

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 14 (1914)

Rubrik: Theater und Konzert

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: 05.04.2026

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

burg und Genf erkannt zu haben: der ganze Westen der heutigen Schweiz ist also in erster Linie den bernischen Bemühungen zu verdanken, wie die Begründung des Bundes den Schwyzern und die Zugehörigkeit des Tessins Uri. Wenn die bernische Geschichte also zahlreiche Momente aufweist, in denen die städtischen Politiker an der Aare mehr oder minder rücksichtslos ihre Sonderinteressen verfolgten, so haben sie dafür durch die Kräftigung ihres Staates unbeabsichtigt die ganze Eidgenossenschaft unterstützt und dieser in mehr als einem Fall entscheidende Ausdehnungsrichtungen ermöglicht.

ZÜRICH

E. GAGLIARDI

(Fortsetzung folgt.)

❑ ❑ THEATER UND KONZERT ❑ ❑

OPER in ZÜRICH. Am ersten Maisonntag ging in Zürich die Jugendoper Richard Wagners *Die Feen* in Szene. Vor Jahresfrist, an einem gleich stimmungsvollen Frühlingssonntag, sahen wir hier *Parsifal*, das Werk des Meisters, heuer aber das Werk des Zwanzigjährigen. Dazwischen liegt der ganze Wagner. Ein halbes Jahrhundert Arbeit eines nimmermüden Geistes, und wohl mehr als ein Jahrhundert Entwicklung moderner Musik und Kulturempfindens. *Wo* Wagner ansetzte, ist in dieser Oper eigentlich kaum herauszufinden; denn wenn ein Zwanzigjähriger komponiert, tut er es nicht um eines Prinzips willen, sondern um zu musizieren. Das ist auch gerade das Sympathische an der Oper, *wie* er ansetzt zu seinem Lebenswerk. Ein Kind spricht aus dieser Oper, ein Kind vor allem aus dessen Libretto, das in Anlehnung an Gozzis Märchen uns bald ins Feenreich, bald in einen fremden Ritterstaat führt, in romantischem Empfindungsschauer und jugendlicher Vielgeschäftigkeit. Das ist noch der gleiche Gymnasiast, der

für *Freischutz* schwärmt, der gleiche, in dessen erstem Dramenentwurf 42 Personen das Leben lassen müssen. Musikalisch geht er aber viel sicherer und energischer ins Zeug. Ohne bewusste Anlehnung, ohne Rücksicht auf Publikum und Theaterusancen — Dinge, die einen den Rienzi so unsympathisch machen — sagt hier der junge Wagner alles gerade heraus, so wie er es empfindet, oder wo er es nicht tut — und das kommt auch hie und da vor — so wie er es für recht wirksam hält. Denn wirken muss es unbedingt; sein Gymnasiastenprinzip „äußerst großartig“ hat er hier in der Kunst noch nicht vergessen, so wenig als er es später je im Leben hätte missen mögen. So kommt es denn, dass das Gesamtkunstwerk unter diesem Zuvieltun, unter dieser dramatischen und musikalischen Häufung leidet; doch ist man erstaunt, wie ein junger Mann schon über solch quellenden Ideenreichtum verfügt. Das ist Theaterblut, das in ihm kreist und in ihm instinktiv die richtigen Eingebungen reift: wie er die Massen bewegt, als

ob er das immer schon getan hätte, wie er Kontraste, Höhepunkte, Aktschlüsse und Bilder herausbringt. Da spürt man die Tatze des Löwen.

Ich kenne kein Werk eines Zwanzigjährigen, das so souverän den ganzen Bühnen- und Orchesterapparat beherrscht wie Wagners *Feen*; ich verstehe deshalb nicht, warum Wagner die Aufführungen nur auf München beschränkt wissen wollte. Dies um so weniger, als auch seine nächste Oper, das *Liebesverbot* (aus den Jahren 1834-36) mit dem Siegel belegt ist und wir erst von 1842 wieder ein Dokument von Wagners Entwicklung haben in seinem *Rienzi*. Vielleicht wird der große Erfolg, den die *Feen* in der zürcher Aufführung hatten, doch dazu beitragen helfen, dass der Bann der Klausur, der über dem *Liebesverbot* noch verhängt ist, bald behoben wird. Vielleicht werden wir dann nochmals mit Verwunderung erleben, dass wir dem Jugendwerk den Vorzug geben gegenüber späteren Opern, so wie es mir diesmal mit den *Feen* gegangen ist gegenüber *Rienzi*. Menschlich können ja beide Opern noch nicht sehr interessieren mit ihren Figuren, aber wenn ich wählen soll, so ist mir das Feenspiel mit seiner naiv-optimistischen Musik doch lieber als die formgewandte römische Tribuentragödie mit ihrem Hinüberschieben auf die große Oper und die Gunst des Publikums.

