

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **34 (1954-1955)**

Heft 1

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Pariser Theater

Eine *Première pro Tag*, dies war beinahe das Tempo der Erstaufführungen seit Oktober. Nach diesem Rhythmus haben wir in zehn Tagen gut zehn Vorstellungen besucht, unter denen *André Roussins* jüngster Triumph, *Le Mari, la Femme et la Mort*, in den *Ambassadeurs* besonders erwähnt werden muß; ferner die Wiederaufführung des *Félix* von *Bernstein* im *Apollo*; die glänzende Bühnenbearbeitung von *Gigi (Colette)* im neuen *Théâtre des Arts* und *Ruy Blas*, im *Palais de Chaillot*, unter *Jean Vilar* einstudiert. Daß allein in den letzten Februartagen zehn Stücke erschienen sind, gibt einen gewissen Begriff der erstaunlich regen Tätigkeit der Pariser Theater.

Der Kritiker steht mehr oder weniger ratlos vor dieser Lawine dramatischer Erzeugnisse, Neuschöpfungen oder Wiederaufführungen. Besitzt er heute schon den notwendigen Abstand, um die Bilanz des Theaterwinters zu ziehen? Wenn er sich einerseits anmaßt, «seine Aufgabe darin zu sehen, den Versuchungen des Snobismus und der Mode ausweichend, die Zeitproduktion auf ihren Ewigkeitsanteil zu untersuchen»¹⁾, so muß er sich andererseits doch auch dessen bewußt bleiben, daß, wie *Jean-Louis Barrault* in seinen *Réflexions* ausführt, das Theater vor allem eine Kunst des Augenblicks, des Tages ist. Das Werk, an dem die Nachwelt nichts mehr zu loben findet, kann doch im flüchtigen Glanz eines Abends gutes Theater gewesen sein²⁾.

¹⁾ Jean Mauduit, in «Civitas», Heft 3, Nov. 1953.

²⁾ Jean-Louis Barrault, «Réflexions sur le Théâtre» (J. Vautrain, Editeur).

Wir wollen uns hier ausschließlich mit Bühnenproduktionen beschäftigen, die etwas wirklich Neues und — um der jetzigen Ausdrucksweise zu huldigen — Gültiges zu bringen scheinen.

Lange Zeit schon hatten wir auf *Christophe Colomb* und *Pour Lucrèce* gewartet, bis endlich *Jean-Louis Barrault* nach einer langen Auslandstournee zurückkehrte und beide im *Théâtre Marigny* in Szene setzte. «*Christophe Colomb*» war sofort größter Erfolg beschieden. Dieses Werk von *Claudé* ist nicht nur als gewöhnliches Bühnenstück zu werten, sondern als umfangreiches Schauspiel, historisches Drama, ja, als Vorbild für «*totales Theater*», denn zum Ausdruck seines geistigen Gehalts, seiner eigentümlichen Schönheit, Größe und Einfalt trägt auch die Musik, der Gesang zur warmen, farbigen Partitur von *Darius Milhaud* wesentlich bei. Der berühmte deutsche Regisseur, *Max Reinhardt*, der das Stück seinerzeit bei *Claudé* bestellt hatte, wollte durch Orchester und Chöre die Stellungnahme der damaligen Öffentlichkeit zum «*Erfinder*» der Neuen Welt und das Urteil der späteren Generationen über ihn ausdrücken lassen, während sich auf der Bühne die Tragödie seines Lebens abspielen sollte.

In diesem Drama sieht man *Columbus* sterbend in der Herberge von *Valladolid* liegen, in die er sich geschleppt hat, um vom König von Spanien die Mittel zur Weiterreise zu erbitten. In dem Augenblick, in dem sein vergangenes Leben, dem Abschluß nahe, noch einmal vor seine Augen tritt, teilt sich gewissermaßen seine Persönlichkeit, und er, der Held seiner Lebensballade, wird gleichzeitig selbst Zuschauer. Er sieht die Taube, Symbol des

