

**Zeitschrift:** Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift  
**Band:** 17 (1913)  
**Heft:** [13]  
  
**Artikel:** Wagner - d'Albert : eine Orientierung [Fortsetzung]  
**Autor:** Kronenberg, Ignaz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-587635>

### **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**

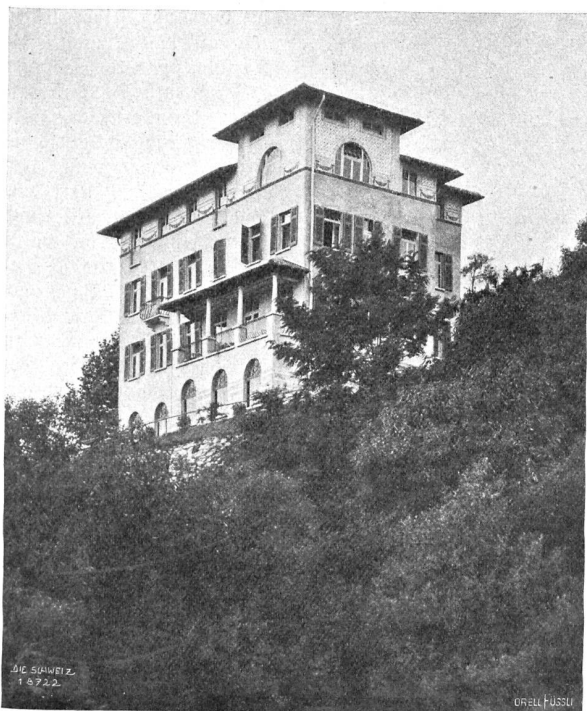
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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:** 14.02.2026

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



Edwin Wipf, Zürich.

Hotel Conradin, Pura (Tessin).

Stadthotel verdient der „Glockenhof“ in Zürich erwähnt zu werden. Er nimmt einen Teil des St. Anna-Areals im Zentrum Zürichs ein, das daneben die St. Anna-Kapelle, das Freie Gymnasium und das Vereinshaus des Christlichen Vereins junger Männer in sich schließt. Die Architekten B. S. M. Bischoff & Weideli in Zürich haben das Hotel mit dem Vereinshaus in einen Block vereinigt und damit eine trefflich durchgebildete ruhige Masse geschaffen (s. Seite 304). Die Details sind in der Ansicht des Haupteinganges (Seite 305 u.) festgehalten. Der innere Ausbau ist durchaus modern durchgeführt, was die Aufnahme der Halle zeigt (Seite 305 o.). In kürzester Zeit hat das Hotel bei tadelloser Einrichtung und Führung den Ruf eines sehr beliebten Hauses erhalten\*).

Architekt J. Austermaier in Lausanne führte das Hotel Central-Bellevue in Lausanne aus. Die Aufnahmen des Speisesaales und des Hotelrestaurants (Seite 307), deren Schreinerarbeiten aus dem Atelier Aschbacher in Zürich stammen, geben Zeugnis von einem erstklassigen Hause, desgleichen auf Seite 308 die Abbildungen der Hallen des Hotels de la Paix von den Architekten Eug. Monod & Laverrière und des Hotels Montana der Architekten Austermaier & Daulte, beide in Lausanne. Einen Abganz aus der Biedermeierzeit bildet das Restaurant des Carlton-Hotel Tivoli in Luzern (Seite 309) von Architekt A. Brüngolf in Luzern. Eine Aufnahme endlich der großen Halle des Grand Hotel & Kursaal in Waldhaus Flims (Seite 309) von Architekt Adolf Gaudy in Rorschach macht uns noch mit der Geiegenheit dieses Hauses bekannt\*\*).

Zurzeit stehen wir im Zeichen der Ferien und Urlaube. Ueberall schmiedet man Pläne, um die kurze Spanne Zeit möglichst vorteilhaft genießen zu können, und vielerorts werden schon die sieben Sachen gepackt zum Auszug in die Sommerfrische. Wir aber hoffen, unsern verehrten Lesern mit dem kurzen Abriss und dem reichlichen Bilderreichtum die Pflicht nahegebracht zu haben, bei der Wahl des Hotels unsere Grundzüge

\*) Weiteres von Bischoff & Weideli in Zürich bieten oben die Kunstbeilage vor S. 1 und die Abb. S. 20 (vgl. S. 10 f.).

\*\*) Architekt Adolf Gaudy ist bereits auch berücksichtigt oben S. 17 (11).

und Forderungen zu beachten und zu beherzigen; dadurch können auch sie mithelfen zur Verschönerung des Vaterlandes und einer Kulturaufgabe dienen.

Emil Baur, Bern.

