

durch sichern. Hat Bach selbst die Mischungen der Instrumente der Zahl nach oft vorgeschrieben, so bleibt noch ein kleiner Schritt zu jenem Erkenntnispunkt übrig, wo man sagt, es thut nicht gut, immer dieselben vorrätigen zwölf, vierzehn oder acht Primgeigen spielen zu lassen, auch wenn ringsherum die Zahlenverhältnisse in den übrigen Instrumenten sich ändern. Auch müsste schließlich eine Einigung in Bezug auf die „Vorschläge“ — man verzeihe, dass ich mit etwas streng Technischem komme — gewonnen werden, damit der einzelne Instrumentalist von der Willkür befreit werde, die Vorschläge bald „kurz“, bald „lang“ zu spielen. Die Aufführung des Weihnachtsoratoriums unter Director v. Perger (eine vollständige, ungekürzte Aufführung) hatte andere Gesichtspunkte. Sie war, wie man in gewissen musikalischen Kreisen sagt, eine ungekünstelte, gesunde. Bis auf einige meist zu schnelle Tempi. Perger ließ die Melodie vor sich hinrollen, machte nicht viel Aufhebens damit und suchte sich und das Publicum erst in der dynamischen Inszenierung der herrlichen Bach'schen Choräle modern zu erholen. Die Choräle trugen ihm und dem Singverein den größten Beifall ein. Unter den Mitwirkenden, Frau Baronin Eleonore Bach, Frä. Edith Walker, Herr Franz Nabal aus Berlin und Dr. Felix Kraus, schien der letztere am bedeutendsten hervorzuragen. Die Uebertreibung im Ausdruck hat ihm oft geschadet, der richtige Ausdruck aber kleidete die Recitative und die Arien, die er vortrug, ganz vortrefflich. Beiläufig gesagt, war der richtige Stil des Dr. F. Kraus zugleich der Stil, in dem das ganze Weihnachtsoratorium sich hätte bewegen sollen.

Für Bach ist das moderne Publicum zu verdorben. Und die sinnlosen Uebertreibungen der radicalsten Componisten von heute fördern zum Ueberflus diese musikalische Begebenheit. Wie krankhaft und kramphast nach musikalischem Ausdruck oft gejagt wird, haben neue Lieder von H. Zumppe, die Herr Gura in seinem II. Concert (am 12. December) vortrug, bewiesen. Hätte Gura die schönen Gedichte C. F. Meyers nur einfach declamiert, so wäre die Wirkung, weil bloß aus der einen Kunst, nämlich der des Vortrags erflossen, sicherlich eine reinere gewesen, als sie es war, da angeblich die Musik, d. i. der Gesang dazutrat, und doch wieder nur declamierte und gar nicht sang. Wer braucht, um bloß zu declamieren, eines Gesanges? Ist das nicht so, als wollte Jemand statt mit eigenen, mit fremden Beinen gehen? Auch wenn hundert Zumppe über die Musik kommen (es gibt ihrer heute sicherlich mehr) und hundert so feiner Künstler wie Gura der Zumppe sich annehmen — gegen den herrlichen Balladensänger Gura war Zumppe ein künstlerischer Widerspruch — die Musik wird sich nie zur bloßen Declamation erniedrigen lassen, weil sie eben den gesungenen Ton führt, und die Declamation nie in Musik verwandelt, weil ihr der gesungene Ton fehlt. Eine einfache Wahrheit, die heute blutig gepeitscht wird. Gerade Gura muß aus Löwes Balladen, die er so unvergleichlich vorträgt, wissen, wie man mit dem Ausdruck des Gedichtes im Ganzen und im Einzelnen und mit dem Ausdruck der Musik selbst doch — in Einem gut fertig werden kann.

