

# Von Schweizer Theatern [Fortsetzung]

Autor(en): **Hunziker, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **7 (1903)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-573589>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tage waren vorüber, da man um den Freiheitsbaum getanzt hatte, manch schöner Traum war zerstört, der Glaube erschüttert! Wird Gutes oder Böses aus der neuen Ordnung der Dinge erwachsen, so fragten sich die einsichtsvollsten Männer des Landes.

Wir wissen, daß die Zukunft sich besser gestaltet hat, als man damals zu hoffen wagte. Die heterogenen Bestandteile, aus denen der Kanton zusammengeschweißt war, haben sich aneinander gewöhnt. Die Frickthaler, die Zofinger, die Bewohner der alten Grafschaft Baden haben ihre alte Zugehörigkeit zu Oesterreich, zu Bern, zu Zürich vergessen; die konfessionellen Gegensätze haben sich ausgeglichen, das Gefühl der Gerechtigkeit erfüllt alle Bewohner des Kantons in gleichem Maße. Davon soll die bevorstehende Jahrhundertfeier Zeugnis geben.

Dieser Gedanke kommt auf dem Revers der Plakette zum Ausdruck. Ein Genius, von mächtigen Flügeln getragen, schwebt über den Gauen und hält das aargauische Wappenschild wie zum Schutze über die Lande. Nicht ein Städtebild hat die Künstlerin zur Charakterisierung des Landes gewählt, — das wäre zu speziell geworden — sondern die schöne von der Aare durchflossene Landschaft, wie man sie allenfalls von der Höhe des Bözberges sehen kann. Unter den Burgen, die die Höhen krönen, kann man sich die Habsburg, Wildegg, vielleicht auch Schloß Lenzburg vorstellen.

Die Ausföhrung blieb nicht hinter der sinnvoll-poetischen Erfindung zurück, sodaß nun das feine Kunstwerk, das Frau Burger geschaffen hat, zum Besten gehört, was die Medaillenkunst in der Schweiz kennt. S. G.

## Von Schweizer Theatern:

### IV. „Hadlaub“, Lyrische Oper von Georg Haeser.

Mit zwei Abbildungen.

Auf dem Gebiet der Oper enthält die Musikgeschichte der deutschen Schweiz noch wenig beschriebene Blätter. Aus der neuern Zeit verdient wohl vor allem Hermann Götz von Königsberg (gest. 1876) genannt zu werden, der in den vierzehn bei uns zugebrachten Jahren seines Lebens (1863—1876) die bekannten Musikdramen „Der Widerpenftigen Zähmung“ (Text von J. B. Widmann) und „Francesca da Rimini“ schuf. Sodann sind die Schöpfungen von Franz Curti (gest. 1898), Hans Huber und Lothar Kempfer in verschiedenen Städten mit Glück gegeben worden, und vor kurzem trat Georg Haeser, dessen „Hadlaub“ am 19. März dieses Jahres zu einer erfolgreichen Erstaufföhrung am Zürcher Stadttheater gelangte, in die Reihen der vaterländischen Operkomponisten ein.

Georg Haeser wurde am 17. August 1865 zu Danzig geboren, in welcher Stadt sein einer alten Musikerfamilie entstammender Vater das Amt des ersten Oberarztes am Stadtlazarett bekleidete. Nach Absolvierung des Gymnasiums wandte sich Haeser dem Studium der Theologie zu; doch ließ sich der mächtige Drang, der ihn zur Musik hinstieg, auf die Dauer nicht unterdrücken, und bald treffen wir ihn am Leipziger Konservatorium, wo er sich unter der Leitung Karl Reineckes, Salomon Jadassohns, Adolf Nuthards u. a. für seinen künftigen Beruf ausbildete. Hernach siedelte

er, einer alten Sehnsucht nachgebend, nach Zürich über, und die schweizerische Art und Sitte sagten ihm dermaßen zu, daß dieser Ort seine zweite Heimat geworden, was er auch äußerlich, durch die Erwerbung des Bürgerrechtes, manifestierte. Eine Lehrstelle für Violinspiel am kantonalen Seminar in Rüsnacht, die er sechs Jahre lang innehatte, gab er wieder auf, um mehr Mühe zu eigenem Schaffen zu finden.