## Wagner – d'Albert, eine Orientierung.

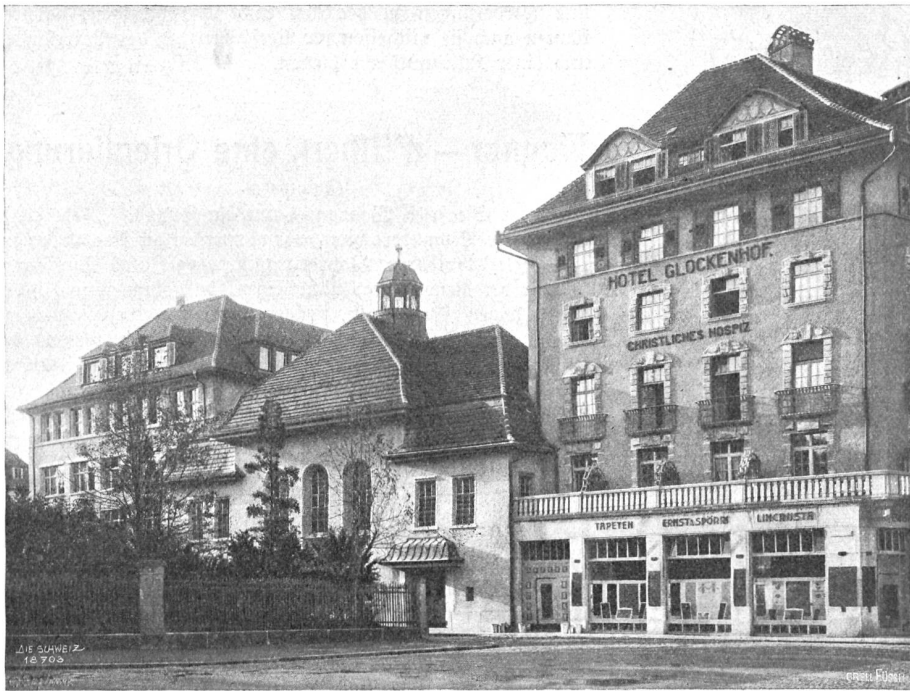
(Fortsetzung).

Aber Siegfried Wagner ist nur ein Typus. „Jede echte, rückhaltlose Bewunderung erzeugt notwendig die Nachahmung.“ Mit dieser lapidaren Wahrheit will indes Jakob Burckhardt (Kultur der Renaissance) nicht sagen, daß Nachahmung überhaupt keinen Wert habe, sondern daß sie eine notwendige Wirkung der Suggestionskraft eines übermächtigen Genius sei, die so gewaltig im Unterbewußtsein der Künstler fortwühlt und miniert, daß sie schließlich selbst dort noch zum Durchbruch kommt, wo man, die Gefahr erkennend, sich ex professo ihr entgegenstemmen wollte. Und da ist dann die Gefahr groß, daß man sein eigenes Selbst ganz an den bewunderten und geliebten Meister verliert. Bei keinem Genie trifft das mehr zu, als bei demjenigen Wagners: er saugt diejenigen auf, die meinen, sich an ihm vollsaugen zu können. An ihm vorbei kann keiner, der sich berufen fühlt, auf dem Gebiet der Oper sich zu betätigen. Aber gerade deshalb kann er nur von einem solchen „überwunden“ werden, der ihn so vollständig in sich aufgenommen hat, daß er auf ihn nicht wie ein Faktor, sondern nur noch wie ein Faktum wirkt... Wenn wir all die schönen Talente aufzählen wollten, die dem übermächtigen Genius Wagners zum Opfer gefallen sind, so müßten wir zurückgehen selbst bis auf Peter Cornelius mit seinem „Gunlöd“-Fragment. Die Begeisterung für Wagner bei einer anfänglich nicht gar großen Zahl von Anhängern hatte bekanntlich erst nach Bekanntwerden der „Meisterfinger“, denen sogar Wagners „Erbfeind“ Hanslick seine Anerkennung nicht verjagen konnte — hätte er gehäht, daß Wagner den Beckmesser zuerst „Hans Lick“ getauft!!! — allgemeinere Verbreitung angenommen und forderte dann unter den schaffenden Musikern ganze Hekatomben von Toten und Schwerverwundeten. Fast die ganze nachwagnerische Opernproduktion ist nichts anderes als eine Wiederholung des Tristanischicksals. Tödlich getroffen



Edwin Wipf, Zürich.

Hotel Conradin, Pura (Tessin). Restaurant.



Büchli & Weideli, Zürich. Freies Gymnasium, Kapelle und Hotel Glockenhof auf dem St. Anna-Meal in Zürich. Phot. C. Ruf, Zürich.

vom alles bezwingenden Zauberschwert des Meisters sah sich die Tonkunst auf eine Insel verbannt und starb daselbst, um dem Nirwana des Debussismus und — sit venia verbo! — Straussismus anheimzufallen...

Lassen wir einige der Hervorragendsten aus dem Schattenreiche an unserm geistigen Auge vorbeiwandeln!

