

Inhalt:

	Seite		Seite
Prag als Musikstadt. Von Dr. Jan Löwenbach	133	Das Prager Konservatorium. Von Dr. Ernst Rychnavsky	167
Zwei Gedichte. Von J. S. Machar	136	Smetanas Quartett „Aus meinem Leben“.	
Die tschechische Tonkunst der Gegenwart in ihren Hauptrepräsentanten. Von Prof. Karl Hoffmeister	137	Von Anton Sova	171
Das tschechische Nationaltheater. Von Hermann Bahr	144	Rundschau.	
Friedrich Smetana als Zeichner. Von Jan Löwenbach	146	Verklungenes aus Alt-Prag. Von Jaroslav Kamper	172
Aus meiner Jugend. Wiener Brahms-Erinnerungen von Josef Suk	147	Oskar Nedbal. Eine Silhouette. Von Richard Specht	176
Mein erstes Klaviersolo. Von Prof. Vítězslav Novák	151	Thomas Beechams Opernsaison. Londoner Brief. Von Frank E. Washburn Freund	177
Für Smetanas „Libussa“. Von Karl Kovařovic	153	Aus dem Verlage	179
Ein Brief Friedrich Smetanas an Josef Proksch. In deutscher Sprache mitgeteilt von Richard Batka	156	Redaktionelle Mitteilung	180
Neues von Smetana. Von Dr. Bronislav Wellek	159	Musikbeilagen: Zwei Wiegenlieder von Josef Suk und Vítězslav Novák.	
Es kam der Geist der Lieder . . . Von Jaroslav Vrchlický	162	Bildbeilagen: Ansicht von Prag. Fünf Tableaux (Porträts böhmischer Komponisten, Dramatiker, Musiker und Schauspieler). Eine Zeichnung Smetanas. Oskar Nedbal, Karikatur von Rudolf Hermann. (Wiener Dirigenten VI.)	
Das tschechische Drama der Gegenwart. Von Dr. Arne Novák	163		

Inhalt des 3. Heftes: Die Theaterstadt Wien und ihre Zukunft. Von Paul Marsop. — Gebet. Von Ella Weiß-Halbert. — „Getrennte Inszenierung“. Epilog und Prolog. Von Richard Specht. — Vorlesung Hugo Salus. Von Otto König. — Hans Gregor. Von Richard Rote. — Mondhelle Nacht. Von Felix Langer. — Die Grenzen des Komponierbaren. I. Antworten von Dr. Richard Strauß und Siegmund von Hausegger. — Die Herkunft der Zupfinstrumente. Von Richard Batka. — Stimmen der Nacht. Von Otto König. — Chor- und Chordirigenschulen. Von Eugen Thomas. — Die Kunst der Schaubühne. Von Rudolf Jahn. — Vor dem Tore des Paradieses oder: Die Geburt der Musik. Ein mystisches Spiel von Otto Zoff. — Rundschau. — Theater. Burgtheater von Dr. Max Graf, Deutsches Volkstheater von O. K., Neue Wiener Bühne von P-s, Theater in der Josefstadt und Residenzbühne von O. K. — Konzerte von R. Sp., Richard Neuberger, R. S. H. — Die Kunst als Mode. Von A. Döring. — Berichte. Arnold Schönbergs „Pelleas und Melisande“ in Berlin. Von Fr. Dubiřky, Frankfurt a. M. von B. S. G-s, Lemberg von A. P., Triest von C. v. Perinello. — Von neuen Büchern und Noten. — Stücke zur Aufführung. — Zu unseren Beilagen. — Bilderbeilagen: Hans Gregor. Porträt von Rudolf Hermann. — Schattenbilder zu Dichtungen von Hölderlin und Hofmannsthal von Erich Anschütz-München. — Heitere Schattenbilder von Theo Zasche. — Musikbeilage: „Brasilianisch“ (Goethe) von Max Brod.

Der Merker.

Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater.

Erscheint am 10. und 25. eines jeden Monates in 2 bis
3 Bogen starken Heften mit Bildern und Beilagen.

Herausgeber: Dr. R. Batka und R. Specht.

Redaktion und Verlag: Wien, IX/3 Schwarzspanierhof.

--- Telephon Nr. 21.364 b

Sprechzeit des Chefredakteurs.

Manuskripte werden nur zurück-

--- Nachdruck nur mit



Telegrammadresse: Merker Wien 72.

Wochentags von 1/2 4—5 Uhr.

gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

Quellenangabe gestattet.

Abonnementpreise: K 18. — = Mk. 18. — = Fr. 25. — jährlich.
K 9. — halbjährig; K 4.50 vierteljährig. Einzelne Hefte 1 K.

