

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 7 (1903)

Artikel: Von Schweizer Theatern
Autor: Kesser, Hermann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-573142>

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: 17.02.2026

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

von Denkmälern und Palästen hinter den Ofen gestellt und vergessen und verachtet.

Denn das Bessere ist des Guten Feind.

Ich habe aber noch die vierte der Säulen zu nennen, auf denen des Wirtleins ganze Wirtschaft fußte. Das war ein steinalter Herr, ein ungarischer Flüchtling und Oberst, der als ganzes Wrack aus Sturmbewegtem Leben sich eine schmale Pension als ehemaliger Francetreurs-Offizier des großen Garibaldi gerettet hatte. Er war ein Graf und Frei-eitskämpfer von Beruf. Er erzählte gern und viel. Er hatte als Jüngling die ungarischen Kämpfe gegen Österreich mitgemacht und nach der Niederwerfung durch die Russen mit Franz Kossuth das Exil vorgezogen. Er sprach von einem riesigen Majorat, das er längst antreten könnte, wenn er sich mit Franz Joseph, über den er allerhand Heimlichkeiten flüsterte, hätte aussöhnen wollen. Aber das gab es nicht für ihn. Er hat später bei Plewna die „türkische Freiheit“ verteidigt. Russland war so wie so sein persönlicher Feind. Er erzählte von Arabi Paschi, mit dem er als ägyptischer Polizeioffizier zusammenarbeitet, und von unserm Solothurner Munzinger Pascha und von der blutigen Schlacht gegen die Abessinier, in der Munzinger Pascha und der ganze Stab außer ihm und der größte Teil

des ägyptischen Heeres gefallen. Wie er davongetragen, darüber war er sehr undeutlich. Aber Munzinger muß er tatsächlich gekannt haben; ich besaß von meinem Großvater her, der mit jenem eng verbunden gewesen, eine kleine verbliebene Photographie, die ich ihm zur Prüfung einmal zeigte und die ihn in freudige Ekstase versetzte.

Das war aber schon drei Monate später — die Hitze hatte endlich auch mich vertrieben —, als ich Mitte November nach langem Aufenthalt im Engadin die alten Stätten wieder aufsuchte.

Das Wirtlein lag in den letzten Zügen. Der Oberst schrieb umsonst Artikel auf Artikel in die „Presse“, den „Petit Parisien“ und andere Tummelplätze des weniger sublimen Pariser Journalismus, wo er seinem spärlichen Brot zuweilen eine Butterzulage geholt hat. Man war seiner und seiner Tartarinaden müde. Der Armenier, der letzte zahlungsfähige Kunde, konnte nicht mehr angepumpt werden, weil er nicht mehr kam. Der Architekt hatte sein Prachtwerk vergessen. Aber die Stimmung war darum nicht schwüler geworden. Der Bierausschank war wegen Kreditasthma eingestellt. Man lebte von Wein über die Gasse. Aber man war guter Dinge. Man hatte ja die Ausstellung.

(Fortsetzung folgt).

■ Von Schweizer Theatern. ■

I. René Morax' „Quatembernacht“.

Mit einer Abbildung.

Nachdruck verboten.

Die Schweiz gab der Literatur einen Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Viel ungebrochener Boden findet sich noch in dem Land, das so verschiedenartige Rassenkreuzungen aufzuweisen hat, und es ist nicht unmöglich, daß sich einmal französisches Theaterblatt mit deutscher Tiefe zu glücklicher Ehe eint. Die Schweiz liegt im Zentrum Europas, und die literarischen Erzeugnisse deutschen und französischen Ursprungs gehen da aus und ein, vielleicht, daß gerade deshalb einmal aus den Schweizer Landen gewaltige Überraschungen kommen. Daß sich's zuweilen bedeutsam regt, das hat uns ein jugendliches Talent gezeigt, der Waadtländer René Morax. Seine „Quatembernacht“, die uns auf Veranlassung des Hottinger Lesezirkels das Zürcher Stadttheater am 27. Januar d. J. vorgeführt hat, ist zwar noch keine literarische Großtat; aber daß man es immerhin mit einem beachtenswerten Talent zu tun hat, der Einficht wird sich keiner verschliezen können, der für lebenskräftige Bilder aus dem Volksleben empfänglich ist. Ich weiß nicht, ob es der Dichter selbst war, der sein Schaffensprodukt „ein Drama aus dem schweizerischen Hochgebirge“ genannt hat, für alle Fälle aber ist der Untertitel zu hoch gegriffen; denn Morax' „Quatembernacht“ will wahrscheinlich nicht mehr sein als ein Volksstück, das eine Reihe fiktiver vollwertiger Einzelbilder aus dem Leben der Alppler bringt, die durch eine alte Hochlandsage geschickt verknüpft sind.

