

Mittel, Naturbutter von Margarine zu unterscheiden, resp. Ver-
fälschungen der Kuhbutter mit dem Kunstprodukt festzustellen.
Auch Margarineverkaufler auf diese Weise gekennzeichnet. Ferner
wurden dem Margarineverkaufler wohl hauptsächlich im Interesse
der Landwirtschaft, die ja in der deutschen Viehzucht von jeher
das vornehmste Schicksal war, allerlei Schwierigkeiten
gemacht. Nicht nur die Herstellungsräumlichkeiten, sondern auch
die Küferräumlichkeiten und Verkaufsräume mußten für Butter
und Margarine getrennt sein, was sicherlich den Absatz der
Margarine aufhalten hätte, wenn die Butterpreise nur einiger-
maßen erschwinglich geblieben wären. So aber stieg der Mar-
garineverkauf von Jahr zu Jahr, und sie ist zu einem Volks-
nahrungsmittel geworden, an dessen Anschaffung man heute
nicht mehr denken kann. Schon deshalb macht sich
eine möglichst scharfe Nahrungsmittelkontrolle
dringend notwendig, damit den großen
Massen nicht auch diese bescheidene Ernährung
vergiftet und vererbt wird. Im allgemeinen ist die
Fabrikation der Margarine im technischen Betrieb, wo der Ar-
beiter vom Meister, dieser vom Chemiker oder Ingenieur und der
technisch Angestellte wieder von den Arbeitern kontrolliert wird,
durchaus sauber, meist sauberer, als die Herstellung der Kuh-
butter beim Kleinbauern ist, der keine Kontrolle hat und der
gewöhnlich in beschränkter Räumlichkeiten mit den primitivsten
Mitteln buttert.

Dr. Heinrich Wiesenthal.

Kleines Feuilleton.

Neues Theater (Wintermärchen. Oper von Carl
Goldmark). I. — Ueber einen Opernkomponisten wie Gold-
mark kann die heutige Zeit nicht ohne weiteres zur Tagesord-
nung übergehen, und es scheint mir auch nicht, daß er für die
Operngeschichte keinen toten Namen bedeuten wird. Insofern
begriffen wir es auch aus künstlerischen Gründen, daß man eine
Oper des 80jährigen, in Wien lebenden Komponisten aufführte,
und zwar das vor drei Jahren zum erstenmal aufgeführte
Wintermärchen, das wohl als das künstlerische Testament des
großen Komponisten zu gelten hat. Dieses Werk, das eigen-
tümlicherweise bei seiner Uraufführung in Wien einen nur geringen
Erfolg hatte, erobert sich immer mehr die Bühnen und kann
auch eines bedeutenden Publikumserfolgs sicher sein, wie das
wieder die hiesige Uraufführung am Sonntag zeigt.

Es hat denn auch seine besondere Bewandnis, daß dieses
leicht fähliche, keine Mühe ausübende Werk künstlerisches Inter-
esse bieten kann, ja einen gewissen, über das Werk selbst hinaus-
gehenden Reiz in sich schließt. Es dürfte heute keinen Kom-
ponisten mehr geben, der derart unverfälschte Opernprinzipien
vertritt und mit ihnen Erfolge zu erzielen weiß wie Goldmark,
und hierin steht das besondere. Steht man beim Wintermärchen
— auch bei anderen Opern Goldmarks — von dem drum und
dran der Harmonik und besonders der Instrumentation ab, so
hat man ein Werk vor sich, das ganz gut etwa 60 bis 70 Jahre
früher hätte entstanden sein können; die ganze, durch Wagner
herbeigeführte Entwicklung ist an Goldmark glatt vorbeiflossen,
er vertritt die Prinzipien der vorwagnerischen Oper so rein und
unverfälscht, daß man, da es sich um ein Werk unserer Tage han-
delt, eben vor etwas ganz Besonderem steht. Wenn Wagner
das als seine größte Leistung betrachtet, daß er einen Text
nicht mehr durch die Opernkräfte — um seinen ungemein-
treifenden Ausdruck zu verwenden — sah, so besteht das Eigene
bei Goldmark darin, daß er heute noch, wo diese Kräfte selbst
solchen nicht mehr zeigen will, denen sie von Naturanlage das
Fähigste wäre, mit einer geradezu wunderbaren Sicherheit
durch sie zu bilden vermag. Allerdings bedeutet Goldmark einen
Konservatismus, aber er ist in seinen Opernprinzipien eine so
geschlossene Persönlichkeit, wie wir in dieser Beziehung keine
zweite mehr in der deutschen Musik haben.

