

(Nachdruck verboten.)

## 65] Das tägliche Brot.

Roman von C. Viebig.

Sie stürmte die Kellertreppe hinan, die Stufe mit der verräterischen Klingel überhüpfend. Auf einmal hatte sie Kräfte; sie fühlte sich gesund.

Draußen strömte der Regenguß.

Schon blies der Trompeter vor der Kaserne in der benachbarten Großgörschenstraße: „Zu Bett — zu Bett!“

So spät?! Sie rannte eiliger weiter.

Noch nie hatte sie so wenig Zeit zu dem Weg nach der Bahnstraße gebraucht — da war schon der Bretterzaun! Sie leuchtete an ihm entlang, dem Regen, dem Wind entgegen, der ihr den Atem raubte. Nur rasch, rasch!

Jetzt ging es doch nicht mehr so geschwind, der Bretterzaun war endlos — da — eine trübe, im Wind flackernde Laterne zeigte kaum das Eingangspfortchen.

Sie stolperte hastig hindurch, von innen trat ihr jemand entgegen, eine weibliche Gestalt in Heilsarmetracht.

„Singen sie noch?“ stieß Grete atemlos heraus.

„Aus,“ sagte die Heilsarmeeoldatin. „Heute hat die Versammlung schon früh geendet.“

„Oh —!“ Grete, einen schmerzlichen Auf der Enttäuschung ausstöhnend, taumelte zurück an den Laternenpfahl.

„Kommen Sie morgen, Sie sind uns jederzeit willkommen,“ sprach gewinnend die Heilsarmeeoldatin.

„O, Leutnant Raëmi!“ Jetzt erkannte Grete die Sprechende. „Leutnant Raëmi, kennen — Sie — mir noch?“

„Halleluja, Margarete Du?“ Das junge blonde Gesicht der Heilsarmeeoldatin, die bei den Aufführungen den Engel gespielt, lächelte über und über.

„Wir haben Dich sehr vermisst. Halleluja!“ Sie umfaßte Grete und küßte sie auf den Mund.

Man hatte sie vermisst —! Eine überwältigende Freude ergriff Gretes hungriges Herz. Im Laternenstimmer sah sie des Engels mildes, blaues Auge freundlich auf sich gerichtet, mit beiden Händen umklammerte sie seinen Arm. „Daß mich — bei Dir bleiben! Ach — laß mich!“

„Komm mit mir,“ sprach der Engel mit sanftem, halb singendem Tonfall. „Ich gehe aus, um Seelen zu retten.“

Die Heilsarmeeoldatin trug unterm Arm ein ganzes Bündel Kriegsruße, das sie sorgsam mit ihrer Pelertine vorm Regen schützte. „Heute ist schlechtes Wetter, es werden schon viele früh in den Lokalen sitzen. Jesus gibt Gnade, daß ich sie erwecke. Ich will unermüdet wandern.“

Sie sprach es harmlos heiter, als sei das gar nichts, Stunde um Stunde bis lange nach Mitternacht, bis gegen Morgengrauen, von Tür zu Tür ziehen, von Bierstube zu Weinstube, von dunstiger Kneipe zu hochelegantem Restaurant.

„Wie kalt Du bist,“ sprach sie und zog den Arm der fröstelnden Grete fest in den ihren. „Bald wirst Du nicht mehr frieren, Sieg ist mit uns!“

„O wir rufen Halleluja  
Auf dem Weg nach Zion hin,“

begann sie halblaut zu singen. Ihre Füßen hoben sich in marschmäßigem Tempo.

Grete fiel mit ihrer schwachen Stimme in den Gesang ein.

So zogen sie Arm in Arm aus, Seelen zu retten.

Der Dunstschleier der Regennacht hüllte sie ein. Tapfer marschierten sie, die einsameren Straßen lagen bald hinter ihnen, näher und näher kamen sie den belebten Dichterzeilen, den elektrischen Lampen, die am hellsten vor den Restaurants glänzten.

Der weite Weg hatte Grete nicht ermüdet, eine belebende Kraft strömte von ihrer Gefährtin in sie über. Sie fühlte sich getragen, gehoben von einer stillen Begeisterung. Das unbedeckte Haar, die Stirn dem Regen preisgegeben, marschierte sie mit. Halleluja, auf dem Wege nach Zion hin!

Leutnant Raëmi ging ins erste Restaurant, Grete folgte ihr auf dem Fuß. Nur daß sie sich nicht mit zwischen den Tischen durchdrängte; sie blieb unweit der Türe stehen, aber ihr Blick hing unverwandt an der schlanken Gestalt im

Riepenhut, die sich durch das rauchverhüllte Gwimmel des Saales wand.

Manchem fiel das blasse Mädchen mit den großen entrückten Augen, die so unbeweglich neben der Tür lehnte, auf. Was wollte die?

Der Kellner, der in der gekehrten Geschäftigkeit kaum hinsah, zuckte die Achseln. Wahrscheinlich betteln oder Wachs-zündhölzchen verkaufen?!

„Sie da, das ist hier nicht erlaubt,“ rief er Grete zu und wedelte abweisend mit der Serviette.

Sie wich nicht.

Und so zogen sie von Restaurant zu Restaurant, aus einem Lokal ins andere. Leutnant Raëmi hatte noch nicht viel Ausbeute gehabt, aber sie lächelte. So lächelte sie auch bei jedem dreisten Witz, den man ihr zurief, bei jedem Spott, der ihrem Anbieten des Kriegsrußes antwortete. Der helle Blick ihres Auges hatte sich nicht getrübt. „Jesus gibt Gnade, diesen Abend noch, diese Stunde noch! Halleluja!“

Grete stützte sich schwerer auf den Arm der Gefährtin; sie war nun doch müde geworden, und als Leutnant Raëmi wieder an zu summen fing:

„O wir rufen Halleluja  
Auf dem Weg nach Zion hin!“

stimmte sie nicht mit ein. Sie atmete schwer, eine Last drückte ihre Brust.

