

ist oder mir scheint. Ich will gleich meine Seele malen. Ich will purpurne Wärme und unmögliche Körper malen, die nirgends auf der Erde, aber in meinen Gefühlen sind." Und so mußte der Impressionismus dem Symbolismus weichen. . . .

Wer je die alte Malerei verläßt und zugibt, daß auch anders gemalt werden darf, als die großen Meister malten, ist schon verloren. Er kann nicht mehr zurück. Er kann nicht plötzlich halten. Er kann sich in keiner Phase beruhigen, weil jede incomplet ist und schon wieder eine neue in sich trägt. So muß, wer nicht den Muth hat, gleich die schönen Neuerungen der ersten Naturalisten zu verneinen, unaufhaltsam bis an das Ende mit, bis in den Symbolismus, bis zu diesem verrufenen Ludwig von Hofmann, wo erst die lange Entwicklung aus so vielen Wandlungen endlich wieder in das ewige Wesen der Kunst einkehrt.
Hermann Vahr.

Oper.

„Hänsel und Gretel“, Märchenspiel in drei Bildern. Musik von Engelbert Humperdinck.

Ueber das Brüderpaar Hänsel und Gretel ist, seit es rasch berühmt geworden, sehr viel geschrieben und noch mehr gesprochen worden und wir können daher, ohne die bekannte Märchendichtung erzählen zu müssen, unmittelbar an die Aufdeckung der Ursachen gehen, die in diesem Falle gleichsam den Stein der Weisen des Opernerfolges darstellen.

Das Stück war ursprünglich für einen intimen Kreis bestimmt und diesem Umstande dürfen wir es zu danken haben, daß wir heute überhaupt in der Lage sind, es in seiner erweiterten Fassung zu hören und zu genießen. Denn der deutsche Operncomponist ist heutzutage so eingeschüchtern durch die seiner Natur doch so wenig zusagende Weise, in der sich der Geschmack der Opernbesucher äußert, daß er entweder auf den unglücklichen Gedanken geräth, diesem sich, koste es was es wolle, anzupassen (siehe *Marza*, die *Rose von Pontevedra*) oder sich in Stilumischungsversuchen aller Art ergeht. Aber daß einer sich hätte erklähnen wollen, eines unserer guten Kinder- und Hausmärchen dramatisch zu beleben und mit einer Musik halb ernst, halb schalkhaft zu versehen, das war wohl so gut wie ausgeschlossen. Humperdinck schrieb also nach einer Dichtung seiner Schwester, Fr. Adelheid Wette, das Märchenspiel unbekümmert um's große Publicum, das ihm ja gar nicht als Ziel vorschwebte und siehe da, diese Unbefangenheit hatte den Keim des Erfolges in sich. Wie die Verse sich der Volksdichtung anpassen, so nahm der Componist keinen Anstand, Ton und Weise deutscher Kinder- und Volkslieder aufzunehmen oder nachzubilden. Um aber ein Ganzes zu schaffen, das diesen aus der deutschen Volksseele geschöpften Tönen gleichgeartet sein, sie frei in sich aufgehen lassen konnte, dazu brauchte es keines Genies, es brauchte aber auch wieder etwas mehr als bloße Intelligenz und Anempfindung, nämlich ein warm und unmittelbar sich aussprechendes Gemüth, dem eine Frauenbildung als Grundlage schon den Ton für die Stimmung abgab. Daß dafür Humperdinck der rechte Mann war, das zeigt jede Seite der Partitur.

