

(Nachdruck verboten.)

281

Niobe.

Roman von Jonas Lie.

Enore klemmte das Monocle ins Auge.

„Sie gleichen sich doch alle aufs Haar; sie mögen in der Luft bauen oder mit Mauersteinen, schließlich rückt doch stets ein männliches Wesen ein.“

Und was war das nur einmal mit Berthea, die heute auf der Auktion in Nyttad gewesen war? War sie mit diesem Geden, dem Auktionator Schöllberg, verlobt oder nicht? Oder war Massi ein Schäschen, das sich auf eine so verwickelte Sache nicht verstand?

Jetzt erblickte er Schulzeiß, der aus der Hausthür kam, und rief ihm forciert zu, indem er den Hut klüffte:

„Man befindet sich wieder im Familienheim, diesem moralischen Viehhaus, wo man mit dem Futter der Illusionen groß gezogen und fett gemacht wird — um geschlachtet zu werden, wenn man auf den Weltmarkt kommt — wie? Man bedarf hin und wieder einmal einer kleinen Rekreation von dem täglichen Kampf auf einer Laufbahn, wo man gerade nicht zu laufen scheint,“ nickte er, während er die Treppe zu ihm hinaufstieg.

„Und dann befindet man sich wieder in diesem Niet- und Nagelfesten — nagelfest bis auf die Anschauungen hinab. Oder kann man sich etwas Satanisches von Betrug vorstellen als so ein sicher eingehegtes Heim, wo man einhergeht und sich Illusionen über das macht, was man will, und wo man doch dreimal täglich sein gutes Essen und Trinken und des Nachts sein Bett findet. Man kommt in die Welt hinaus, den ganzen Sack voller Arglosigkeit,“ höhnte er. Im selben Augenblick trat Frau Vente ein, und das Kaffeegeschirr wurde gebracht.

„Ich sollte meinen, es sei gut, wenn man nicht zu viel davon einbüßte, Endre,“ entgegnete Frau Vaarvig; „es ist doch schließlich der unbefangene Glaube, der den Mut aufrecht hält.“

„Da hör' ich den Hammer schon wieder nageln! Der Glaube an was? Daran, daß es gerecht und gut in der Welt zugeht?“ lachte er höhnisch.

„Ach ja, man kann Enttäuschungen erleben, aber man hat doch auch schließlich etwas, das einen aufrecht hält.“

„Nagel und Hammerschlag! Ja, wir sind schrecklich selbstgerecht — hier im Zimmer, besonders wenn wir hier auf unserm grünen Zweig sitzen. Ich komme heim wie ein begoffener Budel nach dieser Kinderlehre; diese unwürdige Naivität! Aber die scheint mit dazu zu gehören, unaufhörlich in den Familien produziert zu werden, damit es noch Leute giebt, die sich an der Nase herumführen und übers Ohr hauen lassen. Das scheint so die weise Einrichtung der Natur selber zu sein.“

„Ich verbitte mir diese Scherze, Endre,“ wies Frau Vente heftig ab.

„Ich schweige ja auch schon, Mutter.“

„Weinst Du etwa, Ich hätte Euch Kindern während des Heranwachsens ein in moralischer Beziehung schmutziges Heim bereiten sollen? Sprich Dich aus, Endre.“

„Ach nein, aber so ein wenig Zugluft und Spalten und Ritze nach der Schlechtigkeit der Welt hinaus, das hätte nicht schaden können, ein wenig frühe Erfahrungen in Bezug auf diese goldene Gerechtigkeit. Man soll nicht betrügen, nicht hintergehen, wohl aber sich betrügen, sich hintergehen lassen. Doch ich will Deine Idylle nicht stören, Mutter.“

Endre schlug das eine Bein über das andre und schickte sich an, den Kaffee hinunter zu schlürfen.

„Wenn ich nur wüßte, weshalb ich es nicht habe erreichen können zu debütieren!“ begann er abermals heftig.

„Intriguen und Schleichwege, Schmeichelei, Speichellederei, Klatsch und Privatinteressen! Hätte ich es nur von Hause aus gelernt, einige dieser Räder in Bewegung zu setzen, ich auch! Sonst — man mag einen Resonanzboden für einen Shakespeares und einen Goethe haben, mag noch so tiefe Auffassung und so viel Gefühl besitzen — kommt da hingegen einer mit einer Adlernase oder einem charakteristischen Sinn oder zwei Augen, die rollen, daß man nur das Weiße sieht —

mit andren Worten: ist man keine Coullisse, so wird man verworfen. Und ist man eine Coullisse, hat man nur das Lächeln auszustellen, die Stimme, um damit zu zittern, dieß Greinen, das in der Entfernung gerührt aussieht, so — man mag noch so dumm und leer und hirnlos sein: „dem müssen wir Shakespeares geben“ — „der muß Schiller spielen!“ Das ist der Mann nach der Gerechtigkeit der Welt — eben weil er eine leere, leere Coullisse ist.“

„Wahrlich, Herr Endre, der ewige Kampf zwischen der Schale und dem Geist,“ bestätigte Schulzeiß.

