

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 5 (1909-1910)

Artikel: Opern-Première : Oper und Konzert IX
Autor: Jelmoli, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750941>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Auch der Schluss des V. Aktes, in dem Isolde, von der aufgehenden Sonne und verspäteten Erkenntnis beschienen und durchfrozen, dass der nun ruhelos in die Ferne Enteilende doch wirklich Tristan sei, dem von seinem treuen Hunde Umtanzten vergeblich und verzweifelnd „Tristan! Tristan!“ nachruft — erzeugt die Bitterkeit verwaister Hoffnung, das tragische Weltgefühl der ewigen erbarmungslosen Verlassenheit!

* * *

In der Reihe jener Dramen, die Emanuel von Bodman, Paul Ernst, Beer-Hofmann, Schmidtbonn, die Neu-Klassizisten, wie sie sich gerne nennen hören, anstreben, ist das Werk Hardts, als starke Talentprobe, ein Wegweiser. „Tantris der Narr“ ist ein Kunstwerk, in der Behandlung und Stilistik der Fabel, der Charakteristik, des Dialogs und in der Sprachbehandlung im einzelnen. Ein Mensch, der selbst Kultur besitzt, hat dieses Werk geschrieben!

Das hindert nicht, auf die Schwächen dieses Werks noch näher einzutreten. Vor allem: über die Unwahrscheinlichkeit des IV. Aktes kommt kein Denkender hinweg. Isot erkennt Tristan nicht! Die hellhörige Liebe, die sich jede Geste merkt, soll tauber sein wie Tristans Hund, der seinen Herrn sofort umtanzt!

Verständlich wäre: Isot *darf* und darum *will* sie Tristan nicht erkennen! Oder: Isot will, sucht, forscht — und kann ihn nicht erkennen. (Mit dem besten Willen also!) Im ersten Falle *spielt* Isot, dass sie nicht erkennen *will*. Das widerspräche dem V. Akte. Im zweiten Falle erlebt Isot tatsächlich den Zweifel: ist er es oder nicht? Diese Auffassung sollte die einzig mögliche sein. Sie erhöhe den Zuschauer zur Einsicht, dass Tantris der blonden Königin nicht *fremd* ist. Darauf kommt es an. Sonst wirkt der Verlust an menschlicher Wahrscheinlichkeit erkältend. Isot schreckt gewissermaßen im letzten Moment der Erkennung immer zurück, als Irritierte. Der Dichter hat freilich diese Auffassung dadurch selbst erschwert, dass er schon im III. Akte Tristan durch Isot nicht erkennen lässt. Die Unwirklichkeit der Nichterkennung wird dadurch ferner verschärft, dass zwischen die Verstoßung des III. Aktes, in dem Tristan als leicht erkennbarer *Held* erscheint, und dem IV. Akt, der den zur Unkenntlichkeit entstellten Tantris bringt, kein in der Handlung sichtbarer Zeitraum gelegt ist. Bei diesem Einwand gehe ich von dem Gedanken aus, dass die *wirkliche* Veränderung Tristans für den Zuschauer glaubhafter ist, (die Veränderung, wie sie Leiden und leidensvolle Zeit schafft) als eine *angenommene Maske*, wie der Dichter es vorschreibt.

CARL FRIEDRICH WIEGAND.

□ □ □

OPERN-PREMIÈRE

(OPER UND KONZERT IX)

I.

1780. Als unverstandenes und ungeliebtes Weib lebt die junge Rose an der Seite des ältlichen, eifersüchtigen Goldschmieds Bruno Brun in Aix in der Provence. Vor der Zudringlichkeit des Marquis von Nieuselles schützt sie Gaspard de Besse, ein zum Tode verurteilter Edelmann, der im Gebirge von Esterel sich vor den Nachforschungen der Häscher birgt. In dem

Hinterhalt, wohin der feurige Liebhaber die junge Frau zu locken vermag, wird de Galtières, eben dieser Geächtete, von neuem ihr Retter: er erschlägt de Nieuselles und wird nun selbst gefangen und hingerichtet.

Wie ein roter Faden zieht sich durch all dies Geschehen die Sehnsucht der jungen Frau nach Liebe und Freiheit; einer Verwirklichung dieser Sehnsucht aber tritt ihr überzeugter katholischer Glaube unerbittlich entgegen; sie ist eine Pflichtnatur, eine Wache, die stirbt, aber sich nicht ergibt. Ob sich nun ein solcher Charakter besonders zur Heldin eines Dramas eignet, wäre der Untersuchung wert; jedenfalls aber hängt die breite Organisation des Werkes durchaus mit diesem psychologischen Moment zusammen.

