

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1910-1911)

Artikel: Erstaufführungen
Autor: Jelmoli, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-750424>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

katholische Intoleranz erblicken. Aber aus Frankfurt a. M. kommt dieselbe Kunde von einer gewaltigen Wirkung. Das Zürcher Premierenpublikum trat nicht so entschieden für das Stück ein. An der eigenartigen Größe dieses starken Werkes ändert das natürlich nichts.

ZÜRICH

H. TROG



ERSTAUFFÜHRUNGEN

(OPER UND KONZERT IV)

Eine verständige Novitätenpolitik ist für ein Operntheater vom Range des unsrigen Ehrensache. Dabei bleibt es aber auch. Es gehört wahrlich ein hohes Maß von Idealismus dazu, nach einer zeitgemäßen Erweiterung des Spielplanes zu streben, wenn das Publikum den Neuerscheinungen so wenig dauerndes Interesse entgegenbringt, während die alten, bewährten Kassenopern — außer Wagner sind sie an den Fingern abzuzählen — das Haus mit unfehlbarer Sicherheit zu füllen vermögen. Wohlverstanden, ich spreche nicht von der Premiere. Da freilich lässt sich jene eigentümlich prickelnde, erwartungsvolle Stimmung in dem — natürlich von Abonnenten — besetzten Saale durchaus konstatieren, und ist gar der Autor im Hause, so betätigt das Auditorium eine Ausdauer im Applaus, die dem Werke das günstigste Prognostikon stellen würde. Eitle Täuschung! Der Hörer, dessen Premièrenstimmung die Leutseligkeit selbst war, begrüßt das Werk bei der zweiten Begegnung kaum mit flüchtigem Kopfnicken. So verschwanden Debussys „Enfant Prodigue“ und Dorets „Armaillis“ nach dreimaliger Aufführung — die Pflichtserie des Abonnements — spurlos in der Versenkung, so erging es der Oper, von der heute zunächst die Rede sein soll.

* * *

Der dänische Komponist *August Enna* war unserm Publikum bis jetzt nur als Autor des „Streichholzmädels“ bekannt. Dies hübsche musikalische Genrebild erfreute sich zu der Zeit, da *Cavalleria* und *Bajazzo* noch nicht jene unlösliche Vereinigung eingegangen waren — übrigens bleibt diese brüderliche Einigkeit, mit welcher zwei Rivalen in die Unsterblichkeit einziehen, einer der besten Witze der Musikgeschichte — und man sich gern nach kompensierenden friedlichen Einaktern umsah, allgemeiner Berücksichtigung. Aus ganz anderm Holz ist die Oper „*Cleopatra*“ geschnitzt, die wir sechzehn Jahre nach ihrer Uraufführung in Kopenhagen — dies bedeutet für ein Musikdrama kein Backfischalter — zu hören bekamen.

Das nach einem Roman von Rider Haggard verfasste Libretto Einar Christiansens gliedert eine bühnenwirksame Handlung in ein Vorspiel und drei Aufzüge. Im Vorspiel leistet Harmaki, der letzte der Pharaonen, dem Oberpriester Sepa und dem Volk den Eid, Cleopatra zu ermorden. Der erste Akt zeigt uns das Bündnis des jungen Helden mit Charmion, der Tochter Sepas, zum Sturze der Fürstin; als Sterndeuter naht er sich ihrem Thron, den die Gleißende in ihre Netze zu ziehen sucht. Der zweite Akt knüpft den Gewissenskonflikt Harmakis. Seine erwachende Liebe zur

Königin erweckt Charmions rasende Eifersucht; sie offenbart ihm ihre tiefe Neigung, wird jedoch von ihm zurückgewiesen. In der Verblendung der Leidenschaft verrät die Unglückliche der Königin den Anschlag, so dass Harmaki, der von Cleopatra betört den rächenden Dolch zu lange birgt, entwaffnet wird und seinen Verrat durch freiwilligen Tod sühnt.

Dieser Stoff wäre in der fünftaktigen Organisierung der großen historischen Oper für uns recht ungenießbar. Glücklicherweise finden sich die typischen Elemente der Schauoper nur sporadisch vertreten. Da ist allerdings die Vereidigung Harmakis in dem unterirdischen Tempel der Göttin mit Unisonochören und feierlich - langweiligen Blechakkorden, die man wohl entbehren könnte. Dann bringt der dritte Aufzug eine längere Ballettmusik, die ohne Schaden für das Werk trotz einzelner hübscher musikalischer Wendungen — der Ernst der Situation wurde bei den originellen ägyptischen Stilisierungen durch den Selbsthumor der Herren Statisten wiederholt arg gefährdet — auf ein Drittel zu reduzieren wäre. Davon abgesehen aber darf die Szenenführung und die Ökonomie der Akte in ihrer gut gesteigerten, explosiven Knappheit anerkannt werden. Den beiden Frauenrollen bleibt das Interesse des Hörers durchweg gewahrt, und die Gestalt des Harmaki besitzt genügend psychologischen Fond, um einen Darsteller von Temperament und künstlerischer Besonnenheit zu einer Leistung zu spornen, die weit über dem Durchschnittsniveau tenoraler Helden liegt.

