

# Othmar Schoecks neue Oper "Das Schloss Dürande"

Autor(en): **Corrodi, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **10 (1942-1943)**

Heft 9

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759911>

## **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.

# Othmar Schoecks neue Oper „Das Schloss Dürande“

Von Hans Corrodi

Joseph von Eichendorffs Lyrik hat Schoeck durch sein ganzes Leben begleitet. Aus seinen Eichendorffliedern allein lässt sich sein inneres Geschick wie auch seine künstlerische Entwicklung ablesen. Hell und lustvoll klingt es aus den ersten, aus voller Brust gesungenen Jugendliedern: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt...“: ahnungsvoll und schicksalsbang ist der Ton in den wenige Jahre nachher entstandenen, so im bereits berühmt gewordenen „Nachruf“: „Vergangen ist der lichte Tag...“, weltflüchtig erschauernd tönt es aus einer Gruppe, die in den letzten Wochen des zu Ende gehenden Weltkrieges entstanden ist:

„Es wandelt, was wir schauen,  
Tag sinkt ins Abendrot,  
Die Lust hat eignes Grauen,  
Und alles hat den Tod“.

Auch in das Werk, das die Lebenswende bezeichnet, den Eintritt in ein Nirwana des Schmerzes und damit in eine mehr als zehn Jahre dauernde Epoche beständig sich verdunkelnder Horizonte, in die „Elegie“, hat Schoeck Eichendorffgedichte aufgenommen. Im nächsten Eichendorffwerk, den „Wandersprüchen“, lichtet sich die Stimmung vorübergehend, doch liegt hinter der lichten Lust an der Schönheit der Welt das tiefe Wissen um ihre Vergänglichkeit:

Wenn die Stern' aus den Fluten steigen:  
Der Wanderer, von der Heimat weit,  
Wenn rings die Gründe schweigen,  
Der Schiffer in Meeres Einsamkeit,  
Die beide schauern und lesen  
In stiller Nacht,  
Was sie nicht gedacht,  
Da es noch fröhlicher Tag gewesen“.

Auch in den letzten Jahren hat Schoeck in zum Teil noch unveröffentlichten Liedern immer wieder zu Gedichten Eichendorffs gegriffen, nicht um zu schönen Gedichten schöne Musik zu machen, sondern um ihnen Geheimnisse des Herzens anzuvertrauen, Lust und Klage, Geständnis und Warnung.

So dürfen wir uns wohl nicht wundern, wenn es Schoeck gelockt hat, eine Erzählung Eichendorffs zu einer Oper umzugestalten. Des schlesischen Dichters Novellen sind Ketten

von Gedichten in Prosa, durchzogen von jenem Eichendorffton, den Schoeck in seinen Liedern immer wieder mit unbeirrbarer Sicherheit getroffen hat. Ob aber eine Eichendorffsche Erzählung den Stoff zu einer Oper bieten kann, die auch ein modernes Publikum zu fesseln vermag?<sup>1)</sup>

Es fällt dem heutigen Leser nicht leicht, den Weg zu Eichendorffs Romanen und Novellen zu finden, denn alles, was er erwartet: einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, handfeste Gestalten, aktuelle Probleme, Stellungnahme zu den Fragen, die uns aufwühlen, muss er vermissen. Und doch sind Eichendorffs Prosadichtungen in einem tieferen Sinne Kunst als die meisten der modernen Riesenwälzer amerikanischer und europäischer Mode. Ein Kunstwerk entsteht nicht dadurch, dass der Künstler aus den Schächten der Wirklichkeit einen ungefügten Klotz herausbricht, ihn roh zubehaut und fragmentarisch ergänzt, ihn dann mit grellen Plakatfarben bestreicht und auf den Marktplatz schleppt. Wahre Kunst ist Ausdruck einer Innerlichkeit, Gestaltung seelischen Erlebens in Symbolen, das wahre Kunstwerk ist nicht Abklatsch der Alltäglichkeit, wie eine Zerfallszeit glaubt, sondern Sinnbild des Ewigen im Menschen, nicht Wiedergabe des Sichtbaren sondern Gestaltung des Unsichtbaren; nicht im verarbeiteten Stoff liegt ihr Wesen, sondern in der Flamme, in der dieser Stoff verbrennt.