Die Aufführung beider Opern war recht erfreulich. In den *Feen* entzückte ganz besonders die Szenerie: ein geschmackvolles Bild löste das andere ab. Herr Ulmer und Frau Modes machten sich um die Hauptrollen verdient, während in *Rienzi* Herr Schwarz, Fräulein Lisken und Fräulein Krüger erfreuliches leisteten.

Mozart wird hier selten aufge-

führt, wohl in dem Bewusstsein, dass er entweder vollendet gegeben werden muss oder gar nicht. Nun war zwar die jüngste Aufführung von *Don Giovanni* gar nicht etwa in jeder Hinsicht ideal, aber die Person des Don Juan ist dermaßen dominierend, dass man alles andere vergessen kann. Herr Forsell aus Stockholm spielte denn auch die Titelpartie ganz unvergleichlich und gestaltete den Abend zu einem glänzenden Fest. Neben ihm bestanden Herr Stier und Fräulein Aurig als Leporello und Zerline in Ehren und bildeten zusammen mit dem Gast ein ergötzliches und erquickendes Terzett.

O. HUG

*

DEUX DRAMES DE M. MATHIAS MORHARDT A GENÈVE. L'année dernière une troupe de comédiens recrutée et dirigée par M. Morhardt lui-même présentait au public de Genève trois pièces: *A la Gloire d'aimer*, *La Princesse Hélène*, *La mort du Roi*. Elles constituaient la „trilogie allemande“. Cette année, M. Morhardt nous a donné deux pièces nouvelles, *Zapone* et *Outamaroff*, lesquelles, avec une troisième pièce inachevée, *Le Vaisseau blanc*, constituent la „trilogie russe“. On sait du reste que M. Morhardt est un dramaturge parfois très puissant, et dont une pièce au moins, la *Mort du Roi*, est une œuvre d'une valeur exceptionnelle. Le public, cependant, qui n'est point sensible avant tout à la beauté du style et à la splendeur des images, réclame de la clarté dans l'exposé des caractères, de la logique dans les événements qui constituent la trame de la pièce. Or, la logique et même quelquefois la clarté sont les choses dont M. Morhardt se préoccupe le

moins. Il répond que la vie n'est point, en apparence, logique et ordonnée. C'est possible, mais l'art du théâtre est précisément d'ordonner la vie et de rendre logique la succession des événements. Il consiste en quelque sorte à faire passer dans le conscient certaines lois qui sont dans l'inconscient. Ni *Le Misanthrope* ni *La Course du Flambeau* ne procèdent d'une autre doctrine. M. Mathias Morhardt fait fi des règles, et il a bien raison, lorsque ces règles sont arbitraires ou conventionnelles. Cependant il y a des nécessités inhérentes à un genre, et sans quoi ce genre ne saurait exister. Le public est un élément indispensable au théâtre. Or le public ne s'intéresse à un personnage que lorsque ce personnage est clair, qu'il peut raisonner et comprendre les actes et les paroles de ce personnage.

Ces quelques réserves faites, je suis heureux d'exprimer ici mon admiration pour le courageux écrivain qui met tant de vaillance dans l'élaboration de ses pièces et dans leur réalisation scénique. Le public intelligent et lettré a compris qu'il ne se trouvait point en face d'un auteur ordinaire, courtisan des succès faciles. Il a écouté respectueusement *Outamaroff* et *Zapone* et acclamé une fois encore *La Mort du Roi* qui reste à mon sens le chef-d'œuvre de M. Morhardt — et un chef-d'œuvre.

*

Zapone est inspiré par la mort tragique du pape Gapone, lequel conduisit la grande procession des travailleurs russes devant le Palais-d'Hiver, et qui, convaincu de trahison, fut pendu dans une maison en démolition près de St-Pétersbourg. M. Morhardt a suivi assez fidèle-