O! Es war das eine herrliche Zeit, da man über die Musik noch nicht viel dachte und doch das Vernünftigste über sie wußte, das Beste schuf und nie irrte. Als ich einer Stelle in der berühmten Coriolan-Duverture von Beethoven, die die Philharmoniker in ihrem letzten Sonntags-Concert brachten, gedachte, fand ich plötzlich den sensationellsten Ausdruck — einen sensationelleren gibt es in der ganzen Musikliteratur kaum wieder — für die Vernunft im musikalischen Schaffen, wie sie heute längst nicht mehr in Mode und die über die Kunst vor Jahrzehnten doch den herrlichsten Segen brachte. Als das anschaulich lehrreichste Motto für jene Vernunft, die über kurz oder lang in die Musik wird wieder neu einziehen müssen, setze ich die Stelle her:



In Worten: dieselbe Violinstimme, die den Trotz, die Nachsucht Coriolans malt (in den ersten 4 Takt des Beispiels), vollzieht einen Uebergang (in den darauffolgenden 2 Takt) zur Bitte, zum rührenden Flehen der ihm so nahestehenden Frauen, und trägt — immer noch dieselbe Violinstimme — schließlich selbst auch das dringende Bitten der Frauen vor! Da trotz Coriolans ein rein musikalisch-mechanischer Uebergang und die Bitten der Frauen in einer und derselben Orchester-Stimme! Und in 10 Takt ist das Schauspiel zu sehen! Würden da nicht moderne Componisten die Musik in Stücke, in Scenen reißen, unzählige Orchester-„Verwandlungen“, um einen Ausdruck für die nur allzuhäufigen Verirrungen moderner Componisten zu schaffen, componieren, Mutter, Frau und Kinder in einzelnen Instrumenten verkörpern und nach Paukenwirbel und Generalpause einzeln vorführen u. dgl.? Eine solche musikalische Denkweise war ja letzthin in Dvorak's „Othello“-Duverture zu sehen, trotzdem der Stoff eine ähnliche Concentration vertrat, wie der Stoff, den Beethoven verarbeitete. Aber das ist eben der Unterschied von heute und damals. Man glaubt heute sehr dramatisch zu sein, wenn man jedem Augenblick der Handlung Blitz und Donner abringt. Und man sieht nicht ein, daß das an Blitz und Donner selbst reichste Gewitterdrama in der Natur kein Vorbild eines Dramas für die Kunst sein kann. Nur

das sichere Erfassen eines Höhepunktes macht einen musikalischen Dramatiker aus. Oder das starke Austoben einer einzigen entscheidenden psychologischen Situation. Will man das Gefühl für musikalische Dramatik sich schärfen, braucht man immer wieder nur Beethoven zu hören! Und gerade zwei seiner dramatischsten Schöpfungen gelangten mit einer ganz seltenen, vollkommenen Wirkung in den letzten Tagen zur Aufführung: Das cis-moll-Quartett in der II. Soirée des „böhmischen Streichquartetts“ (am 6. December) und die C-moll-Clavier-Sonate op. 111, die d'Albert am 13. December vortrug. Nebenbei gesagt, erschien uns d'Albert an diesem Abend großartiger denn je.

Die Moral des Ganzen aber ist die: unsere musikalische Gegenwart ist seit den letzten Romantikern eigentlich gar nicht dramatisch veranlagt. Hauptsächlich lyrisch. Aber eben darum möchte sie dramatisch sein, wenigstens scheinen. Hieraus ergeben sich böse Folgen: das eigene Talent wird irreführt und getäuscht, die Production wird getrübt, das Publicum zu unehelichen dramatischen Effecten hingerissen, zu schlechtem Hören verbildet und schließlich muß das Publicum das rein und ungetrübt lyrische Weihnachtsoratorium Bachs meiden, dessen erste Theile zu dem Schönsten der Musik gehören. Das ereignet sich in einer lyrischen Zeitperiode!

Dr. S. Schenker.

Gismonda.

(Schauspiel in fünf Acten von Victorien Sardou. Zum ersten Mal aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 14. December 1895.)

