

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: 17.04.2026

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 Brack aus sturmbewegtem Leben sich eine schmale Pension als ehemaliger Francireurs-Offizier des großen Garibaldi gerettet hatte. Er war ein Graf und Freieitskämpfer von Beruf. Er erzählte gern und viel. Er hatte als Jüngling die ungarischen Kämpfe gegen Oesterreich 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 flüsterete, hätte ausöhnen 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 zusammengearbeitet, 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 davongekommen, 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 verblichene 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 Bierauschank 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 Moray' „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 Klassenkreuzungen aufzuweisen hat, und es ist nicht unmöglich, daß sich einmal französisches Theaterblut 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 Ueberraschungen kommen. Daß sich's zuweilen bedeutsam regt, das hat uns ein jugendliches Talent gezeigt, der Waadtländer René Moray. 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 Einsicht wird sich keiner verschließen 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 Moray' „Quatembernacht“ will wahrscheinlich nicht mehr sein als ein Volksstück, das eine Reihe künstlerisch vollwertiger Einzelbilder aus dem Leben der Aelpler bringt, die durch eine alte Hochlandlage geschickt verknüpft sind.

Daß Moray 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 Plage und ist psychologisch richtig durchgeführt. — Wir wissen, daß wir den Helden des Dramas vor uns haben, als inmitten der übermäßig lustigen Bauernburtschen in der Bintenwirtschaft 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 Gebären, als ihm die fröhlichen Gesellen auf dem Hackbrett den Tanz aufspielen, bei dem er einst Monika umfassen hat. Wohl mag der Unglückliche einsam in düsterem Brüten genug seines verlorenen Glückes denken; aber wie eine

Lästerung muß er es empfinden, von den rohen Gefährten die Wunde aufreißen 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 Aletsch-Gletschers zubringt. Karl hat sofort die Absicht ausgesprochen, oben über Nacht zu bleiben, und niemand kann ihn davon abbringen. Seine Gemütsverfassung hat zum Ueberfluß noch eine schlimme Steigerung zum Quälerischen erfahren müssen; die Kameraden sind seiner lächerlichen Trauer satt geworden, und einer hat sich nicht scheut, ihm ins Gesicht zu sagen, daß er ein Narr sei, weil er nicht mehr und nicht weniger als eine schlechte Dirne beträuere. In schrecklicher, zerrütteter Stimmung bleibt Karl zurück, und die aufsteigende Nacht trifft einen Menschen, der dem stillen Wahnsinn nahe ist. Er hat sich noch nicht zur Ruhe begeben, da naht ein spukhafter Zug; die Toten sind'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 machte. Trotz allem aber taumelt er entsetzt in seine Hütte; der grausige Anblick des Büßerzuges lähmt 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 Aussprache 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. Vernichtet bricht er unter der Erkenntnis zusammen. Nichts will er wissen von Verzeihung. Der Morgen graut, die Abglocken läuten, zurück müssen die Geister in ihr eifiges Grab. Monika scheidet, ohne daß ihr Karl ein erbarrendes Wort des Mitleids geschenkt. Aber jetzt gerent es ihn, sie unentsühnt von dannen gelassen zu haben. Er stürzt ihr nach „Ich vergebe, ich vergebe . . .“ Am nächsten Morgen



Franz.
(Geo Landeck).

Mutter Elise. Karl.
(Helene Orla). (Otto Mauren).

Katharine.
(Germine Schumowska).

Schlusszene von René Moray' „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. Morax 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 Morax verstanden, die einzelnen intimen Skizzen zu einem Ganzen zusammenzuhalten. Die Schlussszene zwischen Mutter und Sohn entbehrt nicht poetischer Wirkung.

