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

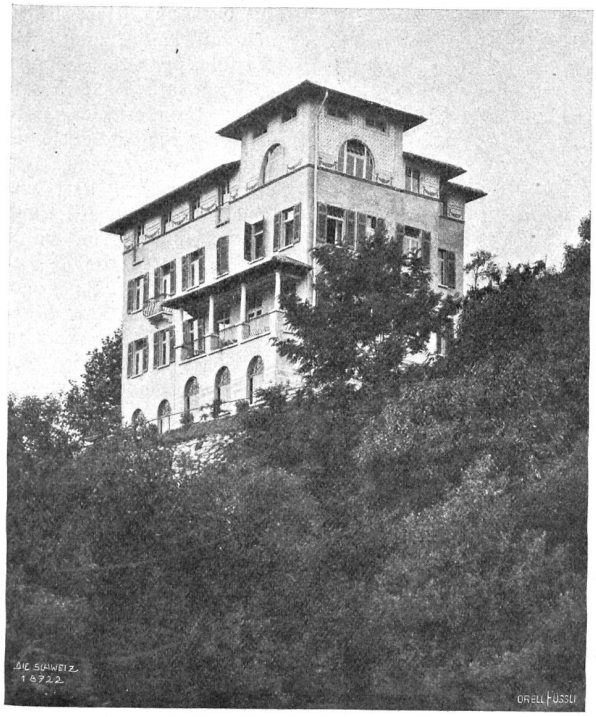
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 02.10.2025

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. Annakapelle, das Freie Gymnasium und das Vereinshaus des Christlichen Vereins junger Männer in sich schließt. Die Architekten B.S.A. 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. Austermayer 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 Austermayer & Daulte, beide in Lausanne. Einen Abglanz aus der Biedermeierzeit bildet das Restaurant des Carlton-Hotel Tivoli in Luzern (Seite 309) von Architekt A. Bringolf in Luzern. Eine Aufnahme endlich der großen Halle des Grand Hotel & Surselva in Waldhaus Flims (Seite 309) von Architekt Adolf Gaudy in Rorschach macht uns noch mit der Gediegenheit 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 Bilderschatz die Pflicht nahegebracht zu haben, bei der Wahl des Hotels unsere Grundsätze und Forderungen zu beachten und zu beherzigen; dadurch können auch sie mithelfen zur Verschönerung des Vaterlandes und einer Kulturaufgabe dienen.

Emil Baur, Bern.

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

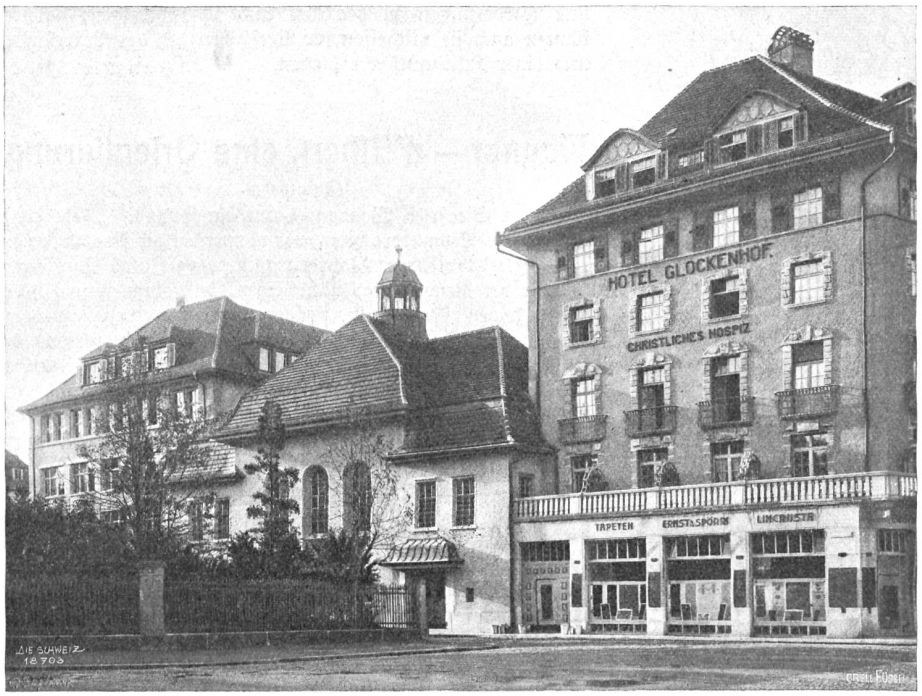
**) Architekt Adolf Gaudy ist bereits auch berücksichtigt oben S. 17 (11).