Aus einem Roman der Madame Ch. Reybaud gestaltete Pierre Maurice die Dichtung seiner Oper (muss man immer wieder daran erinnern, dass *drame lyrique* einfach Oper oder Musikdrama heißt, genau wie *scène lyrique* Operntheater und *artiste lyrique* Opernsänger?) in ausgezeichnete, von erlesener Bildung und hoher psychischer Kultur zeugender Weise. Natürlich ging bei der Übertragung ins Deutsche wieder erstaunlich viel verloren. Bei einem Stoffe, dessen Handlung sich eigentlich völlig im Busen der Heldin abspielt, musste begreiflicherweise den Ergüssen der Misé Brun (Misé=Madame Brun und nicht Rose wird die Provenzalin durchweg von allen Personen genannt, ja sie selbst spricht von sich unter diesem Namen) ein breiter Raum gewährt werden. So klingt ihr Jubel in einer großen Szene des zweiten Aktes aus, da sie den Namen des Geliebten erfahren hat und vor dem Muttergottesbild Schutz gegen das eigene Empfinden sucht. So entströmt ein tiefes und reines Naturgefühl ihrem Monolog in dem Wirtshaus des dritten Aktes, da die arme Gefangene wohl zum ersten Mal den Gittern ihres Käfigs entronnen zu sein glaubt und der Blick auf die silberne Fläche des Meeres ihr die tiefsten Saiten bewegt. Im letzten Akt endlich zieht als süßes Erinnern die Begegnung mit de Galtières im Kreuzgang der Erlöserkirche und das Geständnis seiner Liebe an ihrer Seele vorüber.

Man fühlt, dass es dem Komponisten vor allem darauf ankam, dieses Problem der treuen Frau vor dem Hörer zu entrollen. Und noch seltener und bewundernswerter erscheint diese Treue, da er nichts zu erwähnen versäumte, was das Milieu der Dulderin unerträglich gestalten könnte: der Gatte Goldschmied, ein niedriger, krämerhafter Gesell, den stete Sorge um den Verlust seines Besitztums und um die Treue seiner Frau quält, die Schwägerin Marianne, eine intrigante, hämische Person, deren Worte das Gemüt Roses verwunden; und ein Kind, um dessentwillen dies Martyrium auszuhalten wäre, fehlt dem Ehebunde. Die einzige Stütze der Armen bleibt ihr Glaube, der in dem Kapuzinerpater Theotist eine mächtige Verkörperung erfahren hat. Zugleich aber der unübersteigbar Damm, der sie von der Erfüllung ihrer Sehnsucht trennt. Alle Einwände, die man vom Standpunkt des Dramas aus gegen das Werk des Genfer Komponisten erheben kann, liegen in dieser Erkenntnis beschlossen.

II.

Da das Werk durchaus der Gattung des von Richard Wagner begründeten Musikdramas beizuzählen ist, spielen die Leitmotive darin eine bedeutsame Rolle. Sie sind durchweg von eindringlicher, ihre Träger voll auf charakterisierender Prägung. So das Thema der Misé Brun, das in dem Septimenaufschwung seines zweiten Taktes allerdings von Süßlichkeit nicht

durchweg freigesprochen werden kann; besser klingt es in der Mollfassung, wo es die Resignation des kämpfenden Frauenherzens treffend malt. Von ritterlichem Gepräge ist das Motiv de Galtières, dessen edle Conturen zu strahlender Höhe streben, die namentlich bei seiner Entfaltung im vollen Orchester eine berauschende Wirkung erzielen. Ob der Komponist bei der musikalischen Visitenkarte Meister Brunos absichtlich an einen andern unliebenswürdigen Ehemann aus der Nibelungensphäre erinnern wollte? Die Übereinstimmung ist eine so frappante, dass sich niemand bei diesem scharf skandierten Eifersuchtsthema der Reminiszenz wird erwehren können. In dem Thema de Nieuselles (vollständig erscheint es in der vierten Szene des zweiten Aktes) liegt weltmännische Eleganz und heitres Genießertum.

Diese Faktoren bilden die Grundlage des symphonischen Orchesters, dessen Behandlung in jedem Takt den starken Könnern verrät. Ein — vielleicht etwas zu gleichmäßig — vorwaltender Sinn für klanglichen Reichtum und Wohligkeit des Colorits zeichnet die Palette des Komponisten aus. Wundervoll amalgamieren sich die einzelnen Individuen in seiner Instrumentation, so dass wir ihre Verbindung nie als eine zufällig gewählte empfinden, sondern das Klangbild als kompakten Körper genießen. Dabei deckt das Orchester die Sänger niemals zu; die Deklamation ist von außerordentlichem Geschick und Geschmack diktiert (ich denke dabei natürlich an das französische Original).