Da erscheint 1874 mit einem glänzenden Augenblickserfolg Edmund Kretschmer mit seiner romantischen Oper „Die Follkunger“ auf der Bildfläche. Drei Jahre später machte sein „Heinrich der Löwe“ ebenfalls die Runde über die bedeutendsten Bühnen. Ferner schrieb er „Der Flüchtling“ und „Schön Nottraut“, die aber nicht mehr den Erfolg seiner ersten Werke hatten, und dauernd ist kein einziges seiner Werke auf dem Repertoire stehen geblieben. Im nämlichen Jahr wie „Die Follkunger“ ist eine komische Oper entstanden, die zu den wenigen gehört, auf die Wagners Liebergewicht nicht ertötend gewirkt hat, es ist das „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Hermann Goetz, der aber leider die Früchte seines Erfolges nicht mehr genießen konnte. Er hat zu dem überaus zügigen Libretto mit seiner feinen Musik den rechten Ton getroffen. Mehr oder weniger gehört auch Karl Goldmarks „Königin von Saba“ mit ihrem heißströmenden orientalischen Leben zu den Opernwerken von zäherer Lebensdauer. Das Geburtsjahr ist 1875, und sie wird heute noch dann und wann von großen Bühnen aufgeführt. Goldmark schrieb noch weitere fünf Opern, von denen keine mehr am Leben ist, obwohl „Heimchen am Herde“ (1896) einen vielversprechenden Anlauf genommen hatte.

Es folgen Klughardt, Grammann, Carl Reinecke, Rehbaum, von denen namentlich der letztere durch sein Bestreben, die Oper wieder mehr auf das Gebiet des Volkstümlichen hinüberzuleiten, nicht ohne Verdienst ist, wenn auch seine vier Opern, unter denen „Das steinerne Herz“ und „Turandot“ besonders genannt zu werden verdienen, heute nicht mehr auf dem Repertoire stehen. Er mag sich trösten mit dem Schicksal des großen Künstlers Rubinstein, der mit seinen Bühnenwerken, die wohl über ein Duzend zählen, noch weniger Erfolg gehabt hat.

Richard Wagner starb 1883 zu Venedig, nachdem er noch

chen, „Gää“ betitelt, hervorgetreten war und August Bunzert für seine Tetralogie „Homerische Welt“ sogar ein eigenes Festspielhaus à la Bayreuth gefordert hatte.

Von allen Wagnerepigonon hätte man wohl am ehesten dem lebenswürdigen und künstlerisch hochstehenden Cyrill Kistler einen durchschlagenden Erfolg gönnen mögen. Die großzügige Berliner Zeitschrift „Die Musik“ hat in ihrem Jahrgang von 1903 dessen Musikdramen „Kunihild“ und „Balbur“ einer sehr sympathischen Besprechung gewürdigt; auch über seine nachher entstandenen mehr volkstümlichen Opern „Eulenspiegel“, „Im Honigmond“, „Röslein im Hag“, „Arm Eiselein“ fallen die schönsten Komplimente, und am Schlusse steht zu lesen: „Daß einem Musikdramatiker wie Kistler die deutschen Bühnen nicht länger verschlossen bleiben möchten, ist dringend zu wünschen!“ Verlorene Liebesmüh! Der Wunsch ist ein „frommer“ geblieben, und ob Kistlers neueste Oper „Faust“ nicht auch das Schicksal ihrer Schwestern teilen werde, ist kaum mehr fraglich.

Sind wir nun schon ein ziemliches Stück über ein „Leichenfeld“ geschritten, so freut es uns, wieder einem Lebenden zu begegnen, trägt er auch ein etwas zerschliffenes Gewand. Es ist „Der Trompeter von Säckingen“, 1884, von Viktor Kessler, der jubelnden Beifall fand, zumteil als Echo der allgemeinen Beliebtheit der Scheffelschen Dichtung gleichen Namens. Kesslers weitere neun Opern sind der Vergessenheit anheimgefallen. Von 1890 an macht sich der Einfluß von Mascagnis „Cavalleria rusticana“ auch in Deutschland ziemlich bemerkbar, während schon vorher Bizet mit seiner unvergleichlichen „Carmen“ bedeutsame Wellen geworfen hatte über die Grenzen Frankreichs hinaus\*). Es waren das offenbar eigene und neue Wege und

\*) Als Meisiche zum ersten Mal „Carmen“ hörte (1881), war er schon nicht mehr der Freund Wagners und meinte nun in dieser Oper das Gefundene zu haben, was er bei Wagner vermisse; voll Begeisterung schrieb er einem Freunde: „Es scheint, die Franzosen — nicht desorientiert durch Wagner — sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weit hergeholt wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner. Ich bin beinahe daran zu denken, Carmen sei die beste Oper, die es gibt, und solange wir leben, wird sie auf allen Repertoiren Europas sein“ — eine Prophezeiung, die tatsächlich in Erfüllung gegangen.