Mitternacht war längst vorüber. Grete hatte jetzt die Müdigkeit wieder überwunden, sie dachte auch nicht an zu Hause; wie ein abgeschiedener Geist, losgelöst von allem Irdischen, wanderte sie durch die Nacht.

Jetzt traten sie in ein Restaurant, das war eleganter als alle, in denen sie vorher gewesen. Viel Vergoldung und Palmen und Sammetdivans und Riesenspiegel, die in ihrem kristallinen Schliß den Glanz von hunderten von Flämmchen zurückwarfen. Vor tiefen Nischen hingen Sammetportieren, die, hie und da zurückgeschlagen, elegante Paare sehen ließen hinter gedeckten Tischen.

Der Portier, im langen, roten Rock, mit Dreimaster und goldnem Stock, hatte der Heilsarmeeoldatin den Eintritt verweigern wollen, aber mit ihrer heitren Ruhe schob sie ihn zur Seite; und Grete folgte ihr nach.

Ein übermütiges Gelächter wurde da und dort laut beim Anblick des Riepenhutes. Aber das hübsche Gesicht, das darunter auftauchte, entwarf manchen Spott. Jetzt machte man andere Bemerkungen; bei keiner, welcher Art sie auch sein mochte, zuckten die blonden Wimpern.

Zunge elegante Herren, an einem Tisch zusammensitzend, kauften gleich einen ganzen Pack Kriegsruße. Sie wollten sich gerne retten lassen. Freundlich, als ob sie den Spott nicht merke, lud die Heilsarmeeoldatin zur nächsten Versammlung ein.

Jetzt näherte sie sich einer der Nischen im Hintergrund, mit sicherer Hand schob sie den Vorhang zurück.

Gelächter, Männergelächter, und jetzt ein Frauenlachen. Es drang durch den ganzen Saal bis hin nach der Tür zu Grete.

Dieses Lachen — dieses Lachen! Gretes große Augen wurden noch größer, lauschend streckte sie den Kopf vor.

Dieses Lachen — dieses Lachen! Wer hatte doch so gelacht, ganz ähnlich so — ein wenig hoch, ein wenig spitz, und ein Trillern darin, wie von einem Kanarienvogel?! Wer —?! Unwillkürlich machte Grete Schritt für Schritt vorwärts mit zitternden Fingern strich sie sich das nasse Haar zurück, das ihr über die Augen hing. Wer lachte da?!

Sie sah: da war ein gedeckter Tisch, bestellt mit Gläsern und Flaschen; zwei Herren mit stark geröteten Gesichtern saßen daran, und zwischen ihnen eine — eine — eine Dame. An den einen Herrn lehnte sie sich an, den andern, der sich nah zu ihr beugte, blinzelte sie an.

Einen weißen Hut mit vielen, auffallenden Federn hatte sie sich ganz nach hinten geschoben. Jetzt stemmte sie beide Ellbogen auf den Tisch und, mit müden, schwarzgeränderten Augen die Heilsarmeeoldatin betrachtend, lachte sie. Und nun gähnte sie, daß man all ihre Zähne blinken sah.

Grete unterdrückte einen Schrei; sie neigte sich ganz bornüber, laut ging ihr erregter Atem — war das nicht — war das nicht — — —?

Wie eine Vision stand vor ihren überreizten Sinnen plötzlich der Schwester Bild. So lachte die. So hatte die gegähnt des Morgens früh, wenn sie, indessen ihre Brennschere heiß wurde, die Arme auf den Herdbrand gestemmt und verschlafen ins Küchenlämpchen gestiert.

Nein! Es konnte doch nicht Trude sein — ach nein! Die hatte ja braunes Haar gehabt, und diese hier hatte leuchtendes, metallisch schimmerndes, goldblondes.

Ein Juden ging durch Gretes Herz, ein immertwährendes Zittern lief ihr über den Körper. Sie fühlte keinen festen Boden mehr unter den Füßen; der schwankte, zerfloß in Nebel unter dem Tritt. Um sie her der glänzende Saal war auch von Nebeln verhüllt. Nah, und doch weit, ganz weit der Schwester Bild; unbestimmt wie ein Schatten, flüchtig wie eine Erinnerung. Keine Ähnlichkeit mehr zwischen der da, der üppigen Person, und der schwächtigen Mädchengestalt Trudes. Und doch —!

Grete taumelte vorwärts, wie eine Blinde gegen die Stühle anstoßend; sie wollte hin, hin zu der da, sie am seidnen Kleid fassen, zu ihr sprechen, sie anrufen, schreien: „Rette, rette Deine Seele!“

Ein heiserer Laut entrang sich Gretes blaffen Rippen, die Nächststehenden wurden aufmerksam und drehten sich nach ihr um; schon eilte ein Kellner auf sie zu. Da floh sie schein.

Blitzschnell erreichte sie die Tür — horch, — noch einmal das Lachen! Sie zögerte wenige Sekunden. Nein, so hatte Trude nie gelacht, so laut, so frech!

Sie strauchelte über die Schwelle, und nun war sie draußen. Mit einer verwirrten Gebärde faßte sie sich an die Stirn — was, was war denn? Was war denn gewesen?!

Sich mit beiden Händen den Kopf haltend, stürzte sie wie sinnlos davon in die finstere Nacht.

(Fortsetzung folgt.)

(Nachdruck verboten.)

## Der Hader zweier Mirgoroder Größen.

8]

Von Nikolaus Gogol.

