

und d'Annunzio sind ihm verfallen. Aber das Drama will die Sache selbst; dramatisch ist es nicht, ein Gefühl auszudrücken, das mir das Leben gibt, sondern das Leben selbst, eben die Ursache meiner Gefühle. Darum stößt es das Wort ab.

Nachdem wir das Lyrische fürchten gelernt hatten, begannen wir, das Wort zu verachten. Wir wollten jetzt die Sache selbst, da hatten wir große Angst vor den Worten. Wir wollten eine unmittelbare Beziehung zum Leben; die Worte täuschen nur, die Worte lügen, wir hatten uns aber von der schönen Lüge der Verse losgemacht. Nun fiengen wir an, das „Buchdrama“ zu hassen; nun begriffen wir, warum die „unliterarischen“ Stücke wirken. Wir vernahmen, daß Scribe gern gefragt hat, er verlange von seinem Scenarium, so stark zu sein, daß er den Text dann auch von seinem Hausmeister schreiben lassen könnte. Dem stimmten wir zu: denn das Wort schien uns nun an allem schuld. Wir erinnerten uns, daß es uns auch im Kritischen so ergangen war. Auch im Kritischen waren wir lyrisch gewesen. Wie oft hatten wir etwas sagen wollen, aber die Worte hatten uns fortgerissen! Jeder hat das durchgemacht, daß er sich vor Worten nicht aussprechen kann, ein Adjectiv verlockt ihn, der Gedanke kommt nicht nach. Nun wollten wir nicht mehr reden, sondern sagen; wir trauten den Adjectiven nicht mehr. Die Sache, rief es in uns aus, die Sache! Die Sache gilt es auch im Drama, das Leben selbst, nicht sein Echo. Wir schworen die Worte ab und begriffen nun erst, was im Drama die „Situation“ ist. Diesen wahren Gedanken extrem verfolgend, sind wir zur Pantomime gekommen. Man denke an die italienischen Veristen; da ist das Wort gar nichts mehr, die Situation hat es verschlungen. Pausen, scenische Bemerkungen, alles steht in der Klammer: die Pantomime. Die Situation ist alles, der Autor gibt nur sie, das andere soll sich der Schauspieler selber machen. Ist ein Stück so schwach, daß es sich an Worten halten muß, so ist es eben überhaupt kein Stück, weg mit ihm! Ist es ein Stück, so wird es nicht erst Worte brauchen, fort mit ihnen! Denn wir wollen die Sache selbst, die reine Situation. So dachten wir, es schien plausibel.

Wir mußten aber belehrt werden, daß das Dramatische doch das Wort verlangt. Wir hatten etwas vergessen: den Schauspieler. Der Schauspieler braucht das Wort. Im Drama ist das Wort für den Schauspieler da, weil er nicht anders als an Worte darstellen kann. Man gebe einem Schauspieler das Thema: er geräth von einer gelinden Aufwallung in den großen Zorn — er wird es ohne Worte nicht können. Er braucht einen Text als eine Stiege oder Leiter der Affecte. Stumm deutet er alles bloß an; nur am Worte führt er aus. Das hatten wir vergessen. Das Wort ist im Drama nicht nur als ein Zeichen der Situation da, wie wir meinten: um die Situation anzugeben und dem Publicum zu sagen, was vorgeht. Nein, das Wort ist im Drama vor allem eine schauspielerische Valeur. Die Schauspieler wissen das selbst nicht, aber wir können es von ihnen lernen. Um von einem bestimmten Grade einer Empfindung mimisch zu einem anderen bestimmten Grade einer anderen oder derselben Empfindung zu kommen, muß der Schauspieler eine bestimmte Anzahl von Worten haben; allein kann er es nicht machen. Hat er mehr Worte, als mimisch nothwendig sind, so geht ihm der Athem aus und er wird declamieren. Hat er weniger, so fehlt ihm etwas, er kann den rechten Grad nicht treffen, er setzt ab. Die Worte mag dann immerhin der Hausmeister des Scribe schreiben. Aber wie viele Worte an jeder Stelle nothwendig sind, das muß ihm der Autor bestimmen. Es ist ein wahres Glück, daß wir endlich dem Lyrischen im Drama entkommen sind; wir lassen uns nicht mehr von den Worten bethören. Aber dann haben wir lernen müssen, daß das Wort doch zum dramatischen Wesen selbst gehört. Es ist nicht bloß ein Zeichen der Situation, nicht bloß ein Zettel am Halse der Personen, der dem Publicum ihren Charakter nennen soll, nicht bloß ein Placat der Handlung oder ein Mittel zur Stimmung wie die Decoration oder das Licht. Nein, es ist mehr. Das Wort ist im Drama das Material für den Schauspieler, das er braucht, um daran mimisch zu werden. Da thut sich nun eine ganze Lehre auf, eine Lehre von den Worten, die ihre Zahl und ihr Gewicht an jedem Punkte nach den mimischen Bedürfnissen zu bestimmen hätte.