die Erfüllung seines letzten und größten Wunsches, die Aufführung des „Parisfal“ in Bayreuth 1882 erlebt hatte. Nun erst schoß das Epigonentum recht üppig ins Kraut. Da man wußte, daß der Meister sich stark mit Buddhismus beschäftigt und im „Tristan“ schon dafür sich engagiert hatte, daß er ferner auch die Absicht geäußert, ein Musikdrama unter dem Titel „Buddha“ zu schreiben, so entstanden jetzt kurz nacheinander eine erkleckliche Zahl buddhistischer Musikdramen mit prächtig klingenden Namen wie „Sakuntala“ (Weingartner 1884), „Malawika und Agastya“ (1886) und „Arvasi“ (1886, von Wilhelm Kienzl, demselben, der später mit seinem „Evangelium“ einen wirklich großen Erfolg hatte). Weingartner schrieb auch eine Trilogie „Dreistie des Nischylos“, nachdem Adalbert Gold-



Bilchhoff &amp; Weideli, Zürich. Halle im Hotel Glockenhof in Zürich. Phot. G. Ruf, Zürich.

der Anfang zu jener Trennung von Wagner, wie sie heutzutage von den Neu-Franzosen Debussy, Dalcroze, Dufas u. mit chauvinistischem Eifer angestrebt wird und bald vollendete Tatsache ist, obwohl es genau genommen keine Trennung, sondern nur ein konsequentes Weiterschreiten ist. Um es hier gleich kurz zu charakterisieren, kann man sagen, die thematische Arbeit, die Wagner schon wegen der strengen Durchführung seiner Leitmotive noch stark betont, kommt bei diesen „Segnern“ Wagners immer mehr in Abgang. Ihre Musik scheint zu nichts andern mehr da zu sein, als in Stimmungen zu schwelgen. Später mehr darüber!

Die Charaktere, die in der Zeit der veristischen Oper als Nachahmung der „Cavalleria“ Mode wurden, schossen nun wie Pilze aus dem Boden. Aber was wollen wir die Namen alle nennen: sie sind ja doch alle vergessen bis auf einen, und der ist Humperdinck. „Schaffet Neues!“ hatte Wagner gerufen, und in dem entzückenden Märchenspiel Humperdincks, „Hänsel und Gretel“ (1893), ist diese Mahnung zum ersten Mal von Seite eines deutschen Komponisten im richtigen Sinne befolgt worden. Aber auch hier wollten es die Launen des Geschicks, daß die übrigen Bühnenwerke desselben Meisters sich nicht über Wasser halten konnten. Zwei Jahre nach ihm (1895) hat dann Wilhelm Kienzl mit seinem „Evangelimann“ einen der größten Treffer in der ganzen Operngeschichte gemacht, wobei jedenfalls die rührende Szene mit dem Kinderchor nicht die kleinste Rolle spielt. Musikalisch ebenso hoch oder noch höher mögen sein „Heilmars der Narr“ und sein „Don Quixotte“ stehen, aber danach fragt der „Erfolg“ nicht. So wird, um das mit einem weitem Exempel zu erhärten, alles Mögliche getan, die einzige Oper des genialen Hugo Wolf, „Der Corregidor“ (1896), die, was die Musik anbelangt, als eines der wertvollsten Werke bezeichnet werden muß, in Kurs zu bringen: man gründet Hugo Wolf-Vereine, in Graz muß sich die Theaterleitung verpflichten, jährlich wenigstens einmal diese Oper aufzuführen; aber auch hier muß man sagen: Verlorene

Nießte hat dann in einen Klavierauszug Randglossen geschrieben, und einer seiner besondern Verehrer hat nun aus diesen wenigen, nicht viel beweisenden Notizen natürlich gerade ein ganzes Buch gemacht, das mit dem Buchhändler-Vermerk „Beitrag zur Richard Wagner-Ueberwindung“ versehen herausgekommen ist — im Jahr des Heils 1913, wo die ganze Welt dem Genie des großen Musikdramatikers Weißbrach freit!

Diebesmüh! — Erzwingen läßt sich der Erfolg nun einmal nicht.

Duzende von Namen drängen sich uns noch auf. Kommt ein deutscher Musiker in die Schweiz zur Sommerfrische, so arbeitet er „nebenbei“ sicher an einer neuen Oper, und es mag nicht zu hoch gegriffen sein, wenn man sagt, in Deutschland, vielleicht schon in Berlin erblickte Woche für Woche eine neue Oper das Licht der Welt, aber bis zum Licht der Bühnenlampen ist dann immer noch ein weiter Weg. Mit Ausnahme eines mächtigen Dreigestirns der Gegenwart, Strauß, Schillings, Pfitzner, wollen wir weiter keine Namen mehr nennen. Richard Strauß, dessen Name fast zu einem Kampfruf in der Musikwelt geworden ist, hat schon mit seiner „Feuersnot“, noch mehr aber mit „Salome“ (1905) erfolgreich eingesezt, fast sensationell, wobei freilich die Frage offen bleibt,

