

Zeitschrift: Lenzburger Neujahrsblätter
Herausgeber: Ortsbürger-Kulturkommission Lenzburg
Band: 63 (1992)

Artikel: Laterna Magica : 4. Teil [Fortsetzung]
Autor: Mieg, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-918102>

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](#)

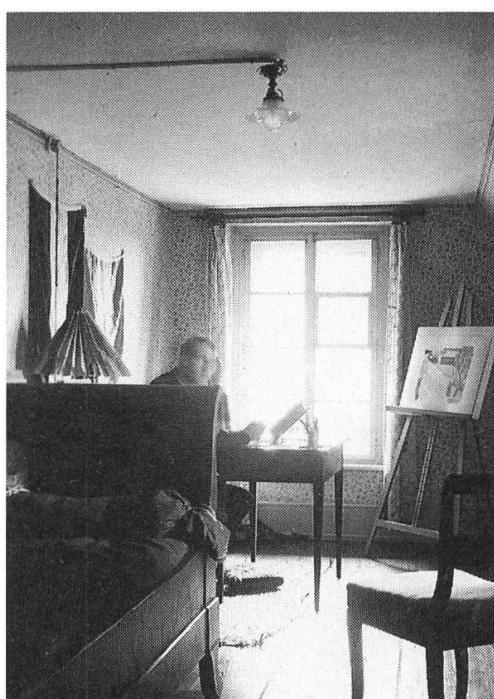
Download PDF: 10.02.2026

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

Laterna Magica (4. Teil)

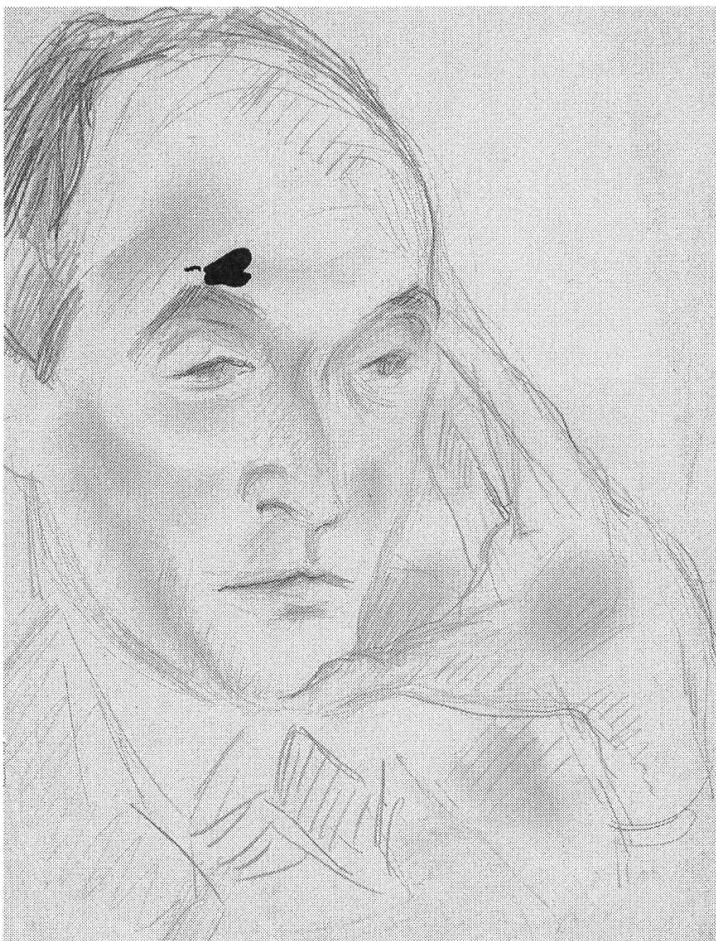
von Peter Mieg

In der Schweiz, richtigerweise in Lenzburg, setzte ich die Studien an der Universität Zürich fort und begann mit einer Arbeit über einige Schweizer Maler, die sich in der Technik des Aquarells äußerten, Morgenthaler, Moillet, Epper, ein Thema, auf das der Ordinarius Konrad Escher, bei dem ich ein Examen abzulegen hatte, einging. Es war sonst nicht üblich, über die Kunst von noch Lebenden zu schreiben. Von der Malerei mit Aquarellfarben aller drei Maler war ich bewegt, ich konnte eine Anzahl ihrer Arbeiten um mich vereinigen und mit ihnen jeden Tag Zwiesprache halten.



