Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 8

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: 09.01.2026

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

★ Kulturelle Umschau ★

Stadttheater Zürich

Zwei Premièren

Modest Mussorgsky: Der Jahrmarkt von Sorotschintzy

Der Schwierigkeit des genial begabten Mussorgsky, seiner wechselnden Stimmungen Herr zu werden, und seine Werke über den visionären Entwurf hinaus zu betreuen, ist auch seine einzige komische Oper zum Opfer gefallen: sie bricht im 3. Akt nach dem Tanzlied der Parassja endgültig ab, nachdem schon die früheren Akte viele Lücken in der Komposition aufweisen. Die Kraft der Zusammenfassung, welche bei den autochthonen Russen oft in Frage steht, ist in diesem Werk, das (in einer Entstehungszeit von etwa sechs Jahren) einmal hier, einmal dort gefördert wurde, anscheinend während der Arbeit erlahmt. Die Oper hat dann das Glück gehabt, in Nikolaj Tscherepnin einen idealen Fortsetzer und Bearbeiter zu erhalten. Es ist Tscherepnin gelungen, aus anderweitiger Musik Mussorgskys die Lücken zu schließen, das Vorhandene zu binden und eine Fortsetzung ganz im Stile Mussorgskys zu komponieren: einer der glücklichsten Bearbeitungsfälle in der ganzen Operngeschichte! Man wird nicht erwarten, daß die dramatische Anlage die Stärke dieser Oper ist, aber in ihrer vorliegenden Gestalt ist ein ungetrübter Genuß der Musik erlaubt. Und zwar einer Musik, die erstaunen macht ob der Fülle der melodischen Inspiration, ob der Verschmelzung kleinrussischer Folklore (welche Mussorgsky zu diesem Zwecke ausgiebig studierte) und Mussorgskys eigenem Idiom und ob der Ideenfülle in der Charakterisierung der einzelnen dramatischen Umstände. Die Novelle von Gogol bot dem Komponisten viele köstlichste Episoden, und so episch die Anlage des Ganzen ist, so sicher sind musikalisch die Wendungen der Handlung (etwa die Heimkehr Tscherewiks, die verschiedenen Stadien der Teufelsangst) ausgenützt. Man wäre um eine dankbare und bedeutende Oper ärmer ohne diesen «Jahrmarkt».

Die Besetzung umfaßt nebst sehr guten Vertretungen (namentlich *Gottlieb Zeithammer* als Bauer Tscherewik und *Rudolf Sander* als Popensohn) solche, wo sich das Eigennaturell der Träger schwer mit der Rolle verbindet. Da ist *Leni Funk* als zänkische und hinterhältige Bäuerin Chiwria, welche gesanglich eine enorme Leistung (gerade in Anbetracht des Stimmcharakters der Sängerin) darstellt, aber nicht vergessen lassen kann, daß das Naturell der Künstlerin der Rolle fast entgegengesetzt ist. Leider fehlt jetzt ein entsprechender Sopran im Stadttheater. *Nora Jungwirth,* als Tochter Parassja eingesetzt, hat zusammen mit *Max Lichtegg* in den lyrischen Partien sehr schöne Momente, aber bei beiden bleibt die Rolle etwas aufgeklebt. Die intelligente *Spielführung* von *Karl Schmid-Bloß,* welche souverän alle komischen und dramatischen Momente zueinander in Beziehung setzt, verhindert leere Momente (die sich z. B. in der etwas länglichen Erzählung im 2. Akt wohl einstellen könnte), aber es wird in den nächsten Aufführungen noch manches «einzuspielen» geben. Sehr gut stehen *Willy Ferenz* als Gevatter und *Siegfried Tappolet* als Zigeuner im Spiel. *Otto Ackermann am Pult* verbindet die straffe Führung mit dem Klangschwelgen, wie es nur einem großen Kenner möglich ist.

