Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 1 (1924)

Artikel: Alpine Darstellungen in der Musik
Autor: Gysi, Fritz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835027

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: 15.07.2025

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

Alpine Darstellungen in der Musik

Von Fritz Gysi, Zürich

Die Musik, sofern sie zur tönenden Landschaftskunst wird, hat ihre geographischen Spezialbereiche und Inspirationsquellen, gleich der Malerei, und es hat zu allen Zeiten grosse Tonsetzer gegeben, welche für landschaftliche Eindrücke besonders empfänglich waren, und über deren Schaffen die freie, unberührte Natur eine Vormacht gewann. Ich nenne unter den Grössten Beethoven, Weber, Mendelssohn, Liszt und Wagner (wie übrigens die meisten Romantiker), aus der neuern Zeit die russischen Symphoniker (Glinka, Rachmaninoff, Borodin, Rimsky-Korssakoff), sodann die skandinavischen und finnischen Instrumentalpoeten, unter ihnen vornehmlich Alfvèn, Rangström, Stenhammar und Sibelius, und schliesslich die Schule der französischen Impressionisten, die sich um Debussy scharten. Dabei spielen natürlich Herkunft und klimatische Verhältnisse eine entscheidende Rolle. Den schaffenden Musiker, wie den Dichter, wird am meisten diejenige Landschaft beeinflussen, in die er hineingeboren und in der er aufgewachsen ist. Es kommen als weitere phantasiebildende Faktoren hinzu die später auf Reisen empfangenen Natureindrücke, und so sehen wir denn auch hier die Anregung zum produktiven Erleben aus den mannigfaltigsten Bedingungen sich herleiten und den künstlerischen Uebertragungsprozess auf alle möglichen Gebiete sich erstrecken.

Ins Unabsehbare würden wir uns verlieren, wollten wir in der Tonkunst z. B. dem Reichtum ihrer Meer- und Wasserpoesie nachgehen. Das Wasser, sei es als Sinnbild von Ruhe und Frieden oder als entfesselte Naturkraft, sym-

bolisch oder naturalistisch gesehen, gehört zu den allerhäufigsten Motiven, die musikalisch ausgewertet wurden, und es gibt wohl keinen Komponisten, der sich nicht irgendwie mit diesem naheliegenden Thema auseinandergesetzt hätte, dem nicht einmal, so oder anders, die Schilderung des stillen oder des rauschenden Elementes gelungen wäre. Anderwärts, bei den südslavischen Stämmen, ist es die Steppe mit ihrer endlosen Oede, die den tonkundigen Träumer zu musikalischer Gestaltung reizt, und gleichermassen sehen wir bei fast allen musikbegabten Völkern die Berge mit ihrem vielfältigen Stimmungszauber auf die Phantasiekraft der Tondichter einwirken. Hierin gleicht der Schotte, gleicht der einsame Norweger dem sonst so ganz anders gearteten Italiener, und das Schwarzwaldlied, was Bergpoesie anbelangt, zeigt sich den Klängen verwandt, die in den Sevennen oder in den böhmischen Wäldern ihren Ursprung haben. Im besondern aber sind es die Alpen, die sowohl die landesansässigen wie die zugewanderten Musiker zu Bewunderung und schöpferischer Arbeit hingezogen haben.

Die Alpen begegnen uns im Liede, wo Lob und Preis ihrer Schönheit schon im Dichterworte beschlossen sind, und wo inhaltlich zwischen einfacher Volksweise und kunstvollem Chorsatz kaum ein Unterschied besteht. Sie schicken ihren Abglanz in die Werdestätte der intimen Kammermusik, und sie sind, dank ihrer geographischen und kulturellen Erschliessung, endlich auch in der grossen symphonischen Form zu einem künstlerischen Leitgedanken geworden, indem sie der landschaftlichen Programm-Musik ein neues Feld eröffneten. Sodann spielen die Alpen eine nicht unwesentliche Rolle als Schauplatz oder als Stimmungsuntergrund in der Oper.

Wieviel von den hohen und reinen Gefühlen, welche die Hochgebirgswelt in uns weckt, ist allein dem Liede anvertraut worden! Dem Liede in all seinen Erscheinungsformen und geschichtlichen Wandlungen. Man schlage so eine Sammlung von schweizerischen Bergliedern auf, die

Bände etwa von Tobler, von Wyss oder von Glutz-Blotzheim, und man ist erstaunt über den hier zusammengetragenen dichterischen und musikalischen Reichtum. Vom naivsten *«Ranz des vaches»* bis zum tragikerfüllten Liebeslied gehen da die künstlerischen Rangstufen, und all jene Regungen werden laut, welche Sennenlust, Naturschönheit und Menschenschicksal im Alpenland wachrufen. Es genügt, wenn ich aus dem kostbaren Hort unserer heimischen Volkspoesie an Lieder erinnere wie «Morge früeh, eh d'Sunne lacht», «Us de Bärge, liebi Fründi», «Es isch kei sölige Stamme» (nach Studer der «Grossvater aller Kühreigen»), an das herbtraurige Langwieserlied oder ans Guggisbergerlied, dessen wundervolles zartes Moll sich noch die dämmerige Schönheit dieses Tongeschlechtes bewahrt hat.

