

Warum sollen die Deutschen nicht auch ein Kunstvolk werden? Hatten wir nicht schon Schongauer, Dürer, Holbein? Haben wir nicht Böcklin, Uhde, Klinger, Stuck, und wie viele andere! Es gibt bereits auch einen deutschen Künstlerwald, nicht nur einen Dichterwald.

Dr. Moritz Dreger.

## Die Secession.\*)

III.

Am meisten ärgern sich die Leute über den jungen Stöhr. Sein Name ist zum ersten Mal genannt worden, als vor drei Jahren im Künstlerhaus die Ausstellung zum Gedächtnis des verstorbenen Hörmann war; die hatte er, mit Engelhart zusammen, gemacht. Dann hat man von ihm manchmal kleine, stille Werke von einer merkwürdigen, verhaltenen, ja trotzigen Melancholie gesehen. Heuer im März ist man aufmerksam auf ihn geworden; ohne noch recht zu wissen, was er denn eigentlich will, hat man doch empfunden, daß er etwas Mächtiges auf dem Herzen hat. Und jetzt sind da im großen Saale vier Bilder von ihm, die auf jeden wirken; die einen lachen sie aus, verspotten sogar die Rahmen, die anderen bewundern, ja schwärmen fanatisch und lassen nicht ab, seine Phantasie über „das Weib“ als das Werk eines Meisters zu loben. Gewiß ist, daß er die Kraft hat, auf alle zu wirken, so oder so. Suchen wir ein Wort, um vage auszudrücken, was wir bei seinen Werken zuerst empfinden, so werden wir am besten sagen, daß sie immer die Stimmung des Märchens haben. Diesem Jüngling, der in St. Pölten lebt, weil ihm der Lärm und die Hast der großen Stadt unerträglich geworden sind, kommt offenbar alles, was um ihn geschieht, immer wie ein Märchen vor, so seltsam, so fremd und so verlockend gefährlich. Zum ganzen Leben scheint er sich wie ein Kind zum Abenteuer zu verhalten: er sehnt sich und hat aber doch Angst. Es muß schön und schrecklich sein. Er möchte die Hand ausstrecken, um das Leben einmal berühren zu dürfen, ein einziges Mal, und es grüßelt ihn doch, weil er fühlt, daß er es nicht ertragen würde. Das Dasein ist für ihn wie ein großer, tiefer, schwarzer Wald, in dem zu gehen fürchterlich herrlich sein muß; bei dem bloßen Gedanken hat er eine Freude, die für seine arme Kraft zu stark ist, eine stechende Freude, daß er aufschreiben muß. Alle Dinge sind für ihn zu schwer und von großen und geheimnisvollen Bedeutungen zu voll. Bei jeder kleinen Blume, bei jedem einfachen, stillen Gesicht spürt er das Ganze, das Große, das Ewige gleich. Er kann an nichts vorübergehen, er muß immer staunen. Von dem großen Alberti wird erzählt, daß er oft vor einem Baume, den er sah, ja vor irgend einem Thiere, dem er begegnete, zu weinen anfing, so heftig ließ er alle Zeichen der Natur auf sich wirken. In einem solchen Zustande scheint der Maler des „Armen Peter“ zu sein. Wir kennen diesen Zustand alle, jeder erlebt ihn: in dem Momente, wenn der Jüngling die Augen aus dem Schlafe aufschlägt und zum ersten Mal, frohlockend bestürzt, das wahre Leben erblickt. In diesem Moment wachsen allen Dingen gleichsam tausend Zungen und sie reden zu uns, sie schreien uns laut an und durch ein ungeheures Getöse, ein Brausen und ein Branden ohnegleichen kündigt sich der Sinn der Welt an. Aber wir fürchten uns mit unseren schwachen Sinnen, es ist zu laut, es ist zu stark, es ist zu groß. Wir möchten uns nicht abwehrenden Händen schützen, wir ducken uns im Hagel der Erleuchtungen, wir verzagen fast. Wir sehnen uns nach dem Dunkel der Kindheit zurück, als alles noch im Schatten war. Und wir fühlen, daß wir vergehen, wenn uns nicht die Kraft wird, die Dinge zu händigen. Dies händigen lernen heißt Mann werden. Der Mann hat das Gebot über die Natur gefunden: er hört ihre Geheimnisse an, aber wenn er befiehlt, muß sie verstummen. Bevor der Jüngling zum Manne wird, muß er durch eine entsetzliche Krise. Diese ist es, die Stöhr in seinen Werken ausdrückt. Man fühlt ihnen an, daß ihrem Schöpfer die Natur zu reich, zu grell an tödlichen Blitzen, zu voll von drängenden Gestalten, zu laut an bethörenden Accenten ist und daß er sich wehren und sie händigen möchte. Der „Garten der Erkenntnis“ unseres Leopold Andrian hat dieselbe Stimmung. Von diesem Tractat über die Gefahr des zu deutlichen Lebens können wir am besten die klagende und bange Stimme solcher Jünglinge, wie Stöhr einer ist, verstehen lernen.