Das zeigt sich schon an der von H. W. Müller herrührenden,
sicherlich nach Angaben des Komponisten verfassten Bearbeitung
des bekannten Shakespeareschen Stücks. Wie ausgezeichnet ist
vom Opernstandpunkt das fünfaktige Original in einem regel-
rechten dreifaktigen Operntext verwandelt, an dem sich eigentlich
weniger aussetzen läßt als an dem Original vom rein drama-
turgischen Standpunkt aus; denn niemand wird dieses teilweise
recht los ausgebaute Werk zu den vollendetsten Schöpfungen Shakespeares
rechnen wollen. Goldmark ist zwar nicht der erste, der
den musikalischen Charakter des Stücks herausspürte — es ist
dies Brahms in seiner wenig bekannten Oper Desdemona von
1872 —, wohl aber brachte er ihn zum erstenmal festlich zur
Geltung; denn die Schauspielmusik Plotoms zu dem Stück kommt
hier nicht in Betracht. In gewisser Beziehung schreibt das Stück,
das an nicht wenigen Stellen an den Verstand des Märchens
appelliert, förmlich nach Musik, sofern es eben in den Bereich
dieser Kunst gehören kann, Undgreifliches auf dem Gefäßsweg
begreiflicher zu machen. In dem Wunder des Wiedererwachens
der Desdemona kann, wie man sagen möchte, gar nicht Musik genug
herangeschleppt werden. Auch für die Motivierung der sich rasend
schnell entwickelnden Eifersucht des Reutes kann die Musik aus-
gezeichnete Dienste leisten. Ueberhaupt darf man nach den
Gründen fragen, warum die Werke Shakespeares, trotzdem sie
durch ihre Dialektik überaus viel Unbrauchbares im Sinne der
Musik enthalten, die Musiker immer und immer wieder wie mit
manischer Kraft anzogen. Der Grund liegt besonders darin,
daß Shakespeares in manchen seiner Werke die Leidenschaften in
denkbar ungehemmter Freiheit zur Darstellung bringt, und das
ist etwas, was die Musiker des 19. Jahrhunderts suchten. Wagner
hat das Wort von dem von der gesellschaftlichen Konvention los-
gelassen Menschen geprägt und ist, um diesen zu finden, bis zur
Sage gebrungen. Was aber Wagner in seiner Art suchte, das ist
schon bei Shakespeare, nur etwa noch in gewaltigerer, unheim-
licherer Weise bereits vorhanden. Dann kommen natürlich noch
andere Seiten Shakespearescher Dramatik, die auf den Musiker
anzog, in Betracht, eigenartig originelle Gestalten,
Mannigfaltigkeit der Szenen, das Vereinspielen übernatürlicher
Kräfte, überhaupt das phantastische Moment. Shakespeare, der
wie manche Stellen seiner Werke darthut, ein begabter Ver-
sehrer der Musik gewesen sein muß, gehört auch zu den musikalischen
Dichtern etwa wie Goethe, mag der musikalische Charakter
seiner Werke oft auch unter einem Wall unmusikalischer Dialektik
begraben sein, ein echter Musiker hört den musikalischen Unter-
ton heraus und weiß ihn auch zu fassen. Und hier ist es nun
interessant, daß die Oper sich hierfür als viel geeigneter er-
weist als das Musikdrama, und zwar aus dem einfachen Grunde,
weil die Oper gar kein Hehl daraus macht, daß es ihr einzig und
allein um die Fassung, die Ausprägung des bei Shakespeare oder
überhaupt bei einem Dichter vorhandenen musikalischen Grund-
tons zu tun ist, und weil sie ferner, rein musikalisch, die weit
besseren musikalischen Mittel besitzt als das Musikdrama. Man
frage sich nur, was ein heutiger Komponist musikalischer
Schulung mit einem Werk wie Wintermärchen eigentlich wollen
könnte. Er wäre rein verloren; denn da ihm daran läge, das
Original möglichst wiederzugeben, müßte er sich aufs Äußerste ver-
legen, weniger wichtige Stellen streichen und läme dabei doch un-
möglich ans Ziel. Das kann bei kurzen Stücken wie Salome und
Elektra gesellen, unmöglich aber bei großen, mehraktigen
Werken. Zwar wird dies immer wieder versucht, so, um an
einige „hiesige“ Beispiele zu erinnern, von Böhm in seinem
Faust und neulich von H. Maddison im Toldman; das Resultat
wird immer ein Scheitern sein. Daß aus Goethes Faust ein
richtiger Operntext gemacht werden kann, zeigt die Oper
Gounod, über die man sich das Rätseln schon längst abgewöhnt
hat, und ob aus dem Toldman etwas für die Oper zu machen