Eichendorff ist in seinen Erzählungen so naiv wie in seinen Liedern: er zeichnet nicht das Leben, das „ihn auf die Nägel brennt“, er malt seinen Traum, seine Sehnsucht. Er musiziert in Worten und Bildern, weil es seine Lust ist, so zu musizieren. Sie haben keinen andern Sinn und keine andere Bedeutung, als dass sie — schön sind. „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“. Eichendorffs Welt besteht aus Symbolen, die ihren Ursprung in seinem Gemüt, nicht in der Aussenwelt haben und deren Zahl klein ist: der schauernde Wald, die beglänzten Wipfel und Saaten, das grasende Reh, die nächtlich sich neigenden Täler, die fern aufblitzenden Ströme, die „viel hohe, schöne Fraue“, die redlichen Gesellen, die wandernden und singenden Taugenichtse... Es ist eine Welt lauterer Herzensinnigkeit, frohverweinten Glückes, still seliger Wehmut und treuer Liebe.

Oft erreicht Eichendorff eine überraschende Anschaulichkeit, die aber ganz anderer Art ist als die der Naturalisten. Man

---

<sup>1)</sup> Wenn ich auf Wunsch der Schriftleitung etwas über Schoecks neue Oper schreibe, so bin ich mir bewusst, dass es sich nur um eine Einführung, nicht um eine kritische Stellungnahme handeln kann; auch geschieht es unter allen Vorbehalten, da der Erfolg eines Bühnenwerkes von allzu vielen Imponderabilien abhängt, als dass es ratsam wäre, darüber etwas voraussagen zu wollen.

glaubt, Bilder eines Spitzweg vor sich zu haben. Es ist eine fast überdeutliche Plastik, wie man sie sonst nur im Traume sieht. Aber diese Formen sind ungreifbar, diese Gestalten sind zauberische Schemen, diese Bilder nur schöner Schein, und wenn man sie fassen will, so zerrinnen sie einem unter den Händen. Wo Eichendorff aber sich selber in den Mittelpunkt stellt, gelingt ihm eine Perle sondergleichen wie im „Taugenichts“; seine andern Gestalten haben menschlichen Gehalt nur, so weit des Dichters Auge durch ihre Masken blickt.

In der Erzählung „Das Schloss Dürande“ nähert sich Eichendorff der wirklichen Welt mehr als sonst, indem er das tragische Liebesidyll auf dem blutigen Hintergrund der französischen Revolution sich abspielen lässt. Viele haben darin einen Vorzug dieser Novelle gesehen, — aber auch diese „Wirklichkeit“ ist schöner Schein: das Schloss am blauen Mittelmeer, von dem aus man „über die Wipfel“ die Türme der Stadt Marseille sieht, ist ein verwünschtes deutsches Märchenschloss, und die schöne Förstertochter Gabriele, die den jungen Grafen Armand liebt, ist keine französische Marianne, sie hat sich aus den deutschen Märchen in diese Waldeinsamkeit verirrt, sie singt deutsche Volkslieder, ja — sie ist recht eigentlich die verkörperte Seele des deutschen Volksliedes. Sie folgt dem jungen Grafen nach Paris, wo sie unerkannt, als Gärtnerbursche verkleidet, unter seinem Gesinde lebt. Ihr Bruder Renald will diese „Entführung“ und „Entehrung“ seiner Schwester rächen; er stellt den Grafen in Paris, der jede Schuld leugnet, setzt alle Hebel in Bewegung, um zu seinem „Rechte“ zu gelangen, und schliesst sich, als alle Schritte vergeblich sind, den Revolutionären an, erstürmt mit diesen das heimatliche Schloss und erschiesst den Grafen — in Wirklichkeit seine Schwester, die sich als Grafen verkleidet hat, um die Kugel auf sich zu lenken.

