



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Moos, Paul: Moderne Opern

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Moderne Opern

Von Paul Moos



Die Weiterentwicklung der Oper nach Wagners Tode schlug allen Berechnungen und Mutmaßungen ein Schnippchen. Die Wagnerianer, die in Deutschland das Feld beherrschten, glaubten mit Zuversicht, daß nur ihnen die Opernbühne der Zukunft gehören könne. Aber der ersehnte Erfolg eines nachwagnerischen Musikdramas wollte sich nicht einstellen. Da kam eines Tages, während man noch in Deutschland eine lebensfähige Oper mit der Laterne suchte, aus Italien die Kunde eines phänomenalen Sieges, und Mascagnis *Cavalleria rusticana*, die sich in schroffen Gegensatz zu dem setzte, was man in Deutschland für richtig hielt, zog über alle Bühnen der Welt. Ihr folgte alsbald Leoncavallos *Bajazzo*, der sich ebenfalls als lebensfähig erwies, trotz aller gegen ihn erhobnen Bedenken. Mit den Opern, die von 7 bis $\frac{1}{2}$ 12 Uhr dauern, war es fürs erste vorbei. Auch Deutschland mußte sich wohl oder übel bequemen, vom hohen Pferde herabzusteigen und sich mit den Italienern auf gleichem Boden zu messen. Einaktige Opern schossen wie Pilze aus dem Boden, und endlich hörte man aus Berlin, in Ferdinand Hummels *Mara* sei der ersehnte deutsche Treffer gefunden. *Mara* fand denn auch allgemeine Verbreitung, wenn sich auch der Erfolg an sieghafter Freude nicht mit dem der Italiener messen konnte. Während sich nun aber die Italiener mit nachfolgenden Werken nicht mehr auf der erkämpften Höhe zu halten vermochten, tauchte gerade zur rechten Zeit ein Frankfurter Musikus, Engelbert Humperdinck, mit seinem Märchenspiel *Hänsel und Gretel* auf, man staunte, wieder einmal Musik von echter Schönheit zu hören, und die deutsche musikalische Ehre war gerettet.

Jetzt, wo diese ganze Bewegung zu einiger Breite gediehen ist und auch einen gewissen Abschluß gefunden hat, dürfte es vielleicht von Interesse sein, die genannten vier Werke, in denen sich die Entwicklung der Oper seit Wagners Tod getreu wieder spiegelt, einer zusammenfassenden Betrachtung zu unterziehen. Es handelt sich dabei um die Frage, in wieweit die angeführten Werke ihren tatsächlichen Erfolg verdient haben, was ihre Vorzüge und Fehler sind, und wie sie sich wohl ihrem künstlerischen Werte nach unter einander verhalten mögen. Was Mascagni und Leoncavallo nachträglich noch vor die Öffent-

lichkeit gebracht haben, kann für diesmal beiseite gelassen werden. Auch alle sonstigen modernen Opern können wir übergehen, entweder weil sie totgeboren sind wie Verdis Falstaff, oder weil sie zu spät das Licht der Welt erblickt haben wie Smetanas Verkaufte Braut, oder auch, weil sie noch zu wenig verbreitet sind, um allgemeines Interesse beanspruchen zu können. Nur ein einziges Werk, das seiner hervorragenden Eigenschaften wegen eine besondere Stellung beanspruchen kann, wollen wir noch ausnehmen.