wäre, kommt auf das Urteil eines wirklichen Opernkomponisten an.

In der Hand des Goldmarkschen Operntextes ließe sich eine
Dramaturgie des Operntextes schreiben, und zwar auch im
negativ kritischen Sinn. Denn so vorzüglich die Bearbeitung
auch ist, sie weist nicht nur die künstlerisch guten Prinzipien der
Oper, sondern auch künstlerisch zur Kritik herausfordernde auf,
und gerade deshalb ist der Text so interessant. In welcher Weise
diese negativen Seiten mit Goldmarks musikalischer Persönlich-
keit zusammenhängen, davon morgen bei einer Besprechung der
Musik. Im zunächst ein Beispiel zu geben, wie ein Operntext
besteht ist, alles möglichst in die Gefühlsphäre hüberzuführen,
sei an die dramatisch wichtige Stelle erinnert, wie Desdemona den
böhmischen König zum Bleiben überredet. Im Schauspiel ge-
scheht dies mittels logischer Ueberzeugungsgründe, denen weib-
liche Lebenswürdigkeit zwar nicht fehlt, die aber doch vor der
diabolischen Schärfe zurücktreten. Goldmark hätte damit nicht
wollt anfangen können. Was Logik, was dialektische Schärfe,
mag er sich gesagt haben; Desdemona wirkt durch Lebenswürdig-
keit und ihre Gefühlswärme, und um das zu bieten, bin ich doch
nicht unvollständig. Mit ein paar Sätzen Text ist dann auch,
wogu Shakespeares viele Worte bedurfte, diese Angelegenheit
für den Librettisten erledigt, und der Komponist schaltet nun
ganz in seinem Reich. Daß Goldmark hier sogar zu viel tat
und Delikatessen vermischen läßt, ist eine andre Sache und sei morgen
ausgeführt. Man kann an dieser Art musikalischer „Logik“ gar
nichts ansetzen, der Komponist ist im vollen Recht, wenn er das
seiner Kunst Angelegene, wenn der Sinn des Originals nicht
entstellt wird, in seinem Sinne umzubringen vermag. Wie ver-
geblich hätte sich z. B. eine Adela Maddison abgequält, um
Desdemonas Reden originalgetreu in Musik zu setzen! Für
Goldmark bestehen derartige Schwierigkeiten gar nicht, weil er
genau weiß, wo er mit Erfolg Hand anlegen kann. Im aber ein
Beispiel von weniger feinen Opernprinzipien zu geben, sei an
den ersten Teil des zweiten Aktes erinnert, an die drei ausgedehnten
Bauernszenen. Sie sind musikalisch sehr dankbar, dramatisch
in dieser Hinsicht aber unangenehm, sogar ein Ballet
weil Goldmark hineingeschummelt. Oder auch der Schluß des
Aktes, der Fergensang der mit Florizel zu Schiff weggeführten
Verdita. Das ist rein musikalisch ja ganz hübsch, sehr stim-
mungsvoll, aber dramatisch aus der Opernform von Weyers-
heim und Konforten. Es gibt eben gute und schlechte Opernprin-
zipien, dank der guten Vorlage herrschen in dieser Oper zur
Kaufsache die guten, und so haben wir es denn, bei den be-
deutenden musikalischen Qualitäten Goldmarks, mit einer Oper
zu tun, die als Oper unbedingt ernst zu nehmen ist, selbst wenn
man manche Auslegungen zu machen hat.