Eine gewisse Zeit richtete ich mich im Zimmer unserer getreuen Emilie im zweiten Stock im Haus hinter der Kirche ein. Sie trat mir ihr Zimmer, das gegen Süden ging und gegen Westen eine tiefe Lukarne hatte, ohne weiteres ab. Dann aber bezog ich ein Gartenhaus in der Villa Malaga, wo ich meine Bücher, eine Staffelei (die Staffelei meiner Mutter) und die Bilder der drei Maler liegen lassen konnte, wo ich auch immer Notenblätter hatte. Denn das Komponieren ging neben der pianistischen Ausbildung einher. Nie mit einem bestimmten Ziel. Das spielerische Hervorbringen fiel mir leicht, und seit ich in Paris eine Bestätigung erfahren hatte, sah ich deutlicher einen Sinn.

An der Universität hatte ich die Pflichtvorlesungen und Seminare zu absolvieren, sah die Kunsthistoriker auch bei ihren im Hotel Elite veranstalteten Vorträgen, von denen ich im Grund wenig berührt war. Eine Erscheinung unter den Studenten, ein Mensch, der sich über das Gehabt an der Uni enorm zu amüsieren schien, trat neben jene, mit denen ich nach wie vor oft zusammensteckte, Walter Boesch, Carmen Furrer, Heidi Diem, Gusti Guanella. Allen saß das Lachen locker, vor allem nun jenem Walter Diethelm, der für all das Tun ein großes Grinsen hatte. Er malte viel zu seinem



Porträt Peter Mieg
von Max Herzog gezeichnet.

Pläsier, und so kam es, daß wir einmal eine Fahrt zu Amiet machten, einmal zusammen nach Paris gingen, wo wir, ich weiß nicht mehr, aus welchem Grund, in Bellevue bei Meudon wohnten. War es, weil ich Morgenthaler dort aufsuchen wollte? Die Rückkehr aus dem nächtlichen Paris mit dem Vorortzug nach Bellevue war immer ein Abenteuer, denn weder wurde eine Station ausgerufen, noch war sie, außer in der Nähe des Bahnhofes, ange- schrieben. Auf gut Glück stieg man aus. Vielleicht war es Bellevue? Jene Züge waren jedenfalls nur für Habitués, die schliefen und zur richtigen Zeit aufwachten.

Walter Diethelm erheiterte die so ernsten Hallen der Uni Zürich noch längere Zeit, promovierte indessen als seriöser Historiker, widmete sich nachher einige Zeit ausschließlich der Malerei und kehrte in die Schweiz zurück, wo er ein Meister im Organisieren von akademischen Reisen wurde.

Mir scheint, ich komme schrecklich ins Aufzählen, was ganz dumm ist. Kann ich es auflockern dadurch, daß ich von den unerhörten Gastmählern erzähle, die, der Idee von Miranda Ludwig-Zweifel entsprungen, im Speisesaal der Villa Malaga durchgeführt wurden? Gefüllter Kohl in Tomatensauce, ein üppiges Gericht, wurde des öfters serviert, und hernach geschla-

gener Rahm, Dinge, die ich damals essen konnte und die sich die ältern und alten Damen der Tafelrunde mühelos zuführten. Frau Consul, ihre Schwägerin, die Mä genannte Frau von Iszipy, Mutter und Tochter Olga Zweifel waren da, Heinz Ludwig, Lily Ineichen-Stolz (Miss Lilian Proud) und ihr Mann, und des Vergnügens bei Tisch war kein Ende. Einstmals hatte Lilian eine Freundin aus Ungarn mitgebracht, eine Sängerin, die überdies mit dem damals gefeierten Tenor Slezak verwandt war. Gustl hieß sie, ich hatte sie zu begleiten, und während bei einem dieser Bankette das Licht ausging, kam sie in der Finsternis von ihrem Platz zu mir und drückte mir einen Kuß auf. Das Licht ging rechtzeitig an, und die Gesellschaft hatte ihren Spaß. Ich war weitaus der Jüngste, das Kücken, und wurde als Quasi-Künstler herumgeboten. Der ich aber nicht war. Auf meine geringen Verdienste bildete ich mir nichts ein; dazu war ich angehalten worden. Mutter Olga Zweifel hatte mehrmals Gelegenheit, ihr mit tiefem Alt vorgebrachtes «Abaa» anzubringen in Augenblicken, da etwas Neues oder Erstaunliches erzählt wurde.

Auf dem neutralen Territorium der Villa Malaga war es auch, daß ich mit einer Kusine meines Großvaters zusammentraf, die eines Bildes wegen mit meinen Großeltern nicht in gutem Einvernehmen lebte. Es handelte sich um das Porträt der ältesten Schwester meines Großvaters, der Sängerin Fanny Hünerwadel, das bei der «guten Seele», Fanny Bertschinger im Steinbrüchli, war, von wo es richtigerweise einer der Nichten vererbt worden wäre.