Die Aufnahme der *Cavalleria rusticana* in Deutschland war geteilt. Das große Publikum jubelte ihr zu, die Musiker von Beruf aber und die sogenannten Kenner verhielten sich meist reservirt oder gar ablehnend. Sie befaßten sich mit dem Werke, weil es die Mode verlangte, gaben aber ihrer Abneigung unverhohlen Ausdruck. Dieses Verhalten hatte sicher auch bis zu einem gewissen Grade seine Berechtigung. Der *Cavalleria* haften Fehler an, die den feinem Sinn besonders empfindlich berühren. Der Kenner muß sich bei Mascagni erst durch eine häßlich schmeckende Schale durcharbeiten, während für den gröbern Gaumen des Nichtmusikers das Verfehlte und das Gute zu einem unentwirrbaren Gesamteindruck zusammenfließen, in dem das Angenehme bei weitem überwiegt. Eine Reihe von Fehlern der sogenannten großen und der italienischen Oper, die man ein für allemal für beseitigt hielt, feiern bei Mascagni die fröhlichste Auferstehung. Mascagni erfindet fast keine einzige Melodie, die bei Anlegung eines ernsten deutschen Maßstabes nicht wenigstens einen geringen Zusatz von Trivialität aufwiese. Er genirt sich aber auch nicht, mit Gedanken hervorzutreten, die nur trivial sind und weiter nichts. In theatrales pathetischen Steigerungen ergeht er sich mit ganz besondrer Vorliebe, und der häßlichen Manier, ein Thema, das nur in kleiner, anspruchsloser Gestalt Reiz hat, zum hohlen Tutti aufzubauschen, huldigt er nach Herzenslust. Was ihn aber ganz besonders gewöhnlich erscheinen läßt, das ist seine Instrumentation, die einen Mangel an Vornehmheit des Klangsinns verrät, wie er in unsern Tagen wirklich selten geworden sein dürfte. Namentlich das grobe Blech behandelt Mascagni mit einer Dreistigkeit, die ihres gleichen sucht, und die von deutschen Ohren wie eine Art persönlicher Beleidigung empfunden wird. Man kann sicher sein, daß er bei jedem Forte und namentlich bei allen großen Steigerungen seine ungeschlachten Posaunen aufmarschiren und alles wegblasen läßt, was dem musikalischen Gedanken als solchen allenfalls von Wert anhaftet.

Alle diese Fehler zusammengenommen lassen es nicht verwunderlich erscheinen, daß viele deutsche Musiker die *Cavalleria*, die ihre eignen künstlerischen Bestrebungen so schnöde durchkreuzte, von oben herab ansahen, und daß sie von dem italienischen Kollegen nichts wissen wollten, den sie in längst überwundenen Fehlern befangen sahen. So sehr aber das große Publikum übers Ziel hinausschoß, wenn es sich der *Cavalleria* wie einem Meisterwerke rück-

haltlos in die Arme warf und ungetrübten musikalischen Genuß aus ihr ziehen zu können behauptete, ebenso sehr täuschten sich auch die Musiker von Beruf, die die Cavalleria als ein schlechtthin leichtes und banales Produkt ohne weiteres aus der Liste der Werke streichen wollten, die von vernünftigen Menschen ernst zu nehmen sind. Wie so häufig, liegt die Wahrheit auch hier in der Mitte zwischen den uneinigen Parteien, nur ist es nicht ganz leicht, diese mittlere Linie auch wirklich herauszufinden und aus den Eigenschaften des Werkes selbst glaubhaft zu belegen.

Gewiß, Mascagni ist unter Umständen so trivial, wie es nur Verdi sein konnte in seinen musikalischen Flegeljahren; aber dafür haben seine Melodien sinnlichen Reiz und wirkliche Erfindung. In seiner Harmonik ist er häufig gewaltthätig und roh, nichts ist ihm zu hart und unvermittelt, daß er es nicht niederschriebe; aber dafür hat er wieder dicht daneben wirklich wertvolle Ideen, die eine thatsächliche Bereicherung des harmonischen Ausdrucksvermögens heißen können. Mascagni ist allerdings oft theatralisch äußerlich und kulissenhaft, das hindert aber nicht, daß er im ganzen doch mehr echtes Bühnenblut hat als seine gesamte weise Kritikerschar zusammen. Die von ihm geschaffnen Charaktere sind durchaus nicht rein von Flecken, sie sind im Ausdruck ihrer Gefühle oft banal, selbst musikalisch roh, es fehlt ihnen darum aber durchaus nicht an Kraft und Leidenschaft, ja Innigkeit und Anmut. Zudem verfügt Mascagni über ein Pathos von nicht gewöhnlicher Wahrheit und Größe, und vor allem: er ist nie langweilig, er versteht selbst da noch zu unterhalten, wo er künstlerisch abstößt.

