

erschüttert. Das Zinsenconto der Bank weist aus 1.6 Millionen Effectenzinsen und 1.6 Millionen diverse Zinsen für Wechsel, Reports und Conto-Corrents. Diese letztere Post ist für eine Bank, welche mit 50 Millionen eigenem und 85 Millionen fremdem Capital arbeitet, welche ein Wechselportefeuille von 22 Millionen und einen Debitorenstand von 70 Millionen hat, ausnehmend gering und spricht dafür, daß hohe Passivzinsen gezahlt werden müssen. Einen wenig günstigen Eindruck macht auch die geringe Zunahme der Zinserträge während des letzten Decenniums. Seit dem Jahre 1887 haben alle Wiener Banken eine namhafte Zunahme ihrer Zinserträge aufzuweisen, meist circa 50%, nur die Länderbank hat ihre Zinseinnahmen kaum um 10% erhöhen können. Anerkennenswert ist in der Bilanz nur die Höhe der Provisionseinnahmen, welche mit über 1.1 Millionen an zweiter Stelle unter den Wiener Banken steht. Diese Bilanzverhältnisse machen es erklärlich, daß die Länderbankactien die einzigen im Wiener Coursblatt sind, welche unter dem bilanzmäßigen Paricours, das ist dem Wert des eingezahlten Capitals und der ausgewiesenen Reserven notieren. Vielleicht trösten sich die Actionäre über ihre anbauenden Enttäuschungen mit der am Tage der Bilanzpublication veröffentlichten Nachricht von der Ernennung ihres General-directors zum k. k. Hofrath.

Kunst und Leben.

Die Premieren der Woche. Berlin. Opernhaus, Gastspiel von Theodor Reichmann. Schauspielhaus, zum 200. Mal: „Das Kästchen von Heilbrunn“. Berliner Theater, „Marksteine“ von A. Rosée. Residenztheater, „Der Brummer“ von Schlicht. Theater des Westens, „Tropenkoller“ von Hans Fischer. Buda pest. Nationaltheater, „Elmör“ von Ludwig von Dozji.

Die *Sandroch* hat jetzt auch die *Julia* gespielt: leidenschaftlicher, sinnlicher, tragischer, als wir es gewohnt sind, beinahe wild, mit Accenten, die man niemals vergessen kann. Im dritten Act kommt sie zu Wirkungen, die niemand zu schildern sich vermessen darf. Diese Scene führt sie mit einer unbeschreiblichen Weisheit bis zur höchsten Wuth des Entsetzens empor. Den *Romeo* gibt Herr *Kutschera*. Zuerst ein bißchen besfangen, mehr mit dem Verstande als vom Herzen spielend, wird er nach und nach freier und hat schon in der ersten Scene mit dem Bruder *Lorenzo* Töne von einer Natur und Kraft, die wir ihm niemals zugetraut hätten. Aber gleich darauf, mit *Dybal*, ist er wieder nüchtern und klein. So geht es bei ihm seltsam auf und ab. Würde er lernen, alle Scenen auf die Höhe seiner großen Momente zu bringen, so hätten wir einen tragischen Helden an ihm, der sich an alles wagen dürfte. Dazu kommt, daß er durch die edle Deutlichkeit seiner Rede jetzt an Herrn *Robert* erinnert. Dies ist das höchste Lob, das man bei uns einem Sprecher geben kann. *H. B.*