„Sonst weiß ich so gut, wie sie aufzufassen wären,“ fuhr Endre fort. „Ich habe meine großen Zweifel, ob ich nicht im Grunde Kritiker bin. Man empfindet kaum eine solche brennende Indignation, ohne daß ein Beruf dahinter steckt. Die Welt hat es in hohem Grade nötig, zu sehen, was Kritik ist. Und die Stellung würde mit einem Schläge so außerordentlich günstig werden, Mutter, so angenehm, so ersprießlich, so fett. Statt einer von denen zu sein, die kritisiert werden, eins von den Objekten, würde man plötzlich einer von denen, die kritisieren, die zischen oder klatschen können, ganz nach Belieben, die einen armen Schauspielers mit einem Atemzug ums Leben bringen können. — Ja, es ist wirklich nichts weiter über das Ganze zu sagen, über den ganzen Schwindel,“ warf er blasiert hin, „nichts weiter, als daß man die größte Lust bekommt, zu krepieren. Das Leben hat einen so geringen Wert. Hätte man wenigstens noch etwas von diesem schönen Mammon, denn dann gleitet alles in dieser rechtschaffenem Welt. Notabene, falls Sie mir überhaupt eine befriedigende Erklärung geben können, Schulzeiß, ob es sich wirklich der Mühe lohnt, einen Willen durchzusetzen? Die Chinesen sagen, das Leben ist zu kurz, als daß es sich lohnte, sich reich zu sparen.“

Schulzeiß zuckte zusammen. Er sah geistesabwesend da, nur von einem einzigen Gedanken beseelt — dem Wunsch, etwas über Minka zu erfahren.

„Aber so eingefahren sind wir mit dieser „braven Welt“, in der Personen von Geist und Idealität bei Schaftsköpfen petitionieren müssen, daß Leute wie wir beide, Schulzeiß, die wir so gründlich zu kurz kommen mit unrer Ladung von Idealität, nur ziehen, nur ziehen, statt hin und wieder einmal über so eine kleine Dynamitpatrone nachzusinnen, wie sie Arndt da draußen zu seinem Zeitvertreib gebraucht, hin und wieder von einem gewissen Verlangen ergriffen zu werden, einem Zittern, einem Sausen, einer Erregung im Blut — und pass, die ganze Geschichte über den Haufen. . . Ich meine mir so ein kleines Spiel mit dem Gedanken, Mutter. . . Das Unbegreifliche, weshalb wir ein qualvolles, verdrehtes, dummes, niederträchtiges Dasein so übertrieben hochschätzen, so daß wir uns förmlich mit den Nägeln daran festklammern, während nur ein kleiner Schlag auf das Bündhütchen in der Patrone uns von dem Ganzen befreit, die Thür sprengen kann, die vielleicht zu einer größeren Schaubühne führt als wie diese, deren wir so gründlich überdrüssig sind. Ein stolzer Geist wirft —“

„Ein stolzer Geist führt nicht dergleichen widerliche, jämmerliche Reden, Endre,“ rief Frau Vaarvig aus. „Du mußt es nicht übel nehmen, daß ich es sage; giebt es aber jemand, in dessen Hand ich das Dynamit ruhig legen würde, ohne etwas Weiteres zu befürchten als Deklamationen und Wortgeflingel, so bist Du es“ — empört nahm sie das Kaffeebrett und verließ das Zimmer.

„Herr Endre — verzeihen Sie — Ihr Fräulein Schwester,“ beugte sich Schulzeiß vor, „wie — darf ich mir die Frage erlauben — wie —“

„Kann Sie grüßen, Schulzeiß, kann Sie von ihr grüßen. . . Ja, ja,“ sagte er lang gezogen, „neue Bahnen, wissen Sie — etwas, was von Natur in sie gelegt ist. Lassen Sie die Sache aber unter uns bleiben, Schulzeiß! Man fand sie neulich in einem hypnotischen Schlaf. Ahnte hinterher nichts davon. Sonderbar! Sie ist ein lebender Nervenstrang, sieht sich zuweilen in doppelter Gestalt. Sie hat ein nicht geringes Aussehen in der Stadt erregt. Man spricht davon, daß Finsland ein ganzes psychologisches Studium an ihr gemacht hat, daß er sie als Hauptperson in einer dramatischen Dichtung verwenden will.“

Schulzeiß' Antlitz verklärte sich plötzlich.

„Höchst, höchst interessant! Gegenstand der kühlen Reflexion eines Dichters, tritt nur inspirierend als Seele in sein Werk — giebt sich aber nicht hin, giebt sich aber nicht hin — ist eine freie Kraft, ist sich ihrer Persönlichkeit bewußt! Wahrlich, ein Resultat!“

Der Doktor befand sich auf dem Heimweg von seiner Praxis.

Er hatte Armenbesuche gemacht auf langen, beschwerlichen Nebenwegen und sah nun, als der Tag zur Neige ging, wieder in seinem Karriol, gemächlich die breite Landstraße dahin rollend.

Seit langer Zeit hatte er sich nicht so leicht und stark gefühlt, war er nicht auf einem alten, stoßenden Gaul zwei Meilen da drinnen im Walde geritten und hatte die letzte hügelige, unwegsame Viertelmeile zu Fuß zurückgelegt, als sei es nichts. Schneidig, zwanzig Jahre in den Weinen!

Er steckte die Hand in die Brusttasche, wo sein Taschenbuch lag, und fühlte danach . . .

Er hatte diese Bewegung heute wieder und wieder gemacht, seit ihn Kjel am Morgen oben am Wege unterhalb des Sägewerkes angehalten und ihm sein Papier gebracht hatte: das auf dem Baard Vaarvig stand und das ihn so viele verzweifelte Stunden gekostet hatte; um alles in der Welt wollte er die nicht noch einmal durchleben. Er fühlte, wie er daran gealtert hatte, daß er kriepert sein würde, wenn nicht endlich die Erlösung gekommen wäre. Aber nun lag es wohl verwahrt dort. Unwillkürlich fühlte er noch einmal nach der Brusttasche.

Das war doch wirklich prächtig von Kjel!

. . . Es war ihm, als habe er diese ganze Zeit hindurch keine rechte Ruhe zum Denken gehabt; eingeschüchtert, abgeseht vor Angst war er umher gegangen, hatte daheim im Grunde alles gehen lassen, wie es ging, nur um diese einen Willen.