Heiligen Geistes, eine aufregende Botschaft in die Hände des träumerischen Knaben legen. Er sieht den Seefahrer nach den Azoren segeln, sieht, wie ihn Bruchstücke heimlicher Mitteilungen von jenseits der Meere und jenseits des Grabes erreichen. Er sieht das von seinen Gläubigern, von Höflingen, Pedanten, Neidern und Spöttern bedrängte Genie. Er sieht den Schiffskapitän die Meuterei unterdrücken. Dann schlägt die Stunde des Leidens. Die ganze Erde lohnt Columbus mit ungeheuerlichem Undank. Ausgenommen eine einzige Frau, die Königin Isabella die Katholische. Und es naht der Tod. Nach der Neuen Welt unseres Erdballs wird Columbus drüben auf dem jenseitigen Ufer «die Andere Welt entdecken, zu der ihn seine Bestimmung ruft...». — Die zahlenmäßig starke und hingebungsvolle Truppe des Marigny-Theaters führt ihre Aufgabe mit Schwung durch. Madeleine Renauds Spiel als zarte und feurige Isabella ist in der Schlußszene eine Vision von fast überirdischem Zauber. — Überaus fesselnd sind die Szenen der Abfahrt, der Meuterei und des Sturms. Stellenweise freilich gibt es störende, der Handlung fremde Aufregungen; auch schaltet sich der Chor nicht immer glücklich ein; schließlich grenzt das Intermezzo mit den mexikanischen Göttern an Possenspiele und dient der tieferen Absicht des Stückes ziemlich schlecht, das den christlichen Sinn des Auftrages von Columbus in der geographisch Neuen Welt verkündigt, einem Symbol der jenseitigen geistigen Welt. Trotz dieser Feststellung bleibt aber Christophe Colomb ein schönes und bedeutendes, von einem ungewohnten Hauch beseeltes Werk — den aber nicht alle verspüren werden. Denn Claudels Theater hat seine Konventionen und seine Symbole, die man ein wenig wie eine fremde Sprache kennen muß, um den Sinn seiner Botschaft zu erfassen. Man darf das Stück lieben oder nicht; jedenfalls weist es Stellen auf, die echte Schönheit atmen.

Mit *Pour Lucrèce*, dem zweiten von Jean-Louis Barrault im Marigny betreuten Stück, werden wir in *Jean Girau-*

doux' Lieblingsatmosphäre versetzt, wirklich und unwirklich zugleich, in einen Bereich auf das feinste nuancierter Schattierungen und zartester Farbenspiele der Intelligenz und des Geschmacks. — Das Thema dieses Stückes ist die Reinheit. Es schildert die Schicksale und Verwirrungen einer wunderbar unberührten jungen Frau, die auf die moralische Unreinheit anderer Menschen äußerst empfindlich reagiert. Die Handlung spielt in Aix en Provence, zur Zeit des Zweiten Kaiserreichs. Lucretia, die hier Lucile heißt, ist die Gattin des neuen kaiserlichen Prokurators Blanchard. Beide sagen den lockeren Sitten der guten alten Stadt Aix den Kampf an. Allein in ihrem Eifer zerstört Lucile das Lebensglück eines bisher gut harmonierenden Paares, die Ehe der ein weites Herz besitzenden Paola und Armands, ihres zärtlichen, treuen und vertrauensvollen Gatten. Um sich zu rächen, läßt Paola Lucile einschläfern und sie in ein Rendezvous-Haus bringen. Sie macht sie glauben, während ihres Schlafes habe sich der Graf Marcellus, ein Wüstling, an ihr vergangen. Ein der Antike würdiger Entschluß zerschneidet den Knoten: Lucile kann den Zweifel an ihrer eigenen Natur nicht ertragen und wie einst die römische Gattin Lucretia geht sie in den Tod. — Es handelt sich hier sehr deutlich um den Kampf der Tugend gegen das Laster; die vorgebrachten Argumente sind jedoch so raffiniert, daß es den Anschein hat, als gehe es eher um die Lust an Wortgefechten als um tiefere Gegensätze. «Ich habe nie die Möglichkeit gehabt, zu erfahren, was das Laster ist...», sagt ein Kaffeehauskellner zu Beginn des ersten meisterhaften Aufzuges. Der zweite Akt ist etwas schwächer, und der dritte mehr klug als richtig. Allein vom Anfang bis zum Ende — welche wunderbar durchsichtige Sprache! Das Zusammenspiel ist glänzend und zündend. Das Drama verliert dabei seine tragische Note.

Die Hauptdarsteller geben das Stück bezaubernd wieder. Hier ist auch die jüngst verstorbene Yvonne de Bray zum letzten Male aufgetreten. Ergreifend

hat sie dem Grundgedanken dieser Ballett-Tragödie der Reinheit Ausdruck verliehen. In Cassandres prunkvoller Ausstattung ist das Ganze ein Erfolg.