Altes Theater (Die Komödie der Irrungen;
Der Schachmattler). — Vor vierzehn Jahren mag es
gewesen sein; im Münchner Residenztheater war auf der Shakes-
peareschen Komödie der Irrungen im Hand-
breiten glatt heruntergespielt worden. Man sah zwei bei-
einander und gaben sich von den Eindrücken des Abends Rechenschaft.
Der eine hatte seine Aufmerksamkeit nur darauf
gerichtet, wie man eine solche Komödie spielen müsse, und
wie begünstigt. Das sei doch die richtige Form; man müsse der
Einrichtung der Shakespeareschen Bühne folgen, soweit sie die
Form des Stüdes bedinge, müsse von der Form der Illusions-
bühne abgesehen, um die Form der Dichtung herauszuarbeiten, das
sei mit dieser archaischeren Bühne erreicht, die ein ununter-
brochenes Spiel, bald auf Vorder-, bald auf Hinterbühne er-
mögliche und den Gedanken an die Wahrscheinlichkeit des Alltags
von vornherein ausschleife, und also sei alles schön und gut.
Der andre, es war Otto Erich Hartleben, machte dem Entzückten
brutal ein Ende; er fragte: aber was geht uns das ganze Stück
heute an, warum bemühen wir uns noch heute darum, die wir
doch in anderen Fällen diese im Grunde faste Komik der bloßen
Mißverständnisse, Verwicklungen und Ueberrumpelungen ab-
zulehnen, haben wir wirklich nichts Besseres zu tun, als diesen
Antiquitäten nachzulaufen?

Wir kam gestern diese Unterhaltung, deren Nachwirkung
man noch in Hartlebens Tagebüchern verfolgen kann, nicht aus
dem Sinn. Mir scheint, die in dieser Unterhaltung ausgespro-
chenen Meinungen wird man immer wieder nach einer Auffüh-
rung der Komödie der Irrungen hören können — neben dem
naiven Entzücken über den wirren Faktum, das der vor dem
lachlustigen Zuschauer vorübergezogen ist, der eben an dieser Art
Komik allezeit sein Vergnügen haben wird. Der eine wird seine
Freude an gelungenen artistischen Experimenten haben, der andre
wird meinen, man könne die hier verbrauchte Arbeit wohl besser
und vernünftiger im Dienste einer Kunst anwenden, die uns
noch heute aus Verz greift und unser Denken und unser
Fühlen erregt.

Was man gestern im Alten Theater sehen konnte, war im
Grunde nichts als eine Weiterbildung des alten Münchner Ex-
periments. Nur daß dieses Experiment jetzt modisch aufgeputzt
war, insofern man die Errungenheiten der alten Shakespeares-
bühne mit den fragwürdigen Errungenheiten der Münchner
Mittelbühne verbindet. Das alte Münchner Experiment war im
Grunde ein literaturhistorisches und bildungsgeschichtliches Experi-
ment — daß es nicht rein durchgeföhrt wurde, geht uns hier
nichts an. Hier nun wurde eine Verquickung dieses Experi-
ments mit dem Experiment der Münchner Künstler geboten, die
im Grunde auf Literatur- und Bühnengeschichte pfeifen und auf
die dem Theaterangehörigen scheinende Reform des modernen
Theaterstücks drängen.