Der Merker

Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater.

Herausgeber: Dr. Richard Batka und Richard Specht.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben
Das Urteil trüben, das er fällt.

2. Jahrgang.

Wien, den 25. November 1910.

Heft 4.

[text odstraněn - ochrana autorských práv]

Das tschechische Drama der Gegenwart. Von Dr. Arne Novák.

Am 19. November 1883 hielt das tschechische Drama seinen Einzug in das neu-erbaute Nationaltheater am rechten Ufer der Moldau. Es trat in das herrliche Renaissancegebäude mit der historischen Tragödie „Salomena“ eines bisher unbekanntem Dichters Bohumil Adámek ein, die zwar kein hohes Kunstwerk war, jedoch in ihrer Zeit eine geradezu symbolische Bedeutung hatte. In schwungvollen Versen und satten Bildern wurde da die tschechische Frührenaissance aus dem XVI. Jahrhunderte verherrlicht, wo die italienischen Künstler neue Formideale nach Böhmen brachten und wo in dem aufblühenden Prag eine reiche Saat von Kunsthoffnungen aufkeimte und grünte. Ähnliches erwartete man ja eben jetzt von dem tschechischen Drama, nachdem man ihm ein so schönes Heim erbaut hatte. Den damaligen Zeitidealen gemäß sollten nationale Stoffe in modernen Kunstformen dargeboten werden, es sollte eine an die Entwicklung des romantischen Dramas anknüpfende Tradition geschaffen werden, es sollte aus dem Geiste der tschechischen Geschichte eine tragische Kunst entstehen; kurzum das ganze Volk sehnte sich nach der Renaissance des tschechischen Dramas.

Doch diese Hoffnungen sollen nicht erfüllt werden.

Das tschechische Drama der Gegenwart besitzt keinen Smetana, keinen Fibich und wenn es auch einzelne vorzügliche Einzelschöpfungen aufweisen kann, so fehlt ihm durchaus der große Zug einer gesetzmäßigen Entwicklung, die segensreiche Einheit des organischen Wachstums, die innere Notwendigkeit. Allzu rasch wechseln in unserem Drama die verschiedensten Richtungen. Stilarten und Vorbilder. Die verwandlungsfähige Begabung unserer Dichter pendelt zwischen Gegensätzen. Dem süßen Rausche der Extensität und des Universalismus verfallen, erleben unsere Dramatiker ihre Kunst nicht intensiv genug. Es scheint auch, als ob die Tschechen, wie die Slaven überhaupt, keine eigentliche dramatische Begabung hätten. Das Beste, das sie auf der Bühne bieten können, sind mehr lyrische denn dramatische Reize, eher feine Stimmungsbilder denn scharf gezeichnete Aktionen, eher satte Lokalfarbe als psychologische Motivierung. Unsere Musik hat bereits die Welt erobert; unsere ebenso hoch stehende Lyrik wartet nur darauf vom Auslande entdeckt zu werden; unsere impressionistischen Maler brauchen den Vergleich mit den deutschen Künstlern nicht zu fürchten; ganz anders steht es jedoch um unser Drama. Es vermag der gereiften dramatischen Kunst der Deutschen oder der Franzosen wohl keine neuen Anregungen zu bieten, aber es entrollt ein anschauliches Bild, wie ein äußerst begabtes Volk jahrelang unermüdlich um eine nationale Kunst ringt, ohne dabei die hohen ästhetischen Forderungen zu vergessen; wie es durch zahlreiche Enttäuschungen und Mißerfolge keineswegs entmutigt seine Arbeit immer von vorne anfängt; wie es immer hofft, die Zeit müsse kommen, wo ihm eine große Dramatik entstehen werde, jener ähnlich, die seine wundervolle Geschichte trägt und erfüllt.

In den ersten Jahren des tschechischen Nationaltheaters war der kosmopolitische Eklektizismus für unser Drama entscheidend. Das Theater stand unter der Leitung eines klugen

und gewandten Direktors Frantisek Adolf Šubert, der mit einem außergewöhnlichen Anpassungsvermögen historische Schaustücke und bürgerliche Schauspiele, pathetische Bauertragödien und falsche Renaissancedramen, vaterländische Trauerspiele und seichte Komödien nebeneinander aufführte und gelegentlich auch selber schrieb; dabei wurden zahlreiche übersezte Stücke, klassisch, romantisch und bürgerlich-modern, eifrig gespielt und nachgeahmt. In dem klassischen Repertoire feierte die schöne Jambenheroine Frau Otilie Sklenárová-Malá ihre Triumphe, während das bürgerliche Salondrama die besten Darsteller in dem schneidigen Jiří Bittner und dem elastischen Jakub Seifert besaß.

