

(Nachdruck verboten.)

43) Das tägliche Brot.

Roman von C. Wiebig.

Berta, die eine helle Stimme hatte, fing an zu trällern. Mine, die schon in der Schule einen kräftigen Alt hatte halten können, wollte nicht zurückbleiben. „Singen mer was!“

Aber alles, was Berta vorschlug, war Berliner Singsang, und Mine schüttelte nur den Kopf. Sie konnte nur die Lieder, die sie zu Hause sangen, die Geschwister abends auf der Türschwelle, die Burschen und Mädchen, wenn sie in langer Reihe Feiertags auf der Chaussee spazierten.

Mit aller Macht setzte sie ein:

„Was stell'n sich die Soldaten auf?
Was eilt das Volk so wild zu Haus?
Gar finst'rer blickt der Kommandeur
Hinab zum jungen Defertör.“

Das war immer ihr Leib- und Magenlied gewesen; und auch Berta konnte nicht widerstehn, sie fiel ein. Langgezogen und schallend sangen sie das Lied zu Ende:

„Zum Tode geh' ich, ich hab's gewußt,
Lebt wohl, ihr Brüder, hier die Brust!
Stillschweigend winkt der Kommandeur —
Ein Jünglingsherz, es schlägt nicht mehr.“

Und andere Lieder folgten, die Mathilde nun auch mitfang.

„In des Waldes tiefsten Gründen“ — „Fern im Süd das schöne Spanien“ — „Wenn die Schwärben heimwärts ziehn“ — „All Abend, bevor ich zur Ruhe geh“ — „Ob sie wohl kommen mag am Allerseelestag?“ —

Sie konnten sich gar nicht genug tun; immer wieder stimmten sie neu an. Schriß und überlaut füllte der Gesang die kleine Stube und zerkerte hinaus, weit die Treppe hinunter.

Ein Erinnerungsräusch hatte sie alle drei ergriffen; mit jeder neuen Melodie steigerte sich der. Das hatten sie alle drei gesungen, als sie noch nicht in Berlin waren: das war auf der Dorfstraße erklingen in der stillen Nacht unterm sternbestimmerten, weiten Himmelszelt.

Berta hatte sich hintenüber gelehnt, kippelte mit dem Stuhl und schmettete, die Arme über der Brust gekreuzt, leuchtendes Rot auf den jugendlichen Wangen, aus voller Kehle.

Mathilde, die Ellbogen auf den Tisch gestemmt, den Kopf in die Hände gestützt, summt mit, sich unausgesetzt hin- und herwiegend.

Mine saß still und sah in ihren Schoß. Sie fühlte sich innig gerührt, als sie zum Schluß sangen:

„Wie die Mümlein draußen zittern,
In d'r Abendwinde Wehn,
Und de willst mer's Herz verbittern,
Und de willst schon wieder gehn?“

Ihre Stimme schlug unfreiwillige Triller bei dem:

„O bleib bei mir und geh nicht fort,
An meinem Herzen ist der schönste Ort!“

So gut hatte sich Mine noch nie amüsiert. Auch Berta war vergnügt, von einer aufgeregten Lustigkeit. Sie ließ nicht ab, Mathilde mußte ihr „Buchchen“ hervorholen, das sie, zusammen mit ihrem Beugnisheft, verschiedenen bunten Gratulationskarten und wenigen vergilbten Briefen, in ein spizenbefestetes Taschentuch — ihr Hochzeitstuch! — eingeschlagen, verwahrte.

Sie zeigte keine große Lust, das Buch zu befragen. „Es läßt sich ungestraft Spähererei mit sich treiben,“ sagte sie und warf mißtrauische Blicke auf Berta.

Aber diese zwang sich die ernsthafteste Miene auf. „Man los, los,“ quälte sie. „Fragen Se man für mich! Krieg ich Geld? Hunderttausend Taler? Alle Tage Kuchen? Ein Schloß, schöne Kleider? Was sonst noch?“

Mathilde wehrte sie unwillig ab. „So was sagt's Buchchen nicht! Warten Se's man ab. Aber ich sag Ihnen gleich, Sie haben's ja nicht anders jeivollt.“ Mahnend hob sie den Finger.

Nun traf sie ihre Vorbereitungen. Der Regenabend dämmerte früh, sie hing noch ihren Schal vors Feuer, da ward es dunkel. Zwei Lichter, in Flaschen gesteckt, stellte sie auf den Tisch, legte das Buch in die Mitte und stand eine Weile davor mit andächtig erhobnem Blick.

Als Berta sie etwas fragen wollte, legte sie den Finger auf die Lippen. „Pst!“ Ein entrückter, gänzlich zerstreuter Ausdruck überzog ihr Gesicht.

Jetzt flüsterie sie geheimnisvoll: „Denken Se an das, was Se gern haben möchten — noch mehr denken, immer noch mehr! So, nu wer' ich mal fragen.“

Berta hielt ganz still, als Mathilde ihr eine Haarnadel aus den Flechten zog. Sie wagte nun doch nicht zu lachen.

„So, immer dran denken — denken — jey!“ Mathilde stach mit der Haarnadel blindlings zwischen die Seiten des Buches, und dann schlug sie die also getroffene Seite auf. Feierlich las sie:

„Glück und Glas, wie bald bricht das!“

Ein ehrlicher aber armer Mann (eheliches aber armes Mädchen) liebt Sie. Stoßen Sie denselben (dieselbe) nicht zurück, um dem rollenden Rad der launischen Fortuna nachzujagen. In seinen (ihren) Armen werden Sie sicher sein vor Ungemach.“

„Na so was!“ Berta war ärgerlich. „Da is der olle Peters mit gemeint! Davon will ich doch gar nicht wissen!“

„Ja, denn haben Se eben nicht ans Richtige jedacht,“ sagte Mathilde achselzuckend. „Mein Buchchen sagt wahr, nochmal? Na, aber nu tüchtig dran denken!“

Wieder senkte sich die Nadel zwischen die Seiten. Die Hand auf die Tischplatte gestützt, den Oberkörper vornüber geneigt, gab Berta acht. Wie würde ihr Schicksal sein?! Sie war nun doch sehr neugierig.