„Danke, bedient Euch, ich schnupfe den meinigen.“ Dabei tappte Iwan Nikiforowitsch um sich herum und ergriff seine Horn-dose. „Welch dummes Weib! Also auch die Flinte hat sie herausgehängt! Der Jude in Sorotichynski bereitet einen vortrefflichen Schnupftaba. Ich weiß nicht, was er beimischt, aber er ist so wohlriechend, wie frisch gemähtes Gras. Da nehmt etwas in den Mund: nicht wahr, wie Grasgeschmack? So nehmt, bedient Euch!“

„Ich komme immer wieder auf die Flinte zurück und frage nochmals, Iwan Nikiforowitsch, was werdet Ihr mit der Flinte beginnen? Ihr braucht sie ja nicht.“

„Wieso? Und wenn sich Gelegenheit zum Schießen bietet?“

„Gott mit Euch, Iwan Nikiforowitsch! Werdet Ihr denn je schießen? Höchstens wenn Ihr wieder auf die Welt kommt. So viel mir bekannt, habt Ihr noch keine einzige Ente geschossen; Ihr seid auch vom lieben Gott nicht zum Schießen geschaffen. Euer Aussehen und Eure Figur sind recht gravitativ: wie würdet Ihr Euch auf den Sümpfen herumtreiben, wenn Euer Kleidungsstück, das bei Namen zu nennen der Anstand verbietet, schon jetzt zum Lüften ausgehängt ist. Was dann erst? Wie kommt Ihr dazu? Ihr bedürft der Ruhe, der Erholung.“

Iwan Iwanowitsch sprach, wie schon früher erwähnt, sehr anschaulich, wenn er jemanden überzeugen wollte. Wie sprach er dann! Mein Gott, wie sprach er dann! „Ihr müßt den Anstand bewahren. Gebt die Flinte lieber mir!“

„Wieso? Eine so teure Flinte? Solche Flinten findet man heutzutage nirgends. Ich habe sie noch, als ich in die Miliz ein-treten sollte, bei einem Türken gekauft, und jetzt soll ich sie mir nichts dir nichts weggeben! Wie wäre das möglich? Sie ist mir unentbehrlich.“

„Wieso unentbehrlich?“

„Wieso? Und wenn Räuber das Haus überfallen? . . . Wie sollte sie da nicht entbehrlich sein? Gott der Herr sei gelobt! Jetzt bin ich ruhig und fürchte niemanden. Und warum? — Darum, weil ich weiß, daß in der Kammer eine Flinte steht.“

„Eine schöne Flinte! Es ist ja das Schloß daran verdorben, Iwan Nikiforowitsch.“

„Und wenn auch! Man kann's ausbessern; man muß es nur mit Leinöl einschmieren, damit es nicht rostet.“

„Aus Euren Worten ersehe ich, wie wenig Ihr mir freundschaftlich geneigt seid. Ihr wollt mir gar keinen Freundschaftsbeweis geben.“

„Wie könnt Ihr denn sagen, daß ich Euch keine Freundschaft bezeige? Schämt Ihr Euch nicht? Eure Ohren werden auf meiner Wiese und ich habe sie kein einziges Mal eingefangen lassen. Wenn

Ihr nach Pultawa reist, bittet Ihr mich immer um den Wagen, und habe ich ihn Euch je verweigert? Eure Kinder klettern über den Zaun in meinen Hof und spielen mit meinen Gunden — ich sage kein Wort: mögen sie spielen, wenn sie nur nichts anfassen, mögen sie immerhin spielen!“

„Wenn Ihr sie nicht schenken wollt, nun meinethwegen, tauschen wir.“

„Was gebt Ihr mir dafür?“ — Bei diesen Worten stützte sich Iwan Nikiforowitsch auf den Ellenbogen und richtete seine Blicke auf Iwan Iwanowitsch.

„Ich gebe Euch die schwarzbraune Sau dafür, dieselbe, die ich mit Ruß gefüttert. Eine prächtige Sau! Ihr werdet sehen, nächstes Jahr wirft sie Euch schon Ferkel.“

„Ich begreife nicht, wie Ihr, Iwan Iwanowitsch, so etwas sagen könnt. Was soll ich mit Eurer Sau? Sie etwa dem Teufel opfern?“

„Schon wieder! Immer müßt Ihr den Teufel im Munde führen! Ihr begeht eine Sünde, bei Gott, eine Sünde, Iwan Nikiforowitsch!“

„Aber wie könnt Ihr, Iwan Iwanowitsch, für eine Flinte der Teufel weiß was — eine Sau geben!“

„Warum ist die Sau der Teufel weiß was, Iwan Nikiforowitsch?“

„Warum? Bedenkt es nur selbst — eine solche Flinte, wie weltbekannt, und der Teufel weiß was — eine Sau! Wenn Ihr es nicht gesagt hättet, ich würde es für eine Beleidigung meiner Person halten!“

„Was habt Ihr an der Sau denn so ungeziemendes gefunden?“

„Wofür haltet Ihr mich denn eigentlich? Daß ich eine Sau . . .“

„So bleibt doch sitzen, so seht Euch! Ich will nicht weiter . . . Behaltet Eure Flinte, möge sie sich verbiegen und verrotten, in einem Winkel der Kammer vermodern, ich will kein Wort mehr darüber verlieren.“

Nun trat wieder eine Pause ein.