ob er dieses „Glück“ nicht mehr den bedenklichen Situationen zu verdanken habe, die in seinen Librettos vorkommen, als der, wie Göhler in Gardens „Zukunft“ sagt, zwar witzigen, aber künstlerisch nicht hochstehenden Musik, mögen auch seine Orchesterpartituren die kompliziertesten sein in der ganzen musikalischen Weltliteratur. Ein neueres Werk von Strauß ist die „Elektra“, zu deren Erstaufführung die Münchner (Februar 1909) in einer kalten Nacht von zehn Uhr abends bis zehn Uhr morgens das Tor des Hoftheaters belagerten. Ich kann mich nicht enthalten, einige Verse aus einem Spottgedicht Oskar Blumenthals anzuführen, das nach der Aufführung in der „Neuen Freien Presse“ erschien:



Bilchhoff &amp; Weideli, Zürich. Eingang zum Hotel Glockenhof in Zürich. Phot. G. Ruf, Zürich.



Beneidet und gepriesen sei,  
 Wer diesen Tonsturm kann vertragen!  
 Das musikalische Straußen-Gi  
 Verlangt auch einen Straußen-Magen.  
 Der Klangrest, der in „Salome“ geblieben,  
 Wird in der neuen Schöpfung aufgerieben.  
 Nun ist's erreicht. Der neue Morgen tagt:  
 Der Klang hat sich vom Wohlklang losgesagt.  
 Die Instrumente schluchzen, stöhnen, heulen  
 Um tote Verse und erschlag'ne Zeilen.  
 Vom Lärm verchlungen sinkt das Wort hinab  
 Und das Orchester wird zum Massengrab.  
 Das Werk ist aus. „Nun, wie erscheint es Ihnen?“  
 So frag' ich einen Freund von der Kritik.  
 Und er erwidert mir mit Sehnsuchtsmien:  
 „Jetzt hört' ich gern etwas Musik!“

Das mag genügen. Aber hat man nicht zur Zeit über  
 Richard Wagner ähnlich „gedichtet“? Mit dem „Rosenkavalier“\*)  
 hatte Strauß wieder Glück...

Für das den Erfolg „besorgende“ Publikum ist es frei-  
 lich kein besonders ehrenhaftes Zeugnis, daß neben den Strauß-  
 schen die hochstehenden Werke eines Max Schillings nicht  
 recht aufkommen können. Seine Opern „Ingwelbe“ (1894),  
 „Der Pfeifertag“ (1899), „Moloch“ (1906) verschmähen in ihrer  
 herben Tonsprache die Effekte seines Rivalen Strauß, entschä-  
 digen aber reichlich durch den Genuß, den ein tieferes Eindringen  
 gewähren kann. Schillings kann an Hugo Wolf denken und sagen:

\*) Vgl. „Die Schweiz“ XV 1911, 124 ff.

Ich hatt' einen Kameraden... Hans Pfitzner, der wegen  
 seiner neuartigen Harmonik sogar als ein Genie bezeichnet  
 wird, das völlig eigene Wege gehe, vermochte sich bisher auch  
 nicht jene Geltung zu verschaffen, die einer solchen Begabung  
 entsprechend wäre, und so kommen wir zu jenem Komponisten,  
 der vor drei Jahren mit seinem „Tiefland“ den Reford ge-  
 schlagen hat in der Aufführungszahl: Eugen d'Albert.

Als das Musikdrama „Tiefland“ 1903 erstmals über die  
 Bretter ging, da waren die Meinungen geteilt. Ein Erfolg war  
 nicht vorauszusehen. Aber das Renommee des Stückes stieg  
 von Aufführung zu Aufführung immer mehr, ja, es wurde  
 eines der ersten Klassikerstücke. Ist der Grund hierfür nur im  
 Libretto zu suchen oder nur in der Musik oder in beiden  
 zusammen? Es gibt Leute, die sagen, so gut wie d'Alberts  
 „Tiefland“ seien Hunderte von Opern, was die Musik anbe-  
 lange, nur dem Libretto habe er den Erfolg zu verdanken.  
 Mir scheint aber doch, auch die Musik sei in nicht geringem  
 Grade beteiligt an diesem „Glücksfall“. Daß wir es mit einem  
 solchen zu tun haben, wird wohl niemand bestreiten wollen.  
 Denn d'Albert hat vor und nach „Tiefland“ Opern komponiert,  
 die einem Respekt einflößen konnten von seinem musikalischen  
 Können und Empfinden, aber es waren dennoch Nieten. Da  
 haben wir wieder einen Beweis dafür, daß die Zeit vorbei ist,  
 wo die Musik allein eine Oper rettet, wie das bekanntlich bei  
 Mozarts Zauberflöte der Fall war. Was wir aber an d'Alberts  
 Musik zu „Tiefland“ zum voraus rühmend hervorheben müssen,  
 das ist ihr ungewöhnlich großer und tiefgehender Stimmungs-  
 gehalt, ohne daß dabei auf motivische Arbeit ganz verzichtet  
 wäre, wie wir dies bei den neuesten Franzosen erleben.