„Ach, sehen Se wohl!“, triumphtierte Mathilde, „nu wird's schon stimmen.“ Und sie las:

„Die Sonne des Glückes lächelt Ihnen, alle Ihre Wünsche werden sich erfüllen. Aber hüten Sie sich vor dem schwarzen Herrn (der schwarzen Dame). Treten sie ihm (ihr) nicht zu nahe, er (sie) wäre Ihr Verderben. Es liegt noch ein Stein auf Ihrem Wege, aber verzagen Sie nicht! Räumen Sie ihn mutig aus dem Wege, und ein Leben voller Freuden, das herrlichste Glück erwartet Sie.“

„Also 'n schwarzer Herr?“ überlegte Berta. „Wer mag denn das sein? Ob der Leo gemeint is?“

„'s kann ja auch 'ne Dam sein,“ sagte Mathilde und schlug das Buch zu.

Aber Berta gab sich noch nicht zufrieden, sie quälte Mathilde und fragte neugierig nach diesem und jenem. Zuletzt auch nach Artur Reschke. „Fragen Se man bloß, Mathilde: Was macht der Artur?“

Mine, die bis dahin still und ziemlich teilnahmslos auf dem Schließkorb gesessen, horchte auf. „Was willstest denn vom Artur?“ fragte sie.

Berta lachte. „O ich nicht! Aber wissen möcht ich, wo der Bengel jetzt steckt! Fragen Se los, Mathildchen!“

„Wer — wo steckt — der Artur?“ Mine war aufgestanden und starrte mit großen Augen Berta an.

„Na, ja, der Numtreiber! De Olle wird schon ganz dammellig drüber. Weißte denn nicht, daß der sich Anfang April dünne gemacht hat! Ach ne, Du weißt es ja nicht, Du darfst Dich ja jey nicht in'n Keller sehen lassen — die Tugendspiegel, hah!“

„Aber der Artur — wo — wo is der?“

„Futsch! Eines schönen Tages ausgerückt!“

Mine stieß einen zitternden Seufzer aus.

„An die Ladentasse hat er mitjehn heißen! Allens total ausgeräumt. Darüber red't die Olle natürlich nicht, aber Ellchen hat's mer erzählt. De ganze Ladentasse, an die hundert Mark! Haha!“

„Gestoh—len?“

Das war ein gellender Schrei! Mathilde sprang erschrocken zu, Mine war totenblau geworden und schwankte. Schwer setzte sie sich nieder auf den Schließkorb. Ihre Lippen waren ganz weiß geworden.

Jetzt sagte sie zittrig: „Gab ich mer erschrocken,“ und warf zugleich Mathilde einen flehenden, Schweigen heischenden Blick zu.

Berta schwachte weiter: „Na, das 's 'ne nette Geschichte! Ne, Du bist wahrhaftig aber autmürrig, Mine! Deine Ber-

wandtschaft ist wech Gott nich so liebenswürdig zu Der. An den Wengel is ja ischt!

„De Tante tut mer doch sehr leid,“ flüsterte Mine und senkte den Kopf tief auf die Brust. So saß sie stumm und hörte, was Berta noch berichtete. Diese malte den Schmerz der Reiske, das Schicksal des verlorenen Sohnes, mit einer gewissen Wollust, in recht grellen Farben aus.

Es war eine Erlösung für Mine, als Berta sich verabschiedete. Teilnahmslos reichte sie ihr die Hand; nur als die andere schon auf der Schwelle war, fiel's ihr noch einmal ein: „Berta, Du! Vergiß 's ooch ja nich! Du weest schon, bei de Frau, de Stelle for mer! Um Gotts willen, tu Der um!“

„Ja, ja!“ Berta nickte und lächelte. Und Mine nickte und lächelte wider. So lange behielt sie ihre Fassung, aber als die Tür sich hinter Berta geschlossen hatte, wankte sie auf das Bett zu, warf sich schwer nieder und verbarg den Kopf in dem Kissen. Gestohlen —?! Das war ein Todeschreck. — —

Berta kam guter Laune nach Hause. „Alle Ihre Wünsche werden sich erfüllen, die Sonne des Glücks lächelt Ihnen“ — das war nicht ohne! Vergnügt summend wollte sie eben ins Tor schlüpfen. Da prallte sie gegen eine Dame. Lautlos war die plötzlich aufgetaucht, wie ein dunkler Schatten. Ein strafender Blick traf Berta.

Huh, war das ein langes, dürreres Gestell! Berta rieb sich die runde Schulter, an der sie noch den Stoß jener spitzen Knochen fühlte.

Unten im Keller hörte sie, das sei Fräulein Haberborn gewesen, die reiche Rentiere oben im zweiten Stock, die sehr fromm war und sehr wohlthätig. „Aber doch geizig,“ sagte Frau Reiske. „Hier in 'n Kellen kommt se fast jarnich; if weech nich, wovon die lebt! 'n Mächen hat se ooch nich. Wenn se mal zu uns kommt, denn immer in de Schummerstunde, un denn packt se for'n Sechser Mohrrüben in ihre olle verschuppte schwarze Ledertaschel!“

(Fortsetzung folgt.)

(Nachdruck verboten.)