„Man sagt,“ begann endlich Iwan Iwanowitsch, „drei türkische Könige hätten unserm Zar den Krieg erklärt.“

„Ja, Peter Fedorowitsch erzählte so was. Was ist das für ein Krieg? Und weshalb?“

„Man weiß nichts sicheres darüber, Iwan Nikiforowitsch. Ich mutmaße, diese Könige oder Sultane wollen, daß wir alle den türkischen Glauben annehmen.“

„Seht einmal diese Narren mit ihren Gelüsten!“ rief Iwan Nikiforowitsch aus, den Kopf in die Höhe hebend. „Nun, was weiter? Sie bekommen von den Unsrigen Schläge. Ist's nicht so, Iwan Iwanowitsch?“

„Natürlich bekommen sie Schläge. Ihr wollt also nicht die Flinte austauschen, Iwan Nikiforowitsch?“

„Sonderbar, Ihr seid doch, Iwan Iwanowitsch, wie bekannt, ein Schriftgelehrter und sprecht wie ein Kind. Als ob ich ein solcher Dummkopf wäre . . .“

„Bleibt nur ruhig sitzen. Behüte sie Gott, möge sie meinethwegen in Stücke springen, ich spreche nicht mehr davon!“

Jetzt wurde der Imbiß aufgetragen. Iwan Iwanowitsch leerte ein Gläschen und verzehrte einige Pirogen mit saurem Rahm.

„So hört einmal, Iwan Nikiforowitsch: ich gebe Euch außer der Sau noch zwei Sack Hafer; Ihr habt ja keinen Hafer gesät. Ihr müßt in diesem Jahre ohnehin Hafer kaufen.“

„Bei Gott, Iwan Iwanowitsch, mit Euch muß man ein Gespräch führen, wenn man sich mit Erbsen vollgeessen.“ (Das war noch milde ausgedrückt: Iwan Nikiforowitsch ließ derbere Bemerkungen vom Stapel laufen.) Wer hat je gesehen, daß man eine Flinte für zwei Sack Hafer eintauscht? fürchtet Ihr nichts, Ihr werdet Eure Pelesche nicht verpfänden!“

„Ihr vergeßt, Iwan Nikiforowitsch, daß ich Euch auch noch eine Sau anbiete.“

„Wiel zwei Sack Hafer und eine Sau für eine Flinte?“

„Nun, ist das zu wenig?“

„Für eine Flinte?“

„Gewiß, für eine Flinte.“

„Zwei Sack für eine Flinte?“

„Keine leeren Sack, sondern mit Hafer; und vergeßt die Sau nicht.“

„Müht Euch mit Eurer Sau und wenn's nicht schmeckt, mit dem Teufel.“

„Oh, Ihr habt nur den Teufel an! Ihr werdet's fühlen, man spickt Euch in der anderen Welt für diese gotteslästerlichen Worte die Zunge mit Nadeln. Nach einem Gespräche mit Euch muß man sich das Gesicht und die Hände waschen und räuchern lassen.“

„Mit Eurer Erlaubnis, Iwan Iwanowitsch: eine Flinte ist ein nobles Stück, bringt Nutzen und Unterhaltung und schmückt außerdem die Stube . . .“

„Ihr lobt Eure Flinte, Iwan Nikiforowitsch, wie der Narr seine gemalte Tazche,“ erwiderte Iwan Iwanowitsch gereizt, denn er begann in der Lat ärgerlich zu werden.

„Und Ihr, Iwan Iwanowitsch, seid ein wahrer Gänserich.“

Wenn Iwan Nikiforowitsch nur dies eine Wort nicht ausgesprochen hätte, sie würden miteinander gestritten haben und wären wie immer als Freunde geschieden. Aber jetzt kam es ganz anders. Iwan Iwanowitsch brauste auf.

„Was habt Ihr da gesagt, Iwan Nikiforowitsch?“ fragte er, die Stimme erhebend.

„Ich sagie, daß Ihr einem Gänserich ähnlich seht, Ivan Ivanowitsch!“

„Wie könnt Ihr es wagen, mein Herr, so sehr den Anstand und die gebührende Achtung für Rang und Familie zu vergessen und jemanden mit einem so schmähligen Namen zu beschimpfen?“

(Fortsetzung folgt.)

## Streifzüge durch die Geschichte der Oper.

### III.

Richard Wagner (1813—1883) war nicht nur ein eminenter Musiker von reichster Erfindungskraft und sicherstem dramatischen Gestaltungsvermögen, er war auch philosophischer Denker, ein Zusammenfasser aller Kulturgüter für den einzigen Zweck: das musikalische Drama, geboren aus dem Geist der griechischen Tragödie. Sein Werdegang, seine Werke, seine hohe Bedeutung für die deutsche Kunst und Kultur sind heute jedem geläufig. Denn heute gilt es ja beinahe für eine Schande, nicht Wagnerianer zu sein, wie es Modestigkeit der internationalen Plutokratie ist, bei den großen Wagner-tourneen in Bayreuth und München ihre Brillanten funkeln zu lassen. Diese gewaltsame Popularisierung einer Kunst, die ihrem ganzen artistischen Wesen nach für die Masse der musikalischen Laien im letzten Sinne unverständlich bleiben muß (dies am meisten Tristan und der Ring), tut natürlich der Bedeutung dieses unibersalen, aber gewaltsamen Riesengeistes keinen Abbruch. Wagner strebte die Erreichung jener Ziele an, die schon Gluck und Rousseau vorgeschwebt hatten, die Weber in der „Cunrhanthe“ halb erreicht hatte. Die Befreiung der Oper aus den Fesseln starrer musikalischer Formen und Kanons. Die dramatische Dichtung war ihm der Mittelpunkt, um den alles kreifen sollte. Die Musik sollte aus einem virtuellen oder melodischen Selbstzweck ein Mittel des dramatischen Ausdrucks werden, sie sollte nicht mehr außerhalb der Bühne als absolute Musik wirken, sondern nur noch in Verbindung mit der Dichtung und Szene. Ein großartiger, im Sinne höchster und reinsten Kunstwirkung durchdachter Gedanke, den Wagner übrigens von Aristoteles, der auch schon das Drama als die Summe aller Künste erklärte, übernommen hat. Im Gesamtkunstwerk Wagners sind alle Teilkünste, die Poesie, die Musik, die Malerei, die Tanzkunst, die Pantomimik, die Architektur sozialisiert und dem einen Zweck: der Verdeutlichung und Verfinnklichung des Dramas dienstbar gemacht. Somit war Wagner der Theorie nach eigentlich ein Realist. Aber wie heftig kam gerade im deutschen Nationaldrama, dem „Ring des Nibelungen“, der Realist Wagner mit dem stärkeren Romantiker Wagner in inneren Konflikt! Ein Konflikt, an dem noch heute die Denkenden unter den Wagner-Regisseuren zu leiden haben, denn sie stehen in dem Dilemma, sollen sie den Ring mit greifbarem Realismus, mit „zoologischem Naturalismus“ in der Darstellung der Varen, Vögel, Lindwürmer, Schlangen und Lufrösser inszenieren oder dem Zeitverlangen entsprechend, aber gegen die Vorschriften der Partitur, sich mit stilisierenden Andeutungen, mit Illusionen statt Objekten begnügen?