Die beiden größten Dichter des tschechischen Kosmopolitismus, der Renaissancemensch Jaroslav Vrchlický und der gotische Träumer Julius Zeyer konnten auf dieser bunten Bühne nicht heimisch werden; sie führten geradezu Krieg mit dem Nationaltheater, das ihre Stücke teilweise mittelmäßig aufführte, teilweise auch systematisch vernachlässigte. Der unzeitgemäße Romantiker Julius Zeyer war zu stolz, um dem Publikum und dem Theater irgendwelche Zugeständnisse zu machen: in großen freskoartigen Zügen zeichnete er seine schroffen und leidenschaftlichen Figuren aus der tschechischen Heldensage, aus dem slowakischen Märchen, aus der irischen Legende, aus der spanischen Geschichte, das lokale und historische Kolorit verschmähend, das allgemein menschliche herausarbeitend; ein holder Lyriker, wo man dramatische Dynamik verlangt, ein nacherzählender Epiker, wo man lückenlose, psychologische Motivierung erwartet, ein gefühlseliger Poet, wo er streng logisch Gedankenreihen und Willensakte darstellen sollte.

Jaroslav Vrchlický, den auch im Drama eine staunenswerte Fruchtbarkeit auszeichnet, kannte die Perspektive der Bühne schon besser als Zeyer und wußte auch, wie man die Gunst des Publikums gewinnen kann, wovon er besonders in einigen historischen Lustspielen, die ziemlich seicht sind, Gebrauch machte. Seine etwa dreißig szenischen Werke, in welchen er geradezu alle dramatischen Formen berührt hatte, knüpfen an den Grundgedanken seiner Dichtungen an. Er sah nämlich und darin ist er ein treuer Anhänger Viktor Hugos, in Mythos, Religion, Sage, Legende, Geschichte, Philosophie eine einzige Kette, die durch die hohe Idee der Entwicklung des menschlichen Geistes organisch vereinigt wird. Des Dichters eigentliche Aufgabe erblickte er darin, die einzelnen Phasen dieser Entwicklung so darzustellen, daß hinter dem zeitlich bedingten Geschehen das Allgemeinmenschliche, das Universalhistorische hervorleuchte. Doch er selbst hat diese Aufgabe nur in wenigen dramatischen Werken gelöst, die dadurch auch zu seiner rhapsodischen Epopöe der Menschheit gehören. Hieher rechne ich außer der formstrengen Trilogie „Hippodamie“, die in ihrer herben Schönheit in den Spuren der griechischen Tragödie wandelt — sie wurde auch von dem großen Tondichter Zdenko Fibich melodramatisiert — noch einige gleichfalls zyklisch geordnete Dramen aus der Přemyslidenzeit: aus diesen Werken hört der Zuschauer sicherlich den Flügelschlag eines großen Dichters. In anderen Stücken Vrchlický's findet man allzu flüchtige Charakteristik und allzu schematische Motivierung, das Nur-Theatralische erdrückt das eigentliche dramatische Leben und oft bringt der wortgewaltige Dichter nur Worte, Worte, Worte.

Gegen das Ende der achtziger Jahre macht sich auf dem Prager Nationaltheater und in dem tschechischen Drama eine neue, dem eklektischen Kosmopolitismus entgegengesetzte Richtung geltend: der volkstümliche Realismus beherrscht die Bühne. Es wäre nicht uninteressant den ersten Spuren dieses szenischen Wirklichkeitssinnes in den naiven Pseudodramen der patriotischen Dilettanten aus den vierziger und fünfziger Jahren nachzugehen; doch das würde uns zu weit führen. Auch die meisten dramatischen Zustandsmaler und Volksschilderer, welche jezt in farbensatten Szenen und ethnographisch gefärbten Bildern ihre Erinnerungen emporzauberten, waren keine konsequenten Realisten, sondern genrehafte Kleinmaler mit scharfem Sinne für drollige und seltsame Figürchen, für eigenartige Sprechweise, für volkstümlichen Humor. Die meisten wußten sehr treffend ihren engeren Volksstamm zu charakterisieren, so Stroupežnický die süd-

böhmischen Dorffurianten, Alois Jirásek die ostböhmischen Bauern, Gabriela Preissová und die Brüder Alois und Vilém Mršlík die wein- und liebeslustigen Slowaken; die Totalität des Volkslebens hat eigentlich keiner von ihnen erfaßt. Sie fanden unter den Schauspielern des Nationaltheaters vorzügliche Darsteller, denen gleichfalls ihre Jugenderinnerungen eine vortreffliche Vor- schule darboten: neben dem Komiker von Gottes Gnaden Jindřich Mošna, dessen Figuren bei- aller strengen Tatsächlichkeit ein gesteigertes Lebensgefühl innewohnt, will ich noch den kernigen, oft übertreibenden Josef Šmaka, den schlichten und männlichen Jakub Vojta Slukov und die derbe und kräftige Frau Marie Hübnerová nennen.