Das Milieu ist das der spanischen Pyrenäen. Die  
 „Fabel“ weist etwelche Ähnlichkeit auf mit „Tristan  
 und Isolde“. In beiden sehen wir ein schwerverletztes,  
 in seiner Ehre aufs tiefste gekränktes Weib, das sich  
 den Banden zu entziehen sucht, in die es durch Schick-  
 salstücke geraten ist. Aber in „Tiefland“ haben wir  
 es nicht mit königlichen Gelben und Heldinnen zu tun,  
 sondern mit Leuten aus dem Volk. Daher ist das ganze  
 psychische Leben des Stückes ein total anderes, in  
 Sprache und Handlung dem tiefern Niveau entspre-  
 chendes. Die elternlose Marta, die von Sebastiano,  
 dem Gutsbesitzer, als tanzendes Zigeunerkind aufge-  
 griffen und zur Mätresse herangezogen wurde, fühlt  
 aber ebenso tief das Erniedrigende ihrer Lage, wie  
 Isolde es als Schmach empfindet, gegen ihren Willen  
 einem fremden König als Braut zugebracht zu werden.  
 Noch mehr! Sebastiano, der in finanzielle Schwierig-  
 keiten gerät, will sich durch eine reiche Heirat retten und  
 sein bisheriges Verhältnis zu Marta dennoch beibe-  
 halten. Um dem Gerede der Leute zu begegnen, will er  
 Marta mit einem blöden Hirtenburken, Pedro, ver-  
 heiraten, dessen er bald wieder loszuwerden gedenkt.  
 Marta kommt also da in eine ähnliche Situation  
 wie Isolde, die in ihrer Vermählung mit König Marke  
 nichts als einen entwürdigenden Schacher sieht. So  
 muß auch Marta den ihr von Sebastiano zugebachten  
 Hirten aufs tiefste verachten und hassen, weil sie meint,  
 er sei erkaufte und bezahlt für seine Rolle als ihr Ehe-  
 mann. Es ist nun ein geschickt durchgeführtes Problem,  
 in Marta nach und nach die Ueberzeugung entstehen  
 und erstarken zu lassen, daß Pedro sie wahrhaft liebt.  
 Und diese Liebe ist Sebastianos Verderben: er hat sich  
 in dem naturwüchsigen Hirten vom Berge verrechnet,  
 der jeden Abend ein Vaterunser betete um ein gutes  
 Weib und dann, als er Marta gesehen, sie als ein  
 Geschenk des Himmels betrachtete und herunterstieg  
 von der Gletscherhöhe, hinunter ins „Tiefland“. Der  
 erste Anblick hatte auf ihn gewirkt, wie Brangänens  
 Liebestrank auf Tristan. Auch die Fackel als Zeichen  
 für das Stelldichein fehlt nicht im „Tiefland“. Sie



3. Buftermayer, Kaufmann. Hotel Central-Vellevue, Lausanne. Interieur  
 mit Schreinerarbeiten der Firma Ufchacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.



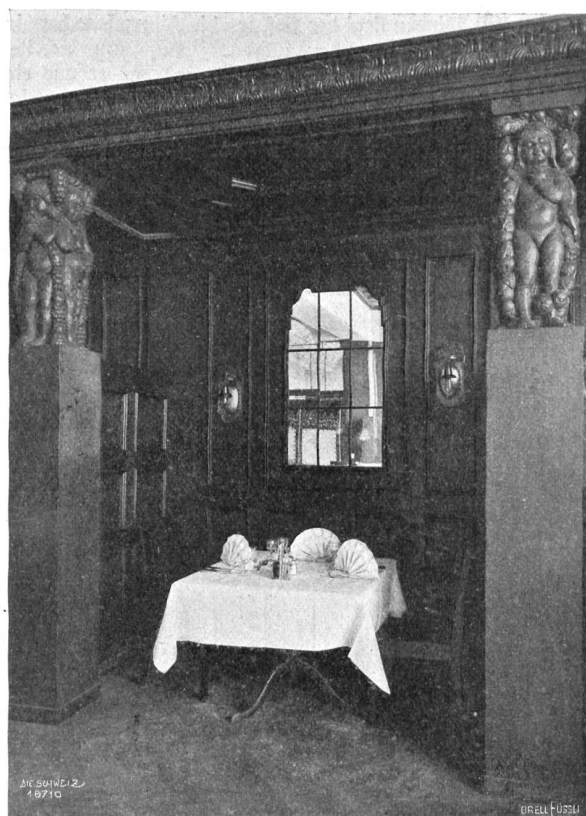
3. Husermayer, Lausanne. Hotel Central-Villeveue, Lausanne. Speisefaal mit Schreinerarbeiten der Firma Fischbacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.