Dem anonymen Alpenliede haben wir eine stattliche Zahl von Heimatgesängen an die Seite zu setzen, welche Person und Individualität ihres Schöpfers nicht verschweigen und in ihrem Gefühlsgehalt jenem namenlosen Kunstgut kaum nachstehen. Wer wollte bezweifeln, dass ein so glücklicher, melodischer Erfinder wie der St. Galler Ferdinand Huber (1791—1863) seine Heimwehlieder unter dem unmittelbaren Eindrucke niedergeschrieben, dem sein erregbares Gemüt beim Anblick der Schneegipfel erlag? Man denke an «Luegit vo Bärg und Tal», «I de Flüehne isch mis Läbe», «Der Ustig wott cho», «Uf de Bärge isch guet läbe», «Härz, wohie zieht es di?» usw., und man kann die Aufrichtigkeit und Wahrheit des Empfindens ermessen, das einen bergbegeisterten und heimattreuen Schweizer zur Mitteilung in diesen Tönen drängte.

Mit Ferdinand Huber und seinen künstlerischen Gesinnungsverwandten hatte sich das Alpenlied auch den mehrstimmigen Satz erobert. Man braucht bloss die Literatur für Männer- und Gemischten Chor zu durchgehen, um sich zu vergewissern, welche Anziehungskraft die Bergpoesie auch für das Schaffen in anspruchsvolleren Formen gewann. Das Heimat- und Alpenlied im künstlerischen Ge-

wande erscheint bei den meisten schweizerischen, österreichischen und süddeutschen Komponisten, die sich irgendwie mit dem volkstümlich gehaltenen Naturliede befasst haben. Ob Solo- oder Chorlied, die Alpen und ihre Schönheit stehen bei den Hütern dieser bewussten Heimatmusik nach wie vor in grosser Gunst. Dass hier Männer wie Wilhelm Baumgartner, Gottfried Angerer, Karl Attenhofer, Hermann Suter usw. in erster Reihe figurieren, das ist jedem literaturkundigen Dirigenten bekannt.

Aber auch erste Meister der deutschen Liedkunst, die an keine stofflichen Grenzen ihres Schaffens gebunden waren, haben, angeregt durch irgend welche landschaftliche Reminiszenzen, zuweilen das Gebiet des Alpenliedes gestreift. Schubert z. B. hat sowohl den Schillerschen «Alpenjäger» (komponiert 1817, als op. 37, Nr. 2 publiziert) wie kurz zuvor das gleichnamige Gedicht von Mayrhofer in Musik gesetzt. Diesem grössten Liedergenie hat es ferner das einfache Schweizer Idyll «Uf em Bärgli bin i g'sässe» angetan, und in der in zwei Fassungen existierenden Elegie nach Pyrkers Gedicht «Das Heimweh» (entstanden während des Gasteiner Aufenthaltes im Jahre 1825) schildert Schubert in wehmutvoller Klage und drängenden Rhythmen die «unwiderstehliche Sehnsucht», die den heimatflüchtigen Gebirgssohn ins Alpenland zurückzieht. Schliesslich kann auch die Komposition «Der Hirt auf dem Felsen» (Dichtung von Wilhelm Müller), wo Schubert Klarinette und Singstimme miteinander konzertieren lässt, mit den Alpen in Beziehung gebracht werden. Von Schumann besitzen wir drei Alpenlieder: «Des Sennen Abschied» aus Schillers «Tell», «Des Knaben Berglied» (beide zu finden im Jugendalbum op. 79) und «Die Sennin» (Lenau); von Robert Franz ein «Schweizerlied». Bei Hugo Wolf und Brahms dagegen wird man nach spezifisch Alpenländischem vergeblich suchen, es sei denn, dass man des letztern Volkslied «Ich stand auf hohem Berge» oder den Kanon für Frauenstimmen «Ein' Gems auf dem Stein» dazu rechnen wollte.