Die Sachen von Johann Victor Krämer, allerhand aus Bremen und Rotterdam, gefallen sehr. Es ist ihm lange nicht beschieden gewesen, rein zu wirken. Er hat suchen müssen, er hat sich oft verirrt, aber er hat nicht abgelassen. Ich erinnere mich noch, wie ich ihn, vor fast zehn Jahren, in Madrid zum ersten Mal gesehen habe. Es war im Prado, da stand er täglich, um die Coronacion des Velasquez zu copieren. Ich kannte ihn nicht, ich habe ihn zuerst für einen jungen Spanier gehalten, mit seinen heißen Augen und dem Ungestim seiner Art konnte er dafür gelten. Er fiel mir durch eine verzagte Hektigkeit zu arbeiten auf; mit einem wahren Zorn sah er oft das Original so wild und drohend an, als ob er es schlagen wollte, mit solchem Haffe, daß man vor ihm erschrecken

konnte, und schien doch dabei von einer tiefen Angst, wie von einem inneren Froste geschüttelt zu werden. So war er damals, wüthend vor Ungeduld und doch scheu, sehr an sich selber leidend, entschlossen, mit den Erscheinungen der Welt bis auf das Messer zu ringen. Er vermaß sich großer Dinge, nichts genügte ihm, es war ihm alles zu wenig, er konnte sich nicht beschwichtigen, er wollte hinaus. Fast zehn Jahre haben wir ihn dann wie im Fieber experimentieren gesehen, immer mit demselben Erfolge: er konnte viel, aber er wollte mehr, immer noch mehr, es war immer ein Deficit da. Es schien, daß er niemals bei sich zur Ruhe kommen und niemals die Kraft mit der Absicht in das gleiche Gewicht bringen würde. Man konnte fürchten, daß er immer ein Suchender bleiben würde. Aber jetzt hat er gefunden. In diesen kleinen Sachen aus Bremen und Rotterdam ist er ein Meister. Da geht seine Kraft zum ersten Mal rein in seiner Absicht auf. Ein leidenschaftlich inniges Gefühl der kleinen Dinge drücken sie auf eine ruhig große Art aus: die — man möchte sagen: Atmosphäre einer stillen Bank, die Melodie einer Windmühle, das verträumte Wesen einer alten Thüre. Zum Un-scheinbaren den Reim zu finden ist seine Kunst. Sie läßt uns eine große Güte und eine unendliche Andacht empfinden, die Güte des liebenden Menschen, dem nichts zu gering ist, die Andacht des sinnenden Menschen, der in allen Gestalten dieselbe Macht, dieselbe Weisheit verehrt.