Ob sich wohl Eichendorff bewusst war, dass er in dieser Erzählung die Hauptmotive des „Kätchens von Heilbronn“ und des „Michael Kohlhaas“ zu vereinigen suchte: das des Weibes, das ganz Hingebung und Liebe ist und sich von der Spur des Geliebten nicht vertreiben lässt, und das des Rechtssuchers, des Rächers der verletzten Gerechtigkeit, der zum Mordbrenner wird, als die irdischen Gerichte versagen? Während aber Kleist die Wandlung eines „der rechtschaffensten Menschen seiner Zeit“ zu einem der „entsetzlichsten“ aufs sorgfältigste psychologisch motiviert, beruht die Rache bei Eichendorff auf Missverstehen und Verblendung, der Tod der vergötterten Schwester auf Verkleidung und Versehen, ein Geschehen, das als Kolportageromantik abgetan werden müsste, wäre es nicht in die Eichendorffsche Traumsphäre gehoben, in schlichte Herzensinnigkeit getaucht, vom reinsten Ethos gedelt.

Was Schoeck zu dieser Novelle hinzog, war nicht nur ihr lyrischer Reiz, die Musik des Wortes, es war die Gestalt der Gabriele. Nocheinmal ertappen wir den Komponisten dabei, der „lieblichsten der Dichtersünden“ zu pflegen, „schöne Frauenbilder zu erfinden, wie die bittere Erde sie nicht hegt“ (Schoeck hat inzwischen dieses Gedicht und Geständnis Kellers auch vertont!). Wenn Kleist von Kätchen sagt, sie sei „die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung, als jene durch Handeln“ und weiterhin, sie gehörten zusammen wie das + und — der Algebra, und seien „Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht“, so liegt hierin die beste Erklärung auch für Schoecks Werk: auch er musste, nach seiner Penthesilea, der stolzen Amazonenkönigin, „halb Furie, halb Grazie“, deren Gegenpol erschaffen: sein Kätchen in der Gestalt der Gabriele, — ohne dass ihm diese Beziehung bewusst war.

Hermann Burte, der alemannische Dichter, schrieb das Textbuch, sich möglichst eng an Eichendorff anschliessend, ohne den aussichtslosen Versuch zu machen, diesen Konflikt zu modernisieren oder psychologisch zu vertiefen. Dank der anspruchswörtlichen Wendungen und volksliedhaften Prägungen reichen Verse erreicht er eine Eichendorffnähe, die es Schoeck ermöglichte, den Eichendorffton seiner Lieder hier weitertönen zu lassen und bis zu sinfonischer Grösse und Ausdrucksgewalt anschwellen zu lassen. Er bildet die Klangsphäre des Werkes, die somit, wie in jedem Bühnenwerk Schoecks, wieder eine neue ist.

Dem Charakter der Dichtung, der Märcheneinfalt der Handlung und der Unkompliziertheit der Charaktere entsprechend, ist die Oper ein Werk des Masses und der Mitte. Schoeck strebt, soweit das eine durchkomponierte Oper mit ihrem freien, nicht an das alte Operschema gebundenen textlichen Fluss erlaubt, nach mehr oder weniger geschlossenen Formen; es kristallisieren sich „Arien“ heraus, — in den Grossraum der Bühne projizierte Eichendorfflieder —, auch ist das Werk reich an kürzeren und längeren Ensemblestücken mit Chor, an Duetten, Terzetten und Quartetten.

In „Venus“ und „Penthesilea“ hat Schoeck die Eckpfeiler seines musikdramatischen Schaffens aufgestellt: in der „Venus“ die „Oper“, den Triumph der Musik über das Wort, den Sieg der Melodie, indem er die Ausdrucksenergie und leuchtende Glut eines in labil schwingender Linie hinströmenden Melos aufs äusserste steigerte, in „Penthesilea“ das „Musikdrama“, indem er die Musik dem Dichterworte unterwarf und in einer nicht minder inspirierten und originalen Harmonik, in einer Technik der Ueberschichtung der Akkorde, ja gegensätz-