6) Der Goldkäfer.

Von E. A. Poe.

Sie werden mich sicher für einen stark phantastischen Menschen halten, daß ich mir schon damals eine Art Zusammenhang ausgedacht hatte. Ich hatte zwei wichtige Glieder einer großen Kette miteinander verbunden: an der Seeküste lagen die Ueberreste eines Bootes, und nicht weit von dem Boote ein Stück Pergament — kein Papier —, auf dem ein Schädel gezeichnet stand. Sie werden nun natürlich fragen: „Wo ist da der Zusammenhang?“ Ich antworte Ihnen, daß ein Schädel oder Totenkopf das wohlbekannte Sinnbild der Piraten ist. Sobald es zum Kampfe kommt, hissen die Seeräuber die Flagge mit dem Totenkopfe auf.

Ich betonte schon, daß der gefundene Felsen kein Papier, sondern Pergament war, das dauerhaft, ja, fast unzerstörbar ist. Unwichtige Dinge schreibt man selten auf Pergament, denn es ist zum Schreiben und Zeichnen absolut nicht so gut geeignet, wie Papier. Dieser Gedanke ließ mich in dem Totenkopf irgend etwas Pergamentstückes näher ins Auge zu fassen. Obgleich eine der Ecken durch irgend einen Zufall abgerissen worden war, konnte man doch leicht erkennen, daß die ursprüngliche Form des Pergamentes eine längliche gewesen. Ein solcher Streifen möchte sehr wohl gewählt worden sein, um irgendeine merkwürdige Tatsache aufzuzeichnen — oder um zu verhindern, daß irgendein Umstand der Vergessenheit anheimfalle.“

„Aber Sie sagen doch,“ warf ich ein, „daß sich der Schädel nicht auf dem Pergamente befand, als Sie den Käfer zeichneten. Wie können Sie dann nur einen Zusammenhang zwischen dem Boote und dem Schädel sehen, da Ihrer eigenen Ansicht nach dieser doch — weiß Gott durch wen — später als Käfer aufgezeichnet wurde?“

„Ach, sehen Sie, hierum dreht sich eben das ganze Geheimnis, obgleich gerade dieser Punkt nicht schwer zu lösen ist. Ich schloß also: Als ich den Käfer zeichnete, war auf dem Pergament kein Käfer zu sehen. Als ich mit meiner Zeichnung fertig war, überreichte ich Ihnen dieselbe und beobachtete Sie genau, bis Sie mir dieselbe zurückgaben. Sie zeichneten den Schädel auch nicht, und außer uns war niemand zugegen, der es hätte tun können. Die Zeichnung war also nicht von Menschenhänden gemacht und dennoch war sie da.“

Als ich mit meinen Gedanken so weit gekommen, suchte ich mich, und zwar mit Erfolg, jeder Kleinigkeit genau zu erinnern, die um die betreffende Zeit vorgefallen war. Das Wetter war sehr kalt gewesen (ein ebenso seltenes wie für mich glückliches Ereignis im Oktober), auf dem Herd brannte ein Feuer. Ich war

durch die Bewegung warm geworden und hatte mich an den Tisch gesetzt; Sie hatten sich den Armstuhl ganz nah ans Feuer gerückt. In dem Augenblick, als ich Ihnen meine Zeichnung überreichte, kam Wolf, der Neufundländer, hereingeführt und sprang an Ihnen empor. Mit Ihrer linken Hand liebtesten Sie ihn und suchten ihn abzuwehren, während Ihre Rechte, die das Pergament hielt, achtlos zwischen den Knien herabfiel und in unmittelbare Nähe des Feuers geriet. Einen Augenblick lang fürchtete ich schon, die Zeichnung werde in Brand geraten und wollte Sie warnen; im nächsten Moment jedoch hatten Sie sich des Hundes erwehrt und begannen das Bild zu betrachten. Als ich mich an all dies erinnerte, wurde mir plötzlich klar, daß die Hitze die Ursache war, welche den Schädel auf dem Pergamentstück zum Vorschein gebracht hatte. Es ist Ihnen jedenfalls bekannt, daß es chemische Präparate gibt und schon immer gegeben hat, vermittels derer man auf Papier oder Pergament so schreiben kann, daß die Schriftzüge erst dann sichtbar werden, wenn man sie der Wirkung des Feuers aussetzt. Ist das beschriebene Material kalt geworden, so verschwinden sie und kommen erst bei erneuter Erwärmung wieder zum Vorschein. Nun unterwarf ich den Totenkopf einer sorgfältigen Betrachtung. Seine äußeren Ränder, — das heißt diejenigen, welche dem Rande des Pergament zunächst lagen, waren deutlicher als die anderen. Offenbar war die Wirkung der Wärme unvollkommen und ungleich gewesen. Ich zündete sofort ein Feuer an und setzte jeden Teil des Pergamentstückes einer Glühhitze aus. Dies hatte anfänglich keine andere Wirkung, als die schwachen Linien des Schädel zu verstärken, doch als ich längere Zeit bei dem Experiment verharrete, erschien in einer Ecke des Felsens, dem Totenkopfe schräg gegenüber, eine Figur, die ich anfänglich für eine Gais hielt. Bei näherer Prüfung erkannte ich jedoch, daß es ein junger Bock sein sollte.“

„Gaha!“ lachte ich auf, „ich habe gewiß kein Recht, Sie auszulachen — ein und eine halbe Million Gold ist gewiß eine zu bedeutende Sache, als daß man seinen Spott damit treiben sollte — doch wie wollen Sie nun ein drittes Glied in Ihrer Kette nachweisen, — wie wollen Sie den Zusammenhang zwischen den Piraten und der Gais herstellen? Seeräuber haben doch eigentlich mit diesen Tieren nichts zu tun; für die interessiert sich doch höchstens nur ein Landmann.“

