



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Gustave Charpentier : eine kritische Plauderei

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

der Mehrzahl der katholischen Länder schuld sei. Diese Theorie leide aber an mehreren Fehlern; der Hauptfehler sei, „daß man Protestantismus und Katholizismus als zwei Hypostasen behandelst, die mit den protestantischen und den katholischen Völkern identifiziert werden unter Nichtbeachtung der vielfältigen geschichtlichen, wirtschaftlichen, politischen, nationalen und persönlichen Kräfte, aus denen sich das reale Leben zusammensetzt.“ Die Katholiken werden besonders Stellen wie die folgende zu beachten haben: „Will die Neuscholastik einfache Reprinistierung der Scholastik des Mittelalters sein, so verfällt sie einem doppelten Irrtum, einem historischen, indem sie eine, wenn auch noch so wertvolle Periode der Theologie als den Höhepunkt der ganzen theologischen Geistesarbeit betrachtet, und einem theologischen, indem sie sich von der Anschauung beherrschen läßt, es könne eine Zeit geben, wo die Sonne der Wahrheit aufgehört hätte, jeden Menschen zu erleuchten, der in diese Welt kommt, und es könne sich eine Geistesarbeit von nahezu 600 Jahren außerhalb der Bahnen der Vorsehung bewegen.“ Den Protestanten wird nützlich sein zu lesen, was er über den Viguoristurm sagt, den Katholiken die Darlegung, wie thöricht sie sind, wenn sie für katholische Universitäten schwärmen. Daß die Katholiken ihr Möglichstes thun, die Blamage zu verdecken, die sich das Papsttum durch das vatikanische Konzil und die Unfehlbarkeitserklärung zugezogen hat, und daß auch Ehrhard die dadurch so arg bloßgestellte päpstliche Autorität zu retten sucht, das gehört zu den Funktionen des Selbsterhaltungstriebes. Aber hoffentlich haben wenigstens die deutschen und die österreichischen Bischöfe erkannt, daß dieselbe kirchliche Partei, die den neunten Pius zu einer Reihe verhängnisvoller Schritte verleitet hat, auch an der gegenwärtigen Bedrängnis der katholischen Kirche schuld ist, und hoffentlich werden sie nicht zum zweitenmal aus verkehrter Sorge um die kirchliche Autorität jener Partei die erleuchteten Männer opfern, die einen gangbaren Ausweg aus den Wirrnissen zeigen. C. J.



Gustave Charpentier

Eine kritische Plauderei



Der Name Charpentier, vor einem Jahre in Deutschland kaum genannt, ist heute in aller Munde. Sein Musikroman „Luise“ hat das Publikum förmlich trunken gemacht. In Hamburg, Breslau, Frankfurt und andern Städten wurden die Häuser gestürmt, und die Theaterdirektoren rieben sich vergnügt die Hände, namentlich die Herren Wittong-Bachur in der alten Hansestadt, die sich als ahnungsvolle Kunstkenner das Erstaufführungsrecht in Deutschland gesichert hatten. Ein wahrer Goldregen ging hernieder, und die Theaterkassen erlebten Tage, wie sie glänzender kaum waren, als Viktor Meßler die Bühne mit dem „Trompeter von Säckingen“ beglückte. Die Trompete Jung-Werners,

die eine Zeit lang sogar das Wagner'sche Musikdrama zu übertönen schien, ist nun freilich schon längst eingetrostet. War es die Macht des Gegensatzes, die hier wieder einmal, wenn auch nur vorübergehend, den Sieg davontrug? Oder war es die absolute Melodie in ihrer vollkommensten Gestalt, die das Ohr der Menge so süß umschmeichelte, das von der „unendlichen“ übersättigt erschien? Oder war es am Ende nur der Stoff, das Milieu, der beliebte und vielgelesene Romanzenzyklus von Scheffel, der das deutsche Publikum bethörte, das wieder einmal einen schlagenden Beweis seiner künstlerischen Bildung erbrachte? Es vergaß seinen Mozart und seinen Beethoven, seinen Gluck und seinen Wagner, seinen Weber und seinen Marschner und gedachte nicht einmal dankbar des vielgeschmähten Meyerbeer, der doch zum musikalischen Zipperlein Neßlers ein erkleckliches beigetragen hatte. Das Publikum sonnte sich an den populären, süßen, sentimentalischen Weisen des musikalischen Rattenfängers, der die kleinen und die großen Kinder einsang und sie in den Berg führte, wo ihrer ewige Liedertafelfreuden warteten.