Die Nachkommen werden es besser haben: denn wir probieren für sie alles aus, dann wird jedes Mittel bereit sein. Ordnung zu machen sind wir da, dies ist der Sinn unserer Experimente. Die Menschen sollen von uns wieder lernen, was ein Drama, was eine Novelle, was ein Lied ist; und wir richten ihnen die Instrumente her. Später wird man es uns schon danken und der Germanist, der sich in hundert Jahren mit einer Dissertation über uns habilitieren wird, wird doch sagen müssen: sie sind muthig und von einer schönen Urruhe gewesen, sie haben nicht abgelassen, sie haben alles gesucht, sie haben vieles gefunden und durch sie nur ist erst die große Zeit möglich geworden, die nach ihnen aufgebrochen ist! Damit sollen wir zufrieden sein, mehr ist uns halt nicht zugetheilt.

Hermann Vahr.

## „Don Quixote.“

(Eine musikalische Tragikomödie in drei Acten von Dr. Wilhelm Kienzl. Zum erstenmale aufgeführt am königl. Opernhaus in Berlin am 19. November 1898.)

Bevor Kienzl seinen „Evangelimann“ geschrieben hatte, galt er in musikalischen Kreisen als „vielversprechendes“ Talent. Man wußte von ihm nicht mehr, als daß er der Schöpfer zweier Opern „Arvax“ und „Heilmar der Narr“ war, die der neudeutschen Richtung angehören und in einigen deutschen Städten mit dem üblichen Achtungserfolg gegeben worden sind. Das genügt ja, um in den Ruf eines „vielversprechenden“ Talents zu kommen. Da erschien der „Evangelimann“. Der erste große Erfolg war da und mit einem Schlage hörte Kienzl auf, ein „vielversprechendes“ Talent zu sein. Neßlerianismus, Effecthascherei, Speculation und alle unangenehmen Dinge, die man einem Componisten vorwerfen kann, wurden ihm vorgeworfen. So geht es sehr häufig den Musikern, wenn sie Erfolg haben. Ich bin weit davon entfernt, den „Evangelimann“ für ein Meisterwerk und Kienzl für ein großes Talent zu halten, halte aber die Vorwürfe, die sich der „Evangelimann“ gefallen lassen mußte, für vollkommen ungerechtfertigt. Diese Oper ist unbedingt eine anständige, gutgemachte Arbeit; das Niveau der Musik (allerdings kein sehr hohes) steht im richtigen Verhältnis zu dem des Textes. Stoff und Musik decken sich. Das ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug des „Evangelimann“, der unter den neudeutschen Opern sonst nur noch Humperdinck's „Hänsel und Gretel“ zu eigen ist, und diesem Vorzug verdanken die beiden Opern nicht zum geringsten Theile ihre großen Erfolge.