Möglich auch, dass Carl Maria von Webers Ballade «Das Licht im Tale» («Der Gaishirt steht am Felsenrand», Text von Friedrich Kind), eine übrigens unbedeutende Komposition aus dem Jahre 1822, durch alpine Eindrücke angeregt ist. Dieselbe Vermutung legt nahe ein Gitarre-Lied, wie das tief leidenschaftliche, zehn Jahre früher in Berlin entstandene «Liebe-Glühen» («In der Berge Riesenschatten» von Gubitz, veröffentlicht als op. 21, Nr. 1). Auffallend übrigens, wie Weber, der schwärmerische Naturromantiker, von der unmittelbaren Einwirkung des landschaftlichen Erlebens oft ganz unabhängig blieb, sondern mehr aus der Erinnerung heraus schuf. Als er die Schweizer Seen befuhr, da ersann er nicht etwa Alpenlieder, sondern italienische Kanzonetten.[1]) — Eine so harmlose Weise wie Karl Löwes «Alplied» aus dem Zyklus seiner «Jugend-Volkslieder» («Auf hoher Alp wohnt auch der liebe Gott», Text von F. A. Krummacher) besitzt keine nennenswerten Eigenschaften, die im Stofflichen ihre Begründung hätten. Dagegen liesse sich auch in den Werken minder bedeutender Komponisten manches Lied aufstöbern, das so oder anders auf die Alpen Bezug nimmt. Unter den der Allgemeinheit zugänglich gewordenen wäre hier etwa Heinrich Prochs «Alphorn» anzuführen. Doch hat gerade dieses Gebiet mancherlei Flaues und Oberflächliches gezeitigt, und solch tendenziöse Art von alpiner Musik ist von einem gewissen Salonfirnis nur selten freigeblieben.

Etwas Aehnliches konstatieren wir bei den relativ häufigen Klavier- oder sonstigen Instrumentalstücken, die uns aus den Alpen erzählen. Auch da kommt manches aus zweiter und dritter Hand, und beruht die musikalische Konzeption gewöhnlich nicht unmittelbar auf dem persönlichen Erlebnis. Viel Pseudoromantik hat sich breit gemacht in der pianistischen Verwertung von Hochgebirgsbildern. Das Vornehmste, was in dieser Eigenschaft veröffentlicht worden, wird man im schweizerischen Teil von

---

1) Vgl. Max Maria von Weber, Biographie, p. 158.

Liszts *«Années de pélérinage»* finden *(«Lac de Wallenstadt», Chapelle de Guillaume Tell», «Au bord d'une source», «Orage»)*. Auch Karl Löwes sonst ziemlich vergessene «Alpenphantasie» verdient in diesem Zusammenhang Erwähnung. Stark dagegen fallen ab gegenüber dieser ehrlich empfundenen Naturmusik die mehr für Salonzwecke geschriebenen Klavierstücke wie beispielsweise das «Gewitter im Alpengebirge» des aus Bayern gebürtigen, nachmals in Hamburg wirkenden Jakob Schmitt (gestorben 1853).

Nicht erst Richard Strauss, der die musikalische Welt 1915 mit seiner «Alpensymphonie» überraschte, hat es versucht, das Walten der Naturkräfte im Hochgebirge mit symphonischen Mitteln zur Darstellung zu bringen. Die Bestrebungen, alpine Musik in orchestralem Gewande zu schaffen, lassen sich in der Geschichte der Tonkunst viel weiter zurückdatieren. Als erste Symphonie, der ein ausgesprochen alpines Programm zugrunde liegt, dürfte die im Jahre 1859 unter dem Titel «Erinnerungen an die Alpen» erschienene von Hermann Hirschbach (1812—1888) in Frage kommen. Das Werk, auf die üblichen Pausen zwischen den einzelnen Sätzen verzichtend, spielt sich in einem Zuge durch, und man erkennt aus den programmatischen Beischriften, in welcher Gedankenwelt sich der Komponist bewegte. Diese erste an die Oeffentlichkeit gelangte Alpensymphonie hat nur einen kleinen Verbreitungskreis gefunden.

Auf Hirschbach folgte in den siebziger Jahren Joachim Raff mit einer B-Dur-Symphonie, betitelt «In den Alpen» (Nr. 7, op. 201). Auch hier ist die illustrative Absicht vorherrschend, doch hält sich der Autor mehr an allgemeine Eindrücke als an besondre Situationen und Episoden. Mit seinen bekannteren Programm-Symphonien «Im Walde» und «Lenore» kann sich Raffs Alpenpoem inhaltlich nicht messen, denn neben bildsamen Gedanken und interessanten Wendungen ist in diesem Werke auch viel Konventionelles mit unterlaufen. Liszts symphonische Dichtung *«Ce qu'on*

entend sur la montagne», die erste, die er schrieb (1857), gehört nicht, wie man vermuten könnte, in den alpinen Gesichtskreis, sondern verdankt ihre Entstehung einem Gedichte von Victor Hugo, worin dieser die Hügel am Sund und in der Bretagne besingt.