Nur einer unter diesen vollkstümlichen Realisten ragt über das Mittelmaß; es ist der älteste von allen, Ladislav Stroupežnický. Verhältnismäßig spät hat er sich zu seiner Eigenart durchgerungen, nachdem er verfehlte historische Tragödien und oberflächlich archaisierende Lust- spiele geschrieben hat, die allerdings von seiner sorgfältigen Handhabung des intimen Details und der saften Zeifarbe zeugen. Doch erst die Rückkehr zum südböhmischen Heimatsboden bedeutete seinen ersten Sieg: seine Volksszenen haben ein leidenschaftliches Tempo, seine Figür- chen sind sicher und lebendig gezeichnet, sein Dialog ist bewegt und dramatisch, sein Humor ist kernig und frisch. Doch dies genügte dem ernststen, verschlossenen Stroupežnický keineswegs, er träumte vom modernen Sozialdrama mit einem bedeutenden Heiden und belebten Massen- szenen, worin die eigentümliche, unheimliche Größe unserer gährenden Zeit zum Ausdruck käme. Nur ein posthumes, keineswegs ausgeglichenes Werk verwirklicht diese schönen Träume, doch es beweist zu Genüge, was unsere Bühne in dem zweiundvierzigjährigen Stroupežnický verloren hatte.

Das Losungswort der jüngeren Dramatiker lautete nun: modernes Sozialdrama. Man begnügte sich nicht mehr mit fleißigem Ausarbeiten von einzelnen Figuren, mit genrehafter Auswahl der interessanten Spezialfälle, mit behaglichem Kleben an der Oberfläche des Lebens. Viel mehr suchten die Dramatiker den sozialen und ethischen Zusammenhang aller Geschehnisse aufzu- zeigen, gesellschaftliche Gesetze zu ergründen, allgemein gültige Thesen zu demonstrieren. Russische und deutsche Realisten waren darin ihre Lehrer, mit denen sie Abneigung gegen theatralische Effekte, gegen stilisierte Sprache, gegen jedes synthetische Verfahren teilten. Es sind trübe und trostlose Lebensbilder, die F. X. Svoboda und M. A. Šimáček in ihren bürgerlichen Dramen auf- rollen: lebensunfähige Familien des Mittelstandes gehen zu Grunde; Väter mißverstehen ihre Söhne und entzweien sich mit ihnen auf immer; gebrochene Existenzen hassen das Leben und fliehen vor ihm; ehrliche Versuche, die lähmende Last der Verhältnisse wegzuerwerfen, verlaufen in Sand; jede Sinneslust wird zum Fluche; kein Hoffnungsstrahl beleuchtet diese schreckliche Gebundenheit dieses Daseins. Doch auch diese schwerfälligen Realisten geben meistenteils nur Zustandsmalerei anstatt der dramatischen Aktion, sie entwickeln ihre Charaktere nicht, sie bemühen sich vergebens, die Handlung bis zur tragischen Katastrophe zu steigern: das heiße dramatische Blut zirkulierte weder in den Adern des Stimmungslirikers Svoboda, noch des analytischen Romandichters Šimáček.

Und doch bleiben einzelne ihrer Stücke ganz unvergänglich, da sie der feinsten drama- tischen Künstlerin in Böhmen Frau Hana Kvačilová Gelegenheit gegeben haben, ihr reiches und subtiles Talent zu entfalten. Noch jezt, drei Jahre nach ihrem frühzeitigen Tode, sehen wir ihre zarte Erscheinung, wie sie die alltäglichsie Tragik mit einem wehmütigen Zauber umwebt, wie sie die Leidensgeschichte des modernen Weibes ins Monumentale übersezt, wie sie in ihrem sehnsüchtigen Blicke und ihrem stillen Lächeln ihre Träume von der Rettung aus der Alltäglichs- keit in das Reich der befreienden Schönheit verrät.