Die Alpenzene auf den Bergen, das Holzfällen und die Schlittenfahrt ins Tal zeugen von offenkundigem Bühnentalent für Milieukunst und realistische Details. Der dritte Akt — dessen übermäßige Längen ohne Schaden noch mehr gekürzt werden dürften — ist allzusehr mit Musik gefeignet, und wir müssen bei dieser Gelegenheit kurz des musikalischen Faktors der „Quatembernacht“ gedenken. Morax 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 subordinierten Violinen vorgetragen. Die Ehe zwischen dem gesprochenen Wort und begleitender Musik war nie besonders günstig; Morax hat melodramatisch das Äußerste gewagt. Vielmehr ist ihm die Verquickung gut geglückt, 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 Verunglückten, der auf einer Bahre zu Tal geschafft wird, zu erwarten. Der Schmerz einer Mutter hat hier beredten Ausdruck gefunden. Wir haben, zumal da die Stimmungsgewaltige Szenerie von der Hand Jean Morax', des Dichters Bruder, eine künstlerisch vollendete Wiedergabe eines winterlichen Walliserdorfes 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 veräucherte, alte Walliser Bauernhäuser, rechts das Heim Karl Plattens, die „Bintenwirtschaft“, 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 Dahingegangenen Gebete zum Himmel zu schicken; ohnmächtig ist die Mutter Karls den Umstehenden in die Arme gesunken. Mit diesem ergreifenden Akkord klingt die Handlung aus.

Jakob Bockhart 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.

Von 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 Neuders Regiekunst entfaltete schöne Proben von künstlerischer, abgetönter Darstellung. Kapellmeister Kempfer 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 Morax 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 Schweizer-gaue die weitgehendste Beachtung fand, hatte das Zürcher Stadttheater in Massenets „Griselidis“ zu verzeichnen.

Da dem Stoff, den Jules Emil Frédéric Massenet, der französische Tonsetzer, 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 Wander-sagen, 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 Markgraf 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 überlegte 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 Geoffrey Chaucer, der erste moderne Dichter der englischen Literatur, des Stoffes; von altdeutschen Bearbeitungen nennen wir Albrecht von Gybs*) „Grisardis“ und Hans Sachsens „Comedi 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 Versuchungen durch den Gemahl eine Fügung des Himmels sieht. Friedrich Halm (Freiherr von Münch-Bellinghaußen), 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 Ginevra. 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 Litterarhistoriker bekannt — der einzige Halm macht vielleicht eine Ausnahme — und auch die Zeit der Volksbücher ist heute vorbei, denen die Sage in Prosa einverleibt war. Dem französischen Dichterpaa'r 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 hervorzutreten, 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 Stoffes 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 Verhörer 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 Fiamina 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 Mummereien und in den geistlichen Dramen des Mittelalters findet, als der Widerfacher, der Feind alles Guten und Reinen, der herumgeht, „wie ein brüllender Löwe und

*) Die Namen Chaucer und Gyb verdanken wir einem Vortrag des Herrn Professor Dr. Louis B. Vek.

suchet, wen er verschlinge". Nicht böseartig, im Grunde mehr komisch und grotesk hat Sylvestre den Teufel entworfen, und wir haben Mühe, an seine ichändlichen Anschläge zu glauben, wenn wir das kindlich heitere Gebaren des drolligen Burtschen gesehen, wie er im Schloßgarten tanzend und singend umher springt, überfreudig, aus den Klauen seiner Genossin Fiamina zu sein. Fiamina 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 geprellt 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 Hirten Alain bekannt, daß sie ein Geschöpf gleich den Engeln an Keusche und Reinheit ist. Sie ist vollständig willenlos und steht in allem, was ihr begegnet, die Schickungen 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 Sageneschöpf zu handeln, würden wir über ihre Existenz, ihr Wesen bis ins kleinste aufgeklärt, so ginge sie ihrer Poesie verlustig. Denn ohne Mystik gibt es durchgehend wenig tiefe Poesie. Gerade durch den geheimnisvollen Schleier, der sie umwebt, 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 Fiamina und nur schwach vom Hintergrund sich abhebend die Jose 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 Stückes fortfallen. Daß Massenet zuweilen musikalisch aus der Rolle fällt, das wollen wir uns für die Betrachtung der Musik aufsparen. Zunächst sei das Stück inhaltlich skizziert.

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

"Schau Griselidis, die Keusche, Reine,
Gold in ihrer Anmut lichten Scheine,
Ihren stillen Zauber brichst 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 Engelschöre 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 Antreue der Frauen warnt, spricht er ungeachtet 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 erbietet sich, die Wette zu halten. „Alsogleich sei gegen mich die Wette verloren, wenn die Marquise, seid 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 getreue 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 erinnt 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 berauschendem 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,

ihr 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 Schwiergeprüfte 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. Verkleidet als Bote tritt er als Versucher heran und meldet, ein Korjar, 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.