Unter den mit Alpenerinnerungen verknüpften Orchesterstücken aus dem Kreise der Neuromantiker lassen sich noch die folgenden anführen: die Pastoral-Phantasie «Hirtenleben in den Alpen» von Heinrich Kling (1885), das Scherzo «Berggeister» von Franz von Blon (1893), «Die wilde Jagd» vom Bayern-Prinzen Ludwig Ferdinand und Vincent d'Indys Orchesterphantasie *«Jour d'été à la montagne»* 1906. In einem symphonischen Tonstück hat ferner Felix Draesecke das Berner Oberland besungen («Am Thunersee»). Dem Beispiel von Liszt und Berlioz folgte Hans Bronsart von Schellendorf, der für seine Symphonie «In den Alpen» (1896) die Mithilfe von Vokalstimmen in Anspruch nahm. Allerlei Beziehungen, wenn auch nicht direkt zu den Alpen, so doch zu den Bergen im allgemeinen und ihrer Macht über das menschliche Gemüt enthält auch die «Gloria»-Symphonie von Jean Louis Nicodé (1904), «ein Sturm- und Sonnenlied» von zuvor nie gewagten Dimensionen, ebenfalls mit Schlusschor, ein Opus, das namentlich in seinem fünften («Um das Höchste») und sechsten Abschnitt («Der neue Morgen») auf dem Schauplatz einer Gebirgsszenerie von mühevollen Kämpfen und endlichem Höhenfrieden erzählt. Bescheidener im Aufwande der klanglichen Mittel ist desselben Komponisten Stimmungsbild «Morgenwanderung im Gebirge», eine *«a cappella*-Symphonie» für Männerchor, wie es vom Verfasser bezeichnet wurde. Eine *«Symphonie de la montagne»* (Nr. 5) von Charles Tournemire, dem Organisten von *Sainte Clotilde* in Paris, hat Gabriel Pierné im Januar 1923 in den *Concerts Colonne* zur Kenntnis gebracht. Wollten wir den Anregungen noch weiter nachspüren, wie sie auch berühmteste Komponisten aus der Gebirgswelt geschöpft haben, so wären nach dieser speziellen Richtung hin wohl

Gustav Mahlers Symphonien einer Untersuchung wert, da auch sie vom Bergzauber, wenigstens dem voralpinen, nicht unberührt geblieben sind.

Auf die jüngste Orchesterliteratur bringen uns sodann zwei Tonschöpfungen, die kurz nacheinander im Konzertsaal erschienen: Siegmund von Hauseggers «Natursymphonie» (1912) und Heinrich Zöllners Symphonie «Im Hochgebirge» (1913). Ueber der Partitur von Haueggers gross angelegtem Werke stehen Goethes Worte: «Von Gebirg zu Gebirg schwebet der ewige Geist, ewigen Lebens ahndevoll.» Hausegger hat zwar bei der Konzeption seiner Natursymphonie nicht speziell die Alpen im Auge gehabt, indessen muss sein Werk in diesem Zusammenhang erwähnt werden, weil es, intensiver als irgend eines zuvor, die Schauer der Gebirgswelt zum Ausdruck bringt. Der erste und zweite Teil der dreisätzigen Natursymphonie, die in einem Chorschluss zu den Worten von Goethes «Proömion» ausklingt, sind von einem Pathos erfüllt, das uns die Natur, wie der Komponist selber sagt, «nicht im Sinne des ästhetische Stimmung weckenden Landschaftsbildes, sondern in ihrem Gegensatz und in ihrer Beziehung zu Gott und Mensch» zeigen möchte. Hausegger jedoch spricht in der Selbstanalyse seiner Schöpfung deutlich von Wildbach und Lawine, vom Toben dämonischer Werdekräfte, vom Hochwald und vom Abendsonnenglanz auf einsamen Höhen, und im tiefempfundenen zweiten Satze, den er eine «Totenklage der Natur» nennt, denkt er an die Seelen der Verstorbenen, die in endlosem Zuge über den Aletschgletscher wallen, «wie die Natur so auch sie dem blinden Gesetze verfallen, dem alles Leben nur der Weg zur Vernichtung ist». Eine durchaus pessimistische Anschauung liegt dieser Hauseggerschen Programm-Symphonie zugrunde, die sich dennoch am Schlusse an Goethes Hymnus «Im Namen dessen, der sich selbst erschuf», zum Glauben an ein ewiges Sein wieder aufrichtet.