Vor Liedertafelfreuden ist man nun freilich in der „Luise“ gefeit, denn Charpentier — dessen Vorfahren wohl dem edeln Zimmermannshandwerk oblagen —, ein geborner Elsässer wie Neßler, steht auf dem äußersten linken Flügel der musikalischen Fortschrittspartei; er ist radikal durch und durch, während sein Landsmann zu den braven und soliden deutschen Kapellmeistern gehörte, die jeder Dissonanz hübsch aus dem Wege gingen. Aber sein Publikum verstand er. Er wandte seine Blicke der deutschen Volkslage zu und wußte den romantisch-überseligen Ton anzuschlagen, der das deutsche Philisterherz so sehr beglückt. Auch Charpentier findet zuweilen solche häuslichen Töne, auch er kommt hier und da auf musikalischen Pantoffeln dahergeschlichen, zeigt aber gleich darauf die Dolchspitze und kehrt den Anarchisten heraus. Neßler besang die schöne, liebliche und tugendsame Margarethe, sein Landsmann bringt seine musikalische Huldigung der freien Liebe und dem Pariser Proletariat dar. Im „Trompeter“ waren die pièces de résistance der Heidelberger Schloßhof und die zu allerhand Unf aufgelegten Studenten; in der „Luise“ sind es der Montmartre mit den Bohémiens und der übrigen Plebs, deren soziale Prinzipien mit der musikalischen Kunst, wie der Wolzogen Charpentiers sich ausdrückt, ein „inniges Verhältnis“ eingehn. Inzwischen sitzt unser gutes deutsches Publikum, das Abend für Abend die Häuser füllt, im Grunde kühl und gelangweilt da, wenn ihm auch die lyrische Familiensuppe im ersten und die keck-realistisch gefärbte Szene in der Schule der Nähmädchen im zweiten Akt einige erfreuliche Abwechslung bringen. Aber mit klopfendem Herzen harret es dem großen Augenblick entgegen, wo im Hintergrunde das beleuchtete Paris aus dem tiefen Dunkel der Nacht emportaucht. Diese Szene mit dem Monolog Luisens, der berauschte Liebeszwiegesang zwischen ihr und Julien, sowie die Krönung der Geliebten zur Königin der Musen sind der Höhepunkt der Oper, der des dröhnenden Beifalls immer sicher sein wird. Im übrigen verhielt sich das Publikum in den zwanzig Vorstellungen des Musikromans, die in Hamburg jedesmal vor ausverkauften Häusern stattfanden, ziemlich kühl und passiv. Das beleuchtete Paris

mußte aber jeder gesehen haben, der sich seiner künstlerischen Bildung bewußt war. Ein intelligenter Zuhörer meinte freilich einmal, daß die Oper nicht so übel wäre, wenn man nur die Musik nicht mit in den Kauf nehmen müßte. Das war auch ein kritisches Urteil, und zwar ein sehr bezeichnendes, denn es traf den wundesten Punkt im Schaffen Charpentiers.