Alice Hünerwadel aber hatte das Bild annektiert. Vermutlich hatte sie das Dazwischentreten anderer Verwandter, die sie auf die Unrechtmäßigkeit der Annektierung aufmerksam gemacht hatten, erbost. Ihre Erbostheit erstreckte sich denn auch auf das Testament, worin sie die Nachkommen meines Großvaters von der Möglichkeit, ihre Stiftung eines Altersheims zu genießen, ausschloß. Das Testament war in einem Schrankboden eingelassen. Hätte der Schreiner, der es dort versenken mußte, den Ort nicht gekannt, wäre es kaum zum Vorschein gekommen. Dies Testament war immerhin segensreich, denn das Alice-Hünerwadel-Heim ist sehr vielen zur Heimstätte geworden.

Zu mir war Alice sehr höflich; sie hätte sich bei einer Einladung auf neutralem Territorium auch kaum anders betragen können, und ich bestaunte sie, die, in festlicher Seide, mit all ihrem Schmuck behängt war. Sonst kannte ich sie eher ländlich, mit altem Strohhut, wenn sie etwa auf dem Postamt Korrespondenzen erledigte. Verständlich, in ihrem großen Haus an der Schützenmattstraße war alles verstellt, kein Tisch frei, die vielen Zimmer überbordend von altem Hausrat. Allein auf einer Anrichte im Eßzimmer fanden sich etwa zwanzig Scheren. In halbamtlischer Stellung, als Hilfskraft auf der Gemeindekanzlei bei Beginn des Zweiten Weltkrieges, hatte ich nach dem Tod von Alice Hünerwadel beim Aufnehmen des Inventars zu helfen. Die Möbel, die Bilder! das Silber, der Schmuck! Drei Haushalte waren dort

zusammengekommen, der ihre, diejenigen ihrer Schwestern. Die neun Sitzbadwannen auf dem Estrich! Die Berge von Wedgwoodtellern im Keller! Alice hatte sie auf Auktionen in Zürich erworben. Der Name von Januarius Zick, einem sehr bekannten deutschen Barockmaler, sagte in Lenzburg niemandem etwas. Wieso eines seiner Bilder in jenes Haus kam, weiß heute keiner.

Der gewaltige Hausrat in dem so schönen Palais an der Schützenmattstraße, das Alice als letzte bewohnte, wurde, soweit er nicht für die von ihr errichtete Stiftung Verwendung fand, unter der Verwandtschaft zum Verkauf gebracht. Markus Roth, damals Stadtschreiber, hatte schon damit begonnen, die Erben zu eruieren, stöhnend, wie sich versteht: es waren ihrer 135. Das Testament im Schrankboden war damals noch nicht zum Vorschein gekommen. Die ganze Verwandtschaft war zu dem Verkaufsakt im Gemeinderatszimmer des Rathauses einzuladen. Da waren auf dem Ratstisch des damals noch nicht umgebauten Rathauses die Silbersachen und der Schmuck ausgebreitet. Ich erwarb einige Dinge, vergoldete Dessertlöffel, einen zierlichen Zimtstreuer, einen Crèmeöffel, eine Empire-Tortenschaufel.

Dies im Wissen, daß ich ja ein Geächteter war und nicht ins Alice-Heim durfte. Doch ich dachte, daß sie zu mir freundlich gewesen war, mit mir in ihrer schleppend langsamen Art gesprochen hatte in der unverfänglichen Umgebung der Villa Malaga beim gefüllten Kohl. Ich fühlte mich im übrigen ganz unschuldig, hatte bei der Inventarisierung mitgeholfen. Ein neutraler Helfer und städtischer Angestellter, der keine Meinung hatte, sich höchstens wundern durfte.

Die Zeiten haben sich, einmal mehr, verschoben. Ich war noch Student oder nun cand. phil. Ich hatte meine Dissertation zu Ende gebracht. Schorsch Froehlich hatte sie getippt. Nach etlichen Änderungen und Zusätzen auf Wunsch von Konrad Escher, der fand, die Geschichte der Aquarellmalerei sei heranzuziehen, wurde sie genehmigt. Meine Arbeit wurde gedruckt, mit Abbildungen versehen und fand sogar gute Aufnahme. In der NZZ wurde sie mit dem Beiwort «Akribie» versehen, was höchstens mit dem schweizerdeutschen «Tüpflischyßerei» übersetzt werden kann. So genau hatte ich es scheinbar mit der Aquarellmalerei der drei Künstler genommen.

Ich mußte mich nun auf die Prüfungen vorbereiten, und da war eine Kusine meiner Mutter, Tante Liny Ernst, so liebenswürdig, mich für diese Zeit in ihr großes Haus an der Rütistrasse aufzunehmen. Ich bewohnte im Dachgeschoß ein gemütliches Zimmer, hatte alle Bücher um mich, war meist zu Tisch im Haus. Einmal trommelte Sohn Hans, der Pfarrer, der zu Gast war, mit den Fäusten an meine Zimmertür und ließ mich erschreckt aus meiner Lektüre auffahren. Es machte ihm einen Heidenspaß, mich auf solche Weise zum Essen zu rufen. Das Jubiläum der Universität, das in jene Wochen fiel,

mußte ich unbeteiligt vorbeigehen lassen. Ich wollte mich wirklich auf das Repetieren des Stoffes konzentrieren.