„Aber ich habe Ihnen doch schon gesagt, daß das Bild keine Gais vorstellte.“

„Also meinetwegen einen jungen Bock, — das ist doch fast dasselbe.“

„Fast dasselbe, aber doch nicht ganz,“ antwortete Vegrand. „Sie haben sicher schon von einem Kapitän Kidd*) gehört; jedenfalls sah ich das Abbild dieses Tieres als eine Art Wortspiel oder vielmehr ein hieroglyphisches Zeichen für diesen Namen an, denn seine Stellung auf dem Papier legte einen solchen Gedanken sehr nahe. Der Totenkopf in der schräg gegenüberliegenden Ecke sah aus, wie ein Gepräge oder Siegel. Doch erklärte dies alles noch gar nichts, und mit den paar Anhaltspunkten konnte ich eigentlich nichts weiter anfangen.“

„Ich glaube, Sie erwarteten, zwischen dem Siegel und dem hieroglyphischen Zeichen einen Brief zu finden?“

„Ja, oder wenigstens etwas ähnliches. Jedenfalls verfolgte mich die Ahnung, es stände mir irgendein großes Glück bevor. Deshalb, vermag ich nicht recht zu sagen. Vielleicht war es zum Schluß auch mehr nur ein Wunsch als eine wirkliche Vorahnung, aber Sie werden sich jedenfalls erinnern, daß Jupiters törichte Worte, der Käfer bestehn ganz aus Gold, einen merkwürdigen Eindruck auf meine Phantasie gemacht hatten. Und dann jene merkwürdige Folge von Zufällen und Zusammentreffen — bedenken Sie doch nur, welch sonderbarer Zufall es war, daß ich das Pergament an jenem einzigen kalten Tage fand, an dem ein Feuer im Kamin brannte, und daß ich es Ihnen in dem Augenblick überreichte, in dem der Hund hineingestürzt kam und Sie, um ihn abzuwehren, Ihre rechte Hand mit der Zeichnung den Flammen nahe brachten! Daß ich ohne diesen Umstand den Totenkopf niemals erblickt und den Schatz niemals gefunden haben würde.“

„Erzählen Sie nur weiter, — ich bin ganz Spannung!“

„Also, Sie haben ohne Zweifel die vielen Geschichten und unbestimmten Gerüchte gehört, nach denen Kidd und dessen Spießgesellen irgendwo an der Küste des Atlantischen Ozeans ein Unmass Gold vergraben haben sollen. In dergleichen Gerüchten ist gewöhnlich ein Körnchen Wahrheit verborgen, und daß sich diese Geschichte vom Kapitän Kidd solange erhalten, hatte meines Erachtens seinen Grund nur in dem Umstande, daß der vergrabene Schatz noch irgendwo unaufgefunden lag. Hätte Kapitän Kidd seine Schätze eine Zeit lang verborgen und später wieder in Besitz genommen, so würden die Gerüchte diese letzte Tatsache gewiß nicht verschwiegen haben. Sie wären in der Folge als nicht mehr interessant, aus dem Gedächtnis des Volkes geschwunden. Sie haben wahrscheinlich schon bemerkt, daß man überall von Goldsuchern, fast nie jedoch von Goldfindern erzählt. Mir kam nun der Gedanke, daß irgendein Zufall — nehmen wir an der Verlust des Schriftstückes, das die Lage des vergrabenen Schatzes ankündigte — dem Kapitän die Möglichkeit genommen habe, sich wieder in Besitz seines Eigentums zu setzen. Dieser Zufall wurde seinen Genossen bekannt und gab Anlaß zu all den Gerüchten, die jetzt

*) Kidd bedeutet Wöllein, junger Bock

so allgemein geworden sind. Haben Sie jemals gehört, daß man früher einmal an der Küste einen Schatz gehoben habe?"

„Niema!"

„Doch ist es bekannt, daß Ridd ungeheure Schätze aufspeichert hat. Ich hielt es deshalb für gewiß, daß sie noch immer in der Erde verborgen lägen; und Sie werden kaum noch überrascht sein, wenn ich Ihnen sage, daß ich die Hoffnung, ja, fast die Gewißheit in mir aufsteigen fühlte, das unter so sonderbaren Umständen gefundene Pergament enthalte die verlorene Nachricht über den Ort, an dem der Schatz begraben lag."

(Fortsetzung folgt.)

Streifzüge durch die Geschichte der Oper.

I.