Vor allem sind es das Milieu und die Geschichte, aber nur auf den bloßen Effekt berechnete szenische Mache, die unsern guten Deutschen wieder einmal den Kopf verdreht haben. Schon die Bezeichnung „Musikroman“ machte sie aufhorchen. Das war denn doch wieder einmal etwas anderes, etwas neues für die, denen das Wort „Musikdrama“ schon als ein überlebter Begriff erschien. Und ein Roman ist es, den Charpentier uns erzählt, aber ein Roman, der aus lauter bunt zusammengewürfelten Bruchstücken besteht, aus lose aneinandergereihten Skizzen, die das Pariser Proletariat in den verschiedensten Schattierungen zeigt. Eine Apotheose der Straßenkehrer, Lumpensammler, Gemüseverkäufer, Nachtwächter, Milchfrauen und Zeitungsträger, eine Verherrlichung des Fahrrads und der Nähmaschine, des eingetriebnen Cylinders und des *coul de Paris*. Im Mittelpunkt dieser illustren Gesellschaft steht Luise, die ihren Eltern davonläuft, um mit einem Bohémien der freien Liebe zu leben. Man könnte sich nun die nicht ungeschickt zusammengeskittete Handlung noch gefallen lassen, denn der Dramatiker hat die Freiheit, sich den Stoff zu wählen, wie es ihm beliebt, wenn er ihn nur dichterisch zu gestalten und zu beseelen weiß, was hier übrigens auch nicht der Fall ist. Anders aber steht es mit dem Ton, d. h. dem musikalischen Ton, der auf unumstößlichen physikalischen Gesetzen beruht und nicht aus undefinierbaren Geräuschen besteht. Die fortgeschrittenen Geister freilich, die sich bei jeder Gelegenheit rühmen, auf dem Boden der modernen „psychologischen“ Ästhetik zu stehen — als ob es jemals eine andre gegeben hätte —, wollen der Musik ein unbegrenztes Ausdrucksgebiet eingeräumt wissen. Man wird zu den Formalisten, den geistigen Rückschrittlern, den Kannegießern geworfen, wenn man die musikalischen Clownsprünge gewisser neuzeitlicher Komponisten nicht mitmachen kann. Diese Clownsprünge sind im Gegenteil vom größten psychologischen Interesse, denn sie charakterisieren ja eine reich angelegte Künstlerpersönlichkeit, in deren Tönen und Klängen all das, wofür auch die Sprache noch keinen Laut gefunden hat, und das sich nur als dunkler, ahnender Zwang äußert, in das Bewußtsein getreten ist. Nach diesen Exzessen hat es auch Charpentier unternommen, die feinsten und subtilsten Seelenvorgänge des Pariser Proletariats in dem Augenblick darzustellen, wo sich die sozialen Prinzipien mit der musikalischen Kunst auf das engste verbinden. Bei der Musik Charpentiers fiel mir übrigens Eduard Munch ein. Wie bei diesem berühmten Blau- und Grünmaler die Schiffe auf dem Himmel fahren, der auf dem Meere ruhende Mondschein ein immanentes Recht hat, als gelblicher Glaszylinder dargestellt zu werden, Klippensteine wie weiche Käsemasse und menschliche Köpfe wie eirunde Flächen aussehen, in denen ein paar ungefüge Schlige Auge und Mund andeuten, so vermeidet auch Charpentier in seiner „Luise“ in den meisten Szenen mit äußerster Vorsicht jede künstlerische

Perspektive und die in einer bestimmten Form auftretende Melodie. Die musikalischen Intervalle sind nur dazu da, die greulichsten Mißklänge zu bilden. Die unglaublichsten Farbenzusammenstellungen und Mischungen nimmt er vor, und je blauer und gelber es klingt, umso größere Wonne erfährt ihn, oder vielmehr: um so konkreter drückt er sich aus. Ein kluger Kopf ist Gustave Charpentier, aber er ist kein Erfinder, kein Schöpfer, wie es unsre Meister waren. Er ist ein echtes Kind unsrer Zeit: ein raffinierter Macher. Es fehlt ihm nicht an Einfällen, aber an Gedanken. Seine Phantasie arbeitet sprunghaft, und seine Stärke beruht in der Schilderung des Burschen und Grotesken. Wer ist jemals auf die Idee gekommen, ein Konfektionsgeschäft musikalisch zu illustrieren, ein Näherinnenatelier in seiner vollen Thätigkeit „unter Musik“ zu setzen! Diese Szene ist übrigens geschickt konzipiert und in derben Strichen gezeichnet, aber Musik ist das so wenig, wie die sich in undefinierbaren Intervallen bewegende Deklamation der Proletarier auf dieses Prädikat Anspruch erheben kann. Da fiel mir abermals mein Freund Eduard Munch ein, der auf seinen Bildern Bäume malt, die wie grüne Telegraphenstangen aussehen, oder einen Mond, der unserm Auge als ein chemisches Reagenzglas erscheint. Mag sein, daß eine spätere Zeit zu der Überzeugung gelangt, in solchen „Kunstwerken“ die mythenbildende Kraft der Phantasie zu erkennen, die dem reaktionären Auge nur den Eindruck einer gewaltigen Reflexerei machen.