So absolvierte ich im Mai 1933 die Prüfungen, deren Vorschriften mir noch einmal die ganzen Anforderungen des Akademikertums, dem ich nicht gewachsen war, vor Augen führten. Die dreitägige Hausarbeit, von Faesi sinnvoll gewählt, betraf Rilke und die bildende Kunst, die Klausurarbeit galt den Farbenproblemen des Rokoko, Dinge also, die mir nahelagen und die ich einigermaßen bewältigen konnte. Die mündlichen Prüfungen fielen auf einen 13. Mai. Seitdem ich an jenem Tag nicht durchgefallen war, gilt der 13. bei mir nicht als Unheilstag. Immerhin hakte sich Konrad Escher bei der mündlichen Prüfung an einem Thema fest, das mir nicht sonderlich lag und das ich nie gründlich behandelt hatte, dem auch in den Vorlesungen kaum Rechnung getragen wurde: am Manierismus. Heute in der kunstgeschichtlichen Forschung ein Hauptthema, und ein hintergründiges dazu, ein spannendes. Daß sich einer meiner Freunde wissenschaftlich besonders damit abgeben würde, konnte ich damals nicht ahnen: Emil Maurer. Und daß das, was ich heute komponiere, eine Form von Manierismus ist, war damals auch nicht vorauszusehen.

Meine guten Eltern hatten Freude, daß ich meine Studien abgeschlossen hatte. Es mochte für sie etwas Positives sein in einer Zeit, da mancherlei Schwierigkeiten im Geschäftlichen auftraten. Liesl Appenzeller-Kienast hatte ihr Haus in Witikon für ein munteres Fest zur Verfügung gestellt, und meine Studienfreundinnen und -freunde waren noch einmal vereinigt.

Die Frage nach einer beruflichen Tätigkeit löste sich aufs einfachste, indem ich Mitarbeiter der Basler Nachrichten wurde. Da der damalige Kunstberichterstatter Walter Überwasser wegen akademischer Tätigkeit die Zeitungsarbeit nicht fortführen konnte, übernahm ich sein Amt. Ich zog zum zweitenmal zu Onkel und Tante Hünerwadel an die Sommergasse nach Basel, hatte im zweiten Stock ein gemütliches Zimmer gegen den Garten, nebst einem Cabinet de toilette, das mir allenfalls Paris in Erinnerung bringen konnte.

Der Weg von Basel nach Paris fiel ohnehin leicht, man wohnte mit einem halben Fuß schon im Elsaß, und ging ich zum Kannenfeld, so konnte ich die Pariser Züge vorbeifahren sehen. Ich schrieb über die Basler Ausstellungen in der Kunsthalle und den damals noch wenigen privaten Galerien, jene von Marguerite Schultheß in der Äschen, von Bettie Thommen an der Güterstraße, von Willy Raeber an der Dufourstraße. Zürich hatte im Jahr 1932 eine großartige Ausstellung Bonnard-Vuillard im Kunsthaus veranstaltet, Basel 1933 in der Kunsthalle eine nicht weniger gewichtige mit Matisse. Bonnard hatte mich aufs tiefste gefesselt, und ich rede, wenn ich von meiner eigenen Malerei rede, von meinem Bonnard-Jahr. Die Bilder aus dem Jahr 32 sind mir

Sonntagsblatt der Basler Nachrichten

Sonntag, 10. Juni

Nummer 23

28. Jahrgang 1934

Dem siebzigjährigen Richard Strauss

Richard Strauss

„In munterer Schöpferfreude schreitet rüstig Werk um Werk aus der unverstieglichen Feder des nunmehr siebzigjährigen Meisters hervor...“ in solch schlechtem Romanstil vielleicht werden in vielen Blättern und Notizen die guten Taten von Richard Strauss aus Anlaß seines hohen Feiertages besungen. Ganz unrecht haben solche Meldungen denn doch nicht; im Gegenteil, sie weisen auf einen Punkt hin, der auch uns immer aufs neue staunen läßt: denn wachhaftig, des Meisters neue große Opernwerke folgen sich in kurzen Abständen. Und gibt es für den Jubilar etwas Schmeichelhafteres zu hören, als daß er in unermüdlicher Schöpferfreude der Welt immer neue Werke schenkt? Raum hatte die „Ägyptische Helena“ ihre Uraufführung erlebt und war über alle Wüsten des Kontinentes gewandert, so eilten schon die fleißenen Vorboten einer neuen Oper voraus: sie ließ dann ziemlich lange auf ihr definitives Erscheinen warten, machte aber desto gründlichere Reklame und spannte die Erwartungen aufs höchste. Nun ist sie überall aufgeführt worden, diese „Arabella“, und noch während sie als Novität gilt, eilen wieder die klüglichen Boten voraus und melden, daß der Meister soulbisobiegle Seiten einer neuen Opernpartitur fertiggestellt habe. Von neuem eine musikalische Komödie sei es, die den Stoff eines Stückes des alten Ben Jonson behandle und vermutlich den Titel „Die schweigsame Frau“ trage.