Durch diese Verquickung ist etwas in die Ausgestaltung der
Szenen hineingetragen, was mit Shakespeares Bühne nichts zu
tun hat. Man nimmt von dem, was die Bühnengeschichte her-
gibt, den Wechsel des Spiels auf Vorder- und Hinterbühne her-
über, die ein Vorhang trennen kann, und die entschiedene Ab-
kehr von der modernen Illusionsbühne, indem man die Szene
nur primitiv anbaut. Und das ist nach wie vor die Haupt-
sache, da nur dies das ununterbrochen fortlaufende Spiel er-
möglichst. Während man aber früher, während auf der Vorder-
bühne gespielt wurde, hinter dem Vorhang die Hinterbühne her-
richtete, hat man jetzt dem weißen Prospekt und der geheimnis-
vollen Tiefe des Hintergrundes zullebe, aus der die Personen
heraussteigen können, gerade die Hinterbühne, die Strahlen und
Plätze markiert, einfühm, feststehend, unveränderlich gefaltet,
wenn man von den mit viel Geschick und Geschmack verwendeten
Lichtwirkungen absieht. So hat man eigentlich die verkehrte
Welt geschaffen. Und man ist stierlich noch stolz darauf, daß
man so seine Modernität und seine Unabhängigkeit von Ge-
schichte und Philologie erwiesen hat.

Nun, es geht auch so. Es geht deswegen so, weil man eben
die Hauptsache, die Vorteile der gestellten Bühne, beibehalten
hat. Also nehmen wir auch das Hochmoderne, die Mittelbühne,
hin. Über wenn man sich nun gar so modern stellt, sei doch
daran erinnert, daß das ganze Experiment seinen alexandri-
nischen Charakter nicht verliert. Denn das bleibt ja doch bestehen,
daß man eine Komödie, die uns heute künstlerisch nichts mehr
zu sagen hat, eben deswegen hervorruft, weil sie von Shakes-
peares ist. Das nennt man sonst, wenn nicht gerade die Mittel-
bühne beteiligt ist, philologische Andeutung des Altes und Ver-
alteten.

Freuen wir uns indessen, daß man nun im städtischen
Schauspiel ins Experimentieren hineingekommen ist. Wäre es
nicht bei diesem einen Experimente bleiben; möge man von
dieser frohlichen Komödie nun übergen zur Verwirklichung der
weiteren Komödienwelt Shakespeares, die uns heute noch entzückt
und nicht im Grunde lediglich an unser antiquarisches Interesse
appelliert.

Vorher gab man Shaws Schachmattler, eine etwas bei-
läufige Kritik des Helbischen, vorgenommen an dem jungen
Jelbherm Bonaparte. Auch hier führte Dr. Löwenfeld die

Regie, und es war die Sorgfalt zu bemerken, mit der verständ-
nisvoll der bei Shaw vor allem wesentlichen Herausarbeitung
der Alliance nachgegangen war.

In der Komödie der Irrungen sah man die belebende Wir-
kung, die der rasche Szenenwechsel und die Dekorationsarmut
auf die Spielenden auszuüben pflegt, wie schon früher bei einem
Experiment mit der Shakespeareschen für Götze von Verklungen
zu bemerken war. Man sah ein beständig weiterwogendes Spiel,
dessen Rhythmus mehr interessiert als die einzelnen Leistungen.
Die beiden Zwillingpaare wurden von den Herren Vitzthum
und Brüggemann, Demme und Colmar glücklich verköpft. Dem
Schachmattler verfassten die Herren Walter und Brüggemann
an einem vorübergehenden Erfolg.