Béla Bartok: Der holzgeschnitzte Prinz

Obschon dieses Tanzspiel als eine Brücke zur Tonwelt Béla Bartoks dienen kann, wird es wenig aufgeführt. Zwar ist es weniger glänzend als etwa Strawinskys «Feuervogel» (mit dem es einiges in der Haltung gemeinsam hat), aber musikalisch nicht unbedeutender, und von einem Lyrismus beseelt, wie er in der fortgeschritteneren Moderne gerade nur noch bei Bartok, in verhaltenen, umsponnenen Mittelsätzen etwa, überzeugend und echt zu finden ist. Mit dem ungemein wachen und sensibeln Ohr, mit dem sich Bartok bald nach der Komposition des «Prinzen» (1916) der osteuropäischen Folklore zuwendet, hatte er zu dieser Zeit die Klangwelt Debussys, des jungen Schönberg und des «deutschen Impressionismus» Wagners und Strauß' in sich aufgenommen. Aber was sagt diese offene Beeinflussung gegen den umschmelzenden Klangsinn des jungen Ungarn, gegen die Sicherheit, mit welcher er gerade im Expositionsteil zu neuen klanglichen Amalgamierungen und freieren Akkordverbindungen fortschreitet. Der Schluß allerdings steht in fühlbarer Nähe von (romantischen) Liebestoden, und doch mutet auch hier eine gewisse Scheu in der Entfaltung des Gefühls wie ein Vorbote der Moderne an. Das Bekenntnis zum Seelischen, zu welchem sich der Inhalt in der Gefährdung durch das Mechanische, Blind-Fetischhafte durchdringt, scheint für Bartok selbst bekenntnishafte Bedeutung gehabt zu haben. Und doch ist dieses Bekenntnis durch den starken Willen zur Stilisierung vom romantischen geschieden.

Die Ausführung kann nicht in allen Teilen als gelungen gelten. Die *Inszenierung* und *Choreographie* von *Hans Macke* erreicht vieles in der Verdeutlichung des Geschehens, bleibt aber in der Führung der Ensembles etwas unplastisch. Tänzerisch an erster Stelle steht *Jaroslaw Berger* als holzgeschnitzter Prinz; seine Belebung durch die Verzauberung bietet darstellerisch die besten Episoden. *Thea Obenaus* als Prinzessin hat einige sehr schöne Momente, namentlich als sehnende Liebende; der Tanz mit dem holzgeschnitzten Prinzen bleibt konventionell. *Tony Raadt* setzt sich mit der Rolle des Prinzen auseinander. — Die *Bühnenbilder* beider Premièren stammen von *Max Röthlisberger*. Die realistische Welt der Oper hat — mit einem starken Zug ins Idyllische — durch ihn ebenso gültige Verbildlichung erfahren wie die Traumwelt des Tanzspiels, welche zugleich großzügig und fein abgestuft erscheint.

Andres Briner

Die ersten Premièren im Zürcher Schauspielhaus

Büchner, Molière, Pirandello

Jede geschichtliche und künstlerische Epoche hat Vorläufer, die, ihrer eigenen Zeit vorauseilend, mit ihrer Botschaft in einer späteren Generation zum richtigen Durchbruch kommen. So Georg Büchner, dessen *«Dantons Tod»*, vom Schauspielhaus zur Eröffnung der Spielzeit herausgebracht, in unseren Tagen erst die volle Resonanz erhält. Büchners Drama ist heute aktuell, wir sehen in ihm mehr als die bloße Möglichkeit zur Entfaltung des Bühnenapparats, mehr als einen lebendig gewordenen Bilderbogen aus der französischen Revolution. Wir stehen Danton sehr nahe, dem Mann, der um die historische Notwendigkeit der Revolution weiß, dem aber gleichzeitig vor ihren Auswüchsen ekelt. Aber lassen wir uns nicht vom historisch überlieferten Bild des Revolutionshelden und der Verkörperung, die *Walter Richter* ihr verlieh, täuschen. Büchners Danton ist, zumal in der ersten Hälfte des Stücks, ein «Kerl», wie ihn die Geniezeit liebte. Ein Jüngling, im Fieber seiner Vision und des Eros, schuf diese Gestalt, das Pubertäre, Gymnasiasten-