Allen Ernstes: Richard Straussens Schaffensfreudigkeit ist erstaunlich. Dieses unbeirrbare Aus schöpfen der eigensten musikalischen Gehalte, diese Realisierung dramatischer Musik, die immer eine sichere Theatergerechtigkeit und Bühnenwirksamkeit bezeugt, ist wirklich bewundernswert. Ob wir in diesen späten Werken, die in ununterbrochener Reihe sich folgen, die originale Kraft und einen neuen Reichtum an Erfindung spüren, oder ob wir in ihnen nur die geläufige und ungeheuer sicher gehandhabte Repetition der früheren, impulsiven und frisch blühenden Werke sehen: über solche Fragen wird nur die zeitliche Distanz ein Urteil fällen können. Manche Berichte über die Oper „Arabella“ sind vieldeutig und lassen eine klare Lage des Werkes innerhalb der andern Opern nicht erkennen. Kultivierte Spätklüte eines reifen Meisters nennen sie die einen, gedankliche Wiederholung des „Rosenkavaliers“ mit einigen wohlgeseyten neuen Duetten und Terzettien die andern.



Warum nur sprechen wir immer von den Opern des festlich gesetzten Geburtstagstindes, welches hente als der größte deutsche Komponist angeleben wird? Hast scheint es Übereinkunft zu sein: Strauss vor allem als Opernkomponist zu idöken und als Sinfoniker weniger zu estimieren. Und doch bedeutet die sinfonische Dichtung innerhalb seines Lebenswerkes einen sehr wichtigen Punkt. Die Eigenart und das Werden und Sich-Ausprägen dieser Eigenart sprechen aus den frühen Dichtungen „Don Juan“ und „Tod und Verklärung“, in denen das Erbe einer späten Romantik und die eigenen und neuen Gehalte sich mischen, in denen die Lisztische Form der sinfonischen Dichtung mit den reicherem und qualitativ gesteigerten neuen Mitteln sich verbindet. Erweiterung der Formen, vielfache Brechungen der thematischen Mittel, geradezu Auflösung und (in einzelne widersprechende Motivteile sich gliedernde) Nebeneinanderreibungen sind für ein Werk wie „Don Juan“ typisch. Wo sind die Anfänge zu solchem Gestalten? Die Opern „Gundram“ und „Feuersnot“ sind die Frühwerke. Eine

schwurgerische frühe Cellosonate und die Burleske für Klavier und Orchester können die Entwicklungsweise aufweisen helfen.

Zu den Themen musikantisch blühend, voller Spannungen, und in der Struktur an Brahm's erinnernd, ist die Cellosonate. Unangenehm weitgriffig und robuste Körperarbeit erfordernd, ist die Burleske. Aus dem Brahmsischen Klaviersatz des D-moll-Konzertes scheint sie sich zu entwickeln; weitgreifende Sprünge, rhythmisch höchst prägnante Figuren und polsternde Bratseloktaven wechseln miteinander ab. Doch plötzlich tauchen die weichen, schwelgenden, ganz lädi-deutsch lantablen Seitenthemen auf, erscheinen die Klangbrechungen, die reinen Farben, die auf den Impressionismus hindeuten. In diesen schwärmerischen Klavierskizzen ist schon ein Stück der ganz ausgeprochenen Straußischen Eigenart enthalten. Das ganze reiche und lange Leben des Meisters wird solch warme und blühende Thematik, solch klanggesättigte Melodik begleiten.

Die reine Farbe, der Klang in seinen unendlich variablen Brechungen, erhält in den folgenden Werken immer stärkere Bedeutung. Die Anfänge, die sich aus der Lisztischen Dichtung entwickelten, spannen sich immer weiter aus und gewinnen durch eine gesteigerte Farbengespräche an neuem, ungeahntem Wert. Klang und Farbe des Orchesters werden in höchstem Maße differenziert und beginnen das thematische Material, den motivischen Unterbau in blühender Fülle zu überwinden. Thematisch ist das Material dieser folgenden sinfonischen Dichtungen im Grunde immer noch an die musikalischen Ausdrucksformen der Nachwagnerzeit, der späten und ausklingenden Romantik, gebunden. Es ist der motivische Kern, der entwickelt wird in sinfonischen Formen, der immer reicher und farbiger eingekleidet wird. In den reifen impressionistischen Dichtungen Straußens wird dieser Kern auf ein Minimum an Gestalt und Ausdruck reduziert. Aber aus einem unscheinbaren Partikel baut eine Meisterhand ein Kunstwerk.