Mit großer Freude sieht man die „Aquarelle zu einem Gelegenheitsgedichte“, den „Frühling“ und die „Mühlal“ von Friedrich König an. Jene sind von einer sprühenden Heiterkeit, die mit reinen Händen, fast kindlich, das Leben bei seinem Scheine zupft; diese sprechen den Ernst einer gefassten Seele so einfach und bescheiden aus, daß man ein altes Lied zu hören glaubt. Die „Mühlal“ stellt er durch einen beladenen Mann mit einem langen Barte dar, der in der Dämmerung auf einer Wiege geht; er ist recht bedrückt, aber er trozt nicht, er wird nicht verzagen. Wir möchten ihm schon helfen, aber wir sind nicht traurig, wir beklagen ihn nicht, wir beneiden ihn fast, daß er so ergeben und getrost ist, und wir müssen an Raimund denken, bei dem man auch weint, aber es thut nicht weh.

Hermann Vahr.

## Donna Diana.

Romische Oper in drei Acten nach dem gleichnamigen Moreto'schen Lustspiel von C. R. v. Reznicek. Zum erstenmale aufgeführt im Hof-Operntheater am 9. December 1898.

In C. v. Reznicek hat Wien einen jener zahlreichen österreichischen Componisten kennen gelernt, deren Werke im Auslande längst bekannt sind, und die fern von der Heimat eine erspriessliche Wirksamkeit entfaltet haben, für die bei uns, wie es scheint, nicht das nöthige Bedürfnis vorhanden ist. Und doch ist Reznicek auf dem Gebiete der Oper kein Neuling mehr. In Prag hat er seine ersten Triumphe gefeiert. Dort wurden seine älteste Oper „Die Jungfrau von Orleans“, später „Satanella“ (nach dem Epos des böhmischen Dichters Brchlicch) und „Emerich Fortunat“ aufgeführt. Ein Requiem, componiert zum Gedächtnis Franz Schmetzals, eine Orchester-suite in G-moll, ein Streichquartett in C-moll, Clavierstücke und Lieder, zeugen von der fruchtbaren und vielseitigen Thätigkeit des Componisten auf den verschiedensten Gebieten der Tonkunst. Von alledem hat Wien, wenn ich nicht irre, nur die Ouverture zu „Donna Diana“ gehört, ein kleines Meisterstück von sprudelndem Humor und anmuthender Lebendigkeit. Es verräth in jedem Takte die starken Seiten des Componisten: glänzende Instrumentation, vollendete Technik und solide Arbeit. Diese Merkmale innerer Tüchtigkeit und ernststen Strebens zeigt auch die ganze Oper, aber es fehlt ihr leider ein Moment, das in der Ouverture so vielversprechend auftritt, später jedoch schmerzlich vermißt wird: die hübsche Erfindung. Das ist aber ein Mangel, der für den Erfolg beim Publicum und damit für das Schicksal des ganzen Werkes immer der ausschlaggebende ist. Wenn das Publicum nicht etwas absolut Neues hört, wenn es Anklänge empfindet, die bald dieser, bald jener Richtung des Opernstils angehören, dann bricht es unbarmherzig den Stab über das Werk, mag es noch so fleißig, formvollendet und tüchtig gearbeitet sein. Ich fürchte sehr, daß dieses Los der geistreichen Composition beschieden sein wird.

Auch die Sänger dürften ihr auf die Dauer nicht freundlich gesinnt bleiben, obgleich ich bei den durchaus vortrefflichen Leistungen voraussetzen muß, daß sie es von Anfang an waren. Aber so undankbare und dabei musikalisch so schwierige und anstrengende Rollen wie die des Don Cesar und der Donna Diana sind großen Künstlern selten ans Herz gewachsen. Nur Floretta (Fräulein Michalek) und Berin (Herr Demuth) traten mit je einer hübsch erfundenen musikalischen Scene aus dem gleichmäßigen Declamationsstil der Oper vortheilhaft heraus. Sie hatten auch die größten Erfolge des Abends. Die andern Rollen lassen uns entweder gleichgiltig oder sie erwecken die stets gefährlichen Erinnerungen an längst bekannte Motive, die das herzlose Publicum so häufig mit einem leisen Lächeln verurtheilt. Der unglückliche Gaston hat fast nur Operettenmelodien, und wenn er im Sextett des dritten Actes in das banale Unisono

\*) Vgl. Nr. 215 und 216 der „Zeit“.