Daß Morax den Melancholiker Karl in den Vordergrund rückt, einen begüterten Bauernsohn, der an gebrochenem Herzen zugrunde geht, das ist vielleicht nicht einmal so belangreich, wie man vielfach angenommen hat. Solch bäuerliche Idealgestalten gehören aber zu den Requisiten des Volksstückes; Karl Platten steht jedenfalls auf dem richtigen Platze und ist psychologisch richtig durchgeführt. — Wir wissen, daß wir den Helden des Dramas vor uns haben, als inmitten der übermäßig luftigen Bauernburschen in der Pintenwirtschaft der finstere, bleiche Karl erscheint. Ihm ist jedes Vergnügen zum Ekel geworden, jede Freude zur Sünde, seit er seine geliebte Monika durch den Tod verloren hat. „Tanzen, viel lieber sterben!“ denkt er, und zur Wut steigert sich sein Gebaren, als ihm die fröhlichen Gefellen auf dem Hackbrett den Tanz aufspielen, bei dem er einst Monika umfangen hat. Wohl mag der Unglückliche einsam in düsterm Brüten genug seines verlorenen Glückes denken; aber wie eine

Lästerung muß er es empfinden, von den rohen Gefährten die Wunde aufzreißen zu lassen. Das Leben ist ihm schal und leer; wir haben sofort die Empfindung, einen lebenverneinenden Selbstmordkandidaten vor uns zu sehen, bei dem es nur eines geringen Anstoßes bedarf, um den Entschluß zur Tat werden zu lassen. Das Fatum will es, daß man den nächsten Tag mit Holzschlitten auf der Bellalp unterhalb des gespenstigen Altsch-Gletschers zubringt. Karl hat sofort die Absicht ausgesprochen, oben über Nacht zu bleiben, und niemand kann ihn davon abbringen. Seine Gemütsverfassung hat zum Überfluss noch eine schlimme Steigerung zum Quälereischen erfahren müssen; die Kameraden sind seiner lächerlichen Trauer fett geworden, und einer hat sich nicht geheut, ihm ins Gesicht zu sagen, daß er ein Narr sei, weil er nicht mehr und nicht weniger als eine schlechte Dirne betrauere. In schrecklicher, zerrütteter Stimmung bleibt Karl zurück, und die aufsteigende Nacht trifft einen Menschen, der dem stilsen Wahnsinn nahe ist. Er hat sich noch nicht zur Ruhe begeben, da naht ein spukhafter Zug; die Toten find's, die im Gletscher ihre Sünden büßen. Auf sie hat er ja gewartet. „Ich fürchte mich nicht vor den Toten!“ gab er der warnenden Mutter zur Antwort, und sicher war es die geheime Hoffnung, der toten Monika zu begegnen, als er den vermessenen Plan, die Nacht auf den Bergen zuzubringen, so rasch zu dem seinigen mache. Trotz allem aber taumelt er entsezt in seine Hütte; der grauflige Anblick des Bützerzuges läßt ihm die Willenskraft und macht sein Blut erstarren. Monika hat er erblickt, seine bis übers Grab geliebte Monika. Es soll zwischen ihnen zu einer fürchterlichen Ausprache kommen. Ihr Geist überschreitet die Schwelle seiner Hütte; er muß sie fragen, ob es wahr ist, daß sie eine Urreine gewesen (es hätte ihm zwar genügen können, daß er sie unter den büßenden Geistern gesehen, um die Gewißheit zu haben, eine Sündige zu lieben), und nun erfährt er aus ihrem Mund das Unerhörte. Bernichtet bricht er unter der Erkenntnis zusammen. Nichts will er wissen von Verzeihung. Der Morgen graut, die Alberglocken läuteten, zurück müssen die Geister in ihr eisiges Grab. Monika scheidet, ohne daß ihr Karl ein erbarwendes Wort des Mitleids geschenkt. Aber jetzt gereut es ihn, sie unentföhnt von dannen gelassen zu haben. Er stürzt ihr nach „Ich vergebe, ich vergebe . . .“ Am nächsten Morgen



Franz.
(Geo Landdeck).

Mutter Elise.
(Helene Orla).

Karl.
(Otto Mauren).
Katharine.
(Germaine Schumowska).

Schlusszene von René Morax' „Quatembernacht“.
(Erstaufführung der deutschen Bearbeitung im Zürcher Stadttheater den 27. Januar 1903).

finden die Dörfler den Leichnam Karls entseelt am Fuße des Gletschers.

Das ist der an sich große Vorwurf. Moraz besitzt noch nicht jene Gestaltungskraft, die ein Vorrecht der Größten und auch erst in ihren reifsten Tagen ist, um psychologisch genau zu motivieren, und es gelang ihm nicht, die Katastrophe — die Begegnung zwischen Monika und Karl — zur dramatisch belebten Szene zu gestalten, die den Kern aller Geschehnisse enthält und diese selbst glaubwürdig macht. Er malt in Stimmungen und liebt Kleinmalereien. Darum vermochte er in der ersten Szene im Wirtshaus, wie sich die Dorfbevölkerung zusammenfindet und unterhält, ein farbenfrohes, gruppenreiches und charakteristisches Bild zu entwerfen. Die Sitten der Gomstaler werden uns treu geschildert, und mit großem Geschick hat es Moraz verstanden, die einzelnen intimen Skizzen zu einem Ganzen zusammenzuhalten. Die Schlusszene zwischen Mutter und Sohn entbehrt nicht poetischer Wirkung.