Auch im Szenenaufbau und der Führung des musikalischen Dialogs beweist Pierre Maurice den kundigen Blick des geborenen Musikdramatikers. Eine Szene wie die vierte des zweiten Aktes, da der Marquis den Goldschmied zum Besuch der Kirmes in Grasse ermuntert, findet sich im musikalischen Theater der Moderne nicht gar häufig. Wie da die beiden Themen des Marquis (außer dem weiter obengenannten verfügt er noch über ein Seitenmotiv, das ich mit seiner zierlichen Stakkatobewegung als das präziöse bezeichnen möchte) und das Eifersuchtsthema Brunos gegeneinander ausgespielt werden und dazu das lustige Motiv vom Fest ertönt, wenn von der Reise die Rede ist: das bildet in seiner feinen Abwägung des Situationshumores eine der Glanzstellen der Partitur.

III.

Bis hieher möchte unsere Würdigung des Werkes dasselbe als eines jener Epigonendramen erscheinen lassen, wie sie die letzten Jahre in so reicher Zahl hervorgebracht haben, und bei denen wir in letzter Linie über eine kühle Anerkennung nicht hinauskommen.

Es muss daher gesagt werden: nicht da, wo er die Formel des Musikdramas befolgt, ist Pierre Maurice in seinem eigensten Gebiet. Der Romane ergreift uns vielmehr dort, wo romanisches Empfinden gebieterisch Ausdruck heischt. Welch ergreifende, aller konventionellen Theatralik bare Töne findet sein Katholizismus in der eigenartigen Harmonik seiner Mönchsgesänge. Welch blühendes Leben sprießt über dem ostinato (fis, gis, ais) der Mittagsglocken im zweiten Akt auf. Und wie hinreißend frisch und quellend melodios wirken die Mädchenterzette. Man höre, in wie anmutiger Weise das galante Rezept des Marquis die alte Arienform paraphrasiert. Das Problem, die einzelnen Gruppen der vorbeidefilierenden Frohnleichnamsprozession durch die Anteilnahme des Chores der Zuschauer begleiten zu lassen und dennoch die höchste Einheit zu wahren, hat der Komponist glänzend gelöst. Nicht minder hervorragend wird die unheimliche Stimmung der ein-

samen Schenke in der G-moll-Ballade des unsichtbaren Chores getroffen. Hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft, hier spüren wir Eigenstes und Persönlichstes.

IV.

Dem schweizerischen Tonkünstlerverein haben wir die Bekanntschaft mit Misé Brun zu danken. Unsere Oper schickte ihre bewährtesten Kämpen dafür ins Feld. Die unendlich anspruchsvolle Titelrolle war bei Liane Pricken in den Händen einer fein empfindenden und seelisch gestaltenden Darstellerin, die das Leiden der Armen in gesanglicher Schönheit verklärte. Merters edel gesungener Galtières und Poppes markiger Kapuziner standen ihr ebenbürtig zur Seite. Dem Marquis lieh Klinghammer Töne von prächtiger Eleganz und großem Charme der Erscheinung; Felmy musste durch maßvolle aber scharfe Charakteristik den Goldschmied zu interessieren.

Unverzeihlich erschien die Besetzung der Marianne, die man trotz ihres kleinen Umfanges unserer ersten Altistin (die als Madeloun höchst verdienstlich sang und spielte) hätte übertragen sollen.

Vortrefflich gelangen die Chöre, denen im ersten Akt das Kontingent des Lehrergesangsvereins wohl zu statten kam. Dem Orchesterpart merkte man hie und da an, dass die Zeit zur Vorbereitung nicht im richtigen Verhältnis zu der den Solisten und dem Chor bewilligten gestanden hatte. Wohl vermied Kapellmeister Kempfer die Klippen und Risse mit kundiger Hand. Für das gebildete Publikum aber ist es durchaus kein Genuss, sich aufatmend zu gestehen, an welchen Abgründen man wieder — Gott sei Dank — heil vorbeigekommen sei. Derlei Schwindelfreiheit darf man bei Genießenden nicht voraussetzen.

Um die geschmackvolle Regie erwarb sich Rogorsch entschiedene Verdienste.

ZÜRICH

HANS JELMOLI



BEMERKUNGEN

Bei der Besprechung von Emil Ermatingers Roman „Der Weg ins Leben“ (Seite 653 des letzten Heftes) blieb leider der Name des Autors MARTHA GEERING unerwähnt.

* * *

Unsere Tafel zeigt eine geschickte und künstlerisch wertvolle Anwendung der Reliefbühne im Märchenspiel „Prinz Goldhaar und die Gänsehirtin“ von Hans Jelmoli. (Vergleiche dazu: Wissen und Leben, Heft 7, Seite 405.)



Nachdruck der Artikel nur mit Erlaubnis der Redaktion gestattet.
Verantwortlicher Redaktor Dr. ALBERT BAUR in ZÜRICH. Telephon 7750.