Eine wesentliche Eigenschaft, die dem schaffenden Künstler gleichsam immanent sein muß, fehlt Charpentier gänzlich: die Gestaltungskraft. Das beweist er nicht nur in seiner „Luise,“ sondern auch in den symphonischen Werken und in seinen Liedern. Die Reflexion herrscht vor, das Haschen nach künstlich zugespitzten Wirkungen, wie denn Charpentier überhaupt ein Virtuose des Effekts ist. Und wie vielen ausgeklügelten Episoden riecht man förmlich den Schweiß der Arbeit an! Erst wenn das Liebespaar, Luise und Julien, vor ihrem Häuschen auf dem Montmartre sitzen und Paris aus dem Dunkel wie eine verführerische Schöne mit glänzenden Augen zu ihnen aufblickt, sie, die Stadt „der Kraft und der Erleuchtung, die Freudenstadt, die Liebesstadt,“ und die beiden die dämonische Zauberin ansehen, ihren Kindern hold zu sein, sie zu schirmen und zu verteidigen, als sie beide das hohe Lied von Paris anstimmen und sich liebestrunken in die Arme sinken: da erwacht endlich auch der Musiker, der Tyrker in Charpentier und singt einen begeisterten Hymnus auf Liebe und Schönheit. Hier ist alles echt empfunden, und auch im Orchester singt und jubelt es in allen Tönen. Dieser wenn auch allzu breit ausgeführten Szene allein hat der „Musikroman“ seine Popularität und seinen Siegeszug über die deutschen Bühnen zu verdanken. Zum besondern Ruhme gereicht das der „Luise,“ die zum „Musikdrama“ verdorben war, nun aber gerade nicht. Charpentier hat alles auf eine Karte gesetzt und auf gewisse Schwächen des Publikums spekuliert, die sich überall gleich bleiben; auch beim deutschen, das heute einem „Trompeter,“ morgen einem „Tristan“ und am folgenden Tage einer „Luise“ zujauchzt.

So charakteristisch wie das Verhalten des Publikums, das Abend für Abend

die Häuser füllte und sich im ganzen doch passiv verhielt, war auch das der maßgebenden deutschen Kritik, die sich bis auf wenig Ausnahmen ungemein vorsichtig über den Komponisten aussprach. Ein lautes, herzhaftes, uneingeschränktes Lob ist dem „Musikroman“ eigentlich nicht zu teil geworden. Sogar der Übersetzer des Librettos und der Pfadfinder Charpentiers, Dr. Reigel, hat sich nur mit einiger Reserve über die Musik ausgesprochen. Er mußte selbst zugestehn, daß dem Komponisten die fesselnde Ursprünglichkeit der Empfindung abgehe, und die Musik bis zum Nichts „eingedämmt“ sei. Einem Schüler des verstorbenen Bachbiographen Spitta, einem Dr. Löwenfeld war es dagegen im Hamburger „Lotos“ vorbehalten, in die Kindertrompete zu stoßen und uns mit der geradezu verblüffenden Entdeckung aufzuwarten: das Verständnis und die begeisterte Aufnahme, die der große Dithyrambus auf Paris gefunden habe, rühre daher, daß die Kultur von Paris klassisch sei, wie die von Athen oder Rom oder die irgend einer andern Periode. In Luise sei das Weib auch sittlich reiner geworden, da die Forderung der freien Liebe als „moralische Bedingung“ in den Vordergrund trete. Unser Historiker geht aber noch weiter. Als hochbedeutendes „Kulturmoment“ erscheint es ihm, daß in Charpentier zum erstenmal die musikalische Kunst mit sozialen Prinzipien ein inniges Verhältnis eingegangen sei; das erhebe sein Schaffen weit über das eines „interessanten Komponisten.“ Ferner sei es von hoher Bedeutung für das Wesen der modernen Musik überhaupt, daß Charpentier, wie er unserm Historiker versichert habe, an eine „sich differenzierende und immer feinfühligere werdende Evolution“ in der modernen Musik, an noch „ungeahnte Entwicklungsgänge“ glaube, die unser Ohr an bisher nicht gekannte sublimste Unterschiede der Tonhöhe und damit mögliche harmonische Wunder gewöhnen werde. Herr Charpentier und sein Prophet können sich beruhigen. Richard Strauß soll schon seit geraumer Zeit über die Einführung der Vierteltöne nachsinnen. Vielleicht inauguriert schon sein nächstes symphonisches Werk die Periode dieser Evolution, die uns endlich die Erlösung von allem Übel, von aller Schultradition, die noch in den Symphonien von Johannes Brahms so tolle Orgien gefeiert hat, bringen wird.