Die Alpenszene auf den Bergen, das Holzfallen und die Schlittenfahrt ins Tal zeugen von offenkundigem Bühnentalent für Milieukunst und realistische Details. Der dritte Akt — dessen übermäßige Längen ohne Schaden noch mehr geskürzt werden dürfen — ist allzusehr mit Musik gesegnet, und wir müssen bei dieser Gelegenheit kurz des musikalischen Faktors der „Quatembernacht“ gedenken. Moraz bedient sich stellenweise einer selbstkomponierten, illustrierenden Stimmungsmusik, die ohne weiteres den Zweck hat, die jeweilige Stimmung zu verdichten. Die Musik ist nicht arm an selbständigen Motiven. Sie bedient sich vornehmlich klagender, sehnsüchtiger Themen, beschränkt sich hauptsächlich auf übermäßige Intervalle, synkopierte Chromatismen und wird zumeist von sordinierten Violinen vorgetragen. Die Ehe zwischen dem gesprochenen Wort und begleitender Musik war nie besonders günstig; Moraz hat melodramatisch das Neuerste gewagt. Bieloris ist ihm die Verquickung gut geläufig, stellenweise, wie in dem oben genannten dritten Akt, wird die Klarheit der Handlung wesentlich beeinträchtigt.

Ein prächtiges Schlussbild bot der letzte Akt. Karls Mutter steht vor dem Kreuz den Allerbarmer an, ihr den Sohn zurückzubringen; die Kunde von Karls Tod ist bereits ins Tal gedrungen, und die Dorfbewohner haben sich versammelt, um den Berunglückten, der auf einer Bahre zu Tal geschafft wird, zu erwarten. Der Schmerz einer Mutter hat hier herden Ausdruck gefunden. Wir haben, zumal da die stimmungsgewaltige Szenerie von der Hand Jean Moraz', des Dichters Bruder, eine künstlerisch vollendete Wiedergabe eines winterlichen Walliserdorfs ist, die Szene in diesem Heft reproduziert. Im Hintergrund links erblickt man in weiter Ferne den verhängnisvollen Gletscher; dem Beschauer gegenüber liegt der verschneite Dorffriedhof mit der einfachen Kirche, rechts zieht sich das Dorf entlang. Im Vordergrund sehen wir links verräucherte, alte Walliser Bauernhäuser, rechts das Heim Karl Plattens, die „Pintenwirtschaft“, in der Mitte der Bühne das Kreuz. Die Photographie zeigt den Moment, da der Zug mit Karl eben angelangt ist; in ehrfurchtsvollem Schweigen vor der Majestät des Todes haben die Männer das Haupt entblößt, um für die arme Seele des Dahingeschiedenen Gebete zum Himmel zu schicken; ohnmächtig ist die Mutter Karls den Umstehenden in die Arme gefunken. Mit diesem ergreifenden Akkord klingt die Handlung aus.

Jakob Boßhart hat den französischen Urtext ins Deutsche übertragen — keine kleine Aufgabe, da es sich darum handelte, den volkstümlichen, schlichten Ton zu treffen, die deutsch-schweizerische Ausdrucksweise dem geschmeidigen Französisch anzupassen, ohne der Sprache und dem Sinn Gewalt anzutun.

Bon seiten des Zürcher Stadttheaters geschah alles, um das Werk in vorzüglicher Ausarbeitung zu bringen, und so konnte es nicht ausbleiben, daß die „Quatembernacht“ mit großer Befriedigung aufgenommen wurde. Direktor Reufers Regiekunst entfaltete schöne Proben von künstlerischer, abgetönter Darstellung. Kapellmeister Kempter hatte die musikalische Leitung inne. Den Karl Platten spielte mit viel Verständnis Herr Otto Mauren, die Monika gab Fräulein Wilhelmine Brandes, die Mutter Frau Orla. Das Stadttheater Zürich, der Lesezirkel Hottingen und René Moraz können auf die Vorstellung der „Quatembernacht“ mit Hochgefühl zurückblicken*).

*.) Seither ist das Stück in deutscher Bearbeitung auch in St. Gallen mit Erfolg aufgeführt worden.

II. Jules Massenets „Griselidis“.

Mit drei Abbildungen.

Eine weitere Aufführung, die auch außerhalb der Schweizergaue die weitgehendste Beachtung fand, hatte das Zürcher Stadttheater in Massenets „Griselidis“ zu verzeichnen.

