

Künstler ungefähr: Man hat verstanden, daß dies Nummer 4 des Programms war. — Stünde auf diesem Programm unter Nummer 4 statt Schubert Schönberg oder Bartok, so wäre ganz genau derselbe korrekte Beifall für korrekte Programmabsolvierung geleistet worden. Zischen, Murren würde es nur geben, wenn etwa die Nummern 4 und 5 vertauscht worden wären.

Die leere Konventionalität dieses Beifalls hat sich zu dem Schema des dreimaligen Hervorrufens verfestigt. Es ist wirklich amüsan, zu beobachten, wie — in der Oper etwa — nach jedem Fallen des Vorhangs genau gleichartig dreimal geklatscht wird. Das geht automatisch. Haben sich die Sänger dreimal gezeigt, klatscht niemand mehr. Es ist dem Publikum eigentlich auch ganz gleichgültig, wer vor den Vorhang tritt, wichtig nur, daß jemand vor den Vorhang tritt — so wie im Hotel bei dreimaligem Klingeln der Hausdiener erscheinen muß. Man könnte einen kostümierten Logenschließer, eine Choristin hinausschicken — der Beifall wäre genau der gleiche.

Gewiß gibt es gelegentlich Widerspruch, Ablehnung. Aber die sind genau so unerträglich manierliert, wie der Beifall. Kommt es denn überhaupt noch vor, daß um ein Werk gekämpft wird? Von vornherein bestehen bei modernen Sachen zwei Gruppen: die „Gruppe für“ und die „Gruppe gegen“ — und nach Fertigstellung der Nummer zischt diese, klatscht jene dreimal. Die Einstellung der Gruppen war schon vor Beginn des Spiels geschehen. Man ist eben „für“ oder „gegen“. Schwerlich könnte man sagen, das Publikum habe sich so oder so entschieden. Es hat eben so laut geklatscht, wie es laut gezischt hat. Drei zu drei, das hebt sich immer auf.

In Rußland ist das von Grund aus anders. Eine intensive Spannung zwischen Bühne und Parkett, in der augenblicklich ein Wort des Schauspielers, eine Bewegung der Tänzerin Jubel oder das Gegenteil auslösen kann. Immer ist die Äußerung des Publikums spontan, echt, unkonventionell, leidenschaftlich, und das trägt sehr wesentlich dazu bei, die Abende, die man in der Oper, im Ballett, im Theater, im Varieté erlebte, reich, bewegt, und freudig zu machen. Der Beifall ist unberechenbar. Er ist ein Instrument, ein Machtmittel in der Hand des Publikums, dessen Entscheidung pro oder contra er sehr bestimmt anzeigt. Hier gibt es kaum den Beifall, der einem Stare nach Gewohnheit und Tradition zukäme. Bei aller Liebe zu bestimmten Darstellern muß hier jeder Beifall immer wieder neu errungen sein, und es kann der gefeiertste Name ganz plötzlich vor einer frischen, jungen Leistung vergessen sein. Namen erdrücken hier nicht die Leistung. Die Theater-Affichen kennen nicht unser System, das in Riesenlettern die Kori phäen der „Besetzung“ anzeigt, und in einer Ecke unten auch das Stück, sondern das Stück wird angezeigt, und nur das Stück.

Wesentlich verschieden ist von dem bei uns gewohnten der äußere Eindruck des Theaters noch in anderer Hinsicht. Das Publikum in Rußland ist in seiner Kleidung sehr reduziert — war es wenigstens noch im vorigen Herbst. In den meisten Theatern wirkte das Publikum entschieden proletarisch, ärmlich, schmucklos, unfestlich und primitiv . . . wenn man den Einzelnen betrachtete. Aber das Ganze wirkte groß, lebendig, freudig, ja festlich. Man sparte gewiß an der Kleidung und an der Bequemlichkeit. Aber man sparte nicht am Licht. Der Riesenraum der Großen Oper in Moskau war in eine strömende Fülle des Lichtes getaucht, in eine Fülle, die Herz und Sinne erhob und mit einem Schlage den Menschen befreite und beglückte, die jeden Abend wirklich zu einem Fest machte. Bei uns: das Publikum ist extra gut angezogen und sitzt in einem Raume, dessen beklemmende Lichtersparnis ein tristes Grabgewölbe schafft.

Der Russe würde, glaube ich, eher barfuß in das Theater gehen, ehe er darauf verzichtete, es festlich und freudig zu sehen. Es gibt wohl kein Land, in dem Kunst in höherem Maße eine Lebensnotwendigkeit darstellte, als Rußland.

„Hymnus“

Staatliches Institut für musikalische Wissenschaften.

Es ist das einzige wissenschaftliche Institut in Rußland, das sich gegenwärtig mit musikalisch-wissenschaftlichen Fragen beschäftigt.

Der Gedanke der Gründung eines derartigen Institutes entstand vor vielen Jahren im Kreise hervorragender Musiker (N. G. Rubinstein, W. F. Odojewsky u. a.), die eine wissenschaftliche Erforschung einer derartig differenzierten Kunst, wie es die Musik ist, für notwendig hielten. Eine teilweise Verwirklichung fand dieser Gedanke viel später in der Musikalisch-Wissenschaftlichen Gesellschaft (1902-1908) und in der Musikalisch-Ethnographischen Kommission der Gesellschaft für Naturforschung, Anthropologie und Ethnographie (gegr. 1901), ferner in der Gesellschaft der Musikalisch-Theoretischen Bibliothek (1908-1918), dann in der Wissenschaftlichen Unterabteilung des Musikalischen Proletkultus (1919-1921) und endlich in der Wissenschaftlichen Unterabteilung für Musik des Kommissariats für Volksaufklärung (1919-1921); aber ihre volle Verwirklichung fand diese Idee in dem Staatlichen Institut für Musikalische Wissenschaft.

Der revolutionäre Sturm, der das Land bis auf die Grundmauern erschütterte, weckte den schöpferischen Geist des Volkes und vereinigte die einzelnen Vertreter der Arbeit zu gewaltigen Gewerkschaften. So vereinigte er auch die musikalischen Gelehrten, brachte aus ihrer Mitte bedeutende Organisatoren hervor und half ihnen, jene wissenschaftliche Institution zu gründen, ohne welche die weitere Entwicklung der musikalischen Kunst unmöglich geworden wäre.

Der „Hymnus“ vereinigt gegenwärtig über 50 auf dem musikalischen Gebiet tätige Gelehrte. Der „Hymnus“ hat 4 Sektionen: die physikalisch-technische, die physiologisch-psychologische, die experimentell-pädagogische und die ethnographische, die alle ständige wissenschaftliche Organisationen sind. Die Ausarbeitung von einzelnen konkreten Problemen wird entweder von den