Postausend, wie wollte er Bente heute begrüßen!

Das Karriol rollte so bequem, einschläfernd auf dem ebenen Wege dahin. Er hatte zu viel um die Ohren gehabt mit allen möglichen Leuten und Patienten und Strapazen, um sich so richtig in die Situation hinein zu versetzen, sie zu begreifen, zu genießen.

„Ach ja“ — er atmete mit einem gewissen Wohlbehagen auf — „mir ist wirklich zu Mute, als sei ich wieder der alte Vaarvig . . . Die häuslichen Angelegenheiten müssen handfester angegriffen werden. Es ist in der letzten Zeit keine rechte Kontrolle über Berthea und Minka geführt worden; es wird die höchste Zeit, daß man ein wenig an die Zukunft denkt.“

„Und Endre treibt sich wieder zu Hause herum. So ein nervöses, krankhaftes Sichselbstbeschauen mit verschobenen Reflexionen, sein eignes, höchst sonderbares Ich in bengalischer Beleuchtung; man kann ihn nicht dazu bringen, irgend eine Arbeit gewissenhaft auszuführen.“

„Die Sache ist: er taugt zu nichts, ist ganz unmöglich, sobald nur von anhaltender, pflichtgetreuer Arbeit die Rede ist.“

„Gätte natürlich im Heranwachsen scharf genommen werden müssen. Eine Dekomposition oder Verbrennung der Willenskraft, bis die Fähigkeit zu handeln schließlich durch die reine, bloße Vorstellung ersetzt wird — und jegliche Arbeit wird ihm unleidlich.“

„Und dann bekommen sie diese heiligen Gefühle, die gepflegt werden müssen, fühlen sich berufen,“ murmelte er nach einer Weile bitter. „Den Teufel auch, lange Jahre hindurch geduldig arbeiten, bei den Büchern oder bei dem Spaten und dem Pflug, oder Schwielen von der Holzart bekommen, wenn man statt dessen auf einem Hügel stehen und groß thun und von sich, von seinem eignen interessanten Ich reden kann . . .“

„Man hat das Gefühl von etwas Anormalem, Rebelhaftem. Absolut eine ganz allgemeine Schwächung des Gehirns heutzutage, die in allerlei Nervenkrankheiten ausartet.“

„Gätte wohl Lust, wieder jung zu sein und mich der Sache zu widmen, sie gründlich klar zu legen. Wahrscheinlich eine Folge davon, daß während der Lebzeit unsres Geschlechts eine so überwältigende Menge eingreifender Entdeckungen und Entdeckungen gemacht sind, daß das Gehirn nicht im stande ist, sie aufzunehmen und zu verdauen. Die Konsequenzen jeder einzelnen, so weit reichenden verändern in dem Maße die Möglichkeiten und Begriffe, daß erst eine kommende Generation und vielleicht erst die darauf kommende, die in der neuen Civilisation geboren ist, fähig sein wird, sie sich einzuverleiben. Wenn wir plötzlich eine tägliche Post-

verbindung mit dem Mars bekämen, so würden wir nicht länger als eine halbe Stunde darüber staunen und uns nach Verlauf einer Woche daran gewöhnt haben. Wir haben keine Zeit, uns die Folgen auszumalen, denn schon erfolgt ein neuer Stoß auf das Gehirn, eine ganz neue Kulturepoche, die wie ein Berggrutsch über die Menschheit hereinbricht.“

Der Doktor fuhr und fuhr, während seine Ideen mit einem Hauch des jugendlichen Ehrgeizes, der aus der Zeit stammte, als die Rede davon war, ob er die Universitäts-carriere einschlagen sollte, über den wissenschaftlichen Aufgaben schwebten, die gerade in der Jetztzeit seinem Fach den ersten Platz anwiesen.

Ein einsamer, rötlicher Stern über den Waldesgipfeln verflocht sich in seinen Gedankengang.

Er konnte kaum die Zaunpfähle an der Seite des Weges erkennen. Hin und wieder wurde er angerufen, mußte halten und vorsichtig einem Jüder Holz ausbiegen, das durch die Finsternis dahin knarrte und zur Bahn sollte.

Er kam auf den langen, sandigen Höhenrücken hinaus und peitschte nun drauf los. Der Braune kannte die Strecke, die er in scharfem Trab nehmen mußte, nachdem sein Herr so lange Geduld geübt hatte, und lief mit einem Anlauf die steile Anhöhe hinan, von der man eine Aussicht auf den Doktorhügel hatte.

(Fortsetzung folgt.)

Aus dem Musikleben.

Es würde sich lohnen, daß einmal ein Vertreter der Kunstwissenschaft und ein Vertreter der Volkswirtschaft sich zusammentäten, und zwei Erscheinungen von einander abgrenzten, die für manchen in eins zu fallen scheinen: den künstlerischen Wert einer Leistung und ihren Marktwert. Sie stehen keineswegs, wie ein Optimist annehmen könnte, in gerader Proportion, aber auch nicht, wie ein Pessimist annehmen möchte, in umgekehrter Proportion zu einander. Manchmal gehen sie wirklich Hand in Hand; manchmal stehen sie einander völlig entgegen; meistens aber findet ein ganz verwickeltes Verhältnis zwischen ihnen statt. Nicht bald ist uns diese Sachlage so klar geworden, wie bei den verschiedenen Erfolgen, den einige junge Geigenkünstler der letzten Munitzeit errungen haben.