Natürlich ist es sehr leicht, sich bloß auf die Fehler zu versteifen und sich mit vornehmem Achselzucken von dem ganzen Werke abzuwenden. Doch ist das kein Standpunkt, wie ihn die Kritik einzunehmen berechtigt ist, die über Erscheinungen des Tages zu Gericht zu sitzen hat. Der Historiker, der es in hundert Jahren unternimmt, eine Geschichte der Oper in großen Zügen zu schreiben, der mag ja vielleicht berechtigt sein, die Partitur der Cavalleria als unwesentlich beiseite zu legen. Wer aber mitten im Getriebe des Tages steht und rings umbrandet ist von Mittelmäßigkeit oder anspruchsvoll auftretender Leerheit und Erfindungslosigkeit, der hat allen Grund, sich über eine so urwüchsig und kräftige Erscheinung wie Mascagni zu freuen. So verfehlt es wäre, einen jungen Maler unsrer Tage nach dem Maßstabe Michelangelos oder Rafaels zu messen, und so wenig durch eine derart überspannte Kritik dem künstlerischen Leben der Gegenwart ein Gefallen erwiesen wird, so wenig ist man berechtigt, an Mascagni den Maßstab der großen deutschen Leistungen anzulegen und ihn, wenn er vor solchen Ansprüchen nicht bestehen kann, für wertlos zu erklären. Man muß sich auf den Standpunkt des Komponisten, das heißt in diesem Falle auf den italienischen Standpunkt stellen und muß von vornherein darauf verzichten, Musik von reiner Schönheit zu hören. Hat

man erst Mascagni dieses Zugeständnis gemacht, so wird man auch nicht umhin können, ihn für ein Talent, vielleicht sogar für ein großes Talent zu halten.

Dem Texte der Cavalleria ist von keiner Seite die Anerkennung versagt worden, daß er in seiner Art ein kleines Meisterstück sei. Diese schlauen Italiener wußten recht wohl, daß Kürze des Witzes Seele ist, und sie haben sich, wie der Erfolg lehrt, in ihrer Weisheit auch nicht betrogen. Was sie geschaffen haben, ist natürlich kein Drama. Eine tragische Handlung braucht zwar nicht vierundeinhalb Stunden zu dauern, sie kann aber auch unmöglich in einer bis anderthalb Stunden zur vollen Entwicklung gebracht werden. Kann also auch die Cavalleria keine Tragödie heißen, so enthält sie doch immerhin den Keim einer Tragödie, da ihre Gesamtanlage von überraschender künstlerischer Vernünftigkeit Zeugnis ablegt und alle Charaktere soweit individuell geprägt sind, als das die engen Grenzen zulassen.

Das Vorspiel ist bemerkenswert dadurch, daß es Turiddu's Ständchen und somit gewissermaßen die Exposition in sich schließt. Es ist das nicht nur rein äußerlich betrachtet eine geschickter Einfall, sondern das Ständchen zeigt Mascagni auch gleich von einer vorteilhaften Seite. Gewiß bietet es nur eine einfache, anspruchslose Melodie und eine Begleitungsfigur, wie sie an jeder Straßenecke zu finden ist. Man muß sich aber wohl hüten, über diese Musik überlegen zu spotten. Bei aller äußern Einfachheit und Gewöhnlichkeit lebt in ihr ein unverkennbar ernster und südlich heißer Geist. Schon die Wahl der Tonart spricht für Mascagni. Wäre er ein sentimentaler Schwächling, so hätte er seinen Turiddu unfehlbar zu As-dur, Des-dur oder Ges-dur greifen lassen.

Die Instrumentaleinleitung, die dem ersten Chöre vorangeht, wechselt zwischen derb ausgelassener Heiterkeit und sanftern, tanzartig pastoralen Klängen und bietet so eine Art Gegenstück zu Beethovens bekannter Szene in der sechsten Sinfonie. Natürlich kann sich Mascagni an Adel des Ausdrucks nicht mit dem großen deutschen Meister messen; Beethoven schildert ideale Landleute, Mascagni derbe, vielleicht auch etwas schmutzige sizilianische Bauern, die darum aber nicht weniger feurig und warmblütig sind und sogar ihren Schalmeyen süß schmeichelnde Töne zu entlocken verstehen. Freilich raubt hier wie überall die teilweise Roheit der Instrumentation den Ideen Mascagnis ihren besten Reiz. Jeder gewandte deutsche Kapellmeister wäre aber imstande, die schlimmsten Fehler zu beseitigen.