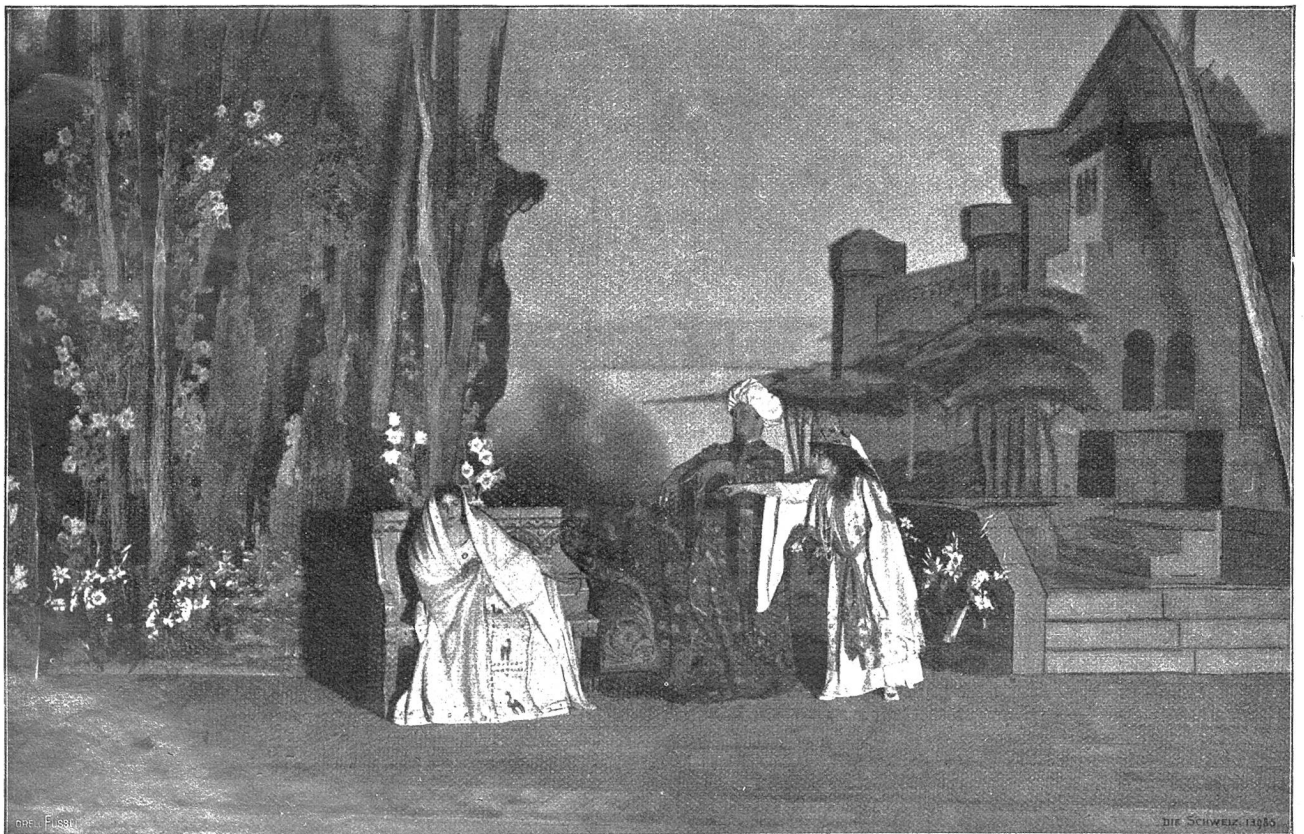
Bertha Trebess als Griselidis.

