Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 31 (1951-1952)
Heft: 1

Rubrik: Kulturelle Umschau

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: 11.12.2025

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

★ Kulturelle Umschau ★

Stadttheater Basel

Honeggers «Jeanne d'Arc auf dem Scheiterhaufen»

Das Basler Stadttheater hat in kurzer Zeit zwei moderne Werke in sein Programm aufgenommen, die auf großes Interesse gestoßen sind. Über den «Konsul» von Menotti haben wir hier nicht mehr zu sprechen, da wir der Besprechung der Zürcher Aufführung in der Februarnummer der «Monatshefte» nichts Wesentliches mehr zuzufügen haben. Gerade im Vergleich mit Honegger wurde es deutlich, wie arm und dünn die musikalische Sprache Menottis ist, was nicht ausschließt, daß er als Textdichter mit großem Geschick zu packen verstand.

Honeggers «Jeanne au Bûcher» ist unter der hervorragenden Regie von *Dr. Friedrich Schramm* in der Form herausgebracht worden, in der sich Honegger und sein Textverfasser Paul Claudel ihr Werk vorgestellt haben: als szenisches Oratorium. Es handelt sich dabei um eine Kategorie, die auf dem Grenzgebiet zwischen Oper und Oratorium liegt. Seit dem ersten Auftreten von Oper (Peri, Caccini) und Oratorium (Cavalieri) um 1600 haben die beiden Gattungen ihre eigene Entwicklung durchgemacht, das Oratorium war die geistliche Schwester der Oper. Mit dem noch viel zu wenig hoch eingeschätzten «Oedipus Rex» hatte Strawinsky (zusammen mit Cocteau) 1927 das erste szenische Oratorium geschaffen und damit Oper und Oratorium verschmolzen. Man kann «Oedipus Rex» als Oper bezeichnen, die als Oratorium aufgeführt wird. Mit «Johanna» leistete Honegger 1935 seinen Beitrag zum epischen Musiktheater, das aber auch anderswo bald zur Beliebtheit gelangte, denke man nur an Orffs «Carmina burana».

Aus der Oper stammt die szenische Verlebendigung der Vorgänge, an das Oratorium erinnert der Testo (der Evangelist des Oratoriums), den Claudel in die Figur des Bruder Dominik verkappt, der aus einem Buch die Lebensgeschichte Johannas vorliest. Die wichtigsten Stationen werden in allegorischer Form dargestellt. Im Mittelgrund steht Johanna auf einem Scheiterhaufen, in Ketten gebunden. Links und rechts, auf zwei Emporen ist der Sängerchor in kuttenartigen Gewändern placiert, der wie die Fürsten und Priester die Heilige als Hexe, Abtrünnige und Bestie anklagt. Im Hintergrund, ähnlich Figuren in Nischen eines Chorjoches, erscheinen die Heiligen Margarethe und Katharina und über ihnen die Jungfrau Maria. Diese himmlischen Boten rufen Jeanne immer stärker zu: Tochter von Gott, Glut vom ewigen überirdischen Feuer. Claudel kleidet den Stoff in die Form des mittelalterlichen Mysterienspiels, wie es auch Hofmannsthal in «Jedermann» wiederbelebt hat. Aus der Form des Mysterienspiels ergibt sich auch der szenische Aufbau, wie wir ihn beschrieben haben.

Eine fast betäubende Wirkung geht von dem Werk aus. Das Spiel beginnt im Dunkel und endet mit einer roten Glut, die ebenso von den Flammen des Scheiterhaufens, auf dem Johanna verbrennt, wie von der lichtumglühten Madonna herrührt, deren Stimme mehr und mehr die Oberhand gewinnt. Das szenische Geschehen ist umkleidet von Pantomime und Musik, von Gleichnis und Allegorie, von gesprochenem und geflüstertem Wort, von chorisch gesungenem und gesummtem Ton. Im Orchester, das neben Klavier und Celesta auch die Ondes Martenot ent-

hält, kommen alle klanglichen Nuancierungen vor, die man sich vorstellen kann, vom schmelzend Zarten bis zum Heulenden und Kreischenden. Nicht immer gibt das Orchester jedoch nur Geräuschkulisse, von der sich die Sprechstimmen Johannas und des Bruders Dominik abheben. Das Spiel der Richter-Tiere wird mit jazzartigen Rhythmen untermalt. Zum Tanz der Kartenspielkönige erklingt eine bezaubernde Gavotte, die zeigt, wie sehr Honegger mit der Tradition der französischen Musik verwurzelt ist (Couperin). Der Chor hat eine schwierige Aufgabe zu bewältigen, er singt polyphon, akkordisch, er vokalisiert auf weitgeschwungene Melismen oder summt. Zwischen die mehr untermalenden Teile schieben sich oft Partien von einfachstem Periodenbau, von liedhafter Klarheit, die das ganze Werk gliedern, die Honeggers Sinn für Proportionen bekunden, z. B. die Kinderlieder «Wir kommen vom grünen Feld», das derbe «Singt dem Kinde» und das stimmungsvolle «'s ist der Mai».