Das Chorsätzchen der Frauen „Duftig erglänzen Drangen“ offenbart die Eigentümlichkeit Mascagnis zum erstenmal in ihrer ganzen Seltsamkeit. Auf einem Basso ostinato steigen im Orchester ungewohnte harmonische Folgen in die Höhe und dann Schritt für Schritt wieder in die Tiefe, dabei mit einer Reife und Selbstverständlichkeit über die eigentümlichsten Komplikationen hinweggehend, die geradezu verblüfft. In diese seltsamen Harmonien hinein

schreibt nun der Komponist eine sich wiederholende, einfach gehaltene, anmutige Chormelodie, die sich in den Satz des Orchesters einfügt, als ob das so sein müßte. Man schüttelt beim Durchlesen den Kopf, liest wieder und wieder und muß sich schließlich gestehen, daß der Italiener in seinem dunkeln Drange eben doch etwas wahr gemacht hat, was keiner unsrer deutschen Komponisten so leicht gewagt hätte. Er erreicht sein Ziel nicht ohne Härten, aber er erreicht es doch so, daß man ihm Zustimmung, vielleicht auch etwas Bewunderung nicht versagen kann. Denn seine Härten entspringen hier wie überall sonst nicht etwa der Sucht, originell zu sein, sondern sie sind Ausfluß einer rücksichtslosen Kraft, die schnurgerade ihren Weg geht, unbekümmert um das, was sie unter ihren Füßen zertritt, da sie noch nicht von einer sich selbst klar gewordenen künstlerischen Einsicht gezügelt wird.

Daß Mascagni auch ungetrübt schöne Musik in sich trägt, beweist das Chorsätzchen der Frauen „O süße Lenzeslust“ und das der Männer „Eurer feurigen Augen Glanz.“ Beide Perioden umfassen ja nur je acht Takte, enthalten aber in diesen engen Grenzen Musik, die vom Herzen kommt und zum Herzen spricht. Des dreifachen und doppelten Kontrapunktes am Schluß des Chors sei nur Erwähnung gethan als einer „Spielerei,“ zu der eben doch nicht jeder das Zeug hat.

Das das Auftreten Santuzzas begleitende instrumentale Largo mag vielleicht Bedenken erregen wegen der Verwendung der Pflöcke. Wie will Mascagni den tragischen Bösewicht charakterisieren, wenn er seine Pflöcke schon bei den Weibern ausgiebt? Aber man darf nicht vergessen, über diesem Tadel den sonstigen Vorzügen des kurzen Instrumentalsatzes gerecht zu werden, der einer ernsten Stimmung Ausdruck giebt, harmonische Gedanken von Wert enthält und auch das erstemal jenes kurze, süße Motiv bringt, das wohl Santuzzas unglückliche Liebe charakterisieren soll. Im Gespräche mit der Mutter wirkt Santuzza rührend durch die schlichte Einfachheit ihrer Bitten, und nun tritt auch schon stellenweise jenes breite Pathos und ein Anflug jenes tragischen Ernstes hervor, der Mascagni auszeichnet.

Das Lied des Fuhrmanns Alfio, das sich unmittelbar anschließt, ist eine der seltsamsten Erfindungen, die ich kenne. Erst diese Einleitung! Man würde sich verpflichtet fühlen, fortwährend mißbilligend den Kopf zu schütteln, wenn nicht alles so blitzschnell vorüberauschte, daß man gar keine Zeit hat, sich unständlich zu beschweren. Und überdies, wenn das abschließende E-moll im Sturm erreicht ist, muß man sich zwar sagen, daß es über Stock und Stein ging, und daß der Wagen in allen Fugen krachte, daß die Fahrt aber doch kühn und kraftvoll war. Und in derselben Art geht es weiter bis zum Schluß. Rauheiten, Härten, harmonische Kühnheiten, Stellen, die selbst einem Meister ersten Ranges zur Ehre gereichen würden (die harmonischen Folgen über den Baktriole), und ein unaufhaltsam hinstürmender melodischer Fluß vereinigen