In einer Zeit ästhetisierender Produktion berührt es ungemein sympathisch, einer Persönlichkeit zu begegnen, die, wie August Enna, sich so ausschließlich und unbedingt als Theatermusiker gibt.

Zugestanden, eine starke Originalität verrät seine Tonsprache nicht. Aber was er an Einflüssen dem Wagnerschen Drama der mittleren Periode verdankt, was ihn die Italiäner in der Behandlung der Singstimme gelehrt haben, das alles findet sich in seinem Werke einer ehrlichen, begeisterten Musikernatur assimiliert, das alles ist erst durch eigene Überzeugung und eigene Empfindung hindurchgegangen.

Sein Orchesterklang strahlt von einer gesättigten Fülle, der man im Hinblick auf Abwechslung wohl hie und da eine leichtere Anordnung, eine individualisierende Behandlung der Instrumente vorziehen würde. Sein starkes Temperament fordert von den Stimmen die höchste Ausdauer im Affekt. Diese exzessive Inanspruchnahme der vokalen wie der instrumentalen Mittel ermüdet auf die Dauer den Hörer. Trotzdem sind Momente, wie das leidenschaftliche, von Sepa intonierte Racheterzett (I. Akt, 2. Szene), das klanglich grandiose Schlussensemble des ersten Aktes, sodann das große Duett zwischen Charmion und Harmaki im zweiten und das von glühender Sinnlichkeit durchlohte Duett der Königin mit Harmaki im letzten Akt in einer Art und Weise musikalisch und dramatisch ausgeschöpft, die uns Bewunderung vor dem heißen Atem dieses Bühnenkenners abnötigen. Solchen Höhepunkten des Dramas stehen nur wenige lyrische Abschnitte gegenüber. Weder Charmions elegische f-moll-Romanze, noch das arpeggiendurchwirkte Lied der Königin im letzten Akt beanspruchen in erhöhtem Maße unsere Teilnahme.

Der Oper war von allen Beteiligten die liebevollste Sorgfalt gewidmet worden. Die beiden Frauenrollen, eine Klippe des anspruchsvollen Werkes, konnten ausreichend besetzt werden, wenn gleich uns die Darstellerin der Charmion für die äußere Repräsentation der Königin geeigneter erschien.

Einer höchst erfolgreichen Premiere mit spontanen Ehrungen des Komponisten folgte eine von magerem Verlegenheitsapplaus sanft zur Ruhe gebettete Wiederholung.

* * *

Auch die Operette hielt Umschau unter ältern Novitäten (Lehár ist nicht jedermanns Fall) und brachte *Richard Heuberger's* Opernball (1898), zu dem meines Wissens seinerzeit eine Operettentournée im Corsotheater einlud. Und nun zeigte sich die bedauerliche Tatsache, dass die Schlager-technik der modernen Operette das Sensorium für diese ungleich feinere Kost völlig verdorben hat. Da steht doch zu Beginn, wenn auch in der Potpourri-form, noch eine Ouverture, in der die Hauptmotive der Operette sich in zwanglosem, aber harmonischem Reigen vorstellen. Und der erste und zweite Akt nennt je ein Finale sein eigen, das nicht in beständigem Takt- und Tempowechsel sein Heil suchen muss, sondern formelle Abrundung mit logischer Steigerung verbindet. Wo ist unter den vielgerühmten Schlägern der Moderne eine Nummer, die sich an natürlichem Duft, nicht angespritztem Parfum und Zierlichkeit des Melos mit dem Briefterzett des ersten Aktes (leider fehlt dem entzückenden Walzer „bist du Fräulein, bist du Frau“ die erwartete Kulmination) vergleichen ließe? Vollends Sächelchen, wie die zögernde Ariette Angèles „Mir ist, als wär's nicht recht, was ich beginne“ kann man heutzutage mit der Laterne suchen.

Man schob die Schuld auf die Besetzung, die doch im ganzen recht Tüchtiges leistete, und das Libretto. Ja, ist denn dieses allerdings harmlose „Changez-les-dames“-qui pro quo als Eifersuchtsabenteuer zweier jungen Frauen etwa nicht dem Libretto des *Grafen von Luxemburg* vorzuziehen? Der Erfolg Lehárs bestreitet es. Seine einschmeichelnden Walzer (der G-dur-Walzer Renés und der durch den pikanten Entrechat der Harfe gewürzte „Mädel-klein“-Walzer stehen über ihren Schwestern aus der lustigen Witwe) haben ihm bei uns bisher zu einem Siege verholfen, den die zehnte Aufführung kürzlich bekräftigte.

Auch im Zweivierteltakt geriet einiges vortrefflich, so das Bohèmeduett, dessen Refrain allerdings durch die grobe Instrumentation erheblich einbüßt, dann die Polkatänze im zweiten Takt, deren Wirkung nur auf straffster Rhythmik beruht und endlich das Allabreve-Marschterzett des dritten Aktes, in dem neben reichlicher Derbheit doch ein verteufteltes Brio steckt. Bei dem Bestreben, den Orchesterpart reich zu gestalten, unterlaufen dem Komponisten hie und da Geschmacklosigkeiten. Die leichte Gondel seiner Melodik verträgt eben keine schwere Befrachtung.

ZÜRICH

HANS JELMOLI



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



HANS ASPER