Der kleine Geiger Bezzev hat durch seine thatsächlich sehr große, wenn auch noch lange nicht über alle Kritik erhabene Kunst beim Publikum solche Erfolge gehabt, daß es geradezu schon schwer war, ihn zu hören, und zwar bedurfte es dazu anscheinend gar keiner äußeren Hilfe. Während nun sozusagen alle Welt toll mit diesem Jungen war, zog eine andre Erscheinung fast völlig unbemerkt an uns vorüber, die doch mindestens ebensoviel, wenn nicht noch mehr Anerkennung verdienen würde. Es ist dies die Quartettgesellschaft des Herrn Steindels aus Suttigart mit seinen drei im jugendlichsten Alter stehenden Söhnen. Von der Kritik und von sonstigen Fachleuten aufs beste anerkannt, hat diese Gesellschaft doch nicht im entferntesten den Erfolg jenes Sologeigers erlangt; und sie hat anscheinend noch mit all den Schwierigkeiten der Ankündigung usw. zu kämpfen, die dem bloßen, noch nicht durch den Marktwert ergänzten Kunstwert beschieden sind. Die Steinbels spielen hier noch dazu in dem akustisch und social ungünstigsten Saal, dem Oberlichtsaal der Philharmonie. Wir hatten leider ihre ersten Abende veräumt und konnten erst den vor kurzem stattgefundenen dritten anhören. Der älteste der Knaben, Bruno, spielt Klavier, der zweite, Max, Cello, der dritte, Albin, Violine, und Vater Steindel spielt Bratsche. Vor allem fällt eine Erscheinung auf, die wenigstens wir noch bei keiner Kammermusik-Gesellschaft bemerkt haben: die drei Jungen spielen alles auswendig, während sonst das Auswendigspielen eine Sololeistung zu verbleiben pflegt. Schon diese Art des Spielens zeugt von der gediegenen musikalischen Bildung, die der Vater, anscheinend der einzige musikalische Lehrer seiner Kinder, ihnen gegeben hat. Und nun die Hauptfache: das Spiel ist thatsächlich so künstlerisch, daß es sich wohl mit jeder bestehenden Kammermusik-Leistung messen kann und den allermeisten, namentlich an Genauigkeit, Feinheit und Milde, überlegen ist. Allerdings können wir auch hier eine Klage nicht unterdrücken, die wir schon oft vorgebracht haben, und mit der wir uns weniger gegen die Steinbels, als gegen die derzeit noch übliche Auffassung der musikalischen Vortragsaufgabe wenden. Es wird wirklich gar zu zart, sogar zu weich gespielt; die Konturen treten nicht fest genug, die Accente nicht scharf genug hervor. Bruno Steindel, der Klavierspieler, zeigt, wie hier sehr benutzte Absicht walitet: sein Solospiel ist markiger als seine Teilnahme am Kammermusik-Spiel. Wir meinen, es walte hier ein Mißverständnis über den Wert der Unterordnung im Zusammenspiel. Unterordnen heißt nicht: zurücktreten, sondern: zurücktreten und hervortreten, wann eben jedes der beiden nach dem Zusammenhange nötig ist. Unter jenen Umständen kommen bei Steindel weichere Stücke, wie namentlich die langsameren Sätze, besser heraus als die prägnanteren, namentlich

als die verschiedenen Exerzi. Das alles hindert natürlich nicht, daß wir von einer geradezu entzündenden Erinnerung an diese Einbrüche sprechen und die wachere bescheidene Gesellschaft der Aufmerksamkeit nicht nur engerer, sondern auch der weitesten Kreise von Kunstfreunden empfehlen können.

Ein Beweis für unsre Meinung von dem Ueberviegen eines allzu weichen und accentarmen Vortrages bei der größten künstlerischen Feinheit und Milde ist auch eine Künstlerin, über die wir uns schon mehrmals geäußert haben, und die uns doch immer wieder dazu drängt, über sie einige Worte zu sagen: die berühmte Sängerin **Lilli Lehmann**. Ihr neuerlicher, für diesmal letzter Lieberabend, bot nur Gesänge von Schubert. Yarte, nicht zu große Linien führende Gesänge, also beispielsweise „Die Sterne“, gelingen ihr so gut, daß man an dieser ruhigen und doch herzenvollen Vornehmheit, welche die Künstlerin entfaltet, im wahren Sinne des Wortes seine Herzensfreude haben kann. Obwohl ihr schwierigere Aufgaben in der Höhe der Tonlage manchmal nur mehr etwas mühsam gelingen, verfügt sie dennoch über eine muster-gültige Technik. Am meisten fiel uns wieder ihre Herrschaft über die verschiedenen Klangfarben auf, mit denen sie verschiedene Empfindungen äußern kann. So verstand sie es zum Beispiel, im „Erlkönig“ die Stimmen des Königs und seiner Töchter anscheinend tonlos, wie aus einer andren Welt, und thatsächlich mit einem so musterhaften Ton zu singen, daß man nicht bald wieder einen solchen Eindruck im gesamt und im einzelnen vergehen kann. Lieber jedoch, wie das uns Großes gehende „Die Allmacht“ und hinwieder das ganz zarte „Du bist die Ruh“ lassen doch die Kunst der Sängerin als merklich beschränkt erscheinen, zumal wenn ein Lied, wie das letztgenannte, wiederholt wird; dann wirkt die Beschränkung auf technisch guten Gesang und auf eine innige Herzenswärme, die in den Vortrag hineingelegt wird, schließlich doch geradezu etwas langweilig.