Die künstlerisch vorsorgliche Direktion des Hamburger Stadttheaters faßte, nachdem ihr die Kasse den Beweis für die Größe und die Bedeutung Charpentiers mit unwiderleglichen Zahlen erbracht hatte, den lobenswerten Entschluß, dem Publikum auch den Symphoniker in einer Matinee vorzuführen. Sie war überzeugt, daß sich nach dem Erfolg der „Luise“ dieser Tag zu einem der denkwürdigsten auch in den Konzertannalen Hamburgs gestalten würde, und daß noch die Urenkel des heutigen Geschlechts davon reden würden. Aber siehe da: es meldete sich keiner von den enthusiastischen Verehrern zum Worte oder vielmehr zur Kasse. Die Matinee kam nicht zustande, und das Konzert mußte auf einen Opernabend verlegt werden. Und wiederum blieb der erhoffte Erfolg aus. Das festlich erleuchtete Haus bot einen deprimierenden Anblick, obgleich die Direktion, in echt weltbrüderlicher Gesinnung und wohl auch von dem patriotischen Streben geleitet, eine Brücke zwischen den beiden feindlichen Brüdern diesseits und jenseits der Vogesen zu schlagen, die Hälfte

der Einnahme der Pensionskasse der Pariser Opéra comique bestimmt hatte. Man erwartete einen Sturm auf die Kasse, aber diese blieb leer und dunkel. Ich führe diese Thatsache nur an, weil sie den in allen Tonarten ausposaunten Erfolg der „Quiise“ auf seine eigentliche Bedeutung zurückführt.

Und doch war der Symphonie- und Liederabend sehr interessant, denn er ermöglichte es, dem Musiker Charpentier einmal recht tief auf den Grund zu sehen. Goldne Schätze waren zwar auch hier nicht zu finden. In den symphonischen Werken dokumentierte sich jedenfalls ein Geist, dessen Stärke nur in der Negation besteht, und dem die schöpferische Kraft fehlt. Bezaubert Charpentier den Hörer auch zuweilen durch warm empfundne Stimmungsbilder, so war der Gesamteindruck doch der, daß sich der Komponist am behaglichsten nur dann fühlt, wenn er auf musikalischen Dolchspitzen tanzt. Man wird bei ihm häufig an Heinrich Heine erinnert, der uns so oft in den Zauberkreis seiner seelischen Stimmungen zu bannen weiß und uns dann plötzlich eine Grimasse schneidet. So lauschen wir Charpentier in seiner anderthalb Stunde dauernden dramatischen Symphonie für Orchester, Soli und Chor zuweilen auch mit innerer Teilnahme; gelegentlich scheint er uns sogar ein trautes Herzensgeheimnis anvertrauen zu wollen, er raunt uns die süßesten, zärtlichsten Worte zu, und wie von einer magischen Kraft bezwungen fühlen wir uns zu ihm hingezogen. Aber plötzlich sehen wir ein grinsendes, hohnlachendes Gesicht, und die musikalische Dolchspitze schwirrt durch die Luft.