Daß wir es mit einer echten, aus der Tiefe schöpfenden Künstlernatur zu tun haben, beweist die Mehrzahl seiner Kompositionen aus den letzten zehn Jahren. Ich erwähne die A-Dur-Sonate für Pianoforte und Violine (Dresden, bei Karl Wolff), deren zweiter Satz überaus originell konzipiert und wirkungsvoll ausgeführt ist, dann vor allem das tief empfundene, aus einem Guß entstandene „Mooselchen“, ein Märchenwerk für Deklamation, zwei Sopran-Solo-Stimmen und weiblichen Chor mit Klavierbegleitung, Dichtung und Musik von Georg Haeser“ (Leipzig, Bosworth & Co.). Auch an zwei schweizerischen Tonkünstlerfesten wurden Werke Haesers zu Gehör gebracht:

in Zürich (1900) der „Abendfrieden für Gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters“ (Text von Eichendorff), in Marau (1902) die biblische Kantate „Lazarus“ (wiederum der Text vom Komponisten selbst). Die letztere erlebte neulich in einem Konzert des Kirchengesangsvereins Enge, der unter Haesers Szepter steht, eine Wiederholung, die ihm als Autor und als Dirigenten reiche Lorbeeren eintrug. All diese Kompositionen, denen sich noch eine Reihe kleinerer Opera beigefügt, zeigen Haesers eigenartiges Können im Reiche des Stimmungsvollen und Romantischen. Die grellen Farben, der al fresco-Stil sind seine Sache nicht, seine Palette spendet vornehmlich idyllisch-anmutige, innige Bilder, deren Gehalt bisweilen durch eine leise Melancholie erhöht wird.

Daß eine solche Begabung, wenn sie in die Sphäre des Musikdramas eintrat, die Lyrische Oper bevorzugen mußte, liegt auf der Hand. Und für die Bühnenmusik scheint Haeser auch dadurch gewissermaßen prädestiniert zu sein, daß er als dramatischer Dichter ebenfalls seinen Mann zu stellen vermag. Wie Franz Curti sich den Text zum „Möskli vom Säntis“ selbst schrieb, so ist auch Haesers „Hadlaub“ das Produkt eines einzigen schöpferischen Willens. Beide Künstler haben ferner den Stoff zu ihren Werken auf helvetischem Boden, in der Vergangenheit unjeres Volkes gesucht, Curti

bei den wackern Appenzellern und Haeser beim kunstsinnigen Mitter- und Bürgerstand Zürichs. Daß man dagegen in der Vertonung kein ernst zu nehmendes nationalesolorit entdecken wird, das bedarf wohl keiner Begründung; ein solches müßte für die Opernmusik überhaupt zuerst erfunden werden, und die Schweiz kann vorderhand froh sein, wenn von dem gewaltigen Baum des deutschen Tondramas ein Zweig über ihre Grenzen sich erstreckt.

Haesers drei Akte umfassendes Libretto\*) verdanke Gottfried Kellers erster Zürcher Novelle seinen Ursprung. Ueber den Inhalt können wir uns kurz fassen: Hadlaub erhebt sein Auge in Liebe zu Fides, der Herrin der Burg Schwarz-Wasserfels, und die Tore, die dem schlichten Bürgersohn verschlossen sind, vermag des Dichters Zauberstab zu öffnen. Fides

\*) Hadlaub. Lyrische Oper in drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Georg Haeser. Zürich, bei Schulthess & Co., 1903. — Eine erste Bearbeitung des Textes war schon anno 1894 in der Schweizerischen Rundschau erschienen.



Georg Haeser,

der Dichter und Komponist der Lyrischen Oper „Hadlaub“.



**Manesse.**  
(Gans Vassl.)

**Hadlaub und Fides.**  
(Curt Schade und Bertha Trebek.)

**Graf Wernher.**  
(Wilh. Voeholt.)

Schlusszene aus der lyrischen Oper „Hadlaub“ von Georg Haefler. (Erstaufführung am Zürcher Stadttheater den 19. März 1903.)

erwidert seine Gefühle und reicht ihm, nachdem alle Hindernisse besiegt sind, ihre Hand\*).

Daß dieser Vorwurf an sich nicht sehr dramatisch ist, erhellt auf den ersten Blick, und in der epischen Bearbeitung spielt Hadlaub selbst eine ziemlich passive Rolle. Mit seinem Verständnis für die Erfordernisse eines Schauspiels hat Haefler die Handlung, die er bei Keller vorfand, konzentriert und da und dort bühnenwirksame Accente angebracht. Er führt uns sofort in medias res: die Liebe der beiden ist ein Faktum; ihre Entstehung und Entwicklung, die einen besondern Reiz der Novelle ausmachen, gehört zur Vorgeschichte des Dramas, das demgemäß für die von Keller geschilderten ergöglichen und lieblichen Epifoden in Zürich und für Hadlaubs Reise in die österreichischen Lande keinen Raum hat.