ment l'histoire de Gapone, telle que nous la connaissons, et qui reste, malgré tout, enveloppée de mystère. Nous voyons bien, au premier acte, des révolutionnaires discuter dans un appartement en face du Palais-d'Hiver. Nous apprenons que Zapone a réussi ce que ni Sidortchuk ni Khalaïeff n'avaient pu faire, réunir trois cent mille ouvriers, les convaincre et les emmener à sa suite. Quel sera le résultat de cette manifestation? Le bruit des chevaux de cavalerie et les coups de feu nous l'apprennent sans tarder: les troupes ont tiré sur la foule, la cavalerie a chargé le peuple. Les révolutionnaires sont atterrés. Mais voici Zapone. On l'accuse de trahison. Il se défend, avec éloquence d'ailleurs, mais ne convainc personne. Alors Khalaïeff qui sent la partie perdue — la maison est cernée — ordonne à Zapone et à Sidortchuk de s'enfuir par les toits. Désormais Zapone aura pour devoir d'apporter les preuves de sa justification. A peine Zapone et ses compagnons se sont-ils enfuis, que surgissent les agents. On se mitraille et Khalaïeff tombe mort. On ne comprend d'ailleurs pas pourquoi Khalaïeff ne s'enfuit pas par les toits avec les autres puisque le passage est libre. Enfin passons. Au second acte, nous sommes dans l'isba de la mère de Zapone. Par une conversation de cette dernière avec un vieil ouvrier, nous apprenons que l'on construit une maison étrange, sur la colline tout près de là, sous les ordres de Sidortchuk. Mais nous sommes au milieu du second acte et nous ne savons pas encore si Zapone est coupable. La suite ne nous l'apprend pas davantage. Nous entendons le pape dire son angoisse, nous le voyons obéir à Sidortchuk

qui lui ordonne de le suivre, mais nous ne sommes pas encore éclairés sur le rôle qu'il joue dans ce drame sanglant. Le troisième acte est occupé tout entier par l'exécution du pape. Les maçons de Sidortchuk le murent vivant dans un tombeau, sur lequel s'élèvera, glorieuse, la maison „pareille à la Révolution russe...“ Le rideau tombe; Zapone est-il une victime? Est-il condamné pour un crime qu'il n'a pas commis? Mystère.

*

Outamaroff est inspiré par la littérature russe contemporaine, fille de la révolution avortée, et en particulier du romancier Artzybacheff. Comme le Sanine du romancier, le prince Outamaroff veut vivre sa vie, ardente, libre, en dehors des morales héritées, des traditions établies, des exigences sociales. Il considère toute atteinte à la liberté individuelle comme une monstruosité. Nous le voyons bien au premier acte, lorsqu'il tue une jeune fille parce qu'elle se refuse à lui; au second acte lorsqu'il est l'amant de sa sœur et qu'il lui inflige une maternité incestueuse, au troisième acte enfin, lorsqu'il avoue au prétendant à la main de sa sœur le crime abominable et qu'il l'engage vivement à devenir son beau-frère...

Heureusement que le vieux prince Outamaroff l'étouffe dans un embrassement symbolique... M. Matthias Morhardt a accumulé dans cette pièce les crimes, les horreurs au point qu'on a envie de s'enfuir du théâtre. Le défaut de l'œuvre n'est point là, cependant, mais bien dans le personnage principal. Outamaroff est-il un immoraliste? soit, alors pourquoi sans cesse emploie-t-il les termes de la morale usuelle, et ne cesse-t-il de l'invoquer? N'est-il pas plutôt un moraliste qui élargit les termes de la morale jusqu'à y faire rentrer l'inceste? Si oui, alors que deviennent les théories du premier acte?

*

Evidemment ces deux œuvres sont déconcertantes. Elles valent, cependant, par l'incontestable originalité de l'idée, par la profondeur de certaines pensées, pas la magie du style. On a à ce propos parlé du lyrisme au théâtre et rappelé l'*Annonce faite à Marie*. Que l'on ne s'y trompe point. L'œuvre de Claudel possède des qualités proprement dramatiques. Elle ne prend toute sa valeur qu'au théâtre, où elle s'éclaire et s'ordonne. L'œuvre de M. Morhardt, si j'en excepte la *Mort du Roi*, vaut surtout par des qualités proprement littéraires et philosophiques.

GEORGES GOLAY



NEUE BÜCHER



MEINRAD LIENERT. *Bergdorfgeschichten*. Verlag von Huber & Co. Frauenfeld 1914.

Ein vollwertiges Lienertsches Buch. Es zeigt alle Ausdrucksformen, sämtliche Schauplätze, das ganze Charakter- und Stoffbild der Kunst seines

Verfassers. Einige romantische Züge vielleicht ausgenommen! „Lachend und mit Zähnen“, wie Gottfried Keller sich ausdrückt, stellt der Dichter die geschlossene Schar seiner Gestalten und Typen aus dem Bergland wieder vor. Und das alles entspringt einer