sich zu einem Eindruck von fortreißender Kraft. Es fährt sich nicht immer angenehm mit diesem sizilianischen Fuhrmann, es giebt Beulen links und rechts; aber ein ganzer Kerl ist er doch, wenn er auch nicht so gestittet dreinschaut wie ein Berliner Droschkentutscher. Man hüte sich aber ja, nur nach dem zu urteilen, was man so gewöhnlich in unsern Theatern zu hören bekommt. Sobald unsre Durchschnittskapellmeister die Cavalleriapartitur auf dem Pult erblicken, schlägt ihr Herz feuriger, und sie sagen sich: „Aha, italienisch! Also heute einmal südliche Blut und Leidenschaft! Wir habens ja.“ Das heißt dann in nüchternes Deutsch übertragen: Dann und wann ein willkürliches Rubato und im ganzen überhetzte Tempi. „So schnell als möglich“ ist die Lösung. Daß dabei nichts herauskommt als ein unklarer Wirrwarr und das Beste verloren geht, nämlich die Kraft des Ausdrucks, thut nichts zur Sache. Der Triumph liegt darin, den Fuhrmann womöglich im gestreckten Galopp ans Ziel zu heizen.

Orgelklang — das Volk schickt sich an zu seinem Ostergebet, dessen musikalische Gestaltung ebenso sehr Widerspruch wie Bewunderung herausfordert. Gleich das erste, von den Blechbläsern häßlich begleitete „Laßt uns preisen“ ist zwar nicht ganz ohne Härten, aber es bringt auch eine stattliche Reihe von guten harmonischen Ideen und eine zweimalige Kadenzirung von großer Kraft. Santuzzas führende Melodie — mag sie auch nicht durchaus rein und edel sein — bewegt sich eben doch in großen Linien, und darunter hin wogt die Begleitung frei und kräftig mit ausgesucht schönen Väßen. Ganz dasselbe gilt für die unmittelbar folgende zweimalige harmonische und melodische Steigerung. Es wäre mehr als philiströs, hier den klassisch Verwöhnten spielen zu wollen. Wer nach dem unterbrechenden $\frac{6}{8}$ Takt erklärt, daß ihm die Sache nun zu gewöhnlich werde, mag ja in seinem Recht sein; mich aber stößt das aufgebauschte Wesen ab. Bis zu diesem Punkte hält sich Mascagni mehr als wacker. Wer dieser Art von Musik seine Zustimmung versagen will, dem bleibt nichts andres übrig, als ohne weiteres auch die Stunme von Portici, die Hugenotten, den Tell und Gounods Faust aus der Reihe der beachtenswerten Werke zu streichen. Daß es nicht an Fanatikern fehlt, die zu einem solchen Schritte nicht nur erbötig sind, sondern ihn sogar mit Freuden thun, beweist noch nicht, daß sie darum auch Recht haben.

Santuzzas Romanze „Als Gues Sohn einst fortzog“ gleicht erst etwas der Umarmung der Sphinx, die, während sie den Mund mit heißen Küssen labt, den Leib mit scharfen Krallen peinigt. Von Anfang an nimmt den Hörer eine schwermütige Stimmung gefangen, aber allerhand Rauheiten und Unebenheiten lassen den Eindruck wieder nicht rein werden. Erst mit dem sanft beginnenden „Mich liebt er“ sind die störenden Elemente überwunden, und Santuzza erhebt sich sogar für einen Augenblick zu imponirendem Pathos. Mutter Lucia ist tief erschreckt durch die schlimme Kunde und giebt dem in

ernster Weise Ausdruck. Ließe sich Mascagni nicht durch die disperazione Santas doch noch zu einem weit ausgreifenden theatralischen A-dur und später zu ähnlichem unwahrem Firtlesanz verleiten, so könnte die ganze Szene ergreifend genannt werden.

Die leidenschaftliche erste Auseinandersetzung Santas und Turiddus geht rasch vorüber, offenbart aber in drohend aufsteigenden Akkorden und wuchtigen Accenten dramatische Kraft. Turiddus „Höre Santuzza, reize mich nicht“ ist nicht gerade imponierend. Die Antwort der gequälten Santa scheint denselben Ton fortführen zu wollen, denn sie beginnt mit jener Art von Sexten, die uns in der italienischen Oper ältern Stils auf Schritt und Tritt anwidern. Der deutsche Musiker, der diese Sexten hört, wendet sich verächtlich ab. Was kann weiter Gutes kommen nach solchen Banalitäten! Für diesmal behält aber der Italiener Recht, denn schon im übernächsten Takte wird der Ausdruck Santas ein anderer, und alsbald ist die kurze Phrase zu einer rührenden Äußerung tiefen Schmerzes geworden. Bei der Wiederholung verdirbt sich Mascagni allerdings den ganzen Eindruck durch eine verzerrte Kadenz und dadurch, daß er Santa und Turiddu unisono in die Höhe hinauffschraubt. Das wirkt natürlich theatralisch abstoßend.