Von Wichtigkeit ist auch die Beschränkung der Personen. Bischof Heinrich von Klingenberg ließ der Textdichter in der Rolle Rüdiger Manesses aufgehen, und weder der Fürstäbtissin Kunigunde noch dem alten Kuoß am Hadelaub gönnte er die Ehre des Auftretens. Den Grafen Wernher von Homberg-Rapperswil, den der Epiter „keine ernstern Absichten mit dem Minnedienst verbinden“ läßt, machte Haefler aus guten Gründen zum aufrichtigen Werber, dem es ernst ist mit seiner an Fides gerichteten Beteuerung:

\* Eine eingehende Analyse des Textes und der Vertonung des Wertes findet man in meiner „Einführung in Dichtung und Musik der lyrischen Oper Hadlaub“ (Zürich 1903, bei Schulthes & Co. 51 S.). — Bei dieser Gelegenheit erinnern wir auch an Meister Weckers Hadlaub-Bilder, die teils vor, teils im Anschluß an Gottfried Kellers Novelle entstanden und in dieser Zeitschrift Bd. II (1898) S. 537 f. und III (1899) S. 499 und 533 f. wiedergegeben bzw. gewürdigt sind.

O würdet Ihr mit einem gut'gen Wort  
Begnaden Euren untertän'gen Knecht,  
So sollten selbst des Paradieses Sonnen  
In Nebel schwinden vor dem Himmelslicht,  
Das Eure Huld in seine Seele gießt.

Daß ferner Manesses und Hadlaubs Verdienste um das Zustandekommen des Heidelberger Liederbuchs keinen irgendwie integrierenden Bestandteil der Oper bilden konnten, darüber braucht wohl nichts gesagt zu werden; nur nebenbei wird dieses für dramatische Zwecke allzu sterile Thema berührt. — Was schließlich Hadlaub selbst anlangt, so hat er bei Haefler die mittelalterliche Denkweise abgestreift, obgleich er das Gewand des Minnesängers trägt; ihm eignet ein modernes Temperament und das moderne Pathos des leidenschaftlich Liebenden, der nicht schweigen kann, wenn seine heiligsten Gefühle verletzt werden, ob auch seine soziale Stellung tief unter der des Nebenbuhlers steht.

Aus dem Gesagten erhellt, daß Haefler seinem Original gegenüber durchweg mit der Freiheit des zielbewußt arbeitenden Poeten verfuhr; sein Textbuch ist in der Tat auch als selbständige Dichtung von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Freilich, einen eigentlichen Konflikt vermochte auch er dem Stoffe nicht zu entlocken; die Schürzung und Lösung des Knotens vollziehen sich in einfacher, gradliniger Weise, und die spannenden Momente sind bald aufgezählt. Aber das Ganze weist in ästhetischer und logisch-seelischer Hinsicht ein durchaus einheitliches Gepräge auf, und uns ist nur eine Stelle aufgefallen, die eine gewisse Unwahrscheinlichkeit enthält. Der Entschluß Hadlaubs, selbst der Bote zu sein, welcher der, wie er etwas

voreilig wähnt, treulosen Fides den Brief Bernhers überbringen will, nimmt sich doch wohl ein wenig abenteuerlich aus; anderseits ist diese Erfindung vom dramaturgischen Standpunkt aus sehr glücklich zu nennen, da sie die notwendige Exposition für die den Höhepunkt des Dramas darstellende Liebeszene im zweiten Aufzug bildet. Die letztere ist Haeser meisterlich gelungen: wie die Unterredung der beiden die Mißverständnisse allmählich hebt, wie Fides, dem Zug ihres Herzens folgend, sich Hadlaub an die Brust wirft und wie die in seliger Wonne Schwelgenden sich ewige Treue geloben — das alles wirkt mit unmittelbarer Gewalt auf den Hörer. Es ist schade, daß hier nicht sofort der Aktluß eintritt; da dieser zu lange auf sich warten läßt, wird der Eindruck notwendigerweise wieder etwas abgeschwächt.