lichster Tonarten, einer Technik harmonischer „Klanggründe“ gleichsam, die Dämonie, welche Kleists Gestalten unwittert, zum Erklingen brachte. Nun erschafft Schoeck, wie schon in „Massimilla“, aber anders als in dieser Behandlung eines heiklen erotisch-psychologischen Konfliktes eine Synthese der beiden Elemente, wobei der Sphäre der Gabriele deutlich das melodische, ihrem Bruder überwiegend das harmonische zugeordnet ist. Das wundersame Mädchenbild ist in sublimen melodischen Linien gezeichnet, aber diese Melodie ist kühler, volksliednaher, eichendorffischer als in der „Venus“. Renalds Gestalt ist von düster glühenden Harmonien umleuchtet, der unheimliche Tritonusschritt (h-f, es-a usw.) begleitet ihn, schicksalhaft klingende Posaunenmotive in Dreiklangfolgen von dunkler Farbensattheit charakterisieren ihn. Für den Hintergrund der immer lauter auftosenden Revolution — es ist die dritte Sphäre des Werkes — macht Schoeck von seiner Technik einer „Klangperspektive“, der bitonalen Klanggründe Gebrauch, wobei er auch hier den äussersten Gegensatz, den Tritonusabstand der gleichzeitig über einander geschichteten Tonarten vorzieht, so wenn die beiden Liebenden sterbend in reinstem C-dur ihr seliges Glück und ihre unendliche Trauer verhauchen, während das „Çaira“ in grellem Fis-dur das Schloss umgellt.

Bei aller Kunst der geschärften Dissonanz aber steht das Werk, noch eindeutiger als „Penthesilea“ und „Massimilla“, auf festem tonalem Boden. Erstaunlich genug! Denn seit zwei Jahrzehnten ist es „bewiesen“ und in alle Himmelsrichtungen hinaus verkündet worden, dass das überlieferte Tonsystem erschöpft sei, dass es ohne Aufhebung der Gesetze der Tonalität und Gleichschaltung aller zwölf Töne der chromatischen Tonleiter, ja ohne Verwendung von Drittels- oder Vierteltönen nicht weiter gehe, dass, wie ein moderner Komponist gestand, das überlieferte Tongebiet überhaupt nicht mehr begangen werden könne „sans crainte de tomber dans le sillon de tel ou tel auteur“ (andere Tondichter haben das in ihren Werken bewiesen, indem sie aus ihren Puccinismen unversehens über Tristanharmonien in Straussische Schlagobersüsigkeiten taumelten, um dann bei Debussy oder gar Verdi Halt unter den Füßen zu suchen!). Schoeck erweist sich als Aussenseiter, indem er unbeirrt fortfährt, mit dem erschöpften Tonsystem Neues und Unvergängliches zu schaffen. Fast fühlt man sich versucht, den Proktophantasmist der Walpurgisnacht zu zitieren:

„Ihr seid noch immer da! nein, das ist unerhört!

Verswindet doch! Wir haben ja aufgeklärt!

Das Teufelspack, es fragt nach keiner Regel.

Wir sind so klug, und dennoch spukt's in Tegel...“

Es ist freilich nicht zu leugnen: die Zahl der natürlichen

Intervalle ist winzig klein und die ihrer Kombinationen beschränkt. Trotzdem gelingen Schoeck, hier wie seinen Liebdern, immer wieder neue Melodien, oft sogar erstaunlich einfache, und doch ist ihm noch keine einzige wirkliche Reminiscenz nachgewiesen worden. Vielleicht darum, weil sie nicht aus rechnendem Verstand, sondern aus ergriffenem Herzen geboren sind, so ganz in sich selber ruhend, echt und überzeugend, dass jeder Gedanke an ähnliche Tonfolgen fernbleibt? Ist es vielleicht mit der Kunst wie mit der Natur: wie jedes Gesicht, obgleich immer wieder aus den gleichen Teilen zusammengesetzt, doch immer wieder etwas Neues ist und kaum je an ein anderes erinnert?