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 „Meistersinger", denen sogar Wagners „Erbfeind" Hanslick seine Anerkennung nicht versagen konnte — hätte er geahnt, 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 Tristanschicksals. Tödlich getroffen

Edwin Wipf, Zürich. **Hotel Conradin, Pura** (Tessin). Restaurant.



Bischoff & Weideli, Zürich. Freies Gymnasium, Kapelle und Hotel Glockenhof auf dem St. Anna-Areal 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 Folkunger" 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 Rottraut", 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 Folkunger" ist eine komische Oper entstanden, die zu den wenigen gehört, auf die Wagners Uebergewicht 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.

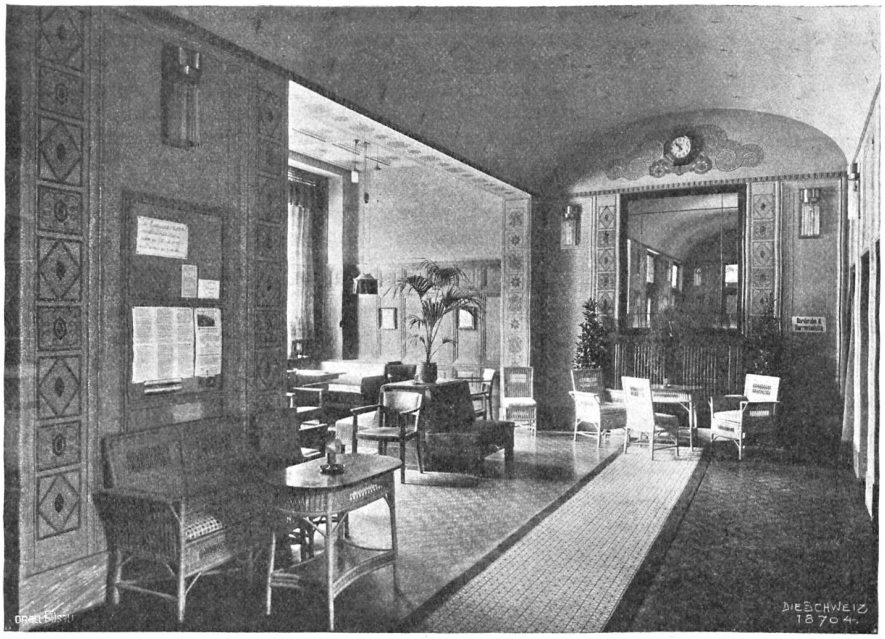
Es folgen Klughardt, Grammann, Carl Reinecke, Rehbaum, von denen namentlich der letztere durch sein Bestreben, die Oper wieder mehr auf das Gebiet des Volkstümlichen hinüberzuleiten, nicht ohne Verdienst ist, wenn auch seine vier Opern, unter denen „Das steinerne Herz" und „Turandot" besonders genannt 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 Dutzend zählen, noch weniger Erfolg gehabt hat.

Richard Wagner starb 1883 zu Venedig, nachdem er noch die Erfüllung seines letzten und größten Wunsches, die Aufführung des „Parsifal" 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 Agei-witra" (1886) und „Urvasi" (1886, von Wilhelm Kienzl, demselben, der später mit seinem „Evangelimann" einen wirklich großen Erfolg hatte). Weingartner schrieb auch eine Trilogie „Orestie des Aischylos", nachdem Adalbert Goldschmidt schon mit einer solchen, „Gäa" betitelt, hervorgetreten war und August Bungert für seine Tetralogie „Homerische Welt" sogar ein eigenes Festspielhaus à la Bayreuth gefordert hatte.

Von allen Wagnerepigonen hätte man wohl am ehesten dem liebenswürdigen 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 „Baldur" einer sehr sympathischen Besprechung gewürdigt; auch über seine nachher entstandenen mehr volkstümlichen Opern „Eulenspiegel", „Im Honigmond", „Röslein im Hag", „Arm Elselein" 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 zerschlissenes Gewand. Es ist „Der Trompeter von Säckingen", 1884, von Viktor Neßler, der jubelnden Beifall fand, zumteil wohl als Echo der allgemeinen Beliebtheit der Scheffelschen Dichtung gleichen Namens. Neßlers 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 Nietzsche zum ersten Mal „Carmen" hörte (1881), war er schon nicht mehr der Freund Wagners und meinte nun in dieser Oper das gefunden zu haben, was er bei Wagner vermißte; voll Begeisterung schrieb er einem Freunde: „Es scheint, die Franzosen — nicht desorientiert durch Wagner — sind auf einem bessern Wege in der dramatischen Musik: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weit hergeholte 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 Prophezeihung, die tatsächlich in Erfüllung gegangen.