In all dem sehen wir den Kampf zwischen älteren und neueren Auffassungen der Kunst, wenn nicht toben, so doch leise sich kündigt. Seit einiger Zeit entfaltet sich auf dem Gebiete des Männergesanges der Streit um alte und neue Kunst, und bekannlich wird mit großem Eifer das schlechte Volkslied gegen das reiche Kunstlied ausgeführt. Vor uns liegt eine Broschüre von **Adolf Prümmer**, Musikdirektor in Münster, betitelt: „Süher oder Hegar? Ein Wort über den deutschen Männergesang und seine Litteratur.“ (Leipzig 1903, Hermann Seemann Nachfolger.) Die Broschüre schlägt im allgemeinen den richtigen Weg ein, zeigt aber, wieviel nötig ist, um in diesen Dingen über eigensinnige Feindschaft oder bloße freundliche Ausgleichung hinwegzukommen. Mit Recht wendet sich der Verfasser gegen unechte Volkslieder, gegen die Verinselung der Männerchor-Litteratur, gegen die Liedertafel-Musik, gegen die Schmachtlappen-Fabrikate; er bedauert, daß der übermächtigen Wegeistung für das Volkslied leider eine Unterschätzung des Kunstliedes gegenüber steht, die sich nicht ganz rechtfertigen läßt. „Das Kunstlied muß Kunstlied bleiben, es darf nicht im Volkslied aufgehen.“ Und neben dieser richtigen Ansicht finden wir nun Ausfälle gegen die moderne „effektistische Kompositionsmannier“, die bezugen, was wir gesagt haben. Der Verfasser nennt den „Erlkönig“ von Schubert ein abschreckendes Beispiel dafür: „Die Angstszene des vom Erlkönig verfolgten Kindes klingen wie gräßliche Fieberphantasien, der Vater des Kindes dagegen verfügt über ein erstaunliches Maß von phlegmatischem Phlegma, und Erlkönig ist geil vor Liebe — zu einem Knaben!“ Man könnte Schuberts Kunst kaum besser würdigen, als es hier zu lesen ist, zumal wenn man das Lied in einer solchen Interpretation gehört hat, wie wir im vorigen eine angeführt haben. Der Verfasser stellt den Komponisten des bekannten Volksliedes „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“, und den bekannten, künftigen, aber lange nicht extrem modernen Hegar einander so gegenüber, daß er die Vorteile beider vereinigt wünscht. „Dem Volksliede muß ein Hegar ersehen, dem Kunstliede ein Süher; beide vereint werden das deutsche Lied zu dem vollendetsten Kunstwerke erheben, wie es die deutsche Nation sich erhofft.“

Nach von einer Seite her werden wir in der jüngsten Zeit an den Kampf zwischen altem und neuem erinnert. Nachdem schon seit einigen Jahrzehnten in der Kirchenmusik eine konservative Richtung, der sogenannte „Cäcilianismus“, in ähnlicher Weise für Rückkehr zu älterer Kirchenmusik eingetreten ist, wie in der bildenden Kunst zu Gunsten der mittelalterlichen Stile eingetreten wird, hat der gegenwärtige Papst eine eingehende Ankündigung seiner Reformideen erlassen. Es ist nicht nötig, an Stelle dieses Wortes „Reformideen“ das Wort „Reaktionsideen“ zu setzen. Diese Sache ist nämlich nicht so einfach, daß wir sie mit einer Entrüstung über ein Zurückschrauben abtun könnten. Vor allem scheint die Kirchenmusik in eine Schleuderei hineingeraten zu sein, die tatsächlich ein reformierendes Dreinfahren verlangt; und was Deutsche, wie der am Schluß unsrer Betrachtungen zu nennende Mann, aus Italien erzählen, spricht wahrlich für alles ande eber, als für ein Zurückschrauben deutscher Tonkunst hinter italienischer. Dies ist der eine Punkt in jenen päpstlichen Bestrebungen. **Zweiten**s kann man keiner Institution verdenken, daß sie ihre Angelegenheiten nach eigenem Gutdünken ordnet; und eine aufmerksame Betrachtung kunstgeschichtlicher Verhältnisse zeigt in dieser biblischen wie in der sönenden Kunst eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der bloßen Behandlung religiöser Stoffe mit weltlicher Auffassung, und einer aus internen Interessen hervorgehenden religiösen Kunst. **Ander**s aber steht es **drittens** mit dem in jenen Bestrebungen vorliegenden Versuch, die Entwicklung zurückzuschrauben. Wenn man