Wie treffend ist im Lieb des alten Fensbinders der Rehrreim gesetzt, klagend und doch mit einem Rest von Lebensfreudigkeit, der sich später bei dem Austramen seines Gewinnes zum Jubel steigert, in den schließlich auch sein Weib mit einstimmt! Das ist so kerndeutsch, wie die Musik des Abendsegens, für die das Wort stimmungsvoll ein viel zu abgebrauchter Ausdruck ist. So erscheint das Märchenspiel national nach dem Inhalt, es ist aber auch national nach der Form. Hier brauchte der genaue Kenner Richard Wagner'scher Partituren nur die gewonnenen Erfahrungen, unterstützt von einem feinen Formensinn, zu verwenden; die polyphone Verarbeitung der Motive, ohne Beeinträchtigung der Klarheit der Melodiezeichnung. So kann man doch kurz das bezeichnen, was die deutsche Musik von Bach über Beethoven zu Richard Wagner in formeller Hinsicht auszeichnet. Humperdinck's *Mache* erinnert in dieser Beziehung sehr an weiland Peter Cornelius, beide haben eine ähnliche, bis in's Einzelne gehende orchestrale Ausgestaltung und eine Art leichtflüssiger Polyphonie. Noch ein Vergleich drängt sich mir auf. Smetana geht in seinen komischen Opern, daran also in der „verkauften Braut“ auf czechische Volksgefänge zurück, ebenfalls unterstützt von allen Mitteln moderner Kunst. Von welcher Wichtigkeit aber dabei gerade das erste Moment ist, zeigt seine historische Oper „*Dalibor*“, die trotz schöner Momente in ihrem wesentlich entlehnten Stil der sogenannten historischen Oper beizurechnen nicht so ursprünglich wirkt.

Dazu kommt noch Eins. Der Deutsche hatte von jeher eine Neigung zum Romantischen, auch schon ehe für den Begriff das Wort da war. Die erste deutsche Oper entlehnte ihren Vorwurf einem „*Gespenserbuch*“. Auch in „*Hänsel und Gretel*“ spielen die *Schauer des Waldes* eine Rolle, wenigleich gemäßigter als in der *Wolfschlucht*. Und wenn nun die Sagenwelt zwar noch lange nicht erschöpft, aber doch in ihren anzichendsten Gestalten schon auf die Bühne gebracht ist, warum soll nicht auch die Märchenwelt zu leben beginnen, sei es nach alten oder neu erdichteten Erzählungen? Das wirkliche Leben wird dabei in seinem berechtigten Ansprüche nicht verkürzt; wie die homerischen Götter ihre menschlichen Schwächen und Leidenschaften haben, so sind die Gestalten der deutschen Sagen- und Märchenwelt unser Fleisch und Blut; ja wir möchten sagen, sie haben vor allem die Bestimmung, uns

das Allgemein-Menschliche apriorisch in künstlerischer Form nahelegen, und Allegorie ist schon ein zu weit gehender Ausdruck für den zarten Schleier, mit dem die Volkspoesie in ihrer Thätigkeit die beobachteten Erscheinungen des Lebens überdeckt.

Was aber bei dem Märchenspiel für die Bühne gefährlich werden kann, die Schwierigkeit der Illusion, darüber hilft die Musik mit ihrer die Einbildungskraft beflügelnden Wirkung leicht hinweg und so sehen wir, wie eines das andere trägt und stützt. Die Volksdichtung spricht vorzugsweise die Sprache des Gemüths, die Musik findet darin ihre reichste Anregung; sie vergilt dies wieder, indem sie ihren Zauber übt und durch ihn den Bühnenzauber in die Höhe der Illusion hebt.

Das scheinen mir die Hauptgründe, warum die musikalisch ausgestrierte *Kindergeschichte von Hänsel und Gretel* einen solchen Erfolg in Deutschland hatte, einen Erfolg, der sich ohne Zweifel über die Grenzen deutscher Zunge ausdehnen wird. Denn das ist das Bezeichnende in solchen Fällen, daß in der Beschränkung die Freiheit liegt, daß das aus dem Leben eines Volkes geschöpfte Kunstwerk, eben weil es dadurch den Stempel der Echtheit trägt, allüberall künstlerisch wirken muß, etwa wie ein Bildnis, dessen lebendes Vorbild wir nicht kennen, auf uns doch den Eindruck des Wohlgetroffenen machen wird, sobald dem Künstler gelungen ist, das Leben richtig zu erfassen und wiederzugeben.

Die Leitung der Hofoper hatte sich beeilt, den zwei Neuauführungen im October und November jetzt schon diese dritte folgen zu lassen, was wir dann nicht bedauern wollen, wenn man aus den vor- ausichtlich glänzenden Kassenerfolgen den Muth gewinnt, Smareglia's Oper „*Cornelius Schut*“ nicht ganz aus den Augen zu verlieren. Andererseits würde es sich empfehlen, das reizende Märchenspiel nicht durch allzuhäufige Wiederholungen bis zur Unmöglichkeit abzubrengen. Denn solches Vorgehen in der einen oder anderen Richtung kann man am Ende Privattheatern nicht verargen, zum Vortheile der betreffenden Stücke und der Kunst überhaupt ist es auf keinen Fall.