Mit der eben besprochenen Partie ist die innere Entwicklung des Dramas zu Ende. Der kurze dritte Aufzug bringt lediglich eine Art äußere Bestätigung des Geschehenen. Mit Glück hat hier Haeser die beiden Ehrentage des Kellerischen Hadlaub, den, der ihm als Dichter auf der Manegg, und den, der ihm als dem Erwählten der Fides auf Wasserstolz zuteil wird, in einen verschmolzen. So konnte er, ohne irgendwie Gewalt anzuwenden, dem Ende des Ganzen einen pompösen und dekorativ wirksamen Glanz verleihen, wie die Oper ihn liebt. — Dieses Schlußbild ist umstehend wiedergegeben. Manesse, den Fides mit der Kunde, daß sie Hadlaubs treues Werben er hörte, freudig überrascht hat, tritt auf das Paar zu, um ihm vor all den Gästen, die Fides zum Feste nach Wasserstolz geladen, den väterlichen Segen zu geben. Auf der Treppe im Hintergrund steht Graf Bernher, der sich aus dem Himmel seiner seligen Hoffnungen gestürzt ist und gegen die ihm unverständliche Vermählung Einspruch erhoben hat. Aber nachdem er erfahren, daß er in Hadlaub den Minnesänger vor sich sieht, den er in einem Schreiben an Manesse Walthern von der Vogelweide gleichstellte, bietet er die Hand zur Veröhnung.

Für das Fehlen dramatischer Kraffteffekte werden wir durch eine Reihe warm empfundener, in hübsche Verse und sinnige Wendungen gekleideter Lyrika reichlich entschädigt, unter denen das einem mittelhochdeutschen Sang Hadlaubs getreu nachgebildete Minnelied nicht zuletzt erwähnt zu werden verdient. Auch hier ging Haeser selbstständig vor, indem er nicht eines der vielen in der Novelle teils wiedergegebenen, teils charakteristischer Gedichte wählte, sondern direkt an der Quelle schöpfte und die bei Bartsch\*) S. 345 f. aufgeführten Strophen

In dem grünen kle  
sach ich min frouwen gän zc.

zu einem psychischen Angelpunkt seines Werkes machte.

Bornehm und abgeklärt wie der Text ist die Musik des „Hadlaub“. Auch in diesem Werk ist die unbedingte Wahrheit gegen sich selbst des Komponisten oberstes Prinzip. Seine Muse schmückt sich nie in Aufsehen erregender und nach Effekten hastender Weise, sondern tritt stets mit keuscher Dezens auf. — Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß Haeser zu den Füßen Richard Wagners gesessen hat und daß sein Hadlaub im Zeichen der von dem Bayreuther Meister inaugurierten modern-realistischen Richtung steht. Modern sind vor allem die Harmonieführungen, die Instrumentation und die Anwendung der Leitmotive. Die letztern haben meist ein charakteristisches und wohlklingendes Gepräge; aber sie drängen sich nirgends in den Vordergrund und werden nirgends in bloß äußerlicher Weise aneinander gereiht. Sie bilden einen wesentlichen, aber bisweilen wenig in die Augen springenden Bestandteil des Fundamentes, auf dem das ganze Gebäude ruht. Wenn sie auch einzelnen Partien eine bestimmte Beleuchtung geben, so können sie, wie bei Wagner, nie für sich allein, sondern nur vom Standpunkt des ganzen Gedanken- und Gefühlskomplexes, in dem sie jeweilen stehen, betrachtet werden. Häufig hat sie Haeser in erster Kontrapunktlicher Arbeit verwertet. — Darf die Behandlung des Orchesters in jeder Beziehung glücklich genannt werden, so gebührt dieses Lob den Singstimmen nur zum Teil; ein routinierter Opernkomponist hätte vielleicht hin und wieder der äußeren Wirkung etwas mehr Rechnung getragen. Im übrigen haben wir es hier mit einer Art Sonntag s-

stimmung des Realismus zu tun, deren Keime in der Romantik zu suchen sind. Nicht die verblüffende Erfindung, sondern die Schaffung intimer Bilder macht den Hauptwert der Oper aus. Das lyrisch-selige Träumen, das für Haesers Kunst eine *conditio sine qua non* ist, hat auch seinem Hadlaub die Würze gegeben, und in dieser Hinsicht hat der Dichter dem Komponisten das Libretto auf den Leib geschnitten. Solche Musik läßt sich nicht bei einem einmaligen Hören ausschöpfen, nur ein liebevolles Sichversenken in sie und eine wiederholte Beschäftigung mit ihr führen zu ihrem vollen Verständnis.