sich in der bildenden Kunst gegen eine Streichung dessen wehren darf, was die Kirche selber seit Jahrhunderten geschaffen und befestigt hat, so gebührt zwar auch hier alle Achtung den Bestrebungen, die sich z. B. in der Zusammenberufung eines kirchenmusikalischen Kongresses auf Ostern nach Rom kundthun; allein das 6. und 16. Jahrhundert sind eben nicht das Ende alles Möglichen. Von der Ausschließung weiblicher Stimmen aus der Kirche wollen wir gar nicht sprechen. Wohl aber bekümmert uns, daß auch von dieser Seite wieder die Vokalmusik als die einzig richtige Tonkunst und die Instrumentalmusik als etwas Minderwertiges angesehen wird. In Berlin hat im 19. Jahrhundert ein Mann gewirkt, **Edward August Grell** (1800—1886), langjähriger Dirigent der Singakademie, der vielleicht schärfste Gegner der Instrumentalmusik als eines Verfalls der reinen Kunst. Von einem solchen Manne sind allerdings um so mehr Verdienste für die von ihm bevorzugte Kunstgattung zu erwarten. Und daß diese Verdienste Grells nachwirkten, zeigte uns allerdings ein Konzert mit Vortrag: „Chorgesang in dritthalb Jahrtausenden“, von Professor **Theodor Strauß**. Er ist der Begründer der (nur aus Männern und Knaben bestehenden) Kirchengöre der Nikolai- und der Marienkirche. Sein Vortrag hat mit der Unterstützung seiner Sänger uns thatsächlich eine so interessante Ueberschau über die Entwicklung der Chormusik seit den alten Griechen gegeben, daß wir gerne noch dabei verweilen. Auch manche etwas gravitäre Abschweifungen des würdigen alten Herrn könnte man in den Kauf nehmen, obschon an ihrer Stelle nähere historische Erläuterungen erwünscht gewesen wären. Ausgehend von einer Erinnerung an den größten Musiker, den Berlin nach seiner Meinung hervorgebracht, und dem es noch immer keinen Strahlennamen gewidmet hat, nämlich an **Grell**, ließ uns der Vortragende einen griechischen, mehrere mittelalterliche und einige neuere Chorgesänge hören. Am auffälligsten war wohl das Beispiel von **Guchald** aus dem 9. Jahrhundert, einer Zeit, in welcher die Mehrstimmigkeit nur erst in der allerprimitivsten Weise angefangen hatte. Wir hörten die viel verrufenen, schauerhaften Gesänge in parallelen Quinten und Oktaven; es schien uns nicht leichter, auch dem eine Vernunft abzugewinnen, sobald wir nicht mehr mit der Erinnerung an das uns geläufige zuhörten. Ueberraschend schön klang ein Beispiel aus der Zeit der künstlichsten mittelalterlichen Kunst von **G. Dufay** (15. Jahrhundert). Dann kam das alte Volkslied: „Insbund, ich muß dich lassen“, aus dem später der Choral wurde: „O Welt ich muß dich lassen“. Von **G. Fr. Handel** an fühlten wir uns auf modernem Boden. Gerne nahmen wir unter den abschließenden Stücken auch einige volksliedartige Gesänge des Vortragenden selber entgegen, namentlich ein schlichtes und doch kunstvolles „Gottselig für Kinder“. In der Anpassung an das Wort stehen wir hier allerdings noch bei ziemlich konservativen Gepflogenheiten. Ueberraschend weich klangen, was sonst so selten ist, die von Professor Strauß gezogenen Knabenstimmen. Ihnen und eben jener großen Künstlerin **Lilli Lehmann** ist aber noch eines gemein, daß die Gesangskunst früherer Jahrzehnte von der heutigen sehr merklich unterscheidet: die allzu große Weichheit in der Aussprache der Konsonanten.

Unsre heutigen Betrachtungen haben vielleicht von selber etwas gezeigt, das in diesen Dingen leicht übersehen wird: daß nämlich der Kampf zwischen altem und neuem nichts weniger als ein Kampf zwischen zwei Parteien ist, sondern sich aus einer Fülle von Gegensätzen und Uebereinstimmungen zusammensetzt, die eben erkannt und nicht bloß durch den Haß gegen das eine oder das andre erledigt sein wollen. —

Kleines feuilleton.

— Ein Vogelwürger. Zur Lebensweise unseres **Eichhörnchens** hat ein jüngerer westfälischer Naturforscher, **Paul Wemer**, zahlreiche Beobachtungen zusammengetragen, die manches Neue bringen. Wemer unterscheidet drei Nesterarten: 1. Zuspüchts- oder Lustnester, in den äußersten Zweigen von Birken, Eichen, Buchen zc. aus Laub mit etwas Moospolsterung erbaut; sie dienen, ihrem Namen gemäß, nur zu vorübergehendem Aufenthalt. 2. Rotnester, in den Ästgabeln der Kiefern, Fichten und Eichen; sie sind fester gebaut und dienen zur Aufnahme der Jungen, wenn das Hauptnest in Gefahr erscheint. (Zuweilen schleppen die Eltern ihre Jungen in der Not auch in die Nester von Eichelhähern, Krähen, Bussarden.) 3. Hauptnester, fest erbaut und in Ästgabeln an den Stamm geschmiegt, so daß das Nest auch bei Sturm möglichst wenig erschüttert wird, oder in hohlen Bäumen oder auch wohl auf der Erde im Heidekraut, überdeckt von einem Kieferzweige. Mehrfach entdeckte Wemer Hauptnester, die durch eine Zwischenwand in zwei Kammern geteilt waren und in dieser Wand ein mit einer aus Moos und Laub verfertigten Klappe geschlossenes Loch besaßen. In solchen Nestern fand Wemer mehrmals die Federn von gerupften Meisen und Goldhähnchen, und da er diese Vögel wiederholt ihre Nahrung in Eichhörnchenestern hatte aufsuchen sehen, so stieg in ihm der Verdacht auf, daß das Eichhörnchen der Würger seiner Gäste sei. Bei weiteren Beobachtungen gelang es in verschiedenen Fällen, das Eichhörn auf frischer That zu ertappen. Dasselbe lauert in der Nähe oder in der zweiten Kammer des Hauptnestes, bis die Vögel in der Dämmerung in das Nest schlüpfen und überfällt dieselben dann plötzlich. Um sich ein möglichst sicheres Bild von dem Umfange

dieser Mordereien zu machen, untersuchte Wemer den Mageninhalt von 96 Eichhörnchen; in 57 Fällen fand er die Reste von Vögeln. — („Die Umschau“.)

Theater.