Bei der Premiere der „Gaine“, im November 1874, stand Sardou fröstelnd und knirschend hinter den Coulissen der Gaité, die bleierne Miene noch fahler als sonst: denn er fühlte, daß es sein Leben war, das hier entschieden wurde. In diesem Stücke hatte er gemeint seine Seele herzugeben, unbekümmert um die Wünsche der Menge; er hatte gemeint, nachdem er so lange ein Macher gewesen, nun endlich ein Künstler zu werden. So lange mußte er als Amuseur den Haufen mit Schwänken bedienen. Nun hatte er Ruhm, nun hatte er Geld, nun hatte er Macht: nun brauchte er kein Sakai mehr zu sein, nun wollte er seinen Weg gehen. Aus seinem Herzen war dieses Stück geholt; nur seine Stimme redete in allen Scenen. Und nun wartete er, fröstelnd und knirschend, bange und rabiat, noch fahler als sonst, ob es, wie es wirken würde. Es wirkte gar nicht. Da ließ er den anderen Morgen in allen Zeitungen feierlich erklären, daß er sich verpflichtete, da die Pariser keine Meisterwerke wollten, keines mehr zu schreiben. Er hat sein Wort gehalten.

In jener entsetzlichen Stunde war es ihm gewiß geworden, daß die ewige Kunst sich mit dem heutigen Pariser Theater nicht verträgt, daß dieses keine dramatische Anstalt mehr ist und daß sein Wesen verkennt, wer ihm zumuthet, der Schönheit des Tragischen zu dienen. Es gelüstete ihn nicht, sich der Zeit zu widersetzen, sondern er gehorchte ihr; freilich hört man zuweilen in diesen Stücken noch den Grimm verstärkter Hoffnungen pochen. So sind Fedora, Théodora, Tosca, Patrie, das Prokofidil, Cleopatre, Thermidor, Madame Sans-Gêne und Gismonda geworden. Wer in hundert Jahren die Pariser Bühne von heute schildern wird, kann sich bessere Documente nicht wünschen; sie hüten sich, einen läugnerischen Schein von Kunst zu suchen, und wollen nicht verhehlen, was das französische Theater jetzt ist: ein öffentlicher Salon, wo der Reiche den Abend gesellig verbringt, etwas Verblüffendes sehen will und eine Erfrischung der Nerven nicht entbehren mag, dabei von angenehmen, den Sinnen wohlthuenden Dingen umgeben. Der reiche Pariser, der das Los der Stücke bestimmt, geht in das Theater wie zu einer Soirée: in den Pausen der Conversation

oll sich jemand von besonderen Fertigkeiten producieren, den Nerven ist Schnaps oder Thee zu servieren und das Gefühl, sich durch eine Flucht von prunkenden Sälen zu bewegen, darf nicht fehlen. Der Gantler, der zur Lust des Verstandes seine Künste zeige, das ist die Bernhardt oder Coquelin oder die Néjane. Eine Art von Massage der Nerven soll die große Scene bringen: in der Patrie, wie die Schar des Prinzen von Dranien sich auf die spanische Wache wirft; in der Tosca, wie Scarpia den Mario foltert; in der Cleopatre, wie sie den Boten schlägt. Die Pracht verunkelter Culturen, in der Theodora von Byzanz, in Thermidor der großen Revolution, in der Sans-Gêne des Empire, läßt die Sinne schmelzen. So ist für jeden Wunsch gesorgt; ja, er versäumt nicht, das Wichtige immer an das Ende der Acte zu stellen, damit man gemüthlich draußen erst noch seine Cigarette ausrauchen möge. Nichts wird vergessen. Nirgends kann man sich behaglicher zu Gaste fühlen. Es ist kein Wunder, daß es ihm die reichen Leute mit Zinsen vergelten.

Man darf nun nicht glauben, daß in der Gismonda, die der Uebersetzer Gismonda genannt hat, seine Erfahrung, sein Geschmak, seine Macht über alle Mittel der Scene plötzlich versagten. Das Stück hat in Berlin nichts gemacht und die Wiener haben es ausgelacht. Aber es ist darum nicht schlechter als die Sans-Gêne oder Theodora. Nein, es ist sogar besser: denn indem es dieselben Wirkungen gebracht, weiß es sich doch einer seltsamen Schönheit zu nähern und wird von seinem Stoffe an eine gewisse Poesie gedrängt. Es folgt dem nämlichen Recepte. Jene Zauberin darf wieder alle Wonnen ihrer Stimme, ihres