So alt wie die menschliche Kultur ist das Drama, ein Stück Leben in künstlerischer Form mitgeteilt auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Wie alt aber ist die Oper? Gewöhnlich glaubt man, daß die Kunstform der musikalischen Oper viel jüngeren Ursprunges sei und erst aus den Zeiten der italienischen Renaissance sich eingebürgert habe. Das ist ein Irrtum. Schon die alten Griechen kannten die Oper, ja die Musikphilologen behaupten sogar, daß die Oper noch viel älter sei als die Blüte des klassischen Hellas. Es besteht kein Zweifel, daß z. B. die Dramen des Sophokles, Aeschylus, Euripides, die Komödien des Aristophanes musikalisch rezitiert wurden. Es gab Instrumentalmusik, die Chöre waren Monodien, d. h. einstimmige Gesänge. In der „Orchestra" der Alten saßen freilich noch keine Musiker, das war der „Tanzplatz", der Teil, auf welchem sich gemessenen Schritts der Chor im Drama bewegte, der Chor als der ideale, unbewegte Zuschauer in der griechischen Schicksalstragödie. Leider sind die Schätze der altgriechischen Opernwelt verloren gegangen bis auf ganz geringe Spuren. So sind wohl einige Bruchstücke von Flötenmelodien aus den „Vögeln" und den „Persern" des Aristophanes erhalten, außerdem ein paar Takte Chormelodien aus dem „Dresios" des Euripides. Dann kommt eine große Lücke in der Geschichte der Oper. Erst das Zeitalter der Renaissance mit seinem Streben, die künstlerische Kultur des Altertums neu zu beleben und mit Gegenwartskernen zu befruchten, war auch der Wiedergeburt der Oper günstig. In Florenz stand die Wiege der modernen Oper. Ein Kreis gebildeter und kunstfinniger Männer in den Salons des Grafen Bardi legte den theoretischen Grund zu dem italienischen „dramma per musica". Das war zunächst nichts als eine bewußte Reaktionserscheinung, ein Kampf gegen die den Text, das Wort ganz vernachlässigende Kontrapunktistenkunst der Niederländer. Wie Richard Wagner fast dreihundert Jahre später der Großen Oper der Italiener und Franzosen, dazu Jakob Meyer Beer, genannt Meyerbeers, mit seinem revolutionierenden Musikdrama den Krieg erklärte, das Wort von der Tyrannei der Musik befreite und die Musik der Oper von ihrer selbstherrlichen Stellung weg- und auf die edle Aufgabe, ein Mittel des ton-dichterischen Ausdrucks zu sein, hintwies, so machten das 1594 die Florentinischen Nobili Bardi, Galilei (der Vater Galileo Galileis) und Strozzi, die Florentinischen Musiker Caccini und Peri ganz ähnlich, nur in der Richtung gegen die alt-niederländische Kirchenmusik. Aus kleinen Intermezzi und dramatischen Szenen entstand damals in „Dafne", komponiert von den beiden oben genannten Musikern, gebichtet von Rinuccini die erste wirkliche kleine Oper, in der die einzelne Singstimme vorherrschte, im Gegenjag zu der 4-16stimmigen, das Wort nach allen Regeln des Kontrapunktes malträtierten „Madrigalen" und Messen der Niederländer. Damit war der erste entscheidende Schritt getan, die Musik zur wahren Seelensprache zu machen, sie ausdrucksvoll singen zu lassen und sie aus den Banden des kirchlichen Dogmen- und Formelwesens dem reinen Menschentum zuzuführen.

Wir lassen hier die für unsere orientierenden Zwecke gleichgültigen Spaltungen der jungen italienischen Oper in verschiedene Schulen und einander ingrimmig bekämpfende Richtungen außer acht und steigen dafür lieber einmal aus dem Lande der Zitronen, Nödel und Pfaffen über die Alpen nach Deutschland. Hier herrschte noch der vielstimmige rauhe Mönchsgefang, die architektonische Musik als kirchlicher Kultgegenstand. Von selbständiger Melodie aus dem Geist der Sprache heraus hatten wir Barbaren, ganz in den Fesseln der Niederländer, ebensowenig Ahnung wie von den sinnlichen Reizen des wälschen *bel canto*.

In Deutschland jedoch, abgesehen von der ganz vereinzelt Aufführung einer Oper „Dafne" von Heinrich Schütz (die beiden ersten Opern diesseits und jenseits der Alpen behandelten merkwürdigerweise den gleichen Stoff!) die Oper erst 1678 in Hamburg ein. Hamburg war die erste deutsche Stadt, die sich dank des Opfersinnes einiger reicher Bürger eines öffentlichen Theaters erfreuen konnte. Die Hamburger Oper bestand bis 1738 und machte ein halbes Jahrhundert lang Hamburg zum musikalischen Mittelpunkt Deutschlands. Dieses von dem Komponisten Keiser und dem philosophischen Schöngel Drüffe gegründete und geleitete Opernunternehmen war als erster Versuch, die in den Geburtswehen