Berliner Theater. „Stella und Antonie“, Schauspiel in vier Akten von Otto Julius Bierbaum. — Bierbaum, der Lyriker und Erzähler, fand mit seinem dramatischen Erstling — das unglückliche Kindermärchen, das mit den „Lebenden Liedern“ in der Lieberbreitl-Zeit über die Trianonbühne ging, ist billig nicht zu zählen. — eine sehr freundliche Aufnahme. Der Schlußakt brachte freilich eine arge Enttäuschung, nicht nur weil die dramatische Rechnung nicht aufging, sondern weil sich da zeigte, daß eine solche gar nicht einmal angelegt war. Der Stella, die als Gegenpol Antoniens gedacht ist, fehlt, um zu wirken, jede individuellere Charakteristik, sie bleibt ein Schema ohne Blut und Leben, das ganz äußerlich benutzt wird, der Liebesepisode Antoniens und Christians zu einer Art Theaterabschluß zu verhelfen. Aber wenn sie auch nicht zum Drama sich runden, in den einzelnen Szenen ist viel Anmutig-Unterhaltames, Stimmungsvoll-Farbiges, ein interessantes abwechselungsreiches Anschlagen von Empfindungs- und Gedankenreihen, und die Figur Antoniens fesselt, ungeachtet mancher gewagten Unwahrscheinlichkeit, durch ihre psychologische Zeichnung. Auch das Nokolostium — Bierbaum verlegt sein Stück in den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts — stimmt sehr wohl zu den Impressionen, um die es dem Dichter zu thun war. Nicht nur Stella's Gesang und Tanz, das Lyrische, Bildhafte, die lose Fügung erinnert an die Tendenzen, die Bierbaum mit seiner Idee der lebenden Bilder vertrat.

Christian, der Führer einer wandernden Schauspieltruppe, soll zur Verlobungsfeier der Comtesse Antonie als Apollo einen Huldigungsprolog improvisieren. Mit blutendem Herzen, das Auge zu Boden geschlagen, beginnt er. Er denkt, er sieht, er fühlt nichts andres als immer nur das eine: Stella's, der über alles Geliebten, schmählichen Verrat. Um eines widerwärtigen Wunders willen, ist ihm sein junges Weib davon gelassen. Moquant spottend unterbricht Antonie den Fluß seiner Rede. Wenn der Poet sie feiern wolle, müsse er sie doch zum mindesten auch ansehen. Geblendet von dem Glanze ihrer Schönheit, erhebt sich sein Gedicht zum höchsten Schwung, um dann jählings abzubrechen. Die Gedanken verwirren sich. Antonie scheint ihm Stella und mit einem gellen Aufschrei stürzt er auf sie los, sie zu erdrosseln. Gefesselt wird er abgeführt.

Antonie träumt von ihm. Zum erstenmal in ihrem Leben hat sie ein Hauch der wilden Leidenschaft gestreift. Welch ein Abstand zwischen den konventionell-wohltemperierten faden Gefühlen ihres gräßlichen Bräutigams und dem verzehrenden Feuer, das in der Brust jenes unglücklichen lodert! Ein Trieb, auch diese Sensation zu kosten, halb Neugier, halb Neid und Sehnsucht erwacht in dem perbersen und verwöhnten Dämchen. Erst freut sie sich, daß sie den Fremden unter Weisheitsheben, die ihm als Strafe des Ueberalles jubiliert sind, schreien hören wird. Dann im letzten Augenblick gebietet sie Gehalt. Man soll ihn vor sie führen. Ihr Plan ist gefast. Christian in seinem zerrissenen Wams spricht wie einer der Helden aus der Sturm- und Drangperiode. Was seid ihr mit euren zielichen Manieren, bunten Lügen und mit Gold bespinserter Moral für ein bettelarmes, naturentfremdetes Geschlecht. Doch Stella war — Natur — „ein Weib, nichts weiter, ein Kind, nichts weiter. Nichts, nichts als gebende, nehmende Natur, in jedem Augenblicke ganz und rein wie ein schönes wildes Tier“. Aber mit sanfter Gewalt, mitläufig, bewundernd und doch voll berechnender Kollaterie, weiß Antonie den Wildling für sich einzufangen. Christian, machtlos gegen solche Waffen, neue Liebe im Herzen, unterwirft sich ihrer Schale und zieht gelehrig, um bei ihr bleiben zu dürfen, die Lalaienlivree an. So meisterlich, wie Fräulein Jda Roland hier spielte, machte diese Scene, der Höhepunkt des Schauspiels, großen Eindruck.

Die Komtesse freut sich ihres heimlichen Abenteuers und all der kleinen listigen Intriguen, die sie daran knüpft. Es reizt sie, Christians Stolz und Trotz immer von neuem zu brechen. Da erscheint in der Gesellschaft, als Harfenspielerin verkleidet, Stella; und die Komtesse selbst aus Christians Erregung den Zusammenhang erratend, neugierig auf den Ausgang eines solchen Experiments, heißt sie, ihre Liebeslieder singen. Stella, die Landstreicherin, die Wildgale, siegt in dem Wettkampf. Wie sie wachend vor ihm singt und tanzt, reißt Christian sich die Livree vom Leibe und stürzt mit seinem jungen Weibe davon.

Der Schluß fällt, wie bereits gesagt, ganz aus dem Rahmen. Stella, zufriedener, ihren Mann zurückerobert zu haben, darnimmt wieder mit aller Welt, und Christian sucht Trost im Trunke. Auf der Hochzeitsreise trifft das gräßliche Paar mit dem Schauspielerttrupp zusammen. Während geht Stella auf die verhaßte Nebenbuhlerin los, die sie mit kalter Verachtung abweist. Christian wirft sich vor Antonie auf die Knie und stößt, als sie mit einem Blick des Ecks sich von ihm wendet, das Messer in seine Brust.