Zu der dramatischen Symphonie „Dichterschicksal“ hat Berlioz mit seiner Symphonie phantastique und Romeo et Juliette Patenstelle vertreten, nur daß Charpentier die Solostimmen und den Chor unsichtbar aufgestellt haben will. Eine Idee, die ebenso abenteuerlich ist wie das Werk selbst, das uns die Schwächen, die künstlerische Zerfahrenheit und Haltlosigkeit des Komponisten erst recht aufdeckt, der doch nur in Aphorismen zu schreiben vermag, dem die großen Gedanken sowohl wie die Geschlossenheit der Form, jede Individualisierungskraft fehlen. Diese Mängel treten namentlich in der Behandlung der Singstimme auf; der Vokalsatz grenzt geradezu an Dilettantismus, die harmonische Führung der einzelnen Stimmen spottet jeder Beschreibung. Alles ist dem Zufall oder vielmehr der Willkür des Komponisten überlassen, der keine künstlerischen Schranken und Gesetze kennt. Überall vernehmen wir die Stimme des musikalischen Anarchisten. Pikante und burleske Einfälle, krasse, unvermittelte Gegensätze müssen das Manko an Erfindung und thematischer Gestaltungskraft ersetzen. Nach einer künstlerischen Perspektive und Proportion sieht man sich, wie bei Eduard Munch, vergeblich um. Und wenn Charpentier im dritten Teil die Hauptmotive, die weder einen prägnanten noch einen scharf umrissenen Charakter tragen, vom Melos ganz zu schweigen, dem Hörer gleichsam kinematographisch vorführt, so geschieht dies in rein äußerlicher Weise, ohne jede musikalische oder psychologische Motivierung, wie dies z. B. im letzten Satz der Neunten von Beethoven der Fall ist. Doch ist es eigentlich eine Profanation, den Namen dieses gewaltigen Meisters neben einem Charpentier in den Mund zu nehmen, der auch hinter seinen Vorbildern Berlioz und Liszt weit zurückbleibt. Die Phantastische oder die Faust-Symphonie

verdienen geradezu das Prädikat klassisch gegenüber der Dramatischen, der zudem diese Benennung gar nicht zukommt. Wie die „Luise“ so hat auch die Symphonie Episoden von berauscher Schönheit, Stellen, die uns im Innersten aufhorchen machen. Herrlich ist z. B. der dritte Auftritt des ersten Akts: „Im Lande des Traumes.“ Ergreifend singt der Dichter von der Zaubernacht mit ihren süßen, berückenden Klängen. Genial ist das Fest auf dem Montmartre geschildert. Den realistischen Pinsel führt der Komponist hier mit Meisterhand, wenn auch vor den „poetischen“ Gestalten, die er hier gezeichnet hat, die Schönheit ihr Auge verhüllen mag. Aber in seinem eigentlichen Element ist Charpentier in dieser Schlusszene, wo der Held der Dichtung zu den Volksthythmen des Moulin de la Galette, während ihn das heulende Treiben der trunkenen Menge umwirbelt, das Lied der Freude brüllt und dann in der wildesten Aufregung unter dem Gelächter (*rire canaille*) eines Freudenmädchens zu Boden stürzt und stirbt.

Auch in diesem symphonischen Werk weist die Wahl des Stoffes noch mehr als in der „Luise“ auf eine ungesunde Richtung hin, die einen reinen künstlerischen Ausdruck kaum zuläßt. Die Wahl bekundet aber auch eine innere Zerfahrenheit, eine dissolute Phantasie. Ein phantastischer Dichter wird geschildert, der dem höchsten Ideal nachstürmt und schließlich am Absinth und an den Weibern zu Grunde geht.

In seiner italienischen Orchester-suite schildert Charpentier das Volk in seinem ausgelassenen Treiben, in seinem schwärmerischen Empfinden, in seinen traurigen und leidenschaftlich belebten Gesängen; wir hören sie zur Begleitung der Gitarre und der Mandoline, und aus der Ferne vernehmen wir Glockengeläute und Chorgesang. Hier wird die wilde Tarantella getanzt, lärmende Volksmassen ziehn an uns vorüber; dort, auf der Höhe von Sorrent, vernehmen wir süßes Vogelgezwitscher und die Stimme des freudejauchzenden Dichters. Wenn wir aber näher zusehen, so ist es doch nur die Farbe des Impressionisten Charpentier, die uns für ihn einnimmt. Er bewegt sich übrigens in der Suite, mit Ausnahme des dritten Teils, in ein und demselben Stimmungskreise; groß ist er nur im Grotesken und Burlesken, dort, wo er den realistischen Pinsel ansetzen kann. So in der Szene, wo nach der berauschernden Tarantella plötzlich der Zapfenstreich ertönt, bei Fackelschein die Militärmusik vorüberzieht, gefolgt von einer lärmenden, brausenden Volksmenge. Hier ist Charpentier wieder in seinem Element. Man halte aber neben diese italienische Suite die „Roma“ genannte von Bizet! Keinen Augenblick wird man zaudern, dieser den Preis zuzuerkennen. Auch Carmen wird noch leben, wenn längst der Archivstaub die „Luise“ bedecken wird, denn Bizet war ein Musiker, während Charpentier nur ein Virtuose des Effekts ist.