Es ist eine Spätepoche, in der die Werke von Richard Strauss aufblühen. Die Mittel sind vor ihm und durch seine eigene Hand in einem unerhörten Maße entwickelt und vergrößert worden. Das dichte und appräparateiche Wagnerorchester erfährt noch weitere Verdichtung und Vereicherung. Ein Instrumentalkörper, dem alle Nuancen, alle Farbenstufen und Naturimpressionen spielerisch wiederzugeben möglich sind, wird aufgebaut. Vereicherung der Mittel,

die liebsten. Die innere Lichtheit jener Wasserfarbenbilder habe ich nie wieder erreicht.

Jede menschliche und künstlerische Entwicklung hat ihre Phasen, sie gehören zum Individuum und sind letztenendes schicksalsbedingt. Matisse in Basel war ein Gegenpol zu Bonnard, und so hatte auch Matisse einen Widerhall in meinen Bildern, wohl vor allem in der Abstraktion von Form und Farbe.

Seit dem Wintersemester 29/30 verfolgte ich die Konzerte des Basler Kammerorchesters, hörte und sah Strawinsky zum zweitenmal, als Pianisten und Dirigenten, als er das «Capriccio» spielte und den «Apollon Musagète» dirigierte. Mit Paul Sacher war ich schon damals in Beziehung gekommen, und seither blieb die freundschaftliche Verbindung erhalten. Im Jahr 33 reiste ich mit ihm und seinem Kammerchor nach Paris zur Aufführung des «Idomeneo» von Mozart und der Psalmensinfonie von Strawinsky im Théâtre des Champs Elysées.

Menschliche Verbindungen sind nie zufällig. So und so viele Freunde und Bekannte waren in meinem Leben wesentlich. In Basel lernte ich durch Oskar Wälterlin, der mit meiner Schwester und meinem Schwager befreundet war, den Schauspieler Wilfried Scheitlin kennen. Ihm war, im Mai 1935, als wohl erste eigene Regieaufgabe am Basler Stadttheater aufgetragen, Shakespeares reizende Komödie «Wie es euch gefällt» zu inszenieren. Mit dieser Aufforderung war die Verpflichtung verbunden, mit sparsamsten Mitteln auszukommen. Er fragte mich, ob ich Lust hätte, die Musik zu dem Stück, eine Ouvertüre, einige Gesänge und Zwischenspiele zu komponieren. Gleichzeitig bat er mich, das Bühnenbild zu entwerfen. Auch hier war Bedingung, mit dem Einfachsten auszukommen. Also schrieb ich die Musik für Klavier, Flöte, Clarinette, Horn, die Lieder und als Abschluß ein spaßiges Couplet, das so simpel eingängig war, daß man es die Theaterbesucher auf der Straße nachsingen oder pfeifen hörte.

Mit ein paar Farben wurde die Dekoration mehr angedeutet als verwirklicht, mit dem Himmelblau, den dunklen Baumstämmen und den grün wogenden Tüchern für den Wald, mit einer gelb-rot breitgestreiften Marquise. Das war alles. Über die köstliche, einfallsreiche Spielführung hat Manuel Gasser in der «Weltwoche» einen großen Aufsatz geschrieben mit dem tragenden Titel «Shakespeare, Scheitlin, Peter Mieg», der die ganze Begeisterungsfähigkeit des jungen Weltwoche-Mitbegründers enthält.

Shakespeare, Scheitlin, Peter Mieg

Das Basler Stadttheater führt gegenwärtig ein «Wie es euch gefällt» betiteltes Lustspiel auf. Das Stück ist von Shakespeare (William), die Regie von Scheitlin (Wilfried), Musik und Dekorationen von Peter Mieg. Das Ganze

Kunstfahrt 3. Mai 1935
 Stadttheater Basel
 Sprecher: Kheiflin, Ernst Lederer
Wie es euch gefällt
 Eugen Huber

von William Shakespeare

I.

Ouverture

Musik von
 Peter Mieg

1935

Largo

Flöte

Clarinette (A)
in C notiert

Horn (F)
in C notiert Largo

Klavier

Allegro

Klavier



Carpentier Papier, No. 112, Système Sestrop, Haag, déposé
 HUG & CO.

stellt einen lobenswerten, dramatischen Versuch dreier junger Leute dar. (Der Dichter zählte schätzungsweise 34 Jahre, als er sein Lustspiel verfaßte; Regisseur und Komponist stehen in den Zwanzigern.)