Die Aufführung im Berliner Theater war sorgsam vorbereitet. Eine bessere Darstellung als die durch Fräulein Jda Roland hätte die Hauptrolle gar nicht finden können. Wie viel Kunst steckte da allein schon in dem stimmigen Mienenpiel. Herr Mischke vermochte aus dem Christian freilich keinen lebendigen Menschen zu

machen, was wohl überhaupt schwer möglich wäre, aber er vermied, und das will viel bei dieser Figur sagen, alles Störende. Mit der Stella wußte Fräulein Wardy wenig anzufangen. In den Nebenrollen erfreute manche tüchtige Leistung. —

Freie Volksbühne (im Metropol-Theater): „Medea“. Ein Trauerspiel in vier Akten von Franz Grillparzer. — Das Erscheinungsjahr der „Sappho“, 1819, ist zugleich das Jahr der Entstehung dieser Tragödie, welche den Schlüsselstein der großartigen Trilogie „Das goldene Vlies“ bildet und mit letzterer 1821 am Wiener Burgtheater ihre erste Aufführung erlebte. Fraglos ist die „Medea“ der dramatisch wirksamste Teil des Ganzen, weshalb sie, zum Schaden für das Verständnis des Kunstwerks, gewöhnlich allein gegeben wird. So läßt es sich denn wohl auch begreifen, warum am letzten Sonntag der ganze herrliche Akt beinahe ohne jede tiefere Wirkung vorüberging. Freilich mag es nicht jedem Zuschauer gegeben sein, sich gleich in die uns immerhin so ungeheuer ferne Zeit Altgriechenlands und in den Stil der klassischen Dichtung mit allen Sinnen hineinzuversetzen. Denn obwohl Grillparzer die Gestalten des Dramas in vollster Menschlichkeit vor uns reden und handeln läßt, so hat er sie doch über uns erhoben in jene Regionen, in denen das große außerhalb des Menschlichen thronende Schicksal waltet. Dies sind aber auch gleichzeitig die Linien, in welchen sich die Darstellung bewegen muß. Daher steigen die Anforderungen an die Künstlerkraft der Mitwirkenden auf ein ungewöhnliches Maß, das zu erreichen den wenigsten Schauspielern gelingt, desto schwerer gelingt, je weniger sie Gelegenheit fanden, den klassischen Darstellungstil mit ihrem innerlichsten Wesen zu verschmelzen. Für die Auffassung der Grillparzerschen „Medea“ haben Charlotte Wolter und neben ihr Clara Ziegler ebenso bewunderungswürdige als bisher unerreicht gebildete Vorbilder geschaffen. Franziska Dasso bewegte sich, ihnen nachahmend, im ganzen genommen in jenen Linien, welche die große Tragik ahnen liehen. Sie verfügt unteugbar über die schauspielerischen und sprachlichen Mittel, um ergreifend-tragische Momente zu erzeugen. Im Bestreben einer überzeugenden Riancierung der feilschen Vorgänge, die alle Handlungen menschlich rechtfertigen, ließ die Darstellerin diesmal doch noch die vermittelnden Uebergänge vermissen und war zum Schlusse hin weniger hoheitsvoll, als pathetisch. Trotzdem kann ihre Darstellung als eine sehr achtbare Leistung angesehen werden. Josef Klein stellte den Jason mit viel Fleiß und Liebe hin und erhob sich in einigen Szenen zu eindrucklicher Kraft der Charakteristik, an der es ihm jedoch im übrigen bei dieser zwischen Haß und „glattfünniger“ Schurkerei, unmännlicher Unentslossenheit und Feigheit penbelnden Rolle gebrach. Elsa Karbaek, annehmbar hübschlich ihrer Erscheinung, ließ in Spiel und Rede die übersührende Wärme vermissen. Georgine Sobjeska brachte in ihrer Gora das barbarische Element zur Geltung. Wenig mochte Gustav Vaurepaire als Kreon über einige Unsicherheit hinwegzutäuschen; noch weniger konnte der Herold Alfred Einides befriedigen. Medea's Kinder fanden in Lotchen und Märchen Hermes rührende Vertreter. — e. k.

Humoristisches.

— **Veinabe.** Gendarm (der auf dem Amtsbureau soeben einen Arrestanten, den er eingefangen, gemessen hat): „Veinab“ hätten wir den Kerl erwischt, auf dessen Verhaftung tausend Mark Belohnung ausgesetzt sind! — Es fehlen nur noch fünf Centimeter dran! —

(„Fliegende Blätter“.)

Notizen.

— Der Akademisch-Litterarische Verein plant eine Aufführung der Sophokleischen „Elektra“ in der Wilbrandtschen Uebersetzung. —

— „Interview“, ein neues Stück von Octave Mirbeau, geht dieser Tage erstmalig im Pariser Theater Grand Guignol in Scene. —

— Der Verlag und Vertrieb des Theaters an der Wien für musikalische Bühnenwerke schreibt zwei Preise (3000 und 2000 Kronen) für dreitägige Operentexte aus. Die mit der Schreibmaschine geschriebenen Texte sind bis zum 1. September dieses Jahres einzureichen. Die Preisverteilung findet am 1. Januar 1905 statt. —

— Etwas ganz Neues. In der letzten Sitzung der Theaterkommission in Baden (Niederösterreich) wurde, wie die Wiener „Zeit“ berichtet, der Beschluß gefast, dem Direktor des Stadttheaters für das jedesmalige Auftreten eines beim Publikum mitleidigen Mitgliedes ein Pönale von vierzig Kronen aufzuerlegen. —

o. Die billigsten Theatervorstellungen hat Japan, von dessen Theatern viele noch ganz im alten Stil geleitet werden. Sie sind von 9 Uhr morgens bis 7 oder 8 Uhr abends geöffnet, und es wird die ganze Zeit über gespielt. Der Eintrittspreis beträgt nur 4 Pf. nach unfrem Gelde; dafür hat man das Recht, den ganzen Tag zu bleiben. —