Bischoff & Weideli, Zürich. Halle im Hotel Glockenhof in Zürich. Phot. C. Ruf, Zürich.

der Anfang zu jener Trennung von Wagner, wie sie heutzutage von den Neu-Franzosen Debussy, Dalcroze, Dukas ꝛc. 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 „Gegnern" Wagners immer mehr in Abgang. Ihre Musik scheint zu nichts anderm mehr da zu sein, als in Stimmungen zu schwelgen. Später mehr darüber!

Die Einakter, 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 Märchenspiele 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 „Heilmar der Narr" und sein „Don Quichotte" stehen, aber danach fragt der „Erfolg" nicht. So wird, um das mit einem weitern 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 Liebesmüh! — Erzwingen läßt sich der Erfolg nun einmal nicht.

Dutzende 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 erblicke 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 eingesetzt, 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 Hardens „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:

Bischoff & Weideli, Zürich. Eingang zum Hotel Glockenhof in Zürich. Phot. C. Ruf, Zürich.

Nietzsche 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" soeben herausgekommen ist — im Jahr des Heils 1913, wo die ganze Welt dem Genie des großen Musikdramatikers Weihrauch streut!

Beneidet und gepriesen sei,
Wer diesen Tonsturm kann vertragen!
Das musikalische Straußen-Ei
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 verschlungen 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 Sehnsuchtsmienen:
„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 freilich kein besonders ehrenhaftes Zeugnis, daß neben den Straußschen die hochstehenden Werke eines Max Schillings nicht recht aufkommen können. Seine Opern „Ingwelde" (1894), „Der Pfeifertag" (1899), „Moloch" (1906) verschmähen in ihrer herben Tonsprache die Effekte seines Rivalen Strauß, entschädigen 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 Rekord geschlagen 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 Kassenstücke. Ist der Grund hiefür 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 anbelange, 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 Stimmungsgehalt, 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 Aehnlichkeit 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 Schicksalstücke geraten ist. Aber in „Tiefland" haben wir es nicht mit königlichen Helden 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 entsprechendes. Die elternlose Marta, die von Sebastiano, dem Gutsbesitzer, als tanzendes Zigeunerkind aufgegriffen 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 Schwierigkeiten gerät, will sich durch eine reiche Heirat retten und sein bisheriges Verhältnis zu Marta dennoch beibehalten. Um dem Gerede der Leute zu begegnen, will er Marta mit einem blöden Hirtenburschen, Pedro, verheiraten, 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 zugedachten Hirten aufs tiefste verachten und hassen, weil sie meint, er sei erkauft und bezahlt für seine Rolle als ihr Ehemann. 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

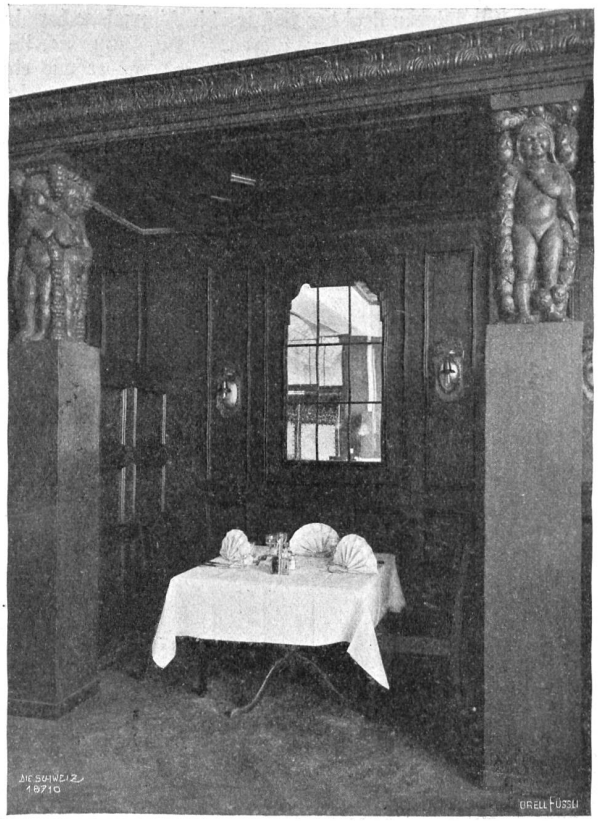
J. Autermayer, Lausanne. Hotel Central-Bellevue, Lausanne. Interieur mit Schreinerarbeiten der Firma Aschbacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.