liegende musikalisch-dramatische Kunstform selbständig zu machen und sie ihrer bisherigen unwürdigen Zweckbestimmung, nur ein höfisches Privatvergnügen zu sein oder eine feudale Unterhaltung wie Reiterbeize, zu entziehen, eine Tat, die noch heute gilt. Gab es an den italienischen Fürstenhöfen nur bestellte, eingeladene Zuschauer, die sich auf ihrem geschenkten Sige jeder Stimme des Beifalls oder Mißfalls zu enthalten hatten, bevor nicht der Gastgeber gnädig das Zeichen dazu gab, so waren die Zuschauer in Hamburg wirkliches Publikum, das sich mit dem Sige Stimmrecht erkaufte. So mußte die erste deutsche Oper in der alten freien Hansestadt ihren Spielplan auf das Behagen des Publikums einstellen, ihr Unternehmen auf volkstümliche Ziele richten. Wer einen halben Taler Geld und einen sauberen Rock hatte, durfte den Raum — es gab damals fast nur das Parterre — betreten. Man ging von den geistlichen Stoffen, die naturgemäß anfangs überwogen, bald zum Weltlichen über. Das Hansentisch-volksstümliche aber konnte auf die Dauer nicht bestehen. Die Schöngelster der Zeit riefen nach italienischem Import. Der auf der Höhe der Zeit stehende Geschmack forderte das wälsche Element, den italienischen Piergesang und galante in Mythologie verummte Stoffe. Von der ersten deutschen Oper ist heute wohl nichts übrig geblieben als die Namen der Hamburger Hauskomponisten, wie Theile, Keiser, Mattheson und Telemann. Nur einer von ihnen, Georg Friedrich Händel (1685—1759), der für Hamburg die vier italienisch-deutschen Opern „Almira", „Xero", „Florindo" und abermals eine „Daphne" schrieb, sollte Unsterblichkeit erringen. Das übrige Deutschland wurde von italienischen wandernden Operntruppen besetzt, die ihre musikalischen Theatralen in Wien, München, Berlin, Dresden, Stuttgart, Leipzig, Braunschweig aufschlugen. Man unterrichtete mit zwischen Opera seria und Opera buffa, der ersten, dramatische Stoffe behandelnden Oper und der komischen, mit Vorliebe antike Stoffe schablonenhaft travestierenden Oper. Während die italienische und die in Frankreich, England und Deutschland italienisierende Oper allmählich immer mehr zu einem virtuellen Gesangsvorwand der Primadonnen und Sopran singenden Kastraten verjümpelte und verjümpelte, bot der Leipziger Thomaskantor Adam Hiller (1728—1804), ein wackerer deutscher Musiker, mit seinen echt deutschen „Singpielen" der aufblühenden Kunstform nationalen Boden und zeitgemäßere Vorlagen. Hillers Singpiele, die stilistisch zwischen der italienischen Opera buffa und der französischen Opéra comique standen, und allerlei Vorgänge des deutschen Familien- und Landlebens wie der Zeitgeschichte behandelten („Die Jagd", „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande", „Der Dorfbardier", „Der Erntetanz", „Die Jubelhochzeit", „Der Krieg") bilden den ersten bescheidenen Grund zur späteren deutschen Spieloper der Schenk, Dittersdorf („Doktor und Apotheker"), Kreuzer („Das Nachtlager von Granada"), Floto („Alessandro Stradella", „Martha"), Lorzing („Der Wildschütz", „Waffenschmied", „Zar und Zimmermann", „Undine", „Die beiden Schützen", „Hans Sachs", „Die Hollandknappen") und Nicolai („Die lustigen Weiber von Windsor", „Die Heimkehr des Verbannten"). Der alte Hiller schrieb in seinen Operetten eine höchst einfache, treuherzige und volkstümliche Musik, trefflich in ihrem Ausdruck, aber hausbacken und derb, wie die Texte. Beides entsprach ganz genau den engemütlichen, patriarchalischen, aber philisterhaften Zuständen des damaligen Deutschland. Ganz anders Dittersdorf (1739 bis 1799). Er hat auf komischem Gebiete vor Lorzing das Größte in Deutschland geleistet und jetzt noch bewahren seine Werke, hier und da aufgeführt, ihre Wirkungsfähigkeit. Die Arien sind freilich verfläut und veraltet, aber in den Ensembles und Finales steckt noch ursprüngliche komische Kraft, und eine Kunst, die Personen in heiteren Tönen zu charakterisieren, die direkt auf Mozart hinweist. Nehmen wir zu allem hinzu, daß Dittersdorf seine Stoffe unmittelbar dem Leben des Volkes entnahm, daß sie ein treuer Spiegel der öffentlichen Zeitesele waren, (besonders: „Betrug durch Aberglauben", „Hieronymus Knicker", „Liebe im Narrenhaus"), so erklärt sich ihre außerordentliche Beliebtheit in Wien. Die Opern Dittersdorfs wurden in Wien durch die Mozars rasch in Schatten gestellt.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791) schuf, ausgerüstet mit dem Göttergeschenk unendlicher Melodienfälle, mit dem ersten „Willen zum Drama", ausgerüstet dazu mit der Gesangstechnik und dem Wohlklang der Italiener, die deutsche komische Oper. Mozarts Entwicklung stand anfänglich ganz und gar im Dienste von Erbprinzen und Erbherzogen. Der österreichische Kirchen- und Feudaladel hielt sich damals Leib- und Hofkompositoren. Daß aus diesen kleinen Privatkapellen der Esterhazy, Haydn, Hum, Morzin und Lohkowitz das Genie Mozarts und Haydns hervorgehen konnte, wurde von der orthodoxen Musikgeschichtsschreibung bisher immer als ein Verdienst der gnädigen Mäcene, die bei ihrem Hofmusik- und Hofkapellmeister Sonaten, Quartette und Sinfonien bestellten, aufgeschrieben. Ich glaube, es beweist eher die Elastizität und Widerstandsfähigkeit unserer Musikgenies, die sich allen widrigen Zeitumständen zum Trotz (zu diesen widrigen Umständen müssen wir das Gefühl serviler Abhängigkeit von einem launischen Magnaten, dem die Kunst nichts wie ein tönender Zeitvertreib war, unbedingt rechnen) aus dem Dämmer enger Fürstenhöfe zum hellen Licht der Weltenbühne durchdringen konnten. Dieses Genie wurde von den Fürsten und Mäcenen zuletzt erkannt und respektiert. Der junge Mozart wurde vom Oberkammermeister (Graf Arco hieß der Edle

Kleines feuilleton.

Kunst.