Lolas Liedchen „O süße Lilie“ ist harmlos, wird aber ausnahmsweise durch geschickte Orchestration in seiner Wirkung unterstützt. Nachdem Lola noch einige Bosheiten verübt hat, geht sie in die Kirche, Turiddu und Santa sind allein und beginnen ihre große Auseinandersetzung. Man hat sich daran gewöhnt, Santuzzas „Nein nein, Turiddu“ als einen ziemlich ordinären Reißer anzusehen, und ein Mann, der etwas auf seine musikalische Reputation giebt, wird nicht so leicht einräumen, daß hier Musik von Wert vorliege. Es ist aber bei Lichte besehen gar nicht so schlimm mit dieser Trivialität, die hauptsächlich durch das äußere Gewand verursacht wird, das Mascagni seinem Gedanken umgeworfen hat. Man betrachte sich nur dieselbe Phrase im Vorspiel, wo sie ohne die abgenutzte Sechzehntelbegleitung in ruhig getragener, einfacher Weise auftritt, und man wird sich gestehen, daß sie an sich durchaus nicht übel ist. Natürlich wenn sie unmittelbar darauf (im Vorspiel) als Sostenuato e Grandioso einherstolzirt, ist sie nicht wiederzuerkennen. Ganz so geht es im Duett. Mascagni verdirbt sich sein Bestes selbst durch seinen schlechten Geschmack. Er hat wirklich gute Einfälle, seine Santa klagt in rührenden Tönen. Wie kann aber ein reiner Eindruck zustande kommen, wenn jeder Aufschwung in einen unisono gesungenen, schlecht opernhaften Schluß ausmündet, und wenn schließlich der Hauptgedanke zum aufgeblasenen Maestoso wird? Welcher Wirkung Mascagni fähig ist, wenn er die häßlichen italienischen Gewohnheiten beiseite läßt, beweist der Schluß der Szene, das drohende „Hüte dich“ Turiddus, der Fluch Santas und vor allem das kurze Orchesterspiel, für das ich nur eine Bezeichnung weiß: großartig.

Alfios Racheeschwur kommt bei den Aufführungen in unsern Theatern meist ebenso wenig seinem eigentlichen Werte nach zur Geltung wie das Fuhrmannslied. Außer dem gewohnheitsgemäß überhetzten Tempo trägt aber Mascagni hier selbst die Schuld. Diese tremolirenden oder in Triolen auf- und abjagenden Bässe sind ja auf dem Papier sehr schön gedacht, in Wirklichkeit aber rauben sie den harmonischen Folgen alle Klarheit und verzerren den Eindruck, anstatt ihn zu vertiefen. Dem eigentlichen musikalischen Gehalte nach steht dieser leidenschaftlich wilde Zwiegesang Santuzzas und Alfios auf der Höhe des Nachspiels zum Duett, auch er ist — rund heraus gesagt — großartig. Die kurze *a capella*-Stelle am Schluß ist nichts als ein kleines Fleckchen an einer schönen Statue.

Über das bekannte Intermezzo heute noch unbefangen zu urteilen, da die Drehorgeln ihm allerwärts ihren mütterlichen Schutz haben ange-deihen lassen, ist nicht leicht. Ich meine aber, daß jeder, der nicht überspannte Ansprüche stellt oder den Vornehmen herauskehrt, an dem Reize dieser Melodik Gefallen finden und — wenn er nur musikalisch genug ist — den abwärts schreitenden Bässen des Schlußes das Zugeständnis machen muß, daß sie ernst und nicht gewöhnlich seien. Die bedeutungsvolle Wirkung des Intermezzos in der Oper selbst liegt vielleicht darin, daß es Mascagni versteht, die tragische Erregung der vorhergehenden Szene allmählich und unvermerkt zu den idyllisch-heitern Chorsätzen der folgenden hinüberzuleiten und so zu gleicher Zeit die eine Stimmung ausklingen zu lassen, während er die andre anknüpft.