Aller Anfang ist schön! Der Anfang eines Tages, eines Lebens, einer Liebe, vor allem aber jener einer künstlerischen Betätigung, wobei gleich bemerkt sei, daß die obgenannten Drei nur bedingt als Anfänger bezeichnet werden können: Shakespeare hatte, als er Thomas Lodges Schäferroman «Rosalynde» in sein Scherz- und Märchenspiel verwandelte, schon eine ganze Reihe inzwischen zu hohem Ruhm gelangter Stücke herausgebracht; Scheitlin inszenierte vor einigen Monaten «Lancelot und Sanderein» und Peter Mieg trat bereits diesen Winter mit einem Konzert für zwei Klaviere vor das Basler Publikum.

Da Shakespeare seit der Niederschrift seines Stükkes eine allgemeine und unbestrittene Berühmtheit zuteil wurde und das Stük selbst der Mehrzahl unserer Leser bekannt sein dürfte, wird man es mir wohl erlassen, den Dichter zu loben und die Fabel seines Lustspiels nachzuerzählen. Nur das sei gesagt: er hat es seinen beiden Kompagnons nicht leicht gemacht. Dem Regisseur vor allem stellt er Fußangel über Fußangel und sucht ihn mit unzähligen Tücken, Listen und Verfähigkeiten zu halsbrecherischen szenischen Experimenten zu verlocken. Und wenn er einerseits dem Komponisten die schönsten Möglichkeiten bietet und sein Text geradezu nach Musik schreit, so gibt er andererseits dem Bühnenmaler gar keine oder nur höchst unzureichende Anweisungen.

Sehen wir zuerst einmal, wie sich der Schauspieler-Regisseur Scheitlin aus der Affäre zog.

Man darf wohl sagen, er hat seine Sache gut gemacht! Er hat es weislich unterlassen, die Gewagtheiten des Textes ins Absurde zu steigern, er hat mit seltener Einfühlungsgabe die Form des scheinbar formlosen Stükkes herausgespürt und wußte dem Überschwang Maß und der Ausgelassenheit Schranken zu setzen. Er verstand es, die verschiedenen und nur in lockerem Zusammenhang stehenden Elemente des Lustspiels zu einem Einigen, Ganzen zusammenzufassen; wo Streichungen nötig waren, vollzog er sie mit Geschmack und Sicherheit; wo er Eigenes hinzufügte, geschah es, ohne den Schwung und die große Linie zu stören. Kurz, es gelang ihm, den Text des Dichters unaufdringlich, mit Respekt, Witz und Geist zu illustrieren, der Handlung durch alle Abenteuer, Verwicklungen und Seitensprünge mit der Beweglichkeit und Anmut eines vollendeten Tänzers vom ersten Bild bis zum Epilog zu folgen.

Diese, bei der großen Jugend des Regisseurs besonders lobenswerte Mäßigung, seine Einfühlungsgabe, seine Selbstsicherheit und Urteilsfähigkeit kommen am eindrücklichsten vielleicht in der Wahl der Kostüme zum Ausdruck. Ein bestimmter, historischer Grundton wird gewahrt und beherrscht

das Bild. Einzig dort, wo Shakespeare selbst seinen Personen einen burlesken, unwahrscheinlichen, gewollt anachronistischen Einschlag gibt, läßt auch der Regisseur die Zügel etwas locker und unterstreicht die Tendenz des Dichters mit ein paar witzigen Akzenten.

In einem Falle allerdings übertreibt Scheitlin die Mäßigung: in seinem eigenen Spiel. Er gab den Orlando als Hamlet und führte einen Abend lang die sanfte Schwermut seiner zwei- oder dreiundzwanzig Jahre spazieren...

Doch nun zu Peter Mieg. Wir nehmen die Dekorationen vorweg. Die sieben, von Shakespeare gedachten Szenenbilder werden auf zwei reduziert: der Hof des Herzoges für den ersten, der Ardennen Wald für den zweiten, dritten, vierten und fünften Aufzug.

Ich habe hier schon zu wiederholten Malen gegen die Nüchternheit und Lieblosigkeit, mit der bei uns an die Gestaltung des Bühnenbildes herangegangen wird, geschrieben. Ich habe mich über die Schludrigkeit, mit der die Projektion gehandhabt wird, über die unseligen Nachfahren des berüchtigten, schwarzen Vorhangs aufgeregt und gewisse Lichtblicke, wie etwa Jouvèt-Berards Inszenierung der «Machine infernale» im Théâtre des Champs-Elysees mit Begeisterung begrüßt. Um so mehr freut es mich, daß dieser Stil, der das Reiche, Prächtige, Fabelhafte mit Einfachheit und Strenge vorträgt, daß das mit Liebe und konzentriertem künstlerischem Aufwand aufgebaute Bühnenbild durch Peter Miegs Dekorationen auch bei uns verwirklicht wurden!