Was Wagner unsterblich machen wird, das ist nicht seine Philosophie, denn diese ist nichts wie gründlich mißverständener Schopenhauer, das ist nicht seine Theorie, die „Idee“ vom Gesamtkunstwerk, denn die Praxis hat bewiesen, was die ästhetische Theorie längst geahnt hat: daß ein gleichberechtigtes Nebeneinander aller bildenden, darstellenden und redenden Künste im Drama einfach deshalb unmöglich ist, weil es die Grenzen der sinnlichen Empfänglichkeit im Zuhörer übersteigt. Der beste Beweis hierfür ist die Tatsache, daß ein naiver, unvorbereiteter Zuhörer Wagnerscher Dramen im Operntheater keinesfalls Musik und Dichtung gleichzeitig verstehen und genießen kann. Er vertieft sich entweder in das Textbuch (das er lesen muß, weil er kein Wort von dem versteht, was die Wagnerfänger im heroischen aber nutzlosen Kampf gegen das stimmenverschlingende offene Riesenorchester von sich geben) und dann kann er sich nicht auf die Musik konzentrieren. Oder er folgt nur dem kunstvollen motivischen Gefüge der Musik, dann kann er die literarisch-dichterischen Schönheiten des Dramas, der Handlung, der Sprache nicht in sich aufnehmen. So bleibt übrig Wagner der Musiker. Und dieser ist original, dieser ist mächtig, dieser ist unsterblich, denn er hat das seelische Ausdrucksvermögen der Musik unendlich bereichert, er hat den ganzen Reichtum der modernen Seele in Musik gefleidet, er hat das Erotische (in Tristan und Lannhäuser), das Majestätische (in Wotan), das Mystische (in Lohengrin), das Erlösungswunder (im Holländer und Parsifal), das überschäumend triebkräftige heldische Jugend (im Siegfried), endlich den philosophisch abgeträkten Humor des Weltweisen (in Hans Sachs) in Tonbildern von elementarer Kraft des Ausdrucks empfunden und mitgeteilt. Seine Leitmotive, die bald als musikalische Charakterisierung, bald als Naturmotiv, bald als seelisches Symbol nicht nur die sinfonisch-orchesterale Grundlage des Dramas bilden, sondern auch alle Vorgänge und Verwickelungen der Handlung getreulich im Orchester — das „Drama im Orchester“ — mitmachen, sind von einer unerhörten, plastischen Kraft der Erfindung. Sie stehen einzig in der Geschichte der europäischen Oper da. Die meisten von ihnen sind Mittel des dramatischen Ausdrucks, die zu selbständigen großen

Tonbildern — wie Venusberg, das Gold im Rhein, Gewitterzauber, Walkürenritt, Feuerzauber, Siegfried durchschreitet das Feuer, Rheinfahrt, Trauermarsch auf Siegfrieds Tod, Holde erwartet Tristan, Nürnberger Festwiese — verarbeiteten Teile des betreffenden Dramas sind ohne weiteres auch als „absolute Musik“ verständlich.