Da dem Stoff, den Jules Emil Frédéric Massenet, der französische Tonzeiger, für seine lyrische Oper verwendet hat, größere literarische Bedeutung zukommt, müssen wir bei der Griselda-Sage ein wenig verweilen, ehe wir uns der Oper Massenets zuwenden. Es ist dies eine jener vielen Wanderungen, die in der Literatur bald da bald dort begegnen. Boccaccio hat sie uns in der letzten Erzählung seines unsterblichen „Decamerone“ überliefert. Zum ersten Mal erfahren wir hier von der frommen und braven Frau Griselda, einem armen Fischermädchen, das der Margraf von Saluzzo zu seiner Gemahlin macht. Nach kurzer Zeit gefiel es dem hohen Herrn, den Gehorsam seiner Gattin grausamen und barbarischen Proben zu unterwerfen. Er nahm ihr die Kinder, um sie scheinbar zum Tode zu führen, quälte sie auf alle erdenkliche Weise, ließ sie schließlich gleich einer geringen Magd im Hause dienen, und erst nach zwölfjähriger Probezeit setzte er sie wieder in alle Ehren ein. Soweit der Urtext des Boccaccio. Petrarca übersetzte die Sage ins Lateinische, und diese Bearbeitung kam in den verschiedensten Versionen nach Deutschland und Frankreich und in die humanistisch-lateinische Dichtung. In England bemächtigte sich Geoffroy Chaucer, der erste moderne Dichter der englischen Literatur, des Stoffes; von altdutschen Bearbeitungen nennen wir Albrecht von Eybs*, „Grisardis“ und Hans Sachsen „Comedie von der geduldigen und gehorsamen Markgräfin Griselda“ (1546). — Die Sage wurde in den einzelnen Bearbeitungen einer verschiedenen Umgestaltung unterzogen. Aus Griselidis, der braven Ehefrau, wurde nach und nach die fromme, christliche Dulderin, die in den Verführungen durch den Gemahl eine Fügung des Himmels sieht. Friedrich Halm (Freiherr von Münch-Bellinghausen), der österreichische Dichter, brachte in den dreißiger Jahren sein zu jener Zeit äußerst beifällig aufgenommenes Drama „Griselidis“. Der Stoff erfuhr hier eine Umgestaltung in weitestem Sinne. Griselidis wird zum Opfer einer Wette zwischen ihrem Gemahl und der Königin Ginebra. Als sie schließlich erfährt, warum sie alle die seelischen Qualen hat erdulden müssen, verläßt sie ihren Gatten, empört über seine Herzensrohheit. — Alle diese Bearbeitungen sind heute fast ausschließlich nur mehr dem Literaturhistoriker bekannt — der einzige Halm macht vielleicht eine Ausnahme — und auch die Zeit der Volksbücher ist heute vorbei, denen die Sage in Prosa einverlebt war. Dem französischen Dichterpaar Armand Sylvestre und Eugen Morand war es beschieden, der Griselda-Sage wieder zu neuer Bedeutung zu verhelfen.

Im Jahr 1891 ging an der Comédie française zu Paris das Mysterium „Griselidis“ in Szene, das damals das Augenmerk der ganzen literarischen Welt auf sich lenkte. War es doch etwas Gewagtes, inmitten einer Zeit, in der der Realismus auf der Bühne wie in der gesamten Kunst von Triumph zu Triumph schritt, mit einem Bühnenwerk herorzutreten, das naives, harmloses Genießen voraussetzt, um poetischer Wirkung sicher zu sein. Die Mysterienform allein war etwas vollständig Neues. Mit der Form geht die Umgestaltung des Stoffs Hand in Hand. Das Mysterium verlangt ein Betonen der religiösen Momente; hier sind die Figuren des Dramas nicht mehr selbständig handelnde Personen, sie sind in der Macht Gottes und der Heiligen oder des Teufels, Marionetten gleich an Fäden geleitet, den überirdischen Schickungen anheimgegeben. Tritt darum in der ursprünglichen Fassung der Gemahl als Verüchter heran, so sehen wir ihn bei Sylvestre in dieser Eigenschaft vollständig ausgeschaltet. Hier ist der böse Feind selbst die Quelle von Griselidis Leiden, und eine Himmelsmacht, die heilige Agnes, muß eingreifen, um den Knoten zu lösen.

Es war ein glücklicher wenn auch gewagter Gedanke der Autoren, den Teufel und selbst sein Weib Ziamina in die Handlung einzuführen. Denn der Teufel gibt zumeist dem Mysterium das mittelalterliche Gepräge. Er ist so gezeichnet, wie er sich in den alten Fastnachtsspielen, in mönchischen, klösterlichen Mummenreien und in den geistlichen Dramen des Mittelalters findet, als der Widersacher, der Feind alles Guten und Reinen, der herumgeht, „wie ein brüllender Löwe und

*.) Die Namen Chaucer und Eyb verdanken wir einem Vortrag des Herrn Professor Dr. Louis P. Bé.

suchet, wen er verschlinge". Nicht bösartig, im Grunde mehr komisch und grotesk hat Sylvestre den Teufel entworfen, und wir haben Mühe, an seine häblichen Anschläge zu glauben, wenn wir das kindlich heitere Gebaren des drolligen Burischen gesehen, wie er im Schloßgarten tanzend und singend umherspringt, überfreudig, aus den Klauen seiner Genossin Flamina zu sein. Flamina ist gleich dem Satan selbst ein echtes Geschöpf der mittelalterlichen Sagenwelt, die Beelzebub eine ganze Familie zuschrieb; sie ist des Teufels Mithelferin bei seinen Angriffen auf christliche Tugend und Frömmigkeit, stets bereit mitzulügen und mitzuverderben, wenn es gilt, eine christliche Seele in die Hölle zu stürzen. Daß sich der Böse am Ende seiner Taten geprahlt sieht, daß er der alte dumme Teufel bleibt, gehört zum Wesen der tendenziösen Didaktik des mittelalterlichen Dramas.