Franz Starbina, der bekannte Maler, der in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag feierte, ist ein geborener Berliner. Er studierte in den sechziger Jahren an der hiesigen Kunstakademie, die damals ebenjowenig wie heute geeignet war, in ihren Zöglingen feinerische Gefühle zu erwecken, und malte dann nach den Regeln der Schule ein Jahrzehnt lang konventionelle Genrebilder, teils aus dem modernen Leben, teils aus der Empire- und Rokokozeit. Es waren Arbeiten von der Art, die dem großen Publikum gefällten und die auch den Ansprüchen der gebildeten Schöngelister jener Zeit genügten. Die Kunstkritik verglich damals den jungen Maler gerne mit Menzel, dessen persönlichen Stil er in gewissen Neuheiten geschickt nachzuahmen wußte, ohne sonst irgend etwas mit ihm gemein zu haben. Seit 1880 unternahm Starbina ausgebreitete Studienreisen nach Frankreich, England und den Niederlanden, und lernte namentlich in Paris die neue Kunst kennen, von der man in Deutschland damals noch nichts wußte und auch nichts wissen wollte. Er eignete sich die moderne Auffassungsweise und die technische Eleganz und Bravour der französischen Malerei an und verpflanzte das, was er im Ausland gelernt hatte, an den heimatischen Strand der Spree. Seine neuen Arbeiten erregten Aufsehen. Sie waren neben denen von Max Liebermann die ersten, die den Berlinern Kunde gaben von den fundamentalen Umwälzungen, die sich im Kunstschaffen und in den Kunstanschauungen des führenden Kulturlandes vollzogen hatten. Starbina galt neben Liebermann als der Vorkämpfer der neuen Richtung in der Berliner Malerei. Die Jugend jubelte ihm zu, und die offiziellen Würdenträger der alten Kunst bewarfen ihn mit Schmutz. Nicht nur das Wie, sondern auch das Was seiner Arbeiten erregte heftigen Anstoß. Wagte er es doch (nach dem Muster von Courbet und anderen französischen Meistern) ernste Szenen aus dem modernen Proletarierleben darzustellen. Es konnte nicht ausbleiben, daß man den „Armeleutemaler“ sozialdemokratischer Tendenzen bezichtigte. Die parlamentarischen Bananen, die in den diversen deutschen Landtagen über Kunst zu schwätzen pflegten, riefen zum Kampf auf gegen die volksverderbenden Einflüsse dieser Malerei, und die Pfaffen stimmten in den Ruf ein. Aber Starbina hat solchen Schimpf wahrhaftig nicht verdient, und er bewies bald und durchaus überzeugend, wie sehr man ihn damals verkannt hatte. Er war im Grunde seines Herzens ebenjowenig ein sozialer wie ein künstlerischer Revolutionär. Vielmehr führte ihn sein Instinkt regelmäßig dazu, die jeweilig günstigste Konjunktur geschickt auszunutzen. Er verstand es vortrefflich, sich den Verhältnissen anzupassen, und selbst das wüthende Geschrei der rückständigen Geister, die die ganze moderne Richtung bekämpften, mußte ihm zum Guten dienen. Der Name Starbinas wurde genannt, sobald von neuer Kunst die Rede war, und der gewandte Macher und geschmeidige Nachempfinder galt bald allgemein als kühner und rücksichtsloser Wegbahner. Der großen Masse der modischen Snobs behagten die gefälligen Arbeiten des in allen Sätteln gerechten Virtuosen erklärlicherweise viel mehr als die Iernige, herbe und damals noch etwas spröde Kunst eines Liebermann. Und auch das Stoffgebiet, das der Natur Starbinas vornehmlich zusagte, entsprach dem Geschmack und den Interessen des zahlungsfähigen Publikums. Die Armeleutemalerei hatte er bald aufgegeben; er wurde der Maler des eleganten Berlin. Abendliche Straßenbilder aus den noblen Stadtvierteln, hellerleuchtete Schaufenster mit blinkenden Spiegelscheiben, Equipagen, die leicht und lautlos über den nassen Asphalt rollen, Luzusweiber in eleganten Promenadentouilletten usw. wurden seine Domäne. Und es ist nicht zu leugnen, daß Starbina auf diesem Gebiet manches künstlerisch Wertvolle geleistet hat. Namentlich die Art, wie er komplizierte Beleuchtungseffekte zu beobachten und wiederzugeben versteht, zeugt von echtem, malerischem Sinn und starkem, technischem Können. Aber was er bietet, ist doch nur Kunst aus zweiter Hand. Ihm mangeln die vollblütige Ursprünglichkeit und die wurzelhafte Eigenart, die erst den wahrhaft großen Künstler machen. Er wandelt mit Geist und Grazie auf Wegen, die andere in erstem Mühen erschlossen und gebahnt haben. Und er ist nicht immer ehrlich im höchsten künstlerischen Sinne. Er verzierlich, versüßlich und parfümiert seine Sujets gern und oft und gibt z. B. den Personen und Gegenständen auf den Berliner Straßen- und Sittenbildern nicht selten einen Schick und eine Anmut, die nicht Berlinisch, sondern Pariserisch ist.

Zum 60. Geburtstag Starbinas hat Caspers Kunstsalon (Behrenstraße 17) eine Ausstellung von einigen fünfzig Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen veranstaltet. Es ist keine systematisch zusammengestellte Kollektion, die einen Ueberblick über die künstlerische Entwicklung des Mannes gibt, aber man erhält doch einen Begriff von seiner Vielseitigkeit und seiner effektvollen, buntschillernden, spielerischen Virtuosität. Man erkennt, wie mancherlei er konnte und kann und wie sein Streben doch nie in die Tiefen dringt und sein Schaffen innerhalb der zeitgenössischen Kunst nirgends einen Gipfelpunkt bedeutet.