Unter ganz andern Voraussetzungen ging Heinrich Zöllner an die Ausarbeitung seiner Hochgebirgssym-

phonie. Ihm kam es vor allem darauf an, eine recht drastische Schilderung des Alpenlebens zu geben, wobei er es aber nicht unterlassen konnte, diesen Realismus mit allerhand Mystischem zu verflechten und seine musikalische Landschaft mit Märchen- und Sagengestalten zu bevölkern. Ebenso naturalistisch hört man aus seiner Symphonie die Munggenpfiffe, wie man im Scherzo das Treiben der Alpenfeen und Alpenteufel vor Augen zu haben vermeint. Im übrigen hat Zöllner in seinem (z. B. von Nikisch öfters aufgeführten) Werke vornehmlich die in Eis und Schnee starrende Gipfeleinsamkeit gepriesen. Den Schauplatz der Symphonie bilden die Bündner Berge. Die wirklichen und imaginären Erlebnisse, die der Leipziger Tonsetzer in unsern Hochtälern fand, lassen sich an Hand eines Programmführers, den er der Partitur beigegeben hat, im Detail verfolgen. Ueber eine *«Sinfonia engadina»* für Orchester, Doppelchor, Knabenchor, Soloquartett und Orgel von Franz Mikorey, deren Uraufführung für den Sommer 1923 in Barmen angekündigt war, habe ich nichts Näheres erfahren können.

Am ersten schweizerischen Tonkünstlerfest (1900) brachte Friedrich Hegar in Zürich *«Les Alpes»*, ein *«poème symphonique»* aus der Feder des Genfer Musikers Edouard Combe zur Aufführung. Der Verfasser machte hier den an sich empfehlenswerten Versuch, der Partitur ein populäres Schweizerlied einzuflechten, wobei seine Wahl leider auf eine süsslich blasse Melodie des Sängervaters Ignaz Heim fiel statt auf ein Thema, das dem wirklichen Charakter des helvetischen Bergbewohners entsprochen hätte. Mehr Anspruch darauf, als autochthone Dokumente unserer heimischen Tonkunst zu gelten, haben dagegen die beiden kurz nacheinander entstandenen «schweizerischen» Symphonien von Hans Huber und Hermann Suter. Diese hat in Zürich (1915), jene in Basel (1917) ihre Uraufführung erlebt. Die zwei Werke sind einander insofern verwandt, als beide sich in intimen Betrachtungen über die Schönheit der Alpenwelt ergehen und ausserdem für ihren thematischen Aufbau mancherlei Typisches aus dem Schatze

unseres Volksliedes entlehnen. So finden wir bei Suter im Finale den alten Emmentaler Kuhreigen («Es isch kei sölige Stamme»), das Appenzeller Jodellied «'s cha uf der Wält nütz Töllersch gä, as do bim Vechli wäde», ferner ein altes Hackbrett-Tanzmotiv und die trostlose Klage des «Vreneli abem Guggisberg», während uns aus Hubers «Hochzeitszug», dem schmucken Idyll des Scherzosatzes, das Weggiserlied «Vo Luzern uf Wäggis zue» leichtfüssig entgegentänzelt. Bemerkenswert, dass beide Komponisten für ihre Heimatsymphonien die Tonart D-moll gewählt haben (bekanntlich hält sich auch der weitaus grösste Teil unsrer Volkslieder in Moll). Ferner ist ihnen ein Adagiosatz gemeinsam, der Abendstimmung und Dämmerung in den Bergen malt. Suter zeigt sich dabei in seiner etwas derben, aber männlich kraftvollen Sonderart, während sich Hans Huber ganz ins Elegische wendet und dabei seinem Orchesterkolorit die wärmsten Farben abgewinnt. Durch weitere programmatische Hinweise, bei Suter z. B. durch das *«Nebuloso»* der Einleitung, bei Huber durch die dem ersten Satze beigefügte Aufschrift «In den Bergen» wird der Gedankengang der beiden Schweizer Symphonien noch näher erläutert, ihr Verständnis erleichtert.

Unbestritten die gewaltigste und für die Ausführenden wie für die Hörer strapaziöseste bisherige Leistung des «musikalischen Alpinismus» ist die Alpensymphonie von Richard Strauss (op. 64), womit dieser die Reihe seiner symphonischen Dichtungen vorläufig abgeschlossen (Uraufführung in Berlin 1915). Hier ist es nicht nur die Masse des instrumentalen Aufgebotes, sondern mehr noch die zwingende, illustrative Kraft des im Tonbilde Dargestellten, was das vielbewunderte und vielbefehdete Werk in eine Ausnahmestellung rückt. Es handelt sich auch da um die Auseinandersetzung der Menschenseele mit der Natur. Strauss, der konsequente Programmatiker, tut das auf seine eigene, naive Art, indem er die Offenbarungen der Alpenwelt in einer exklusiv tonmalerischen Bilderreihe an uns vorüberziehen lässt und diese Illustrationsmusik bis zur