wird von Sebastiano angewendet, um Marta am Abend ihres Hochzeitstages mit Pedro anzuzeigen, daß er in der Nacht zu ihr kommen werde. Noch immer ist sie der Ansicht, Pedro sei ein „Strohmann“, seine fast kindischen Anstrengungen, mit denen er sich nach der Trauung abmüht, ihre Liebe zu gewinnen, weist sie mit Verachtung ab. Endlich aber weiß Pedro doch ihr Interesse zu wecken durch die Erzählung, wie er seine Herde vor dem Wolfe schützte, wie sie beide, Hirt und Wolf, ineinander verbißen in den Gletscherbach stürzten, was Pedro beinahe das Leben gekostet hätte. Diese Erzählung ist vom Packendsten, was die Oper enthält. Die nun folgenden Liebesbeteuerungen Pedros lassen Marta bereits ahnen, daß Sebastiano mit ihm ebenso gut ein verbrecherisches Spiel getrieben, wie mit ihr, und wie nun das Licht in ihrer Kammer erscheint, da faßt auch Pedro, der die höhnischen Glückwünsche der Landleute bisher als bare Münze genommen hatte, Verdacht, und er läßt von da an Marta nicht mehr aus den Augen. Sie, die ihn in sein Zimmer zur Nachtruhe schickte, betritt nun ihr Zimmer auch nicht, beide bleiben in dem gemeinsamen Vorraum, der Mühle: sie verbringt die Nacht am Herde, und er legt sich eine Reiswelle unter den Kopf und erwartet so den Morgen. „Still ist alles,“ jagt er, „der Wolf kommt heute nicht. Heut nicht...“ (Schluß des ersten Aktes). Die Szenerie des zweiten Aktes ist die nämliche, wir sehen Marta und Pedro in der soeben angegebenen Stellung. Es kann aber zu keiner Aussprache zwischen den beiden kommen, weil sofort Nuri, ein liebes Bild jungfräulicher Unschuld, eintritt und nun, da Marta in ihr Zimmer gegangen ist, dem Pedro in aller Harmlosigkeit Dinge sagt, die sie selbst nicht versteht, ihn aber veranlassen, mit ihr zu gehen, um sich noch besseren Aufschluß zu holen. Tommaso, der Bürgermeister des Bergdorfes, aus dem Pedro stammt, fordert nun, nachdem er selbst mit Schrecken den wahren Sachverhalt erfahren, Marta auf, dem Pedro, ihrem nunmehrigen Gatten, alles zu sagen. Sebastiano beschleunigt mit seinem frechen Hochmut, mit dem er Pedro behandelt, die Katastrophe. Marta liebt jetzt Pedro und sieht sich tausendfach verpflichtet, jenen zu verderben, der unter dem Vorwand, ihr Wohlthaten zu erweisen, sie in eine so entwürdigende Lage gebracht hat, daß Pedro sie verachten

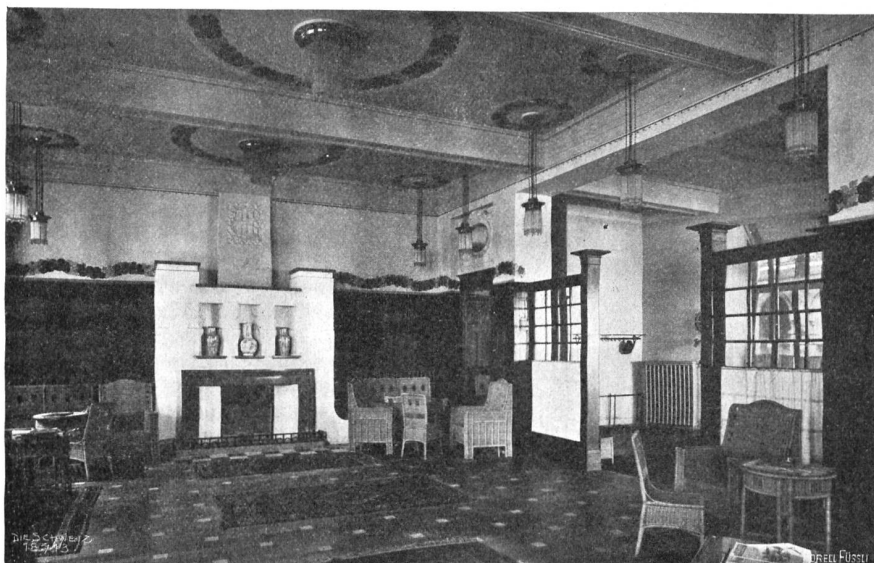
muß. In Pedro aber lebt, seit er die Wahrheit weiß, ein tödlicher Haß gegen Sebastiano, der zum Zweikampf führt, in welchem dieser, der verdorbene Typ des Tieflandes, erliegt unter der Kraft des unverdorbenen Bergburschen, den die Liebe zu Marta zum selbstbewußten Verteidiger seiner Ehre und derjenigen seiner Gattin gemacht. Das nämliche Volk, das vorher den Sebastiano umschmeichelte, jubelt jetzt über dessen Untergang, und unter dem Sauchzen der Menge zieht Pedro mit seiner Gattin hinaus in die freie gesunde Luft der Berge: Hinauf in meine Berge, Hinauf zu Licht und Luft und Freiheit!