Die Weihnachtsgabe des neuen Operntheater war ein
Ding, das seine Erzeuger vorsichtig Vandeville genannt haben.
Es macht natürlich in den beiden Eigenschaften, die der neuesten
Operntexte zum Erfolg verholten haben. Es ist einmal
dieses ungeschuldige, und es ist auf der andern Seite kräftig
stinkend. Das Puppenspiel, wonach das neue Zeitspiel
Glabrat heißt, ist eine tolle Unschuld an der Peccadie, die in
aller Unschuld liebt, in aller Unschuld ihrer Mutter durchkreuzt,
in aller Unschuld sich von einem faunischen Grafen anschalten
läßt und zum Theater geht und die schließlich ihren Verlornt
trägt — und vor allem immer eine Puppe mit sich herumträgt.
Es ist eine Puppe, die Mama und Papa schreit, und sie gibt An-
sch, daß bald Jovite mit ihr tanzt und singt, bald ihre Liebhaber,
bald auch Liebhaber und läudliche Unschuld zusammen. Daß
Derr Gfaler im dritten Akt mit der Puppe herumhüpft, ist der
Erfolg des Abends. Neben so viel Züchtigkeit und Unschuld, neben
dem, was fürs Gemüt erforderlich ist, muß natürlich einiges
sein, was erforderlich ist — für das andre. Dunkel und Affe
lieben die Unschuld; der Messe in Unschuld, der Dunkel natürlich
als schlimmer Verführer. Und mit ihm kommt denn eine spani-
sche Tänzerin in das Stück, die einen Kostant von vierzehn ab-
getafelten Lebegrößen braucht, um glücklich zu sein. Da hat
man also das liebe gute Alter, das Vorspränge macht, und wenn
man sagt, daß Herr Vertram den Weigen anführt und Herr
Rochschmer trocken angeschliffen mittut, so wird man auch wissen,
daß es eindeutig genug hergeht. Indessen kann man sich danach
immer noch nicht vorstellen, wie diese Seite des Vandevilles
herausgearbeitet wird. Man muß sich noch frühelein Eßtag als
spanische Tänzerin hinzudenken, die mit vollendetem Mangel an
künstlerischem Takt das feurige Temperament der Wevingerin und
Knechtlerin alter Lebegrößen spielt und freilich, um sich ein Bild von
der ganzen — seien wir höflich — Unmöglichkeit der Herausarbeit-
ung des gepfesserten Moments der Operette zu machen. Es
kam denn auch diesmal so weit, daß das lammfröhliche Feilextas-
publikum, das ganz glerig war, der süßen Unschuld Therese
Weitz und Rudi Gfalkers, die den Abend noch retteten, Besatz
zu klatschen, sich dazu aufrüstete, wenigstens schädlichen die hin-
tende Beimischung anzuschauen.

Antispiritistisches Theater. Frau Lané-Rey und ihr
Gatte Herr Lané haben während der Feiertage im Zenrich-
saale den Spiritismus bekämpft, und da er noch nicht ganz tot
ist, wollen sie diese Tätigkeit nach Neuauf fortsetzen. Natürlich
können sie nicht an die eigentlichen Probleme der Hypnose,
Suggestion und der psychopathischen Anomalien heran, deren
Erforschung ein wichtiges modernes Kapitel der Psychologie
bleibt, sie führen nur den eigentlichen „Spiritismus“ Schwindel
vor. Dabei bemühen sie sich erstens, daß der Schwindel glatt,
d. h. daß das Publikum verblüfft wird, zweitens daß das Publi-
kum aufgeklärt wird darüber, daß doch nur Schwindel gemacht
werde und wie er gemacht wird.

Während Herr Lané nur den „Schwindel“ macht (wie er
selber erklärt), macht Frau Lané-Rey die eigentliche „Arbeit“.
Diese ist entweder nur ein geschickter Betrug, oder doch eine be-
sondere artistische Leistung. Bei den mehr oder weniger grub-
lichen Betrügern, um die es sich bei den „spiritistischen Séancen“
ja meistens handelt, freut man sich, sofort Aufklärung zu er-
halten, so daß man den Unflug selbst mit Eleganz nachmachen
könnte — wenn man auch die artistische Geschicklichkeit hätte,
mit der Frau Lané-Rey ihre Hände aus dem festest verbotenen
Schlingen herauswindet, mit der sie ihr Menschenpiel beherrscht,
während sie mit ihrem rechten Arm — bei voller Saalbeleuchtung
unkontrollierbar — die neben ihr stehenden Versuchspersonen
zwick und schlägt, so daß diese aufschreien. Am glänzendsten
wirkte die Gewandtheit der korpulenten Dame bei der Selbst-
befreiung aus einer echten Dalbofers Zwangsjacke und schließlich
die Gedächtnisleistung, 30 aus dem Publikum gegebene
Worte in jeder beliebigen Reihenfolge und auf Zuruf jedes be-
liebige Wort mit seiner Zahl oder umgekehrt anzugeben. hr