«Vision» steigert. Aesthetische und formkritische Bedenken spielen dabei für den Komponisten keine Rolle mehr. Alles ist bewusste Malerei, und zwar in verwegenster Naturtreue, soweit diese mit den Mitteln der Tonkunst überhaupt zu erreichen ist. In diesem kühnen Werke werden wir, auf akustischem Wege, Zeuge des Sonnenaufgangs, wir erleben den «Anstieg» und treten in die feierlichen Dome des Hochwaldes. Der murmelnde Bach läuft neben uns her, und wenn uns Strauss zum Wasserfall führt, so rauscht und glitzert es in den Harfen, in der Celesta, plätschert und tropft es in den Violinen, dass wir uns ordentlich bespritzt fühlen. Dann geht's weiter über blumige Matten, zuweilen aber auch durch «Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen». Auf der Alm läuten die Herdglocken. Der Tourist kommt in Gletschernähe und erlebt «gefahrvolle Augenblicke», bevor der Gipfel bezwungen ist, wo Strauss mit der ganzen berückenden Macht seiner Orchesterfülle loslegt, um dann im weitern Verlaufe seiner musikalischen Klettertour das Landschaftsbild sich verändern zu lassen. Nebel steigen auf, die Sonne verdüstert sich, und aus ungewissen, drohenden Klängen erhebt sich mit furchtbarem Getöse der Gewittersturm. Dem schneidenden Unwetter aber lässt Strauss in strahlender Tonpracht den Sonnenuntergang folgen, und Anfang und Ende des Werkes schlingen sich ineinander: die Symphonie verklingt ebenso geheimnisvoll, ebenso nächtig, wie sie begonnen. Der abgründige B-moll-Akkord löscht alles Licht, alle Erinnerung aus.

Den akustischen Apparat, mit dessen Hilfe uns Strauss dies alles vorführt, muss man rückhaltlos bewundern. Hinsichtlich des seelischen Erlebens, das in einer Alpensymphonie auch vernehmbar sein sollte, kann man anderer Meinung sein. Es wurde denn auch gegen dieses Riesenwerk der berechtigte Vorwurf erhoben, sein Schöpfer sei darin zu sehr dem optischen Zauber erlegen und habe darob das Wesentliche, die Verkündung des eigentlichen Naturgeheimnisses, vergessen. —

Und nun, nach unserm symphonischen Rückblick,

noch ein Wort über die Bewertung der Alpen in der dramatischen Musik. Hier sind sie natürlich als Objekt der musikalischen Darstellung von nur sekundärer Bedeutung. Wo aber der Schauplatz einer Oper oder einer dramatischen Kantate in die Gebirgswelt verlegt ist, da gewinnen sie als landschaftlicher Faktor doch einen gewissen Einfluss auf die Prägung der Musik, so gut wie sie in der Realität auf Fühlen und Denken ihrer Bewohner einwirken. Der Möglichkeiten, mit Hilfe der Singstimmen oder des Orchesters alpine Illusionen zu wecken, gibt es ja viele. Das einfachste Mittel, solche pastoralen und landschaftlichen Vorstellungen hervorzurufen, besteht darin, dass man es mit der Nachahmung des Alphorns, der Kuhglocken, der Jodler und Sennentänze versucht. In dieser Hinsicht hat schon Rossinis «Wilhelm Tell» (Paris 1829) so etwas von musikalischer Milieuschilderung mitbekommen, obschon man sich sonst gerade diese Musik in ihrer offenkundigen italianità mit dem Landschaftsbilde unseres Vierwaldstättersees schwer zusammenreimen kann. Das 1917 in der Wiener Volksoper gegebene Musikdrama «Der Tell» von Josef Reiter (Dichtung von Max Morold) hält sich gleich Rossinis Oper eng an Schiller, kommt aber mit seiner volkstümlichen Musik (im Sinne des deutschen Singspiels) dem alpinen Bereiche der Sage viel näher als jenes an durchaus äusserliche Theatralik gebundene Pseudodrama. Eine Oper von spezifisch heimatlichem Gepräge hat auch der Westschweizer Gustave Doret geschaffen in seinem zuerst in Paris (1906) gegebenen, für die Genfer Aufführung von 1913 dann umgearbeiteten Werke *«Les Armaillis»*, worin eine künstlerische Sublimierung der Sennenmusik wenigstens angestrebt ist und die Brauchbarkeit alpiner Stoffe mit Geschick demonstriert wird. Desgleichen stellt Doret in dem seither erschienenen «Haslizwerg» *(Le Nain du Hasli)* seine Bühnenfiguren auf alpinen Schauplatz. Leider ist ihm hier die Verbindung eines berner-oberländischen Gnomenmärchens mit realistischen Vorgängen nicht sonderlich geglückt.