Am vollkommensten hat der Reformator der Oper sein Ideal, das er in dem bekannten Satz verkündete: „Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Künstarten zum gemeinsamen Kunstwerk vollkommen genügen: in jeder Vereinzelnung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein kann“, im Tristan erreicht. Im Hohen Lied der Liebe ist das „Kunstwerk der Zukunft“ Gegenwart geworden. Tristan und Holde steht auch deshalb einzig im Wagnerischen poetisch-musikalischen Schaffen da, weil diese Tragödie rein menschliche Probleme wie Liebe, Treue, Todesverlangen behandelt und keine Spur einer sozialen oder künstlerischen Tendenz, einer materiellen oder religiösen Idee verrät. Parsifal, das Bühnenweihfestspiel, mit dem der von den Bayreuthischen „Nazarenern“ kirre gemachte alternde Meister am Kreuze niedersinkt, hat einen ausgesprochen religiösen, ja positiv-dogmatischen Grundton, ganze Parteien und nicht die schlechtesten der Meisterfänger, jenes großen deutschen musikalischen Lustspiels, sind polemisch-kritischer Natur und das Ring-Drama, Wagners eigentliches Lebenswerk, ist musizierte Mythologie, unorganisch verbunden mit einer sozialen Theorie. Rein menschlich und zeitlos ist nur Tristans Liebe. — Der Ring des Nibelungen! Der Ring, der nie gelungen, spottete Nietzsche und trifft damit ins Schwarze, wenn er damit auch mehr auf die ästhetischen Mängel des Kunstwerkes zielt. Fünfzehn Jahre nach dem „Umwerter aller Werte“, der an der Krankheit Wagners gestorben ist, kam endlich einer, ein Engländer, und schrieb einen aufsehenden Kommentar zum Ring. Bernard Shaw wagte es, seinen Kommentar den Schriften zuzufügen, die schon von Musikern verfaßt wurden, die keine Revolutionäre sind, und von Revolutionären, die keine Musiker sind. Der Deutsche, der gewohnt ist, die Kolossalgestalt Wagners nur durch den sinnverwirrenden Nebel Bayreuths zu erblicken, bekommt durch den irischen Freigeist hier zum erstenmal eine Darstellung, die das Nibelungendrama als bewußten Ausdruck ganz bestimmter sozialer und politischer Verhältnisse kennzeichnet. Es scheint fast ein Witz: die Wagnerischen Götter, Riesen, Zwerge und Helden auf soziologische Verhältnisse reduziert, als Mißspieler in einem revolutionären Drama des Kapitalismus. Aber Shaws Beweisführung ist klar, logisch und gesund tendenziös. Er weist den Opernring im Ring nach und die falsche Auslegung des ursprünglich revolutionären Entwurfes durch metaphysische und philosophische Kommentare. Er weist nach, warum der praktische Wagner seinen Sinn geändert hat zwischen dem Rheingold von 1850, in dem Fasner und Fasolt die ausgebeuteten dummen Proletarier, Wotan der Großunternehmer und „Kapitalist“, Albrich ein geiziger, kurzschichtiger Geldmacher war, und der Götterdämmerung von 1874, in der Albrich auf dem besten Wege war, „Krupp von Essen oder Carnegie von Homestead“ zu werden. Woher diese Umkehr? Aus Wagners eigener Entwicklung, die ihn vom revolutionären Barrikadenkämpfer von 1848 zum utopischen Demokraten „mit einem freigewählten Fürsten an der Spitze der Republik Deutschland“, zum Komponisten des Kaiser-marsches von 1871 zurückführte. „Wenn einer bezweifelt“, sagt Shaw, „bis zu welcher Ausdehnung Wagners Augen die administrative Kindlichkeit und die romantische Einbildung der Helden der revolutionären Generation erkannten, die ihre Lehrjahre unter den Barrikaden von 1848/49 dienten und auf denen von 1871 unter den Vitraillüssen Thiers' zugrunde gingen, der möge „Eine Kapitulation“ lesen, diese skandalöse Burleske, in welcher der Dichter und Komponist des „Siegfried“ mit der Leichtfertigkeit eines Schuljungen sich über die französischen Republikaner lustig macht, die im Jahre 1871 genau das taten, was er selbst 1848 getan hatte und wofür er aus Sachsen verbannt wurde“. Als Wagner die Götterdämmerung instrumentierte, verzweifelte er am Siege des freien Proletariats Siegfried und glaubte an den Triumph der großkapitalistischen Unternehmerfirma: Wotan-Loge-Albrich. Er gab innerlich die Schluslösung der Ring-Allegorie auf und lehrte mit Parsifal, dem „reinen Loren“, zum Lohengrin und zur bußfertigen Apathe der Nazarener zurück. Daher der schmerzliche Opernring in der „Götterdämmerung“.

Ein kurzer Umblid nur auf die hervorragenden Opern der Franzosen und Italiener, ehe wir auf die Oper der Neueren und Lebenden eingehen. Neben der großen heroischen Oper, die Galéah in der Jüdin und der Königin von Cypern kultivierte, herrschte eine lebhaftere Produktion in der französischen Komischen Oper, die aus der politischen Zeitgeschichte, der Kulturgeschichte, des Gesellschaftslebens Stoffe stets mit galanten Liebesbündeln zu verquiden wußte. Hier muß man die Namen Auber (Summe von Fortici, Schwarze Domino, Maurer und Schlosser, Fra Diavolo), Boieldien (Weiße Dame, Kalif von Bagdad), dann die lyrischen Opern der Neueren Gounod (Marguerite) und Lhonne (Wignon), zugleich französische Mißverständnisse unseres Goethe, besonders merken. Eine Ausnahmestellung nimmt Bizets unsterbliche Carmen ein, jene köstliche „Spanische Oper“ eines französischen Genies, für die Nietzsche den ganzen Wagner willig hergeben wollte. Die romantische Oper Italiens bezeichnen namentlich Cherubini (Wasserträger,

Wagneren), Bellini (Norma), Spontini (Vestalin). Was Wagner für die deutsche Kunst bedeutete, das war für Italien Giuseppe Verdi (Traviata, Troubadour, Ernani, Rigoletto, Don Carlos, Aida, Otello, Falstaff), der populärste und nationalistische Opernkomponist des neuen Italien bis zu dem Zeitpunkt, wo auch er von dem Koloss Wagners unterjocht zu werden beginnt, also von Otello an.