In seinem Trinkliede zeigt Turiddu sich noch einmal als der feurige Bursche, der er ist (den Zusatz von Trivialität übersehen wir nicht), aber Alfio kommt und bereitet der Gemütlichkeit ein jähes Ende. Die Antwort, die er Turiddu giebt, enthält das einzige Beispiel, daß Mascagni einer ernstesten Situation nur durch Geschraubtheit beizukommen weiß. Aber er macht den Fehler schnell wieder gut durch das Ausmalen der hangen Stimmung, die auf Alfios Weigerung folgt. Die weiteren Szenen zeigen Mascagni nicht mehr von einer eigentlich neuen oder besonders hervorragenden Seite. Turiddu's Reue und Beklemmung malt sich wohl gut in den flirrenden Violinfiguren, und die Bitte um den Segen der Mutter kann sogar für schön gelten. Aber dann kommen kurz vor Thorschluß noch bedenkliche Sentimentalitäten. Während Alfio und Turiddu hinter der Szene auf Tod und Leben kämpfen, führt Mascagni im Orchester eines seiner gefürchteten *Maestoso e Grandioso* vor, indem er diesmal Santuzzas wehmütige Klage aus der Romanze den Posaunen preisgiebt. Aber trotz alledem: der ganze Wurf des Schlußes ist viel zu energisch und wuchtig, als daß man sich seiner Stimmung bei allen Bedenken im einzelnen entziehen könnte. Ehe man sich recht besonnen hat, verbreitet sich die Schreckenskunde von Turiddu's Tod in unheimlichem Gemurmel; ein jäher

Auffschrei, und in donnerndem Unisono besiegelt das Orchester das Unheil, das über Santuzza und Lucia hereingebrochen ist.

Die Cavalleria ist das Werk eines noch unreifen, aber feurigen und hochbegabten Geistes. Daß keine der weiteren Opern Mascagnis mehr einen gleichen Erfolg zu verzeichnen gehabt hat, will bei einem nach so jungen Komponisten nichts bedeuten. Es ist ja die Regel, daß auf übermäßige Erhebung ein entsprechender Rückgang eintritt. Deshalb glauben zu wollen, Mascagni habe sich ausgegeben, wäre verfehlt. Die Schlappen sind ganz gesund für ihn, denn sie zwingen ihn — wenn er ehrgeizig ist, und das scheint er ja reichlich zu sein — tüchtig weiter zu arbeiten, um sich die Sporen immer wieder aufs neue zu verdienen. Wenn er es fertig bringen sollte, seinen Geschmack zu veredeln, wie das Verdi in so erstaunlicher Weise, leider nur zu spät, gelungen ist, so wäre er imstande, uns Werke zu beschenken, an denen man seine ungetrübte Freude haben könnte.

(Fortsetzung folgt)



Schimi

(Fortsetzung)



ie Begeisterung hielt an bei Franzi. Am zweiten Tage hatte Sanko einen Hauch von Farbe in die Zeichnung gebracht, und dann war Sell, der Kunsthändler, gekommen. Er war entzückt und machte Franzi ein Kompliment übers andre. Sie ging weg und ließ die Männer allein, aber am andern Morgen trat sie schon mit der Frage ein, was sie noch verhandelt hätten. Schimi saß auf auf dem niedrigen Hocker und rauchte, die Leinwand für das Bild war noch nicht aufgespannt. Er zog die Schultern in die Höhe.

Fader Kerl! Thut wie besessen wegen der Skizze, als obs was besondres wär. Wenn das Bild fertig ist, will er sie auch haben, will allein dafür zweihundert Mark zahlen und was nicht alles, und ich, wenn ich wollt, ich würd ihm was himmalen, daß er ganz still thät werden und schaun!

Dann thun Sie doch wollen!

Meinen Sie, Kind? Wie macht man denn das, wollen?

Franzi überlegte: Wie unser Brauner dabeim den Fuß verletzt gehabt hat, damals in der Ernte, und der Tierarzt gekommen ist, gerade wie von den Mannsleuten keiner am Hof ist, und die Mägde alle davongelaufen sind vor Angst, wie ich sie gerufen hab, und ich bin hingegangen und hab dem Roß den Huf aufgehoben, da hab ich gewollt.

Er lächelte. Von Franzi ging Kraft aus, wie von der Sonne Wärme ausgeht. Da haben Sie halt eine deutliche Vorstellung von der Notwendigkeit