Uebrigens können wir, um die Beeinflussung dramatischer Musik durch alpine Vorlagen nachzuweisen, in der Geschichte der Oper viel weiter zurückgreifen. *«Elisa ou le voyage aux glaciers du Mont Bernard»*, so nennt sich eine von Cherubinis ersten Pariser Opern (1794), die dem Stoffe nach der Gattung der «Rettungsoper» angehört. Die Handlung spielt auf dem grossen Sankt Bernhard, und die Inspiration zu ihrer Musik ist fühlbar aus der Erhabenheit und Unberührtheit der Alpennatur geholt. Die Schrecken der Gebirgswildnis sind hier mit einer Drastik geschildert, die sonst des massvollen Schönheitssuchers Art nicht war. Jedenfalls zählt die grosse Szene, wo Elisa und Laura, im Schnee verirrt, den Lawinentod erwarten, zu Cherubinis leidenschaftlichsten Eingebungen.

Der Opernalmanach fürs Jahr 1815 enthielt ein einaktiges Singspiel von Kotzebue, betitelt «Die Alpenhütte», das sich offenbar grösster Beliebtheit erfreute, denn es wurde in Deutschland mehrfach komponiert. Der erste, der sich den harmlosen Text aneignete, dürfte Karl Löwe gewesen sein, von dem sich sechs dieser Jugendoper angehörende Gesänge erhalten haben. Weiter befassten sich mit dem auf sentimentale Wirkungen berechneten Stücke J. Miller und S. Schmidt (beide in Königsberg 1815 und 1816). Auch Konradin Kreutzer brachte um dieselbe Zeit in Stuttgart eine «Alpenhütte» auf die Bühne, und ausserdem wurde Kotzebues Singspiel noch von A. B. von Lauer-Münchhofen (Berlin 1818), Fischel (Königsberg 1831), Göbel (Berlin 1835), Steinkuhler (Düsseldorf 1840) und Limmer (1845) in Musik gesetzt.[2])

Aus neuerer Zeit sind einige Opern anzuführen, in deren Verlauf alpine Elemente irgendwie auch in der Musik Gestaltung erheischen. Zu den Bühnenwerken, die sich gegen die Ueberwucherung des italienischen Verismo wandten, gehört Leo Blechs Oper «Alpenkönig und Menschenfeind» (nach Raymund, Dresden 1903), deren zweiter Akt im

[2]) Vgl. M. Runze im Vorwort zu Band 1 der Gesamtausgabe von Löwes Gesängen. Breitkopf.

Hochgebirge spielt und eine Reihe prächtiger Naturbilder entfaltet, wobei das Volkstümliche ebenfalls zu seinem Rechte gelangt. Wo der Komponist in der Alpenszene auf das Firnglühen die Sternennacht folgen lässt, da betont seine Musik auch innerlich die Gegensätze zwischen Phantastik und Wirklichkeit, zwischen Menschen- und Geisterreich. Vom österreichischen Dichter-Komponisten Julius Bittner haben wir eine Oper «Der Bergsee». Sie ist ein Hymnus auf die Heimat, gewoben um die Gestalt einer sagenhaften Frau, die, unzertrennlich mit der Alpenlandschaft, im Wesen eins ist mit den Schneegipfeln und Lawinen, den Wassern und Wäldern, und die es immer wieder heim zu diesen Stätten zieht. Und wie sie endlich hinunter muss, da kann sie es nicht, ohne zuvor des Bergsees Schleusen zu öffnen und mit seinen stürzenden Wassern durch die Schlucht in den Tod zu fahren. In den Tiroler Alpen spielt Alfredo Catalanis Oper «La Wally», deren Libretto Luigi Illica in Anlehnung an den seinerzeit vielgelesenen Roman «Die Geyer-Wally» von Wilhelmine von Hillern verfasst hat. Spiegeln ihre beiden ersten Akte das tirolische Volksleben, so führt uns der dritte in die verschneite und vergletscherte Eisregion, wo eine erbarmende Lawine der Liebespein zweier Menschen ein Ende bereitet. Also auch da eine ähnliche Situation wie in Cherubinis «Elisa». Was sich schon rein bühnentechnisch aus dieser letzten Szene machen lässt, davon bekommt man einen Begriff durch die Neuinszenierung des Werkes in der Mailänder Scala. «La Wally» kam 1892 heraus, ist aber erst in den letzten Jahren ihrer wahren Bedeutung nach gewürdigt worden. Noch keinem Italiener vor Catalani (er stammt aus Lucca) war es gegeben, den Zauber der Berge, das Unendlichkeitsgefühl, das uns in alpiner Einsamkeit umfängt, so eindringlich, so beklemmend in Töne zu fassen, wie es der Komponist der «Wally» vermochte. Weniger überzeugend in dieser Hinsicht ist Umberto Giordano, dessen «Fedora» (Mailand 1898, nach Sardous Sensationsstück) im dritten Aufzug im Berner Oberland spielt. Hier

versucht der Komponist durch pastorale Gesänge, Herdengeläute und Alphornrufe das Lokalkolorit glaubhaft zu machen. Aber zum französisch-russischen Konversationston seiner veristisch beeinflussten Gesellschaftsoper passt diese Idyllik schlecht.