Die hochstrebende deutsche Komponistengeneration im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts stand unter dem zwingenden Einfluß der Laten Wagners. Ein mehr lähmender, wie befruchtender Einfluß. Das Mißverständnis Wagners in seinen künstlerischen Erfolgen ist eines der traurigsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte. Wieviel Talent, wieviel Erfindung und Phantasie ist verpufft worden, wieviel anders geartete Neigung ist in das Prokrustesbett des Pathos, der Mythologie und des Symbolismus gezwängt worden, um das „Kunstwerk der Zukunft“ zu kopieren, das doch nicht nachzuschaffen oder auszubauen war, sondern nur äußerlich nachzuahmen ging. Nie ist die dramatische Musik zeitfremder, nie unproduktiver gewesen als in der Periode nach dem Genie. In dem sogenannten „Weimarer Kreis“, der teilweise noch zu Lebzeiten Wagners seine Ideen mit fanatischer Einseitigkeit verfolgte, ragt neben Franz Liszt der schwärmerische Johanneskopf des Mainzer Dichterkomponisten Peter Cornelius hervor. Das zarte, lyrische Talent Cornelius' litt tief und schmerzlich unter dem übertragenden Wagnereischen Koloss. In der Entfaltung und im Erfolg. Was Cornelius zu leisten imstande war, wenn er sich von dem romantischen Pathos der Lohengrin-Sphäre (Eid, Gmüß) befreien konnte, beweist sein Barbier von Bagdad, dieses köstliche, feingefühlte Juwel echten musikalischen Humors, das unbilligerweise in den Theaterarchiven immer mehr verstaubt. Ein begeisterter Wagnerianer aus dem Weimarer Kreise war auch der Anfang der neunziger Jahre in München gestorbene Deutsche-Russe Alexander Ritter. Seine beiden komischen Opern: Der faule Hans und Wem die Krone (München 1885, Weimar, Berlin) sind typische Zeugen für die unselbständige Art und Weise, mit der die echten Gralsjünger zu komponieren pflegten. Hierher gehören auch August Ungert (mit seinen ebenso weit-schweifigen wie gefühlvollen und inhaltsleeren klassischen Tragödien-Plänen: Ilias und Odyssee), August Klughardt, Dessau, Edmund Kreisler, Dresden, Wendelin Weißheimer, Mainz, Präfesde, Dresden. Der auch als Schaffender begabte Pianist Eugen d'Albert besetzte sich nach drei Jugendopern auf Wagners Altären (Gismonde, Der Rubin, Wernot) von dem gefährlichen Einfluß der Wagnereischen Rattenfänger wider Willen und schwenkte mit glücklichem Erfolg zur leichten Lustspieloper über. Wir verdanken ihm. Die Abreise, den Improvisator und Kleut solo. Mit seiner neuesten Erfolgoper Tiesland geht er leider wieder vom richtigen Wege ab und lebängelt mit den italienischen Veristen.

Mit größter Präntation treten die sogenannten konsequenten Wagnerianer auf, die Schillings, Pffigner und Klose. Gemeinsam ist ihnen das schwülstige Pathos, die Ueberwucherung des Orchesters über die nach Wagners Prinzipien hilflos über dem Lärm der Instrumente „deklamierenden“ Singstimme und ein großes technisches Können. Gemeinsam auch das dichterische Versagen ihrer Texte. Das beweist Schillings mit Jngwelle (von den Fortschrittlichen als „Konsequenz Wagners“ vor 14 Jahren begrüßt), mit dem Weisfertag und dem Wolooh; Hans Pffigner, dem ein ideales, das Erreichbare ignorierendes Streben zuzusprechen ist, mit dem Armen Heinrich und der Rose vom Liebesgarten und Klose mit seiner dramatischen Sinfonie: Jhesu.

Ganz abseits als Opernkomponist steht der hochbegabte, von Liszt, Wagner und Verloz kommende Richard Strauß. Er ist einer der ganz seltenen Musiker, die das soziale Moment in ihrer Kunst zum Ausdruck zu bringen suchten. In seinem von Parissal stark beeinflussten Musikdrama: Guntram tritt er als warmer Fürsprecher der Glenden und Entzerten des Lebens auf, er fand für den Aufschrei: „Nur Zeit, nur Zeit“ in Dehmels Gedicht „Der Arbeitsmann“ wie für den tragischen Hohn des „für's Vaterland Steine klopfenden“ Proletariats (in Penkells: Steinlopferslied) erschütternde Töne. Seitdem freilich sucht Strauß nur noch individualistische Herrentöne auf seiner Leher. Seine Salome, die ihre blutlisterne Existenz nur dem snobistischen Oskar Wilde-Kult verdankt, wird ebenso wenig in die Musikgeschichte übergehen wie die Elektra, die mit ihrem Rachegeheul das Musikjahr 1909 zweifelsohne ganz ausfüllen wird. Denn Richard Strauß ist heute ein Bildungsfaktor im Leben der oberen Vierhundert geworden. Und nach deren Laune tanzen unsere Theaterdirektoren mit Vergnügen Cancan!

Richard Wagners Einfluß in Frankreich ist nicht zu leugnen. Die französische große Oper ging ganz andere Bahnen, als Wagner sie beschritt, aber der Stern von Bayreuth gewann eben internationale Leuchtkraft. Die beiden bedeutendsten Franzosen, die ihrer Rasse Eigenart mit der wesensfremden Art Wagners zu verknüpfen versuchten, waren Emanuel Chérier (in dem Musikdrama Gwendoline 1888) und der intelligentere Vincent d'Indy (Herbaal). Seitdem und nicht zuletzt durch fast chaubinistische Warnungsrufe der beiden Akademiker St. Sains und Massenet beschleunigt, ist eine merkbare Abflüßung, ja eine innere Abkehr neufranzösischer Tonkunst vom deutschen Wagnerium zu bemerken, wem auch dank Lamoureux, Catulle Mendès und

Colonne Wagners Opern heute Mode in Paris sind. Dem musikalischen Realismus näherten sich wieder zuerst Charpentier und Brunau (Messidor nach Pola). Gustav Charpentiers in Deutschland eine Zeilang gespielte Oper: Louise muß als tapferer Verlich, die Opernbühne modernen Problemen, der evolutionistischen Frauenbewegung kann man fast sagen, zu erschließen, in Gedächtnis behalten werden. In bezug auf die Klein- und nicht immer feingliedrige Mosaik seiner Melodien ging Charpentier Schulter an Schulter mit den Anhängern des italienischen Verismo, jener stürmischen Bewegung des musikalischen Realismus, ja Radikalismus, über die sich noch der alternde Verdi entgegen mußte. Ihre Hauptführer und ihr verhängnisvoller Einfluß an der deutschen Opernbühne ist im Geburtsort des Leoncaballoschen Roland von Berlin zu bekann, um hier noch eingehender behandelt zu werden.