Gustave Charpentier ist nichts weniger als ein Meister des polyphonen Stils, aber mit dem Kontrapunkt der Reklame scheint er ziemlich vertraut zu sein. Den Theaterdirektoren schreibt er die schmeichelhaftesten Briefe, in denen die Aufführung seiner „Luise“ an ihrer Bühne als die vollkommenste und idealste geschildert wird. Er nennt die Künstler — die Briefe sind so ziemlich gleichlautend — vortrefflich, unvergleichlich. Wie die Vorstellung in Hamburg

jeder andern Bühne zum Muster dienen kann, so gilt dies auch von der in Breslau und der in Frankfurt. Es sind lauter Musterbühnen. Die Kapellmeister nennt er seine ausgezeichneten Kameraden. Jedem bezeugt er, daß die künstlerisch feinfühligte Behandlung der Partitur ihm „geradezu“ das Vertrauen zu der Loyalität der deutschen Kapellmeister gegenüber dem Willen des Komponisten wiedergegeben habe. Er scheidet überall mit dem lebhaftesten Wunsche, sich bald vor dem verehrlichen Publikum wieder einfinden zu können, das ihn so stolz und glücklich gemacht habe. Den Darstellerinnen der Titelpartie erzählt er, daß die Pariser Luise, das blutjunge Fräulein Rioton, in Folge ihres glücklichen Debüts eine glänzende Heirat gemacht habe, und erfüllt dadurch ihre Herzen mit den süßesten Hoffnungen. Ob er auch den Direktoren in Breslau und Frankfurt wie denen in Hamburg seinen nächsten Musikroman zur erstmaligen Aufführung in Deutschland in Aussicht gestellt hat, habe ich nicht erfahren können. Aber vollendet habe er das Werk, nur sei er sich noch nicht darüber klar, welchen Namen er dem Roman geben solle. So dürfen unsre Theaterdirektoren mit Schmunzeln der kommenden Winterfaison entgegensehen, und unser deutsches Publikum wird nicht weniger sehnsüchtig des erhabnen Augenblicks harren, der ihm wieder ein neues Zeugnis der klassischen Kultur vorführen wird, die ihren Boden nur in Paris hat.



Griechische Reiseskizzen

1. Von Catania nach Athen



ch hatte Sizilien bereist und beabsichtigte, von dort direkt nach Griechenland hinüberzufahren.

Die Verbindung zwischen beiden Ländern ist sehr mangelhaft. Es geht wöchentlich nur einmal, des Mittwochs, ein Schiff der Navigazione Generale von Catania zum Piräus. Auf dieses war ich also angewiesen. Am Vormittag des 3. April begab ich mich mit drei jüngern Archäologen, zwei Süddeutschen und einem Deutschrussen, an Bord der Polcevera. Das Schiff sollte um zehn Uhr früh abgehen, war aber um diese Zeit noch von riesigen Apfelsinenkähnen förmlich blockiert, und vom Strande her schwammen unausgesetzt noch andre heran, die ebenfalls noch ausgeladen werden sollten. So kam es, daß sich das Schiff erst um zwei Uhr langsam in Bewegung setzte, und auch da blieb es noch eine Strecke weit von Frachtkähnen begleitet, aus denen noch in aller Eile große Apfelsinenkisten an Bord gehoben wurden, bis uns endlich die Lader, eine ausgewählte Sammlung sizilischen Lumpengefindels, in den letzten Kähnen unter entsetzlichem Abschiedsgeschrei verließen. Die Reise sollte über Kreta gehn und drei Tage dauern. Das Schiff war weit mehr Fracht- als Passagierschiff und eigentlich selbst nichts als ein gewaltiger Apfelsinenkahn. Nicht nur seine untern Räume, sondern auch