Raimundtheater. Zum erstenmale „Die *Slavin*“ von *Fulda*. Ein Stück, das sich von verschiedenen Standpunkten verschieden ansieht. An der Gumpendorfer Bühne und — um nicht ungerecht zu sein — am Repertoire der meisten unserer Theater gemessen, bedeutet es einen Gewinn. Für den Verfasser *Ludwig Fulda* ist es sogar ein gutes Stück. Und nur vom Standpunkt der Literatur betrachtet, genauer gesagt, der Literaturbewegung, aus der es entstanden sein will, erscheint es als ein halbes, unconsequentes und zum allergrößten Theil äußerlich gemachtes Werk. *Fulda* popularisirt darin *Ibsen*. Er geht von einer Lebensführung aus, die in modernen Ohren sehr glaubhaft klingt und sogar das Eigenheimliche hat, jedem von uns nahezu gehen wie ein eigenes Erlebnis. Es ist die dumpfe, häßliche Traurigkeit conventioneller Ehen, das *Slaventhum* der Frau an der Seite eines ungeliebten Mannes. In *Ibsen* „*Gespenster*“ bildet das die Grundlage, auf der sich die Tragödie aufbaut. Und in gewissem Sinne, vielfach abgewandelt, kehrt dieses Motiv in den meisten Werken unseres großen Tragikers wieder. Es ist ja auch das deutlichste, dankbarste Beispiel für das, was *Ibsen* und seit ihm die moderne Dichtung mit Vorliebe behandelt: für den Kampf des Menschen mit dem Leben, des Individuums mit dem Nichtindividuellen. Die Frau, die in die Ehe eintritt als ein glückverlangendes, sehnlichtes Kind und die es nun langsam sehen muß, Tag für Tag, wie das Leben sie um das Glück betrügt — man denke auch an *Maupassant*'s „*Une Vie*“ — ist eines der besten Symbole, deren sich der tragische Dichter bedienen kann, und darum ein Lieblingsmotiv der modernen Tragödie. An diesem Motiv nun versucht sich auch der Verfasser der „*Slavin*“, vom Pessimismus *Ibsen* und *Maupassant*'s augenscheinlich dazu angeregt. Herr *Fulda* popularisirt also *Ibsen*. Popularisieren thut er ja immer. Er stellt sich immer von vorneherein auf das Niveau, auf dem das Publicum steht oder vielmehr auf dem er das Publicum stehend glaubt. Er setzt sich in ein dienendes Verhältnis zum common sense, zum Gemeingeist der Menge. Den Kampf, den seine unglückliche Heldin im Beginne des Stückes gegen ihre Ehe führt, verschiebt er demgemäß im Laufe des Stückes. Er macht ihn zu einem Kampf gegen das bürgerliche Ehegesetz. Er verschiebt ihn auch noch anders. Die Tragödie, welche sich naturgemäß zwischen der Frau, als dem Helden, und ihrem Mann, als dem Verhängnis, abspielen sollte, wird von Herrn *Fulda* in ihrer zweiten Hälfte in das Elternhaus der Frau hinübergespielt und enthält zwei Acte, die zum größeren Theil aus dem Rahmen des Stückes fallen. Scheinbar consequent ist die Lösung. Frau *Engenie* verläßt ihren Mann, trotzdem sie die Ehecheidung

nicht erzielen kann, und reicht einem Freunde die Hand zu einem freien Bund. Das müßte, ehrlich durchgeführt, befremden und verletzen. Die andere Möglichkeit der Lösung wäre, die Tragödie tragisch zu beschließen. Aber Herr *Fulda* hat weder den Muth, zu verletzen, noch den, ein nichtbefriedigendes Ende zu schreiben. Er taucht also das Verhältnis der beiden am Schlusse in Nüchternheit und Sentimentalität; er schmeichelt dem Publicum sozusagen die Erlaubnis ab, einmal auch freie Liebe predigen zu dürfen. Er gibt dem aufgeklärten Manne, dem er diese Predigt in den Mund legt, eine fünfzehnjährige Tochter, die unbewußt-bewußt vermittelnd wirkt. Es ist für Herrn *Fulda* sehr charakteristisch, daß er sich mit diesem Kind — oder vielmehr, wenn man noch den Bühneneffect dazuzählt, Theaterkind — über die Tragödie hinwegsetzen will. Darin hat er sogar das Publicum unterschätzt. Im allgemeinen aber, wie schon angedeutet, hat er den Geschmack des Theaters, manchmal sogar den verfeinerten, überraschend gut getroffen. Die Abfassung der „*Slavin*“ fällt, soviel ich weiß, in die Zeit, in welcher Herr *Fulda* noch in literarischer Zucht stand. Das *Raimundtheater* hatte mit der Aufführung dieses Stückes seit langem den ersten glücklichen Premierenabend, auch was die Darstellung betrifft. Der Regisseur war diesmal dem Dichter congenial, man merkte das an der ausgezeichneten Einstudierung des Dialogs. Fräulein *Frauentorfer* ist eine ganz vortreffliche Intelligenz-Schauspielerin von einer in Wien ungewohnten Einfachheit und manchmal wohlthunenden „Stillsichtigkeit.“ Die Herren *John* und *Klein*, ferner *Krug*, *Schildkraut* und *Lukas* wurden — die einen mehr, die anderen weniger — ihren Rollen gerecht.