Griselidis wird bei Sylvestre vollständig zur ätherischen Himmelsfigur. Man weiß nicht, von wannen sie kommt, wir erfahren nur, daß sie dem Hirtin Alain bekannt, daß sie ein Geschöpf gleich den Engeln an Keusche und Reinheit ist. Sie ist vollständig willenslos und sieht in allem, was ihr begegnet, die Schildungen höherer Mächte. Gehorsam gegen den Gatten, der ihr vom Himmel gegeben ist, eine unendliche, allumfassende Liebe zur Mitwelt zeichnet sie aus. Es wäre nicht angebracht, eine solche Figur scharf zu profilieren. Sylvestre hat sich darum begnügt, sie mehr oder weniger in vagen Konturen zu geben. Mit wohlberechneter Absicht! Hörte Griselidis auf, wie ein Sagengeschöpf zu handeln, würden wir über ihre Christen, ihr Wesen bis ins kleinste aufgeklärt, so ginge sie ihrer Poesie verlustig. Denn ohne Mystik gibt es durchgehends wenig tiefe Poesie. Gerade durch den geheimnisvollen Schleier, der sie umweht, erregt sie unsere Anteilnahme, tritt sie uns näher. Unserer nachschaffenden Phantasie bleibt es überlassen, das Bild des Dichters zu ergänzen. Wir haben in Griselidis den seltenen Fall, daß auch das rein Komödiantische poetisch wirksam sein kann, ohne zum Menschlichen in Beziehung zu treten.

Ihr Gatte, der Marquis, steht uns wesentlich ferner. Er ist nur Mittel zum Zweck. Nur zwei Personen, Griselidis und der Teufel, stehen im Vordergrund; sehr weit zurück erblicken wir den Marquis und Alain, dann Flamina und nur schwach vom Hintergrund sich abhebend die Rose Vertrade, Gondebaud, den Schloßhauptmann, und den Kaplan.

Gegen diese stilistische Anordnung wird nur einmal verstoßen: Vertrade tritt zu sehr hervor, ihre Ballade zu Anfang des ersten Aktes würde nur zum Vorteil des Stücks fortfallen. Das Maßnetz zuweilen musikalisch aus der Rolle fällt, das wollen wir uns für die Betrachtung der Musik auffsparen. Zunächst sei das Stück inhaltlich skizziert.

In den herrlichen Tälern der Provence weidet der Hirt Alain friedlich seine Schafe. Sein Auge glänzt in felsigstem Entzücken; er erzählt dem Kaplan und Gondebaud von Griselidis:

„Schau Griselidis, die Keusche, Steine,
Hold in ihrer Anmut lichtem Scheine,
Ihren stillen Zauber bricht du nie:
Schau Griselidis, dann liebst du sie!“

Sein stilles Glück erfährt einen jähen Abbruch. Der Marquis erblickt kaum Griselidis, als er schon, ergriffen von dem holden Zauber ihrer Erscheinung, sie auf den Knieen bittet, die Seine zu werden. Die fromme Griselidis gibt ihr Jawort, und unsichtbare Engelhöre jubeln, als sie dem Marquis Gehorsam für immer gelobt hat. Im Schloß des Markgrafen treffen wir sie wieder; aber gerötet sind ihre Augen von Tränen. Ihr Gemahl hat das Kreuz genommen; es geht zum Kampf gegen die Ungläubigen. Mit ihrem kleinen Söhnchen Loys soll sie allein zurückbleiben. Bittere Sorgen quälen darum das Herz des Ritters, er fürchtet für Weib und Kind. Doch als der Kaplan ihn vor der Untreue der Frauen warnt, spricht er ungescheut aus, vor dem Teufel selbst wäre er bereit, die Treue seiner Griselidis zu beschwören. Ihm ist kaum das Wort entfahren, da meldet sich der Leibhaftige an. Er erheitet sich, die Wette zu halten. „Alsgleich sei gegen mich die Wette verloren, wenn die Marquise, seit Ihr einmal von ihr ferne, Treue oder Gehorsam verlerne.“ Der Marquis schlägt ein, und der Teufel beginnt sein höllisches Werk.

Als Kaufmann aus dem Morgenland verkleidet, erscheint er mit einer schönen maurischen Sklavin und berichtet, daß er als Abgesandter des Gatten komme. Der Marquis habe sich mit der Orientalin in Liebe geeint und ihr die Ehe versprochen.

Griselidis möge das Schloß verlassen. Der erste Versuch, die treue Gattin zum Ungehorsam zu verleiten, schlägt gänzlich fehl. Immer gehorsam dem Gemahl will Griselidis mit ihrem Söhnchen Loys weiterziehen und der neuen Herrin Platz machen.