Aus den Dolomiten erzählt ein Musikdrama, betitelt «Der eiserne Heiland», von Max von Oberleithner (Berlin 1918), in welchem das Ungeheuerliche sich ereignet, dass ein von Eifersucht wahnsinnig gewordener Dorfschmied sein Weib ans Kreuz nagelt. Glücklicherweise verstand es der Autor, diesen grausigen Vorgang durch eine Fülle prächtiger Landschaftsmusik zu mildern. Der Schweizer Hans Huber konnte in seiner Märchenoper «Die schöne Bellinda» (Bern 1916) der Alpenschilderung ebenfalls nicht entgehen. Seinem Libretto (nach einem Engadiner Märchen von Gian Bundi) liegt das weitgewanderte Motiv von der Entzauberung eines Unglücklichen durch treue Liebe eines Weibes zugrunde. Der Schauplatz wechselt zwischen Venedig und dem Engadin, zwischen wirklichen und phantastischen Regionen. Wurzelt die «Bellinda» auch grösstenteils im Reiche der Fabelwelt, so erhält das Werk durch seinen Naturhintergrund dennoch eine gewisse schweizerische Note, und Szenen, wie die mit Bellindas verschneitem Berghäuschen, mit der Wettertanne, unter welcher Alfonso im Schneesturm zusammenbricht, sind auch in ihrem musikalischen Naturalismus von grosser Stimmungspracht. In einer Bündner Chronik fand der Stuttgarter Tonsetzer Ernst H. Seyffardt den Stoff zu seiner Oper «Die Glocken von Plurs». Es wird da berichtet von den sagenhaften Reichtümern der im Jahre 1618 durch einen Bergsturz verschütteten üppigen Bergeller Stadt. Die Glocke, die als einziges Ueberbleibsel von den vielen Schätzen aufgefunden wurde, wird zum Symbol für das Schicksal eines in Leid und Ungemach geprüften Töpferpaares.

Nach diesen Opern, die sich meistens auf tragischen Motiven aufbauen, sei noch auf ein heiteres Gegenstück

verwiesen, auf eine Spieloper, die im eigentlichen Sinne des Wortes als alpin angesprochen werden darf, weil ihr gesamtes Personal und Szenarium dem Bergleben entnommen ist und weil der dramatische Verlauf sich um die Einweihung einer Hütte und um die Auffindung einer neuen Anstiegsroute dreht. Das humorvolle Werk nennt sich «Aufs wilde Dirndl» und ist das Opus einer Dame. Klara Hoppe hat es, nach einer Novelle von Rudolf Stratz, gedichtet und komponiert. Die amüsante und stofflich wohl einzigartige Oper soll noch ihrer Aufführung harren.

Man begegnet der musikalischen Alpenschilderung gelegentlich auch in der Geschichte des Melodrams und Mimodrams. Als bekanntestes Beispiel erwähne ich Schumanns Musik zu Byrons «Manfred». Da erklingt auch die Hirtenschalmei, mischt der Kuhreigen seine heimeligen Weisen in die Lockungen der Geisterwelt und erscheint Manfred unter betörenden Klängen die herbeigerufene Alpenfee. — Neuerdings huldigt sogar die Operette dem Alpinismus, auf ihre Art natürlich, indem sie das mondäne Treiben in den Winterkurorten und Sportsplätzen zum Milieu ihrer Spässe und Zweideutigkeiten macht. Auf diese Weise hat z. B. Davos seine Verherrlichung gefunden in der Propaganda-Operette «Die Mädels von Davos», Text von H. A. Bühler und Theo Halden, Musik von Martin Knopf (Berliner Central-Theater 1922). Und fast selbstverständlich ist es, dass im Interesse der neusten «Kultur»-entwicklung auch der Kino bei der Enthüllung seiner Hochgebirgswunder ohne alpine Begleitmusik nicht mehr auszukommen vermeint. Wurde doch jüngst in Basel ein Film angepriesen, der sich kühn eine «Schweizer Alpensymphonie» nannte und sich, was seinen musikalischen Teil anbelangt, auf den respektablen Namen eines Waldemar Wendland berufen konnte.