Die Tagesblätter haben den durchschlagenden Erfolg gemeldet, den das neue Werk am 18. December auch in Wien hatte. Wie oft die Darsteller nach dem zweiten und dritten Vorbe gerufen wurden, in den verschiedensten Combinationen mit dem Componisten, mit ihm und dem Director, der auch den Tactstöß geführt hatte, läßt sich gar nicht mehr feststellen. Die Inszenierung aller drei Bilder (Daheim. — Im Walde. — Das Knusperhäuschen) war sehr gelungen und nicht minder die Aufführung. Die Oper prunkte mit ihren schönsten Frauenstimmen: Fr. Renard (Hänsel), Mark (Gretel), Abendroth (Sandmännchen), Federer (Chaumännchen). Im Spiel standen die Trägerinnen der Titelrollen, sowie Fr. Lehmann als Knusperbere und Fr. Kaulich als Rutter Gertrud auf gleicher Höhe. Ihnen gefellte sich Herr Ritter (der Vater) mit gemüthvollem Spiel und schönem Ausdruck im Gesang zu. Im allgemeinen wäre es wünschenswert, wenn die Gewohnheit, die Stimme vibrieren zu lassen, und dann wieder die Intonation zugunsten einer Art Sprechgesanges zu vernachlässigen, mehr in den Hintergrund träte. Es scheint mir das ein Verhängnis der Schreckensopern zu sein, bei denen der Verismus die Natürlichkeit des Gesanges zu beeinträchtigen droht. Der achte Mitwirkende, das Orchester, hatte eine große Rolle inne, dabei aber unter allen Mitwirkenden die am spärlichsten angemessene Zeit, sich ihrer zu bemächtigen. Umso erstaunlicher ist es, daß das vielerschlungene Tonbild bis auf einige Unausgeglichenheiten und kaum merkbare Schwankungen getreu zum Ausdruck kam.

Die Tragik des Abends war diesmal in's Ballet verlegt. Man gab als Vorläufer ein älteres Ballet „*Gisela* oder die *Willis*“. Jeder der beiden Aufzüge bot ein schönes Schlusssbild und die Musik von Adolf Dam zog bei dem großen Bratschen solo im 2. Act einige Aufmerksamkeit auf sich. Doch wird man sich bald um einen passenderen Gefährten für Hänsel und Gretel umsehen müssen.

Dr. Heinrich Rietsch.

Die Woche.

Politische Notizen.

In seiner in jedem Sinne mäßigen Budgetrede sprach der Finanzminister Herr Dr. von Plener für die aufsteigende Classe den Weg u. g. Sehr schön! Herr v. Plener scheint nur nicht zu begreifen, daß eine aufsteigende Classenbewegung auf der einen Seite nur möglich ist, wenn auf der anderen Seite eine absteigende Classenbewegung stattfindet. Wenn die unteren Classen aufsteigen sollen, so müssen die oberen Classen, um ihnen Platz zu machen, absteigen — ganz so wie die Passagiere auf einem überfüllten Tramway-Wagen. Doch die Oberen wollen nicht absteigen, sondern oben bleiben. Und leider findet sich kein Conductor, der sie mit amtlicher Autorität belehren würde, daß sie bei ihrer Endstation angelangt sind und absteigen müssen.

Herr Dr. v. Plener haustert schon seit mehreren Jahren mit diesem Wort herum: „aufsteigende Classenbewegung.“ Er haustert? Ja, wohl. Denn nicht er hat das Wort fabriciert, sondern ein Größerer vor ihm, Lorenz von Stein. Herr v. Plener gehört als Minister der zweiten Rangclasse der Staatsbeamten-Hierarchie an. Lorenz war als ordentlicher Universitätsprofessor in der sechsten Rangclasse. Noch tiefer, überhaupt außerhalb der Beamten-Hierarchie, also unterhalb jeder, selbst der vierzehnten Rangclasse standen aber die Kämpfer und Denker des Prote-