es wären kaum ganze Bücher voller Kommentare geschrieben worden“. Man muß zugeben, daß der Mann nicht ganz unrecht hat. Trotz mancher einzelner Schönheiten, zeigt es sich durchs ganze Stück hindurch, daß es völlig unkindlich ist. Man braucht nur an Grimms, Bechsteins, Musaeus’ und Andersen’s Märchen zu denken, so sieht man die gähnende Kluft sogleich: Hier Naivität, einfach und poetisch, dort Gedanke, unnatürlich und ästhetisch. Wir können kaum glauben, daß Maeterlinc, der wirklich Dichter

ist, mit diesem Werke einen großen Wurf getan.

Manche Aufführung erlebte dann Dietrichsteins Fassung eines Lustspieles aus der Hand Oscar Blumenthals und Gustav Kadelburgs: „Is Matrimony a failure?“ So gut der Schallboden in Deutschland für dieses Stück war, so wenig Erfolg hatte es hier. Man hat dies „game of vocal football, marred by absence of logic“ so ziemlich heimgeschickt. Das Stück ist ja nicht ohne Wert. Wer aber zufällig weiß, welch hohnspeiende und spottspitzende Feder Oscar Blumenthal über zeitgenössische Dichtungen in seiner „Deutschen Dichterhalle“ geführt, dem wird wieder einmal klar werden, daß Kritizieren und Absprechen leicht, besser machen oft — unmöglich ist. Also bleibe er wenigstens beim ersteren.

Ein Ereignis waren wirklich die Aufführungen von Ibsens: „John Gabriel Borkman“. Es konnte nicht anders sein, als daß dies Werk, unzweifelhaft eine der größten bürgerlichen Tragödien, die je geschaffen wurden, einen tiefen Eindruck machen mußte. Es braucht in der Dichtung nur das Echte zu kommen, so wird es auch in England erkannt und anerkannt werden.

Dessen ist ein Beweis, daß kürzlich Sir Herbert Tree in His Majestys Theatre mit der 170. Vorstellung von Shakespeares „Henry VIII.“ die höchste Zahl von Aufführungen gegeben, welche jemals ein Drama in England erreicht hat. Bis jetzt hielten „The Darling of the Gods“ mit 167 und „Julius Caesar“ mit 161 Aufführungen den „Record“. Die Freude, die ehrliche, nationale Freude, bricht überall jubelnd durch, daß England nun den Anlauf genommen, Deutschland in der Schätzung Shakespeares den Rang gebührend und erfolgreich abzulaufen.

In der Schätzung — Shakespeares? Die Frage nach seinem Namen möge berechtigt sein: Denn der schon längst tot geglaubte



„Bacon-Wahn“ ist jüngst wieder erwacht und macht neuerdings von sich reden in einem Buche von Sir Edwin Durning-Lawrence: betitelt: „Bacon is Shakespeare“. Mit wahrhaft erstaunlichem Scharfsinn sucht der Verfasser, auf Grund von Bildern, Handschriften und Titelblättern der Werke Bacons, sowie aus den Dramen selbst, nachzuweisen, daß Bacon unterm Namen des „Trinkers, Buchers und Analphabeten William Shakespeare, mimicke, gentleman“ diese Dramen geschrieben habe. Das Buch ist durchaus nicht etwa leicht zu nehmen: Was Lawrence behauptet, beweist er immer. Man lasse sich nicht durch Eduard Engels Verachtung triefende Urteile, welcher in seinem Handbüchlein: „William Shakespeare“ auf die Verteidiger dieser

Idee giebt: Solches Umsichwerfen mit Schimpfwörtern ist keine ernst zu nehmende Kritik! Im Tempel der Wissenschaft herrsche hehre Ruhe! Ohne sich von diesem Buche, das höchst lesenswert — was man von jenem Handbüchlein mit gutem Gewissen nicht sagen kann — gleich im ersten Ansturm gefangen nehmen zu lassen, wird sich eben doch mancher fragen: Ist am Ende nicht doch etwas Wahres an diesem Unsinn? Freilich mag er dann diese eine Frage nicht vergessen: Wie war es menschenmöglich, daß Dichtung und Philosophie so kampflos und schadlos in eines Menschen Herzen haben zusammen wohnen können? War dies möglich, wäre dies denn doch der Menschheit höchstes Wunder!

E. O. M.

## Die Schweiz im Spiegel des Auslandes

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

**Alfred Huggenberger.** Von den kleinen Leuten. Er ist ein schlichter Bauer, der in irgendeinem Kantönli pflügt und erntet und der daneben etwas ist, was der Bauer fast niemals ist: ein Dichter. Alfred Huggenberger heißt er, und wer ein gutes Namensgedächtnis hat, wird sich seiner aus einem Gedichtbuch erinnern, das ich an dieser Stelle hoch rühmen konnte. Mit der Prosa ist auch er langsamer in Trab gekommen, aber wie frisch ihm der Wind allmählich auch in dieses Segel bläst, beweist sein Band Erzählungen „Von den kleinen Leuten“ (Frauenfeld 1910, Huber & Cie.). Man könnte über einige Stücke des Bandes den gleichen Titel setzen, den Ernst Zahn

einer Novellenammlung gab: „Helden des Alltags“. Aber Huggenberger ist mir fast lieber als sein schweizerischer Landsmann aus Göschenen. Er ist wärmer, weniger starr, schalkhafter und natürlicher, nicht ganz so heldisch-selbstgerecht. Es „menschelt“ bei ihm mehr. Dafür fehlt ihm vielleicht Zahns straffere Kunstform. Eine Meister novelle wird er nicht so bald schreiben, aber eine Meister erzählung eröffnet z. B. sein Buch. Es ist die Geschichte des Knechtes „Daniel Pfund“, der sich zweimal zur Fahrt nach dem Glück rüstet, jedoch beidemale das Fortgehn vergißt. Diese schlichte Lebensgeschichte, die sich nirgends ins Papierene und Romanhafte verliert, ist in ihrer innigen