lüsterne steht anfänglich im Vordergrund. Nur mit der linken Hand, mit dem vierten und fünften Finger gleichsam spielt dieser Danton auf der politischen Klaviatur. Seine Sentenzen über Tod und Vergehen huschen wie Schatten durch das von Sinnenlust gesättigte Hirn. Sie dürfen nicht mit der Grabesmiene und dem Gewicht melancholischer Reflexion gesprochen werden, wie Richter das tat. Allein wer wollte Richter daraus einen Vorwurf machen, ist doch die Rolle des Danton von einem und dem gleichen Darsteller nicht zu spielen. Danton, der Jüngling des Beginns, genialisch in sinnlicher Begierde und der Verachtung der Gefahr, wird die gewaltige Verteidigungsrede im zweiten Teil nicht mit der nötigen Männlichkeit und der politischen Erfahrung sprechen, wie es Richter in ergreifender und vollkommener Weise getan. Solcherart finden sich in dem Stück noch viele Bruchstellen der Charaktere und Handlung, die den Anfänger verraten und das Fragmentarische. Daß Robespierre z. B. im zweiten Teil verschwindet, ist dramatisch unklug, wenngleich historisch wohl erklärlich. Denn Robespierre, der eiskalte Theoretiker der zur Staatsräson erhobenen Tugend, ist der unentbehrliche Gegenspieler Dantons, in jedem Stück sein Gegenteil (er spricht denn auch vom «Anstand», wie es ein «Philister» bei Lenz oder Klinger tut). Daß *Ginsbergs* Schauspielkunst das unerläßliche innere Gleichgewicht zwischen unbesorgt lebensgierigem Heißsporn und abstraktem politischen Kalkül hergestellt hat, will ich gern glauben. Leider war es mir nicht vergönnt, ihn selber zu sehen. *Rudolf Therkats* spielte statt seiner die Rolle; er machte daraus einen griesgrämigen, sadistischen Kanzlisten, dem man die Seelenqualen (und Seelenqualen bereitet Robespierre die Verurteilung Dantons und seines Schulgenossen Camille) nicht glaubt. Die *Regie Oskar Wälterlins* unterstrich, gewiß ohne Absicht, das Heteroklite des Stückes. Sie dehnte den Schluß über Gebühr (wo Büchner Shakespeare nachahmt und schwätzt statt handelt) und spürte jede Stelle auf, die «tiefsinnige» Drücker erlaubte. Doch wollen wir nicht vergessen, daß es ihr gelang (von Theo Ottos Bühnenbild wirksam unterstützt), die Verwandlungen so rasch vornehmen zu lassen, daß das ungewöhnlich lange Stück sich in die Dauer eines Theaterabends einfügte.

Kurt Horwitz inszenierte Molières *«Geizigen»*, ein Fest für die Augen, so hurtig und im Rhythmus ausgewogen rollte die Komödie ab. Das war freilich keine Aufführung, wie sie sich Molière vorgestellt hätte, oder wie sich ein Franzose diesen Dichter, «notre maître à tous» (Musset) aufgeführt denkt. Für den Franzosen ist das klassische Theater ohne Barockgebärden und -Kostüme kaum denkbar, sie geben ihm die selbstbewußte, königliche Geste des «grand siècle», sie allein sind der adäquate Ausdruck der honnêteté, d. h. der zuchtvollen Entfaltung der Menschlichkeit. Einem deutschen Publikum erscheint dieser Hintergrund immer antiquiert, denn ihm ist kein verpflichtender Sprachstil aus jener Zeit überliefert. Das Barock ist für den Deutschsprachigen stumm, oder bestenfalls «verstaubt», — eine Kuriosität. So bestimmte denn Ludwig Fulda, der brave redliche Übersetzer, mit seiner Sprache des 19. Jahrhunderts den Grundtenor der Aufführung und hätte ihr zweifellos viel von seinem ledernen Geist eingehaucht, wäre nicht Horwitzens kluge Regie hier eingesprungen. Er spürte diese Klippe, er rettete die Inszenierung vor dem Stranden in Zipfelmützenbiederkeit. Daß ihm eine Szene wie die verhüllte Liebeserklärung Cléantes an Marianne in die hohe (einzig angemessene) Sphäre der adeligen Gefühle hinaufzuführen gelang, so daß sie sich rein und durchsichtig von der bürgerlichen Schäbigkeit um Harpagon abhob, zeigt sein tiefes Verständnis für sprachliche Abschattungen. Daneben verschmähte er auch keine Gags, wie sie der Groteskfilm liebt. Er deckte so die geheimen Nährquellen auf, mit denen Molière von früh an seine Kunst gespeist hatte: die Commedia dell'Arte und das spätlateinische Theater. Für den erkrankten Ginsberg war *Hermann Brand* als Harpagon eingesprungen, dessen Ähnlichkeit mit Bassermann, was Stimme und Tonfall anlangt, höchlich verblüffte. Er teilte die Rolle in einzelne

Partien auf, die jeweils von einem bestimmten Gefühl beherrscht sind; man könnte solche kleine Rollenabschnitte Chargen nennen. Damit soll nichts Abschätziges gesagt sein, ich meine vielmehr, daß man häufig von einem der Rollenteilchen, etwa einem Monolog oder einem Zwiegespräch mit Cléante, mehr gepackt sein konnte, während das nachfolgende kalt ließ oder konventionell war.