Am wenigsten Eindruck machte wohl der erste Akt. Er ist im Musikalischen fast zu fein gewoben, zu prinzipiell ausgedacht, die göttliche dramatische Reife und unmittelbar packende Wendungen fehlen ihm da und dort. Der selten unterbrochene Sprechgesang ermüdete bisweilen, und es ist wohl ein Fehler, daß Haeser hier dem melodischen Element nicht eine häufigere Vertretung gewährte. Schumann sagt zwar, Melodie sei das Feldgeschrei der Dilettanten; aber wir bleiben nichtsdestoweniger bei unserer Behauptung und stützen sie durch den Hinweis auf das Minnelied („In dem grünen Klee | Ich meine Herrin fand“), das mit seinem weichen Schmelz, seinen süßen Harmonien und seinem interessanten Wechsel der Taktarten der Szene, in der es vorkommt, ein treffliches Zeitkolorit verleiht — ferner auf die reizende, wehmütige Weise: „Denkst du der Stunde“ am Schluß des zweiten Bildes. Wer solche Sänge zu schaffen imstande ist, der hat die Macht, auch wenig dramatische Partien zu beleben, und, wie uns dünkt, die Pflicht, einen ausgiebigen Gebrauch davon zu machen.

Der zweite Akt bringt auch in musikalischer Beziehung den Gipfelpunkt des Werkes. In der Vertonung der Liebeszene darf man in der Tat dem Komponisten ohne Einschränkung Glück wünschen; sie ist einem reichen musikalischen Empfinden entfloßen und beweist eine große Sicherheit in der Zeichnung leidenschaftlicher Erregungen. Wir sind überzeugt, daß man hier von einer überwältigenden Wirkung hätte sprechen können, wenn der Vertreter des Hadlaub in stand gewesen wäre, etwas mehr aus sich herauszutreten. — Viel zu wenig Beachtung schenkte das Publikum dem tiefgründigen Intermezzo, das die psychischen Werte der eben genannten Szene in schöner Weise zusammenfaßt und zu einer imponanten Steigerung führt.

Der dritte Akt enthält außer dem archaischen Begrüßungslied der Gäste in tonkünstlerischer Hinsicht wenig Neues; er rekapituliert und variiert die Hauptmomente der beiden vorangegangenen Aufzüge. Dadurch, daß Haeser erst hier einen Chor einführt, vermochte er der Schlußszene der Oper auch musikalisch einen nicht unbedeutenden Effekt zu verleihen.

Die Erstaufführung war vorzüglich einstudiert; die sorgfältige Regie des Herrn Direktor Alfred Keuler und die in den bewährten Händen des Herrn Kapellmeister Lothar Kempter liegende musikalische Leitung verdienen warmes Lob. Herr Curt Schade sang den Hadlaub mit viel Geschick, namentlich den rein lyrischen Partien wurde sein sympathischer Tenor in gediegener Weise gerecht. Fräulein Bertha Trebek war eine reizende Fides, und einen Teil des Erfolges darf man ohne weiteres auf ihre Rechnung setzen. Ihre Rolle ist übrigens schwierig und gar nicht immer sehr dankbar; wir sind mit dem Komponisten nicht so recht einverstanden, daß er ihr nicht mehr Gefühlsfermaten und kein hübsches Lied zugeteilt hat. Herr Hans Basil (Manesse) stand mit Hinsicht auf Spiel und Gesang ganz auf der Höhe seiner Aufgabe. Die Nebenrollen waren ebenfalls gut besetzt: Herr Wilhelm Bockholts Bernher war eine frische, flotte Leistung, und auch Fräulein Eva Leoni (Zutta) und Herr Max Luipold (Eberhard) seien die Worte der Anerkennung nicht vorenthalten. — Der Autor wurde durch Ueberreichung von Kränzen geehrt; er mußte nach dem zweiten und dritten Akt mehrfach auf der Bühne erscheinen.

Den Gratulationen, die wir Georg Haeser darbringen, gesellt sich der Wunsch, daß auch die Theater anderer Städte seinem Hadlaub die Pforten öffnen möchten. Er verdient es. Im übrigen darf der wackere Schweizerkomponist voller Zuversicht auf dem betretenen Pfad weiterschreiten. Sein Erstling bietet die Gewähr, daß wir in der Zukunft manche reife und wertvolle Gabe von ihm zu erwarten haben.

\*) Karl Bartsch, Die Schweizer Minnesänger, Frauenfeld 1886.