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. Gewaltig drängt der Marquis zuerst seine aufströmende Freude über das Wiedersehen zurück; doch ein beiderseitiger Schwur zur Befräftigung der gehaltenen Treue vereinigt sie bald, und ihr Glück wäre ein vollkommenes, wenn sie nicht der Teufel an ihr Kind erinnern würde. Nach Loys soll er fragen, rät er dem Marquis, und aus der Gattin Mund muß der Ritter erfahren, daß sein Sohn geraubt sei. Durch tollen Spuk öffnet ihm 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 Ghrensfeld hat das Libretto ins Deutsche übersetzt. Ghrensfelds Bearbeitung verdient alle Anerkennung; doch ließ er sich zuweilen bei dem Bemühen stilgetreu zu übersetzen kleine Verstöße gegen die deutsche Sprache zu schulden kommen und trug der gesanglichen Wirkung des Wortes 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 Hauptsache auftreten könne, sondern mehr nur umrankendes Beiwerk bleibe. Es wäre eine Aufgabe gewesen, eines neudeutschen Romantikers würdig, durch polyphonne Vertonung 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 Pinienwaldes — wohlgerneht ein Idyll im Sinne Massenet's 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 sehnsüchtig und schweren Herzen zurückbleibenden Griselidis zum Ausdruck bringt. Der zweite Akt leitet mit bizarren musikalischen Drölerien 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 dessen mehr zur Oper neigenden *Giroflé-Girofla*. Die Musik ist deshalb freilich nie banal, Massenet bleibt immer taktvoll. Die nächtliche Geisterzene ist von starken Einflüssen Gounod's, Halévy's, Meyerbeer's, Ambroise Thomas' und Bizet's 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“ völliger Reaktionär, nicht nur durch die alten französischen Volksweisen, wie er sie in der Ballade der Vertrade, im Duett vom „Böglein, das sein Nest verlor“ zwischen den Ehegatten zur Verwendung bringt, durch die Verwendung eines alten provencalischen Tanzes im Duett zwischen Fiamina und dem Teufel und die klösterliche Vitaneienform 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 „Londichter der Frau“ hat Massenet schon genugsam erwiesen, und so war es von vorneherein wahrscheinlich, daß der Kom-



Griselidis (II. Akt, IV. Szene). Griselidis wird vom Teufel und seiner Gemahlin Fiamina versucht.



Griselidis (III. Akt, VII. Szene). Griseldis 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 Anschauung.

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 kostümlischem und dekorativem Material, eine völlige Anpassung an den schematischen Mystikerstil durch die Darsteller, Meisterleistungen in Regie durch Direktor Alfred Heudey liehen den 5. Februar zu einem Gedenktag in den Annalen des Zürcher Stadttheaters werden. Die dergestalt 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 Griseldis Hand wirbt. Der zweite Akt führt uns jene Geisterzene vor, da die geflügelten Unholde des Teufels in Griseldis der Sünde Gift zu träufeln suchen. Im dritten Akt fesselt die farbenprächtige, bildmächtig wirkende Schlussszene: Griseldis 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 Griseldis der Fräulein Trebek durch gesanglich und schauspielerisch gleich vorzügliche Ausarbeitung aus. Man sah, daß Fräulein Trebek ihre Aufgabe gedanklich erfaßt hatte und sich jeder Bewegung und jeden Tones bewußt war. Offenbar entsprach die Griseldis in seltenem Maß ihrer künstlerischen Individualität. Mit Fräulein Trebek 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 Pikanterie und doch nie aufdringlich. Eine stattliche Leistung wies Fr. Mathilde Level als Flamina auf. Die Sängerin schien hier ganz in ihrem Element und wußte die Nuancen des Grotesk-Komischen fein zu schattieren. Den Main sang Herr Schade, des Stadttheaters lyrischer Tenor, den Marquis gab sympathisch Herr Wilhelm Bockholt. Der Vollständigkeit halber führen wir noch den Gondebaud des Bassisten Luipold, den Kaplan Neumanns und die Vertrade Fräulein Straubs an. Die Kostüme stammten aus einem Düsseldorfer Atelier und von Frau Bender 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 Bemerkungen zweier Staaten sich treffen, ein so schwungvoller Schleichhandel getrieben wie an der schweizerisch-italienischen Grenze. Der enorme Preisunterschied der wichtigsten Volksnahrungs- und Genußmittel in beiden Ländern, besonders auf Kaffee, Zucker, Schokolade, Salz, Tabak und Zigarren bringt es mit sich, daß sich trotz aller drakonischen Strafen immer wieder Leute finden, das zwar gefährliche, aber auch einträgliche Gewerbe des Schwär-

zens auszuüben. Die Schmuggler sind fast ausnahmslos Bewohner der italienischen Grenzdörfer, die mit Weg und Steg in den größtenteils gebirgigen Grenzstrichen genau vertraut sind, dabei fühn 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 Schliche, auf denen sie fast stets ihre Beute in Sicherheit bringen. Oft