J. Austermayer, Lausanne. Hotel Central-Bellevue, Lausanne. Speisesaal mit Schreinerarbeiten der Firma Aschbacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.

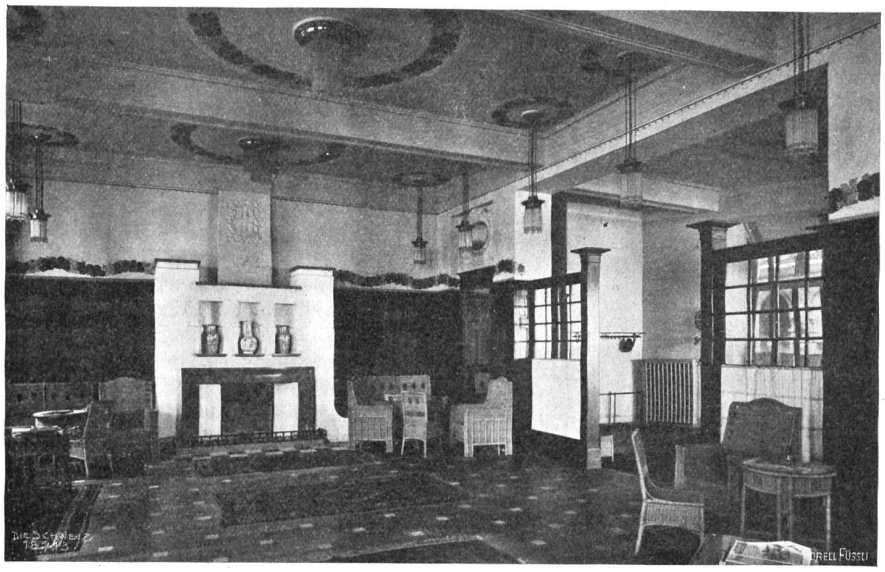
wird von Sebastiano angewendet, um Marta am Abend ihres Hochzeitstages mit Pedro anzuzeigen, daß er in der Nacht zu ihr kommen werde. Noch immer ist sie der Ansicht, Pedro sei ein „Strohmann", seine fast kindischen Anstrengungen, mit denen er sich nach der Trauung abmüht, ihre Liebe zu gewinnen, weist 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 ebensogut 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," sagt 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 bessern 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 Wohltaten 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 Jauchzen der Menge zieht Pedro mit seiner Gattin hinauf 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



J. Austermayer, Lausanne. Hotel Central-Bellevue, Lausanne. Partie aus dem Restaurant. Schreinerarbeit der Firma Aschbacher, Zürich. Phot. Francis de Jongh, Lausanne.



Eug. Monod & Laverrière, 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 „Tiefland" ist bei aller Schönheit und Gediegenheit 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 Tristan gemahnend ist schon der Anfang des Vorspiels, wo eine Oboe ganz allein eine freudige Hirtenmelodie beginnt, die dann aber, umgekehrt wie im Tristan, nach und nach in eine klagende Weise übergeht, so die kommenden Kämpfe andeutend. Jedenfalls aber ist es ein zu hartes Urteil, wenn ein sonst sehr kompetenter Kritiker von dieser Musik sagt, sie sei ein weitgehendes Entgegenkommen an die niedern musikalischen Instinkte der große Menge, das hohle aufgebauschte Pathos marschiere darin Hand in Hand mit seichtestem Operettengeklingel. Letzteres nun schon gar nicht oder doch nur, wo es die Anpassung an den Stoff nahelegte. Vielmehr scheint d'Albert von den neuesten Franzosen etwas gelernt zu haben. Er ist ein Meister der Stimmung. Chöre hat natürlich auch dieses Musikdrama sozusagen gar keine, 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 rauhen Bergschutt blitzten." Die alte Himmelspacherin, die fünfzehn Jahre allein das Regiment 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 ans Sterbebett rufen, und der tut ein Gelöbnis, 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 Säger 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. Austermayer & Daulte, Lausanne. Halle im Hotel Montana, Lausanne (Aug. 1912 erbaut). Phot. E. Odot, Lausanne.

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