An dem großen Erfolg der beispielhaften Aufführung hatte der Gastdirigent *Paul Sacher* wesentlichen Anteil. Er war der kongeniale Interpret des Werkes, das er schon 1938 mit seinem Kammerchor und Kammerorchester in Basel, 1939 in Basel und Zürich zur Aufführung brachte. Unter seiner Stabführung erstand das Werk aus einem Guß mit der nötigen Präzision. Dem Regisseur *Dr. Friedrich Schramm* haben wir vor allem für die hervorragende Führung des Ensembles zu danken. Die beiden Sprechrollen lagen bei *Ursula Volkmar* (Johanna) als Gast und *Erwin Kohlund* in den besten Händen. Insbesondere die verinnerlichte Darstellung der Johanna verdient höchste Anerkennung . Die Gesangsrollen realisierten *Colette Lorand, Else Böttcher, Ines Leuwen* und *Joop de Vries.* Die schwierigen Chöre hatten *Karl Keuerleber* und *Albert E. Kaiser* einstudiert. Sie waren verstärkt durch Mitglieder des Basler Kammerchores.

Hans Oesch

Stadttheater Zürich

Ballettabend:

Strawinsky: «Sacre du printemps»
Richard Strauß: «Josephslegende»

Der Skandal, den der «Sacre» bei seiner Uraufführung durch das Russische Ballett im Théâtre des Champs-Elysées im Jahre 1913 auslöste, scheint auf längere Zeit der letzte eigentliche der Musikgeschichte zu bleiben, — man weiß nicht, soll man es als einen Vor- oder Nachteil des modernen Publikums anschauen. Zwar hat sich das Publikum in der Zwischenzeit allerorts mit dem Sacre «abgefunden», denn zu groß ist die Saat, die gerade durch dieses Werk in die ganze moderne Musik eingestreut worden ist, aber das eigentliche Verhältnis zu diesem Werk scheint sich, zumal in unseren Landen, wenig einzustellen. Seit der Sacre, dieser «tableau de la Russie païenne», die atavistischen Neigungen der modernen Musik mit schonungsloser Offenheit vor die erschreckte Zuhörerschaft gestellt hat, sind indessen von verschiedenen Seiten, auf dem Gebiet der Musik nicht zuletzt durch den Jazz, elementare Kräfte auf den Mitteleuropäer eingestürzt, der immer weniger seiner nur betrachtenden, nur zuhörenden Haltung sicher ist, und die Musik — ob bewußt oder unbewußt — als eine Wirksamkeit innerer Impulse erfährt, die mitzuleben wichtiger sein kann als der Genuß einer scheinbar prästabilierten Schönheit. Dieser jeder Symmetrik, jeder Logik der Entwicklung feindliche Drang nach Ausdruck, der damals in Strawinsky schöpferische Gestalt angenommen hat, ist es

auch, der ihn — ob zu recht oder zu unrecht — zum Ballett führte, von dem aus ihm ein großer Anreger, Diaghilew, die Hand bot. Zwar ist es vom Sacre aus noch ein weiter Weg bis zu den letzthin auch in Zürich gesehenen «Les noces», wo die Parallelität der Bewegungsimpulse und der musikalisch-rhythmischen Impulse durch die Placierung des Orchesters auf der Bühne sich auch dem Blick darbietet. Anderseits ist der Rhythmus des Sacre von so unerhörter, auch von Strawinsky nie wieder erreichter Gewalt, daß die tänzerische Realisierung wie eine große Erlösung wirkt vom Banne der rhythmischen Vehemenz, — bis auf den Todestanz des Mädchens am Schluß des Werks, der immer irgendwie unrealisierbar bleibt, weil da ein einzelner Mensch die Ekstase einer Gemeinschaft zum Höhepunkt und zum Ende führen sollte. Nicht aber nur darum wird das Werk von den Choreographen vernachlässigt, so daß die Aufführung in Zürich, eine schweizerische Erstaufführung als Ballett, eine wirkliche Tat bedeutet, sondern wegen der durchgängigen Schwierigkeiten, welche die Umsetzung der größtenteils auf absoluter Unregelmäßigkeit beruhenden Rhythmen des Sacre in Bewegungsformen bietet. Der ideale Eindruck des getanzten Sacre müßte der einer eruptiven Improvisation sein, die materialiter eben doch nicht auf Improvisation, sondern nur auf genauester Einstudierung beruhen kann. Ein Selbstopfer des Choreographen und der Tänzer ist dazu nötig, die zu einer außerordentlichen Unterordnung unter die Musik gezwungen werden. Es ist das, was Serge Lifar Strawinsky «le tyran, le despote, le mauvais génie des Ballets russes et du ballet en général» nennen ließ, nicht zuletzt, da er die Körper zur ständigen «terre-à-terre»-Haltung verdamme. Und daß Strawinsky sein ganzes bisheriges Leben lang mit seinen Choreographen nie einig und nie zufrieden werden konnte, ist von der Vision des Komponisten aus verständlich, es spricht aber gegen den Tanzcharakter seiner Musik, von dem Lifar glaubt, daß er zumindest in den Frühwerken (mit teilweiser Ausnahme der Petrouschka) «véritablement anti-dansant» sei. Es spricht die Erfahrung daraus, die später den Komponisten und seinen großen Protagonisten Diaghilew selber traf, daß der moderne «Ausdrucksrhythmus» nicht an und für sich schon Tanzrhythmus ist, indem gerade der Tanz einer gewissen rhythmischen Konstanz, einer prästabilierten Harmonie der Bewegung bedarf, entlang deren er sich erst entfalten, und dabei eingeschlossen ist für den Tänzer: vom Boden lösen, kann.