Der Sängerschor Leipzig-West gab gestern eine Matinee im
Felsenkeller, die einen schönen Erfolg erzielte. Auch diesmal
fiel, besonders in den neuen Stunden, die Eraktik der
Ausführung wie die feinsinnige Schattierung dynamischer Effekte
angenehm auf. Herr Max Ludwig versteht es vortrefflich, der
Sängerschor seine Intentionen klar zu machen, und so kommt
es, daß den Ausführungen der belebende Hauch musikalischer
Empfindens innewohnt. Daher bleibt auch das Interesse des
Hörers reg. In Müllers wirkungsvollem Am Vergstrom kam
die Naturbilderung mit Realistik zur Wiedergabe, während
Franz Wagners Dorfregeln als frisch-fröhliche Chöreleistung den
Sängern sichtlich Freude bereitet. Richard Wagners Matrosen-
chor war gefangentechnisch eine sehr anerkennenswerte, rhythmisch
prägnante Leistung, nur hätte man den Stimmen mehr blühenden
Klang gewünscht; es ist aber auch möglich, daß der trotz
des Nachverbots herrschende Fingerverbrauch die Stimmen der
Sänger irrt. Nach einer Wiederholung von Max Ludwigs
klingt gewolltem Chöre Frühlingsduft standen drei stupide
Chöre Karl Jöllners, des Altmüllers deutschen Männergesangs,
zur Erinnerung an seinen fünfzigsten Todesstag auf dem Pro-
gramm. Das weitbekannte und vielgelungene Lied Wo müßt
ich sein? verfehlte auch diesmal in seiner lapidaren Unwirklich-
keit seine Wirkung nicht. Sehr anerkennenswert ist, daß die
letzten beiden Strophen, die gemeinlich meist forte herunter-
genommen werden, im Zeitmaß etwas zurückgehalten und in
arterter Tongebung gebracht wurden. Die beiden folgenden
Chöre auf Text Wilhelm Müllers sind in der Schuberthschen
Vertonung zu bekant, die Melodien des Lieberkühns zu sehr
den Text erschöpfend, als daß Jöllners Talent diese gefährliche
Konkurrenz hätte aushalten können. Immerhin sind die beiden
chorteknisches außerst dankbar gefolten Liedern einer Wiedergabe
aus dem besondern Anlaß wert gewesen. Gesungen wurden sie
frisch und mit guter Intonation. Zwischen durch hatte der un-
ermüdbare Dirigent Schuberts Dielt für Streichinstrumente,
Clarinetten, Horn und Jagott — erstere in mehrfacher Beflegung
— in einzelnen Teilen wiedergegeben und mit der Ausführung
einen guten Griff getan. Die im großen und ganzen sehr gute
Wiedergabe hätte mehr Wirkung getan, wenn nicht die Keller-
sch bemüht gesehen hätten, durch möglichst geräuschvolles Geblä-
schwechseln und Pantieren mit Biergläsern angedeutet, daß auch
sie auf der Welt sind. Es wird Sache des Vereines sein, diesen
groben Unflug künstlerisch abzustellen. Es liegt darin eine Miß-
achtung der ausführenden Künstler wie des Publikums, das
doch in erster Linie gekommen ist, um gute Musik zu hören,
wogu ja auch reichlich Gelegenheit geboten war.

Theaternachrichten siehe unter Leipziger Angelegenheiten.