Selbst die moderne Oper vom Pathos zum Melos genesen kann, kennzeichnet ein talentvoller Halbitaliener eine neue, wenn auch im Grunde rückläufige Entwicklungsstufe der deutschen heiteren Oper. Wolf-Ferrari, dessen feintoniische Opern Die neuglerigen Frauen und Die vier Grobiane in Berlin wohlbekannt sind, ist viel mehr als eine bloße Reaktionserscheinung gegen die gewaltsamen und rohen Orchesterrefekte der wagnerisierenden Ausdrucksmeister und die unmelodischen Wiederläufer der „ewigen Melodie“. Was dem schwerblütigen Angelfachsen d'Albert dunkel vorschwebte, der in sinnlich froher Schönheit, in breitem echten Melodienfluß sich ergehende Wolf-Ferrari hat es erreicht: Mozart-Melodien durch Mozart-Sänger und ein Mozart-Orchester! So geht die wichtigste Entwicklungslinie der deutschen Oper von Mozart aus und auf Mozart wieder zurück.

## Kleines feuilleton.

### Aus dem Pflanzenleben.

Das Innenleben der Pflanzen. Im Aprilheft der „Neuen Rundschau“ spricht R. Francé von den Hoffnungen und Möglichkeiten, denen die Erforscher des Innenlebens der Pflanze ins Auge schauen. Es winkt ihnen die Hoffnung, durch Vergleiche und Ähnlichkeiten die stumme Pflanze doch beredt zu machen. Sie ist ja nicht ohne Sprache, nur wir sind so ungeschickt in ihrem Verständnis. Die Pflanze bewegt sich und das gibt uns die Möglichkeit, uns mit ihr zu verständigen, so wie man es mit Taubstummen gelernt hat. Sie bewegt ihre Blätter, sie regt leise ihre Blumen und die vielgestaltigen Organe darin, sie steht mit den Wurzeln nicht still für den Geduldigen, der sich ebenso viel Zeit nimmt, wie die ruhig zuwartende Pflanze hat. So wie die Landschaft eine andere ist gegenüber dem Duft und den fahlen, zarten Umrisen des Morgens, wenn wir sie im fatten, überreifen, warnen Licht des Spätnachmittags durchwandern, so ändert sich auch an der Pflanze trotz ihrer scheinbaren Unbeweglichkeit schon innerhalb eines Tages so viel, daß sie den Forscher verwirrt mit dem Uebermaß dessen, was ihre leisen Bewegungen ihm sagen. Das ist seine Methodik: an das Gewächs Fragen stellen durch Ungetohtes, das er ihr antut, durch Lebensgefahr, in die er sie bringt, und dann ihre Bewegungen, durch die sie sich der Drohung erwehrt, dem Tode entgeht, vergleichen mit denen von Tieren und Menschen in gleicher Lage. Sind sie im Wesen gleich, schließt er auf gleiche Ursachen. Es ist eine barbarische, rohe Methode, aber wir haben keine andere. So ist in den letzten Jahren eine Vivisektion an Pflanzen entstanden. Durch sie wurde eine Summe von Eigenschaften erkannt, die wir Menschen mit den Pflanzen gemeinsam haben. Das klingt wie ein barocker Scherz, aber der Ernst des Lebens ist nicht anders. Die Naturforscher sind also unter die Dichter gegangen und vergleichen die Blume mit dem schönen Kind, dessen Busen sie schmückt. Nur ist ihre Redeweise unpoetisch, denn sie blicken unter die Haut. Nicht das Liebliche vergleichen sie, sondern die Tatsache, daß beide aus gleichem Stoff bestehen. Daß beide in Organe gegliedert, im Wesen gleich atmen, sich ernähren, sich vermehren, im Wesen gleich durch Sinnesstätigkeit mit Sinnesorganen erregt, ihre Erregung in Handlungen von wesensgleicher Richtigkeit umsetzen. Der unbillige Naturforscher gibt uns Einzelheiten preis, die jede Dame abseits finden wird, die aber wie mächtige Blitze das Dunkel unserer Frage durchleuchten. Die Nerventätigkeit des Menschen ist an Zeit gebunden und von elektrischen Strömen begleitet. Der Erregungsvorgang der Pflanze ist an Zeit gebunden und verläuft unter elektrischen Erscheinungen. Alkohol lähmt die Zweckstätigkeit des Menschen, Chloroform macht ihn benutzlos. Alkohol hat Pflanzen zu ungewöhnlichen Bewegungen gebracht; mit Chloroform kann man sie narotifizieren. Die Gehirn- und Nervenzellen der Menschen können schwache Reize summieren. Die Pflanze hat die gleiche Eigenschaft. Der Mensch ist für Reize empfindlich, die nur Bruchteile einer Sekunde dauern. Die Pflanze antwortete auf Reizung, die nur  $\frac{1}{1000}$  Sekunde anhielt. Die Pflanze kann ermüden, die Pflanze kann Farben unterscheiden, sie kann sich an Reize gewöhnen, sie kann „lernen“, die wichtigsten Gesetze der Menschenseele sind auch für sie gültig. Da hat man in Umrisen die Möglichkeit solcher Vergleiche und einiges Wesentliche, was die neueren Pflanzenforscher mit unsäglichem Geduld und fabelhaft scharfsinnigen und feinen Methoden aus dem Innenleben der Pflanze sicherstellten.