Nur wenige konnten dem Fluge dieser denkenden Künstlerin folgen, die in ihrer Art den alltäglichen, antidramatischen Realismus überwunden hat. Diese Wandlung des künstlerischen Geschmacks an der Jahrhundertswende machte sich auf unserer Bühne auch in den Neuerungen

der Regiekunst bemerkbar, die unter der Leitung des dekorativ veranlagten Jaroslav Kvapil, dem wir vollendete Shakespeare-Aufführungen verdanken, die Richtung der farbigen Lebenssynthese, wie sie Reinhardt in Berlin anstrebt, angeschlagen hat. Unter den Dramatikern folgten den Naturalisten zuerst neuromantische Märchendichter, die teils an Julius Zeyer, teils an deutsche Vorbilder anknüpfend, teils auch das volkstümliche betonend, gefällige Kleinigkeiten, aber keine bedeutenden Kunstwerke geschaffen haben; die bereits erwähnten Schriftsteller Jaroslav Kvapil und Alois Jirasek sind auch hier zu nennen. Doch ihre spielende, süßlich sentimentale Manier wird unser Schauspiel nicht erlösen, vielmehr brauchen wir einen strengen männlichen Zug, eine stramme dramatische Disziplin, einen zielbewußten Willen zum Stil. Deshalb sind uns jene jüngeren Dramatiker so teuer, die dem Heroischen, dem Willenstarken in ihren Werken nachgehen, unsere Geschichte von diesem Stankpunkte aus interpretieren, der synthetischen Zeichnung großer Individuen ihre Kräfte zuwendend. Es sind keineswegs Dichter, an die wir solche Hoffnungen knüpfen. Jaroslav Maria, Jiří Karásek re Lvovic, Arnest Dvořák und vor allem Jaroslav Hilbert. Hilbert begann als ein feiner Psychologe der Alltäglichkeit, die der Zauber der Jugend und Liebe umfließt; dann war er der konsequenteste Ibsenist bei uns, allerdings ohne des Meisters Urtiefe und Klarheit. Sein letztes großes Werk Falkenstein ist eine wuchtige Tragödie des Heroismus, die treibenden Kräfte unserer Vorzeit aufzeigend und deutend.

Als dieses männliche Trauerspiel im Nationaltheater aufgeführt wurde, spielte die Hauptrolle jener große Darsteller, an den unsere Dichter immer denken müssen, wenn sie dramatisches Heldentum des Gedankens und des Willens schildern wollen. Mit Edvard Vojan, dem die großen Shakespeare-Rollen am besten liegen, kann sich seit dem Tode der Frau Hana Kvapilová keiner von unseren Schauspielern messen. Mit unerbitterlicher Schärfe, mit geradezu unheimlicher Klarheit, in monumentalen Zügen zeichnet er seine Figuren, die oft übermenschlich ihre Umgebung überragen. E. Vojan ist der höchste Stolz, aber auch die schönste Hoffnung unseres Theaters. Die Zeit ist hoffentlich nicht mehr so fern, wo ein ihm homogener Dichter für ihn Gestalten schaffen wird, die unsere nationale Sehnsucht nach der dramatischen Größe endlich erfüllen.



DAS TSCHESCHISCHE NATIONALTHEATER.



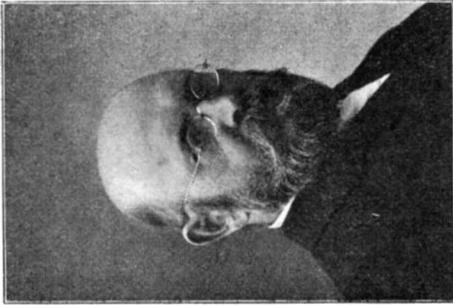
HEINRICH MOŠNA
HANA KVAPILOVÁ
JAROSLAV KVAPIL



HEINRICH MOŠNA
JAKUB SEIFERT



EDVARD VOJAN
MARIE HÜBNEROVÁ
KARL KOVAŘOVIC



ALOIS JIRÁČEK



JAROSLAV VRCHLICKÝ

DIE DRAMATIKER.



FR. X. SVOBODA



M. A. ŠIMÁČEK

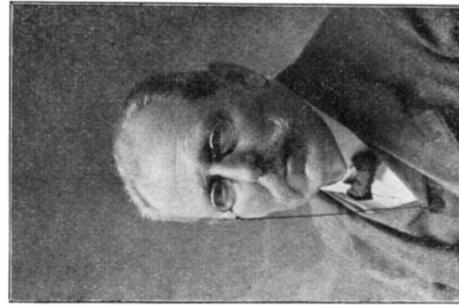


JOSEF KREJČI



KARL KNITTL

DIE PÄDAGOGEN.



HEINRICH VON KAA



J. F. KITTL