Nicht minder eigensinnig weigert sich Schoeck, von der Erschöpfung der tonalen Harmonik Notiz zu nehmen. Andere Komponisten haben nach dem Vorbild mathematischer Permutationen aller zwölf Töne neue Harmonien zu konstruieren versucht, sie haben den Sprung auf das Neuland der Atonalität getan, mit gänzlichem Bruch der Tradition; sie haben die Dreiklangsharmonien und ihre Funktionen, die alte Logik der Beziehungen in Acht und Bann erklärt und die Forderung des „horizontalen Hörens“ aufgestellt; sie haben den harmonischen Zusammenklang als störende (und darum zu überhörende) Begleiterscheinung deklariert, dem Hörer das „vertikale Hören“ abgewöhnen wollen — und was dergleichen schöne Dinge mehr sind. Schoeck ist auch da anderer Meinung: er scheint die Harmonie nach wie vor für ein Grundelement der Musik zu halten und zu glauben, dass im Gegensatz von Dissonanz und Wohlklang, von Spannungsharmonie und Lösung das unwandelbare Wesen der Musik liegt, weil Konflikt und Versöhnung die Gegenpole alles Lebens sind. So scheut er denn auch den Urschritt alles harmonischen Geschehens, den Fall (Kadenz) von der Dominante (Spannungsklang) zur Tonika (Lösung) nicht — während ein Führer der Atonalen seine Vermeidung als Vorbedingung zum Betreten ihres Neulandes erklärt hat — im Gegenteil, er gestaltet ihn kunstvoll aus, verheimlicht, verzögert, verbaut ihn, die Spannungen durch Ueberschichtung der Akkorde, durch Verschiebung des Nacheinander in ein Miteinander, durch dissonierende Vorhalte und Alterationen aufstauend, bis sie mit unwiderstehlicher Wucht, oder auch mit innig beglückender Lösung durchbrechen. Diese Lösungsklänge, einfache Dreiklangsharmonien, aber wirken nicht, wie sonst so oft, als abgegriffene Scheidemünze oder banale Gemeinplätze, sondern mit der Farbenglut alter Kirchenscheiben oder auch mit der glanzvollen Frische eines Frühlingsmorgens. Auffallend ist auch, dass Schoeck die „interessanten“, die (um Fis-dur kreisenden) Tonarten der Romantiker eher meidet und — hier wie in seinem neuen Zyklus nach Ge-

dichten Kellers — die „banalste“ und abgeleiertste aller Tonarten, C-dur, als einen der harmonischen Pole in die Mitte rückt, sie in strahlendem Glanze erneuernd. „Alles Edle und Grosse ist einfacher Art“, sagt Gottfried Keller.

Werfen wir noch einen Blick auf den Aufbau des Werkes!

Der erste Akt spielt vor dem Försterhause im Walde; die Tritonusschritte Renalds, der den fremden Mann bei seiner Schwester belauert, eröffnen ihn (wie sie das Werk auch abschliessen). Ein Lied der Gabriele: „Sie stand wohl am Fensterbogen und flocht sich traurig ihr Haar...“ (nach Worten Eichendorffs) bildet den ersten Höhepunkt, es umreisst ihre Gestalt in zarter melodischer Kontur und begleitet sie — in der Art eines Leitmotivs — durch das ganze Drama. Einen zweiten Höhepunkt bildet das Finale; ein prachtvolles Ensemblestück: der junge Graf bricht zur Jagd auf, während sein Schloss im Morgenbrand über dem Walde glüht; er singt (unsichtbar) in hinreissend die Höhe stürmender Melodie sein Jagdlied: „Ich hab' gesehn ein Hirschlein schlank im Waldesgrunde stehn...“ (ebenfalls nach einem Gedicht Eichendorffs), während die Hörner schmetternd durch den Wald schallen, der Chor der Jäger ihn sekundiert und Renald im Vordergrund in finstergärendem Hass sein Trutz- und Drohlied anstimmt (die Vorausnahme der Revolutionsstimmung mit ihrer Vernebelung der Köpfe verleiht auch seinem Schuss auf den Grafen eine psychologische Motivierung, die man bei Eichendorff vermisst).