J. S.

des Erzbischofs von Salzburg mit einem Fußtritt aus dem Palais geworfen. In München erwiderte ihm der Kurfürst in sabelhafter Unwissenheit über die europäischen Triumphe des sich Bewerbenden: „Jetzt ist es noch zu früh. Er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen!“ — Mit 24 Jahren schrieb der junge Genius sein erstes Meisterwerk, den „Domeneo“, den er im Auftrag für München komponierte. Hier schon verließ er die ausgefahrenen Bahnen der Italiener und näherte sich dem Vorbilde Glucks, d. h. er setzte an Stelle der Melodie, die nur angenehmer süßlicher Kling-Klang, virtuoser Selbstzweck fehleriger Primadonnen und eitlem Kastraten war, die dramatische Charakteristik, die Wahrheit des Ausdrucks, die Sprache des Gemüths und der Seele. Damals schrieb er an seinen Vater Leopold Mozart nach Salzburg: „Ich bin hier in München sehr beliebt; und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhülfe.“ Das zeugt von der Erkenntnis Mozarts, daß das nationale Gefühl in Deutschland auch für die Kunst am Erwachen sei, daß ein „deutsches Nationalingspiel zu den Idealen jedes edel und ernst denkenden Künstlers gehöre“. Das war 1781. Ungefähr 100 Jahre später verwirklichte Richard Wagner die Idee des deutschen Nationaldramas in seinen für das schließliche Amphitheater geschaffenen mythologischen Opern, an denen schließlich nichts deutsch war, wie der gestaltende Ernst, der Kunstgeist, die ideale Selbstlosigkeit, mit der hier Dinge um ihrer selbst willen geworden waren. Weit war der Weg, der von Mozart und Gluck über Maribner und Weber zu Wagner führte, aber Wagner hätte ihn nicht zu Ende gehen können, wenn er sich nicht von allem Anfang auf Mozart stützte.

In Wien hatte Joseph das deutsche Nationalingspieltheater wirklich errichtet. Der Nährboden des damaligen Wien war für die Entfaltung der Künste ein außerordentlich günstiger. Das ganze Dasein in Wien schwamm damals in einer warmen Sinnlichkeit, sagt der Kulturhistoriker Ludwig Nohl, das Leben hatte kaum einen Stachel, und unbefangene rührte und zeigte sich jede seiner nächsten Regungen. Ein hoher Grad allgemeiner Bildung, Nachklänge an die italienische Renaissance, kunstliebende Adelshäuser, für Musik, Poesie und Malerei begeisterte Bürger- und Gelehrtenfamilien. So war Wien im Gegensatz zum damaligen Paris oder London oder gar Berlin der einzige hauptstädtliche Kulturboden, in dem Musiker wie Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven gedeihen konnten. Bald nach Mozarts Uebersiedelung nach Wien schrieb er im Auftrag des Kaisers die komische Oper: „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail“. Bei der ersten Aufführung am 12. Juli 1782 war das gedrängt volle Haus durch diese Musik, die in Wohlklang und Schönheit getränkt, doch stets volles Leben und draßliche Zeichnung bot, die der charakteristischen Wahrheit nicht den Adel der Form opferte, aber auch nicht bloß mit blinkenden Reden verführte, überrascht und entzückt. Mozarts Stellung in Wien war mit einem Schlage befestigt. Sein nächster großer Wurf war der „Figaro“. Keine politische Oper, wie manche wollen, denn dafür war Mozart zu sehr Vertreter der reinen absoluten Form in der Musik, wohl aber ein glänzendes und überlegenes Bild einer bestimmten Zeitperiode, ein Bild, das nur im allgemeinen die menschliche Schwäche dem mitleidigen Spott preisgibt. Das Original, Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro“ oder „Der tolle Tag“ schlug freilich andere Töne an, eine gründliche Abrechnung mit der dunkelhaften und gewalttätigen Willkür des privilegierten Feudalismus der bürgerlichen Kanaille gegenüber, das literarische Vorbild der großen Revolution von 1789. Ein musikalisches Echo dieses revolutionären Tones hören wir in der berühmten Arie Figaros: „Will der Herr Graf ein Länglein wagen? Ich spiel ihm auf“, eine Art satirisches Menuett, in dem die Flöten und Geigen zu einem Weltgericht aufspielen und dabei doch nie die Galanterie des Rokoko vermissen.

Der gewaltige Erfolg des „Figaro“ veranlaßte Mozart zum Entwurf seines „Don Juan“. Wie viele Komponisten und Dichter haben ihre Kräfte am „Faust“, dem Urthyp des unzerstörbaren Erkenntnistriebes im Menschen, versucht, wie viele am Don Giovanni, dem Helben des rücksichtslosen Lebensgenusses und unverwundlichen Lebensstriebs, der den Tod selbst zum Gastmahl einladet? In Goetes Worten, in Mozarts Tönen allein werden diese beiden Stoffe, an denen Nationen gearbeitet haben, fortleben. Mozarts Don Giovanni trifft den poetischen Kern der „Don Juan“-Sage: die tragische Verantwortung nutzlos verbrauchten Seins vor den dunklen Mächten des Lebens mit künstlerischer Sicherheit, mit erschütternder seelischer Macht und Tiefe, besonders in den Komthurszenen. Die Höhe des „Don Juan“ erreicht Mozart noch einmal in der zunächst für freimaurerische Ideale berechneten „Zauberflöte“, die er nach dem lösslichen italienisierenden Maskenspiel, der heiteren Oper „Così fan tutto“ (So machen's alle) 1791 schrieb als eine bestellte Zauber- und Zogoper. Der Postenreifer und Theaterdirektor Schikaneder war der Verfasser des albernen Textes. Er wollte den guhnützig-täppischen Narren Papageno in die Mitte der Handlung stellen, der universale Geist Mozarts erblickt in Sarastro's sittlich-religiösen Weisheitsprüchen und kosmopolitischen Ideen einer allgemeinen Menschenverbrüderung den idealen Kern des Märchens. Ihm war die „Zauberflöte“ ein farbiges Widerspiel des nüchternen Alltagslebens. Wie sehr er Recht behalten hat, zeigt die Wirkung seiner „Zauberflöten“-Musik, die die größtlichen Hanswursterereien und kindischen Spielereien mit Symbolen des Wallhorns Schikaneder verklärt und vergessen macht.