Im *Carltheater* ist, in Fortsetzung des *Offenbach*-Cyclus, „Die *Großherzogin von Gerolstein*“ zu fröhlichem und erfreulichem Dasein erweckt worden. Ueber den Text nichts mehr als ein — gottseidank — nichtkritisches Wort des Entzückens, über die Musik vorlauter Entzücken kein Wort. Die Darstellung verdient alles Lob, das man den Operetten-Aufführungen des Herrn *Sammer* bisher hat vorenthalten müssen. Mit ihm als Regisseur und ihren sympathischen Talenten haben es *Frl. Stojan* und Herr *Bauer* zu ausgezeichneten Leistungen gebracht. *M. G.*

Das siebente *philharmonische Concert* gestaltete sich im Anfang zu einer glänzenden Ovation für *Meister Brahms*, in die im Publicum wohl jedermann gern einstimmt, obgleich ich gestehen muß, daß ich die unmittelbare Veranlassung desselben — die *Symphonie in E-moll* — nicht zu den besten Werken des Componisten zähle. Es ist eine imposante Arbeit mit minimaler Erfindung, die bei mir immer mehr Respekt als Begeisterung erzielt hat. So habe ich mir meine eigene stille Ovation für den Abend aufgespart, wo bei *Hellmesberger* sein herrliches *B-dur Sextett* aufgeführt wurde, in dem „alle Blüth und Knospen prangen“. Auch *Dvorak*'s neues *Violoncello-Concert* vermochte mich nicht zu erwärmen. Ich zweifle, daß die alte, übliche *Concertform* für das *Violoncell* überhaupt passend ist. Es klingt doch immer wie ein anderthalb Octaven zu tief gespieltes *Violinconcert* und nimmt sich in dieser Lage zu schwerfällig und holprig aus. Ich schreibe es diesem Umstande zu, daß das *Concert*, das mit einem echten *Brahms*-Thema beginnt und im letzten Satz den Versuch macht, an das *slavische Nationalcolorit* anzuklingen, trotz des ausgezeichneten Spieles von *Hugo Becker*, keinen rechten Erfolg zu erzielen schien. Es fehlt ihm durchaus an Herzlichkeit und Frische, aber den Cellisten wird nichts anderes übrig bleiben, als es mangels besserer neuerer Werke noch oft zu spielen. *Haydn*'s *Symphonie* („*La chasse*“) ist zwar nicht die beste, die er geschrieben, war aber die ursprünglichsie und ungezwungenste Nummer des Programms. Bei *Hellmesberger* producirt sich Herr *Ignaz Brüll* mit einer *Clavier-Suite* (op. 76) eigener Composition. Es ist das leichteste Werk eines anspruchsvollen, gewandten *Clavierpielers* und wirkte sehr erquickend zwischen *Brahms* und dem stets willkommenen *C-moll Quartett* (op. 18) von *Beethoven*, bei dem ich mir bedauerte, daß es diesmal etwas nonchalant gespielt wurde. *R. W.*

Man schreibt uns aus *Paris*: Im *Théâtre Lyrique* der *Gallerie Vivienne*, welches eine Art *Renaissance-theater*, der Aufführung alter französischer Opern gewidmet, ist, fand jüngst eine Wiederaufführung von „*Monsieur des Châteaux*“ von *Gaveaux* statt. Das Werk, dessen *Premiere* im *Fasching 1806* stattfand, ist ein richtiger *Carnevalscherz* voll guter *Lustspielsaune*. In drei Acten wird in demselben mit einem dünnen *Landjunker* allerlei *Alf* getrieben, und *Gaveaux* hat zu dem lustigen Texte eine *Musik* componirt, aus deren *Melodien* fortwährend der *Mozart*, welcher „*Figaros Hochzeit*“ geschrieben hat, *herauskaut*. Als *delicate Vorspeise* zu diesem *Faschingschmaus* wird einem noch immer *Mouffeauss* „*Le devin du village*“ vorgelegt. Je öfter ich dieses entzückende Werk höre, desto mehr ergreift mich seine *herzliche Unschild*, seine tiefe *Melancholie* und die schöne, einfache *Sprache* seiner *Melodien*. Von den ersten Tacten an, der *ritirenden Arie*: „*J'ai perdu mon serviteur, j'ai perdu tout mon bonheur!*“ bis zu dem *Endchanson*, „*c'est à nous faute*“ welche *Anmuth*, welches *Lächeln* unter *Thränen*, welche *reine Größe!* Ein *schlichter Strauß* von *Feldblumen*, aber ein *Strauß*, welcher voller *Thautropfen* ist, in denen die *Sonne glänzt*. . . Von *musikalischen Ereignissen* wäre noch von der *zweimaligen Aufführung* der „*Parisfal*“ *Musik* in den *Colonneconcerten* zu sprechen, welche der „*Redemption*“ *Aufführung* nachfolgten. Nach der *Evangelieninnigkeit* *Frank's* die *Tragödie* *Wagners*, welche in ihren Tönen das *mächtige Heimverlangen* jeder *religiösen Empfindungen* unserer *Tage*, allen *Glauben* und *Zweifel*, alle *Kraft* und *alles* *Ringen*, allen *Sieg* und *alle* *Nüchternheit*, alle *nieder-*