Da ersinnt der Teufel eine zweite List. Durch ihren ehemaligen Gefährten Alain will er die Reine verführen lassen, sie durch den Zauber der Vergangenheit verderben. In einer Szene, die etwas an die Gartenszene des Gounod'schen Faust erinnert, beschwört er die Blumengeister, Alain und Griselidis mit heißer Lust zu erfüllen. Aus dem blühenden Garten reißen die geflügelten Scharen die Lilien, das Symbol der Reinheit, und streuen seltsame Blumen von berausendem Duft. Alain und Griselidis werden vom nächtlichen Schlummer geweckt, und unsichtbare Mächte führen sie zusammen. Griselidis ist, von den leidenschaftlichen Liebesworten Alains hingerissen, nahe daran, zu unterliegen; doch der Himmel schickt ihr Hilfe: Loys,

ihre unschuldiges Kind, erscheint, und sie hat sich rasch gefunden. In ohnmächtiger Wut über den steten Misserfolg raubt der Teufel nun ihr Söhnchen. Vor dem Altar der heiligen Agnes fleht die Schwergeprüfte die Hilfe Gottes an. Sie öffnet das Heiligtum, um vor dem Bild der Heiligen zu beten. Doch mit Entsetzen wird sie gewahr, daß die Heilige verschwunden ist. Durch die Mutterliebe will sie jetzt der Satan verderben. Bekleidet als Bote tritt er als Besucher heran und meldet, ein Korsar, in glühender Liebe zu ihr entflammt, habe Loys geraubt, ein Kuß von ihren schönen Lippen, und er gebe ihn zurück. Griselidis geht, um den Sohn zu suchen; eine geweihte Waffe soll sie gegen Unbilden schützen.



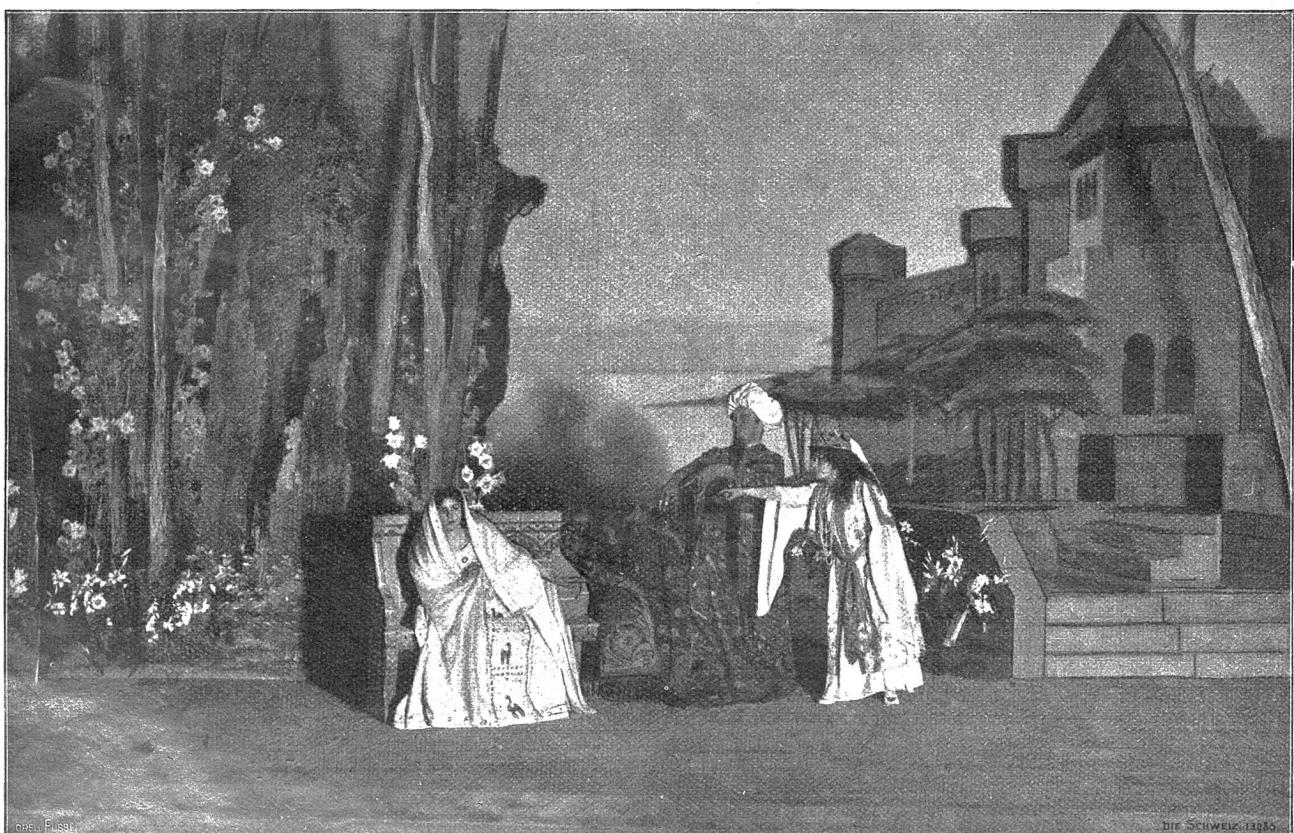
Bertha Trebess als Griselidis.