Wie schön die drei Leitmotive des Stückes in diesen drei Bildern ausgedrückt werden: das Höfisch-Prunkvolle durch die erste Dekoration mit der riesigen, gestreiften Store, halb Sonnensegel, halb Zelt, durch den schmetternden Farbendreiklang: Gelb, Orange und intensives Blau; dann das Romantisch-Bukolische in der Waldszenerie, in welche Scheitlin das Gefolge des Herzogs so wunderschön zu gruppieren verstand; das Phantastisch-Burleske endlich in der unerwarteten Verwandlung eben dieses Waldes durch Orlandos an allen Stämmen aufgespießte Liebesergüsse auf fröhlich-bunten Blättern und Bogen...

Wie gerne verweilte ich noch länger bei diesen Dekorationen, wiese auf jene glückliche Idee hin, die Baumkronen des Ardennen Waldes durch wallende Tücher darzustellen – ich fürchte nur, über einer, wenn auch unendlich wichtigen Nebensache, die Hauptsache zu vernachlässigen.

De la musique avant toute chose!

Stellen Sie sich vor: Sie sitzen vor dem geschlossenen Vorhang; Parkett, Logen und Galerie sind zum Bersten gefüllt; aus dem vertieften Orchesterraum dringen Geräusche, Notenrascheln und Stuhlrücken herauf; Sie sind gespannt und erwarten eine Ouverture à la Mendelssohn. An Stelle eines großen oder Kammerorchesters aber fangen ganz unvermittelt vier Instrumente – Klavier, Flöte, Klarinette und Horn – eine Art Viergespräch an. Eine

kleine, sehr intime Musik, die ganz und gar nicht in diesen großen Raum, vor diesen pompösen Vorhang passen will.

Gestehen Sie's nur, Sie sind enttäuscht. Ein paar Sekunden lang wenigstens, dann aber horchen Sie auf. Sie merken, daß es eine gute, junge, kühne Musik ist, die da gespielt wird, eine Musik, die Sie einen Augenblick an Watteau erinnert und dann gleich wieder an gewisse Harlekinbilder Picassos, eine Musik, beweglich, gespannt und voll frischer Kraft wie ein treibender, vom Winde hin- und herbewegter Weidenzweig, eine Musik für Kopf und Herz und alle Sinne. Sie sind jetzt nicht mehr enttäuscht, sondern sehr entzückt. Aber das kurze Vorspiel ist leider schon aus. Sie klatschen und rufen bravo! und glauben durch diese Manifestationen das zu schnell Entflohe zurückzurufen, die vier Musikanten zu bewegen, noch einmal von vorne anzufangen. Statt dessen schwebt majestatisch der Vorhang empor und die Musik zieht sich aus dem schwarzen Schacht des Orchesterraumes, wo sie trotz allem etwas deplaziert war, in die Kulissen zurück. Sie spielt von nun an einfach mit, als unsichtbarer Schauspieler sozusagen. Als ein Schauspieler, der seine Wirkung kennt und durch absichtlich sparsames Auftragen der Effekte den Zuschauer zu reizen weiß, ihn nicht überfällt und mit Tonkaskaden überschwemmt, sich vielmehr bitten läßt und durch diese Zurückhaltung und scheinbare Spröde das Publikum nur um so heftiger hinzureißen und zu bezaubern vermag.

Ich stelle mir vor, daß das eine oder andere dieser Stücke, das kleine Lied im zweiten oder das Pastorale im dritten Akt etwa, gesondert aufgeführt werden könnte, so wie man aus einem Gemälde ein Stilleben, eine Landschaft, eine Figur herauslösen und für sich wirken lassen kann. So verlockend das auch wäre, das Schönste ginge dabei verloren: der Kontakt mit Shakespeares Versen, mit den Schauspielern, den Kostümen, den Dekorationen, mit diesem heiter-ernsten, verträumt-launischen, überschwenglich-maßvollen Ganzen, das Dichter, Regisseur und Komponist in schönem Einklang hier zustande gebracht haben.

(Manuel Gasser in der «Weltwoche», 24. April 1935)

Dies erste und einzige Mal meines Erscheinens auf der Basler Bühne trug mir die Wiederbegegnung mit Fanny Oschwald-Ringier ein, die seit Jahren aus der Lenzburger «Burghalde» weg nach Basel gezogen war. Nach der Vorstellung begrüßte sie mich mit dem pathetischen Ausruf: «Ein Neuling, ein Neuling!» Und sie rief das aus der überlegen gönnerhaften Kenntnis der Theater-Erfahrenen: sie hatte ja die Festspiele für Lenzburg verfaßt und hatte Bühnenroutine. Den Theaterzettel und die Besprechung von Gasser fand ich in einem von meiner Mutter angelegten Album, das voll ist von dokumentarischem Material, unter anderem finden sich da die Erinnerungen von Sophie Haemmerli-Marti an Spitteler in vier Feuilletons der NZZ.