Im zweiten Aufzug hat Burte die Szenen zusammengezogen, die im Kloster Heiligenwunden spielen, wohin Gabriele geflohen ist. Eine wundersam kühle Frühmorgenstimmung in zarten herbstlichen Farben eröffnet ihn, nachher erklingen die frommen Chöre der Nonnen, und die lustvolleren der ausziehenden Winzerinnen. Gabriele hat eine Linde erklettert und jubelt über die Wipfel ins schöne Land hinaus, dann reicht sie dem jungen Grafen Dürande, in welchem sie erschrocken ihren Geliebten erkennt, den Willkommenstrunk des Klosters: es ist die lyrische Spitze des Aktes; der Graf gesteht, ihr zutrinkend, in einem melodischen Einfall von beglückendem Reiz ihr seine Liebe. Nach seinem Abschied und der Flucht Gabriels verlangt Renald von dem alten Grafen, der durch Motive von wächserner Farblosigkeit und gläserner Starre charakterisiert wird, Urlaub nach Paris, den Hohn des hochadeligen Feudalherrn mit wilder Revolutionsdrohung beantwortend, während die Marseillaise, die schon im ersten Aufzug angetönt worden ist, durchbricht. Im ganzen hat der Akt aber lyrischen Charakter, er ist eine Folge wunderschöner Eichendorfflieder und Chöre, ein von satten Herbstfarben durchleuchtetes Idyll.

Der dritte Aufzug spielt im „Roten Löwen“ in Paris. Ein Advokat hetzt den Mob auf, Renald wird als Rächer seiner Schwester mit Tumult aufgenommen, das Lokal aber von der Polizei geräumt, da der junge Graf Dürande — aus seinem Palais herüber hört man Festlärm und Tanzmusik — ein Stelldichein mit der Gräfin Morvaille hat. Diese versucht ihn für den Kampf gegen die Revolution zu gewinnen; er versagt aber, da er mit den Gedanken bei der fernen Geliebten weilt, die in Wirklichkeit, als Gärtnerbursche verkleidet, das Gespräch belauscht (die Szene ist eine Erfindung Burtes, die Gelegenheit zu mehreren Duetten und Terzetten bietet). Das Finale bringt den Ausbruch der Revolte: Renald, der vom Grafen die Herausgabe seiner Schwester verlangt, wird von der Polizei verhaftet, vom Pöbel aber befreit und stimmt das aufwühlende Revolutionslied an, eine mit unheildrohenden Spannungen über düster verquälten Akkorden geladene Kantilene: „Es kommt eine Morgenröte über die graue Welt...“ Der Akt ist reich an Ensemblestücken, das dramatische Element gewinnt die Oberhand über das lyrische, der Lärm der Revolution überdröhnt die Liebesseufzer, der Aufschrei des Orchesters, mit dem der Akt beginnt, schliesst ihn auch mit ungeheurem Getöse.

Der vierte Aufzug zeichnet im kurzen Vorspiel die verwunschene Einsamkeit des Schlosses Dürande, die Versunkenheit einer nur noch scheinlebendigen Welt, in die aus weiter Ferne der Lärm der näherrückenden Revolution hallt. Der alte Graf, unbeugsam in seinem Pairsstolz, in gichtig hilfloser Grandezza, will das Schloss in die Luft sprengen, erliegt aber einem Schlaganfall. Erst nach seinem Tode trifft Graf Armand ein, während die Revolutionsbanden bereits das Schloss stürmen und Gabriele, als sein Doppelgänger, die tödliche Kugel auf sich lenkt. In einem breit ausgesponnenen und süß verströmenden Liebesduett bekennen sie ihre Liebe, vom Revolutionslärm, der aus einer andern Welt zu kommen scheint (Tritonusabstand der Tonarten) schauerlich umgellt. Renald, der Führer des hereinbrechenden Mobs, erkennt die Unschuld der beiden Toten und schleudert selbst nun die Fackel in den Pulverturm.

Die Uraufführung des Werkes wird voraussichtlich Ende Februar oder Anfang März an der Berliner Staatsoper stattfinden, die dafür ihre ersten Kräfte, Helge Roswaenge und Maria Cebotari, aufgeboden hat.