Indessen kehrt der Marquis zurück. Mit bangem Ahnen, mit Entsetzen erfüllt es ihn, daß ihm alles ausweicht; im Gebetsraum trifft er endlich den Teufel. Der erwartet ihn hohnlachend, um ihm quälenden Zweifel in die Brust zu legen. So findet ihn Griselidis. Gewaltkam drängt der Marquis zuerst seine aufströmende Freude über das Wiedersehen zurück; doch ein beiderseitiger Schwur zur Bekräftigung der gehaltenen Treue vereinigt sie bald, und ihr Glück wäre ein vollkommenes, wenn sie nicht der Teufel an ihr Kind erinnern würde. Nach Lohs soll er fragen, rät er dem Marquis, und aus der Gattin Mund muß der Ritter erfahren, daß sein Sohn geraubt sei. Durch tollen Spuk läßt ihn der Teufel. Als er nach den Waffen an der Wand des Heiligtums greifen will, verschwinden sie vor seinen Augen. In inbrünstigem Gebet werfen sich nun die Gatten vor dem Altar der Heiligen nieder, und Gott sendet Hilfe. Dem Marquis erglänzt ein flammendes Schwert, und als Griselidis in heißem Flehn von der heiligen Agnes den Sohn erbittet, vollzieht sich ein Wunder: das Heiligtum springt auf, und die Heilige selbst gibt den überglücklichen Eltern den Sohn zurück. Soweit die Handlung.

Eugen Morand hat das Mysterium für musikalische Zwecke zugerichtet, und Alexander Ehrenfeld hat das Libretto ins Deutsche übersetzt. Ehrenfelds Bearbeitung verdient alle Anerkennung; doch ließ er sich zuweilen bei dem Bemühen stilgetreu zu übersetzen kleine Verluste gegen die deutsche Sprache zu schulden kommen und trug der gesanglichen Wirkung des Werks nicht immer genug Rechnung.

Massenet hat den Text nicht ungeschickt mit Musik versehen, und es war von dem formgewandten Franzosen zu erwarten, daß er sich im großen und ganzen dem Stil des Mysteriums gut anzupassen verstehe. Zusammenfassend den Vorwurf zum musikalischen Gedanken werden zu lassen, war ihm nicht gegeben. Vermutlich lag das auch nicht in der Absicht des Komponisten; wahrscheinlich war er sich selbst bewußt, daß hier die Musik nicht als Hauptfache auftreten könne, sondern mehr nur umrankendes Beiwerk bleibe. Es wäre eine Aufgabe gewesen, eines neudeutschen Romantikers würdig, durch polyphone Verzierung im Oratorienstil hier in die Tiefe zu gehen. Massenet löste die Aufgabe auf seine Art. Seine Proteusnatur wußte sich zu helfen. Er kehrte dem mittelalterlichen Mysterienstil

zuliebe zu mittelalterlichen Tonformen zurück und setzte die einzelnen Stimmungen in Musik um. Da schuf er denn freilich manches, dem sich Bedeutung nicht absprechen läßt, so ein entzückendes pastorales Idyll im Vorspiel: der Hirt Alain im Sonnenglanz des herrlichen Pinenwaldes — wohlgemerkt ein Idyll im Sinne Massenets von mehr süßem und lieblichem Zauber als naturbeseelter Empfindung. — Auch im ersten Akt ist es ein Stimmungsbild, das musikalisch hervortritt; die Fanfarenlänge des ausziehenden Kriegstrosses mischen sich in prächtigen Harmonien mit der hier ausnahmsweise thematisch reicher ausgestatteten Musik, die in plastischer Weise die Gedanken der sehnfütig und schweren Herzens zurückbleibenden Griselidis zum Ausdruck bringt. Der zweite Akt leitet mit bizarren musikalischen Drôlerien ein, sie sollen den Teufel zeichnen. Bei dem Bemühen, hier komisch zu wirken, ist Massenet schließlich in den Ton der guten französischen Operette im Stile Lecocq's gefallen, und an einer Stelle erinnert man sich deswegen mehr zur Oper neigenden Girofle-Giroflâ. Die Musik ist deshalb freilich nie banal, Massenet bleibt immer taktvoll. Die nächtliche Geisterszene ist von starken Einflüssen Gounods, Halévis, Meyerbeers, Ambroise Thomas' und Bizets nicht frei. Der Komponist verleugnet hier seinen musikalischen Stammbaum keineswegs. Daß er in dieser Oper mit Wagner aber auch nicht mehr das Geringste zu tun hat, möchten wir nicht vergessen anzufügen, es sei denn, daß man die wenigen, konsequent durchgeführten Motive als „wagnerisch“ bezeichnen will. Massenet ist in „Griselidis“ völiger Reaktionär, nicht nur durch die alten französischen Volkswisen, wie er sie in der Ballade der Vertrude, im Duett vom „Böglein, das sein Nest verlor“ zwischen den Ehegatten zur Verwendung bringt, durch die Verwendung eines alten provençalischen Tanzes im Duett zwischen Flamina und dem Teufel und die klösterliche Litaneienform im Gebet des Finales, sondern nicht zuletzt in Melodieführung, Harmonie und Kontrapunktik. Die Instrumentation ist meisterlich, und an entzückenden Klangwirkungen ist kein Mangel. — Unser Urteil über die Musik geht deshalb dahin, daß sie, ohne von evident großer Bedeutung zu sein, an dem Musiker Massenet keine neuen Seiten offenbart. Seine Begabung als „Tondichter der Frau“ hat Massenet schon genugsam erwiesen, und so war es von vornherein wahrscheinlich, daß der Kom-



Griselidis (II. Akt, IV. Szene). Griselidis wird vom Teufel und seiner Gemahlin Flamina veracht.