In seiner neuen Oper hat Kienzl dieses Verhältnis nicht mehr getroffen. Als er an die Composition des „Don Quixote“ gieng, war er sich der enormen Schwierigkeit seines Vorhabens wohl bewußt. Er hat sich seither in Interviews und in einem in den „Berliner Signalen“ erschienenen großen Essay ausführlich darüber ausgesprochen. „Sehr oft und zu allen Zeiten“, heißt es in dem Artikel, „ist der Roman vom sinnreichen Junker aus der Mancha für die Bühne bearbeitet worden, aber nur als lustiges Buch (als Posse, Operette, Farce, Ballet), nie ernst, wie es einzig der Grundidee entsprochen haben würde, außerdem aber auch nur fragmentarisch, durch Benützung einzelner scenischer, dankbarer Episoden. Beides scheint mir des Originals unwürdig und eine Verunglimpfung des Stoffes. Dieser durfte nur in seiner Gänze behandelt werden, allerdings — wie ich mir von Anfang an voll bewußt war — ein ungeheuer schwieriges Unternehmen. Daß da nicht jede Figur und jeder Vorgang in die Handlung hineingetragen werden konnte, wird der Einsichtsvolle leicht begreifen. Also „multum, non multa!“ war das Gesetz, welches mich leitete. Das Schwierigste war Entwicklung in das Stück zu bringen, bei jedem Drama die „Grunderfordernisse“.

Das ist nun Kienzl ganz vortrefflich gelungen, sein Buch ist wirklich geschickt gemacht. Die einzelnen Episoden sind glücklich gewählt und zu einer reichen Handlung vereinigt, die nicht nur dramatisch, sondern auch psychologisch interessiert. Insbesondere Don Quixote und sein Knappe Sancho sind sehr vortrefflich und ganz im Sinne des Originals charakterisiert. Diese beiden Figuren sind voll Leben und zeugen davon, daß Kienzl das Don Quixote-Problem richtig erfaßt hat. Er ist nur leider nicht der Mann, es musikalisch zu bewältigen, denn sein Können hält mit dem Willen nicht gleichen Schritt. Die Musik zu „Don Quixote“ bedeutet für den Componisten des „Evangelimann“ einen unbedingten Fortschritt. Aber seine Kräfte, die für Florian Weixner vollkommen reichten, genügen für Cervantes nicht. Und das scheint Kienzl bei der Arbeit gefühlt zu haben. Der „Don Quixote“ ist nicht mit dieser sicheren Hand abgefaßt, die wir aus der Partitur des „Evangelimann“ kennen. Der Componist suchte offenbar für sein Werk einen neuen eigenartigen Stil und konnte ihn nicht finden. Die Oper bewegt sich zuerst in den ausgetretensten Geleisen des Wagner'schen Musikdramas und verfällt dann wieder in den unverfälschten Meyerbeer-Fargon. Eine musikalische Tragikomödie nennt Kienzl sein Werk. Komisch ist die Handlung, den tragischen Gegensatz hierzu soll die Musik bilden. Während wir auf der Bühne sehen, wie die Umgebung Don Quixotes mit ihm den größten Ull und Spott treibt, soll uns das Orchester die große Seele des edlen Ritters enthüllen und uns die Figur psychologisch nahe bringen. Das Orchester, das wir bisher stets als einen begleitenden und illustrierenden Factor der Bühne kennen, wird hier zum erstenmale zu dieser in Gegensatz gebracht; eine vorzügliche Idee, deren Ausführung dem Componisten leider nicht gelungen ist. Seine Musik ist einerseits viel zu wenig eindringlich im Gefühlsausdruck und zu armelig an innerem Gehalt, andererseits mangelt es ihr dort, wo sie ironisch oder humoristisch sein will, an Plastik und Deutlichkeit. Wo diese Musik parodieren will, nimmt man sie ernst. Kienzl fürchtete, man werde sie nicht verstehen, und ließ sogar einen eigenen Commentar erscheinen. Das Publicum verstand ihn nun aber zu deutlich. Es merkte die Absicht und gieng nicht mehr mit. Kienzl bedient sich zur musikalischen Charakteristik aller Mittel und Mit-