Des opfervollen Unternehmens, den Sacre zu tanzen, hat sich die *Tanzgruppe des Stadttheaters* bewundernswürdig angenommen. Am überzeugendsten schienen uns immer die schnell bewegten Partien, besonders der «Jeu du rapt», in denen die rhythmischen Impulse nicht auf einzelne Schläge festgelegt sind, sondern sich freier entfalten. Die *Choreographie* — durch *Jaroslaw Berger* — schien uns eine Glanzleistung, den ungeahnten Schwierigkeiten des Werks gegenüber; sie hat hervorragende Momente besonders an Stimmungsverdichtung und Ausdruckssteigerung; die Verdunkelung der Bühne am Schluß des ersten Teils ist eine ausgezeichnete Lösung dieses schwierigen Moments. *Thea Obenaus* als das dem Tod geweihte Mädchen tanzt bis zur Grenze des Möglichen.

* * *

Richard Strauß' «Josephslegende», welche die Nachtseite und Vorzeit menschlicher Natur im individuellen Geschick aufsucht, statt — wie der Sacre — im kollektiven Ritus, ist ein Jahr nach dem Sacre in die Welt getreten. Der Handlung liegt der Strauß'sche Urgegensatz zu Grunde zwischen geistiger Entrückung und sinnlicher Verstrickung, und zwar liegt der Trennungsstrich hier klar zwischen den beiden Hauptgestalten: dem jungen Joseph und dem zu ihm in Begierde entflammten Potiphar-Weib. Ein Geschehen und eine Situation, die auch an Größe und Unerbittlichkeit der «Salome» nahekommen. Nur daß die Tragik der «Beziehung aus absoluter Beziehungslosigkeit» tänzerisch und pantomimisch noch ergreifender zum

Ausdruck kommt; insbesondere die eigentlich — der Situation entsprechend — stumme Qual von Potiphars Weib ist ein idealer pantomimischer Vorwurf. Der höchsten Bewunderung würdig ist, wie Strauß die tänzerischen Partien der Musik und die musikalische Deutung der pantomimischen Handlung ineinanderfließen läßt. Die Musik der Josephslegende umfaßt einen seltenen Reichtum an stilistischen Mitteln; der Gegensatz von einfach-intervalliger Tonalität (die Welt Josephs darstellend) und von Chromatik als Ausdruck der Begierde (die Welt des Potiphar-Weib) weist nicht nur rückwärts zu Wagner, sondern auch vorwärts in die allerneueste Musik. Insbesondere die Quarten-Akkorde nehmen sich wie ein Morgenrot der modernen Musik aus, ohne sich ganz von der schwülen Nacht der chromatischen Romantik zu trennen. Die prachtfreudige *Inszenierung* und *Ausstattung* durch *Hans Macke* und *Ludwig Kainer* tragen dazu bei, das Geschehen als einen schweren Traum zu erleben, in den der Erzengel als die erlösende Gestalt bricht. Die sehr genauen szenischen Angaben werden nicht pedantisch eingehalten, und mit besten Wirkungen, nur in der Szene der Faustkämpfer, die hier als Gefesselte eingeführt werden, hätten wir ihren Auftritt als freie türkische Faustkämpfer vorgezogen (was mehr mit ihrem Abgang kontrastiert hätte). Die große tänzerische Leistung bietet *Maja Kübler* als Potiphar-Weib; es ist etwas vom Besten, was wir schon je an Solistischem in Zürich sehen konnten; großartig insbesondere ihr nächtliches Aufsuchen Josephs und ihre letzte Haß-Liebe dem Gefolterten gegenüber. Der Gestalt des Joseph versuchte in den ersten Vorstellungen *Milos Ristic,* eingesprungen für Toni Raadt, gerecht zu werden.

Der Anklang, den dieser bewegende Ballettabend findet, läßt uns hoffen, daß wir in andern Jahren nicht mehr zu lange auf den eigenen Ballettabend der Tanzgruppe (deren auch mehrere sein dürften) warten müssen.

Andres Briner