Fort aus dem Tiefland!  
Macht Platz, ihr alle,  
Gebt uns Raum!  
Ich hab' den Wolf erwürgt,  
Den Wolf, den Wolf hab' ich  
getötet!

Das ist in Kürze die mit großem Geschick zu einem spannenden Libretto bearbeitete Handlung des Musikdramas, die, was äußerliche Geschehnisse anlangt, viel reicher ist als etwa die Handlung in „Tristan und Isolde“, während wir freilich dort eine Verinnerlichung und Vergeistigung des Geschehens antreffen, die wir in „Tiefland“ umsonst suchen würden. Aber gerade das war für „Tiefland“ mit ein Grund des Erfolges. Wäre die Handlung nicht reicher, verständlicher und



3. Husermayer, Lausanne. Hotel Central-Villeveue, Lausanne. Partie aus dem Restaurant. Schreinerarbeit der Firma Fischbacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.



Eug. Monod &amp; Ixaverrière, Lausanne. Halle im Hotel de la Paix, Lausanne.

spannender, als sie im Tristan ist — die Musik hätte kaum das Werk vor dem Schicksal der Vergessenheit bewahrt. Die Musik Wagners in „Tristan und Isolde“ ist wohl das Vollkommenste und Höchste, was Wagner überhaupt geschaffen hat. Die Musik d'Alberts in „Tiefenland“ ist bei aller Schönheit und Gebiegenheit doch nicht etwas so Originelles, daß sie für sich allein dem Werke auf die Füße geholfen hätte. Aber eine feine, edle Interpretation und Vergeistigung des Textes muß man sie immerhin nennen. Wie stimmungsvoll und auch wieder an

die kann man nun einmal im Musikdrama nicht gut brauchen. Auch scheint mir die von Wagner noch streng gehaltene leitmotivische Begleitung der Singstimme nur mehr im allgemeinen erkennbar, und das gewiß nur der Stimmung zu lieb. Stimmung — dieses Wort wird jetzt zum Schibboleth der Musikdramatiker, und darum wollen wir uns vorerst darüber klarzuwerden suchen, was damit eigentlich gemeint ist. Wer die Zukunft verstehen will, der muß das wissen.

(Schluß folgt).

### Hermann Stegemann: Die Himmelspacher\*).

Zu allen Winden liegt der Hof, wo die Himmelspacher ein hartes einsames Bauernleben führen. „Auf dem Scheitel der Vogesen, über den schwarzen Wäldern, war er wie ein Granitstein in die Weide gepflanzt, zwischen blanken Seelein, die wie Spiegelscherben aus dem rauen Bergschutt bligten.“ Die alte Himmelspacherin, die fünfzehn Jahre allein das Regi-

ment geführt hat, liegt im Sterben. Sie kämpft einen schweren Todeskampf, weil die junge Gritt im Streite lebt mit dem schwachen verheirateten Bruder und der heißblütigen Schwägerin Leuni. Sie läßt deshalb auch den fest mit dem Hause verwachsenen Knecht aus Sterbebett rufen, und der tut ein Gelöbniß, zu dem Hof und der Gritt Sorge zu tragen gegen die Schwachheit des Bruders und gegen die Feindschaft der Schwägerin. Da die Ehe der Leuni kinderlos ist und bleiben wird, fürchtet sie, der Hof könnte einmal an die Kinder der Gritt übergehen, die mit einem Säuger Bekanntschaft hat. Der Knecht schützt die Gritt gegen die Ränke ihrer Schwägerin und unterstützt den Sägemüller in seiner Bewerbung. Nun erscheint zur Zeit der Heuernte ein flüchtiger Colmarer auf dem abgelegenen Hof. Zu allen Winden, und der Himmelspacher stellt ihn für einige Tage als Mäher ein. Die Gritt verliert ihr Herz an den Burschen und läßt sich betören, nachdem er ihr Treue und Wiederkehr aus fremden Kriegsdiensten geschworen. Die Leuni, die um alles in der Welt einen Leibeserben haben



J. Rustermayer &amp; Daulte, Lausanne. Halle im Hotel Montana, Lausanne (Aug. 1912 erbaut). Phot. E. Ddot, Lausanne.

\* Die Himmelspacher. Roman von Hermann Stegemann. Berlin, Egon Fleischel & Co., 1912.