Griselidis (III. Akt, VII. Szene). Griselidis erhält von der heiligen Agnes ihr geraubtes Kind zurück.

ponist der französischen „Manon“, der „Sappho“ und „Navarraise“ ebenso glücklich in der Schaffung einer reizvollen französischen „Griselidis“ sein werde. Die Ausführung rechtfertigte diese Ansicht.

Wie wenige Opern bedarf diese Schöpfung eines sorgfältigen, bis ins einzelne abgestimmten Rahmens und einer stilvollen Interpretation durch die Darsteller. Das Zürcher Stadttheater hat diesmal seiner Leistungsfähigkeit das schönste Zeugnis ausgestellt. Eine vollendete Ausstattung an kostümlichem und dekorativem Material, eine völlige Anpassung an den schematischen Mysterienstil durch die Darsteller, Meisterleistungen in Regie durch Direktor Alfred Neuker liegen den 5. Februar zu einem Gedenktag in den Annalen des Zürcher Stadttheaters werden. Die dargestalt vollendete Wiedergabe der „Griselidis“ mußte darum einen tiefen Eindruck hinterlassen, der sich nachhaltiger zeigte, als man es sonst gewohnt ist.

Ein Gemälde schönster poetischer Stimmung bot das erste Bild, der lichtdurchflutete Pinienwald mit jener lieblichen Szene, da der Marquis um Griselidis Hand wirkt. Der zweite Akt führt uns jene Geisterzene vor, da die geflügelten Unholde des Teufels in Griselidis der Sünde Gifft zu trüpfeln suchen. Im dritten Akt fesselt die farbenprächtige, bildmäßig wirkende Schlußszene: Griselidis empfängt aus den Armen der heiligen Agnes ihr geraubtes Kind (s. Abb.).

Nächst diesen Produkten der Regie sind die Darsteller und

die musikalische Leitung zu nennen. Meister Kempter stand am Dirigentenpult. Von den Mitwirkenden zeichnete sich die Griselidis der Fräulein Trebeß durch gesanglich und schauspielerisch gleich vorzügliche Ausarbeitung aus. Man sah, daß Fräulein Trebeß ihre Aufgabe gebanklich erfaßt hatte und sich jeder Bewegung und jedem Tones bewußt war. Offenbar entsprach die Griselidis in seltenem Maß ihrer künstlerischen Individualität. Mit Fräulein Trebeß teilte sich der Baritonist Hans Basil in die Ehre, an dem Verdienst für das Zustandekommen des Ganzen den Hauptanteil zu haben. Sein Teufel war in jeder Hinsicht aus dem Geiste der Dichtung gespielt, voll von Bonhomie und Pittoreske und doch nie aufdringlich. Eine stattliche Leistung wies Fr. Mathilde Level als Fiamina auf. Die Sängerin schien hier ganz in ihrem Element und wußte die Nuancen des Grotesk-Komischen fein zu schattieren. Den Alain sang Herr Schade, des Stadttheaters lyrischer Tenor, den Marquis gab sympathisch Herr Wilhelm Bockholt. Der Vollständigkeit halber führen wir noch den Gondebau des Bassisten Lippold, den Kaplan Neumann und die Vertrags-Fräulein Straub an. Die Kostüme stammten aus einem Düsseldorfer Atelier und von Frau Benker in Zürich. Die Dekorationen hatte teilweise die Berliner Firma Hartwig & Cie. und, teilweise das Theateratelier des Kunstmalers Albert Isler geliefert. Des stilvollen Gebetsraumes und des Pinienwaldes von des letztern geschickter Hand sei besondere Erwähnung getan.

Hermann Kesser, Zürich.

Der Kampf gegen das Schmuggelwesen an der schweizerisch-italienischen Grenze.

Mit Abbildung nach photographischer Aufnahme des Verfassers.

Es wird wohl in keiner Gegend, wo die Gemarkungen zweier Staaten sich treffen, ein so schwungvoller Schleichhandel getrieben wie an der schweizerisch-italienischen Grenze. Der enorme Preisunterschied der wichtigsten Wollsnahrungs- und Genussmittel in beiden Ländern, besonders auf Kaffee, Zucker, Schokolade, Salz, Tabak und Zigarren bringt es mit sich, daß sich trotz aller drafonischen Strafen immer wieder Leute finden, das zwar gefährliche, aber auch einträgliche Gewerbe des Schwär-

zens auszuüben. Die Schmuggler sind fast ausnahmslos Bewohner der italienischen Grenzbörsen, die mit Weg und Steg in den größtenteils gebirgigen Grenzstrichen genau vertraut sind, dabei fühl und verwegen, sodaß es ihnen auf einen blutigen Strauß mit den Grenzjägern nicht ankommt. Obwohl die ganze Grenze mit einem schier undurchdringlichen Kordon von Finanzaufsehern besetzt ist, finden sie immer ihre Schläche, auf denen sie fast stets ihre Beute in Sicherheit bringen. Oft