Theo Ottos Bühnenbild kam in glücklicher Übereinstimmung der Regie entgegen. Das Architektonische daran hielt sich an das traditionelle Molière-Interieur, die farbige Ausgestaltung (die Tapete z. B.) suchte mit Erfolg vom französischen Barock ins allgemein Expressive vorzustoßen.

Pirandellos *«Sechs Personen suchen einen Autor»* öffnete vor rund 30 Jahren dem modernen Theater eine neue, überraschende Bahn; das Stück war seinerzeit revolutionär und stieß die Zuschauer vor den Kopf. Mit den Mitteln der Illusionsdurchbrechung verwirrte der Dichter sein Publikum und ängstigte es. Er zeigte ihm die Innenseite des Theaters, entzauberte es also, aber handkehrum hob er die beruhigende Wirklichkeit der Kulissen, Staffagen und Prospekte in irrealen Spuk auf.

In eine Theaterprobe brechen plötzlich sechs Personen ein, die ihr eigenes Leben zu spielen wünschen. Sie sind Bühnenpersonen, wirklich nur auf den Brettern, behaupten aber, wirklicher zu sein als der Theaterdirektor z. B., denn ihre Existenz ist unverrückbar festgelegt, die seine aber nicht. Was ist nun wahr, was Schein, was Sein? Das gräßliche Schicksal der «Personen des zu verfassenden Stückes» muß auf der Bühne Form annehmen, sie allein kann sie davon befreien. Sie betteln um Erlösung durch die Kunst, aber kann es für sie eine Erlösung geben? Anders gesagt: ist ihre Familientragödie, mit allen denkbaren moralischen Schändlichkeiten gespickt, ist sie so beispielhaft und einmalig, daß der Theaterdirektor, seine Truppe und die Zuschauer diesseits der Rampe den Unglücklichen Gehör schenken müssen? Die Frage so stellen, heißt sie bereits halb verneinen. Das Stück kann auf das Interesse des Publikums zählen, wenn es hervorragend dargeboten wird, wenn das Spukhafte, das fröstelnde Elend dieser unwirklich-wirklichen Personen in unheimlich gehetztem Rhythmus am Zuschauer vorüberzieht. So faßte es Pitoeff auf, und er führte Pirandello in Paris zum zukunftsreichen Erfolg. Man kann sich auch der Worte des Vaters erinnern, daß er bei Leidenschaftsausbrüchen leicht theatralisch werde, und die drei Akte in italienischem, fort und fort stürzenden Tempo und theatralischem Lodern spielen. Nichts dergleichen hat *Gert Westphal,* der das Stück im Schauspielhaus inszenierte. Er ließ die Zügel schleifen, er nahm dem ersten Auftritt der unglücklichen Familie das Gespenstische. Statt wie eine Halluzination aus dem Dunkel aufzutauchen, schritten sie gemessen hinter der Tür hervor, die ihnen *Hans Meyer* vor der Bühne (auf der Bühne) hinstellte. Alle Lichteffekte konnten die einmal verfehlte Grundatmosphäre nicht korrigieren, sie wirkten im Gegenteil gesucht. *Walter Richter* war als Vater von bewundernswerter Dichte der Darstellung; er war tatsächlich gequälte Kreatur, ein Mensch, der verzweifelt nach der Wahrheit sucht, und dem niemand die seine glaubt. *Anneliese Römer* gab die Studie eines zynischen, verworfenen Mädchens mit der Brillanz, die man von ihr gewohnt ist. Zusammen mit Richter spielte sie die großartige Szene im Hause der Mutter Pace; es war das einzige Mal, daß etwas von dem Grauen, das die Familie würgt, in den Saal übersprang.

Es ist zu hoffen, daß das Publikum nicht nur dann dem Schauspielhaus zuströmt, wenn Klassiker auf dem Programm stehen, sondern ihm auch bei Werken die Treue hält, die weniger konsakriert sind und unmittelbar zum Überdenken unserer Lebensgrundlagen aufrühren.

Georges Schlocker