La Maison de la Nuit von *Thierry Maulnier* im Théâtre Hébertot ist in eine herbe, grausame Welt und mitten ins Heute hineingestellt; der Autor verwahrt sich indessen gegen jede Auslegung, als habe er ein politisches Stück schreiben wollen. «Es fordert von der Politik nur einen Standort, wo sich ... Wille und Leidenschaft, Zärtlichkeit und Hoffnung, Angst und Mitleid entwickeln können.» — Wir befinden uns in einem unheimlichen, verfallenen Hause in der Grenzzone zwischen einer Volksrepublik Osteuropas und einer westlichen Demokratie. Eine mächtige Wanduhr mit eintönigem Ticktack zeigt zu Beginn der Vorstellung 9 Uhr an — eine originelle Art, uns mit den handelnden Personen zu verbinden. Dieses Haus gehört dem Fährmann Klossovski, der die Auswanderer aus der Volksrepublik über die zur Zeit allerdings provisorisch geschlossene Westgrenze hinübersetzt. In das Haus, in dem den Flüchtlingen nur die Öffnung der Westgrenze oder das Auftauchen der Polizei bevorsteht, sind zwei militante Kommunisten eingedrungen, Hagen und Krauß, die sich unter die Flüchtlinge mengen. Ihr Auftrag lautet, den Grenzübertritt des einstigen liberalen Ministers Franz Werner und seiner Sekretärin zu verhindern. So finden sich Jäger und Jagdwild im selben Zimmer eingeschlossen. Von dieser gespannten Anfangslage ausgehend, entwickelt Thierry Maulnier eine Handlung, die den Zuschauer ununterbrochen in Atem hält. Jede auftretende Person hat ihre eigene Geschichte, wie auch jede einzelne Episode ihren selbständigen Verlauf nimmt. So ist Lise, die Frau des Ministers, die es nie verstanden hat, Liebe zu gewinnen, ihrem Mann nachgereist, an den sie sich eifersüchtig und in ihm lästiger Weise anklammert. Wir sehen die kleine Lydia, Magd im Hause des Fährmanns, einen Priester und eine alte Gräfin. Die entgegengesetzten Weltanschauungen und die individuellen Beziehungen führen zu

einer Spannung, die gelehrten Auseinandersetzungen ruft. Schließlich herrscht das Mitleid vor, und das Hauptinteresse des Zuschauers gilt dem Gegensatz zwischen dem unerbittlichen Kommunisten Krauß und dem allmählich von Gefühlen des Mitleids überwältigten Hagen. «Ich wünsche dir nicht, daß du das Mitleid kennen lernst ... Für euch bin ich jetzt erledigt», sagt Hagen, der sich schlußendlich mit den anderen von Krauß denunzierten Flüchtlingen erschließen läßt. — Michel Vitold als Darsteller Hagens überragt alle anderen Darsteller dieses eindrucksvollen Stückes. Überraschend in seiner Ironie, Kraft und Aufrichtigkeit, ist sein Spiel für sich allein schon das Schauen wert.

Ein anderes von seinem Hauptdarsteller getragenes Stück ist *Kean* im Theater Sarah-Bernhardt. Im Jahre 1836 für Frédéric Lemaître geschrieben, stellt es seinem Helden eine besonders heikle Aufgabe; der jetzige Rolleninhaber versteht aber meisterhaft, es nicht nur zu retten, sondern es zu einem der glänzendsten Erfolge dieser Spielzeit zu machen. Denn ohne Pierre Brasseur fände die Geschichte Edmund Keans, des vergötterten Schauspielers aus der Regierungszeit Georgs IV. — unter der Begeisterung des Publikums sollen damals Londoner Theatersäle eingestürzt sein — kaum starkes Interesse. — Gegenstand des Stückes ist der Mythos des Schauspielers Kean, der in der Stadt so lebt, wie er auf der Bühne spielt, indem er die Leidenschaften seiner Rollen übernimmt. Er macht dem Gefährten seiner Ausschweifungen, dem Prinzen von Wales, die Gräfin Elena von Koefeld streitig, Gattin des dänischen Gesandten. Sie erscheint aber nicht zu der verabredeten Zusammenkunft in seiner Loge. An ihrer Stelle kommt Anna Damby, ein junges Mädchen, das ihn liebt und davon träumt, seine Frau zu werden. Er kann sich über sie nur lustig machen, erlaubt ihr aber doch, im Othello zum erstenmal aufzutreten. Der Prinz von Wales, begleitet von Elena, wohnt dieser Aufführung bei. Kaum hat Kean Elena entdeckt, unterbricht er wutschnaubend seinen Dialog mit Des-

demonia. Er schleudert dem Prinzen von Wales eine Herausforderung ins Gesicht und wendet sich zornbebend auch gegen das Publikum. Die Zuschauer fassen seine Maßlosigkeit als gerissenes Komödienspiel auf. In der Folge beschließt Kean, seiner Laufbahn zu entsagen, doch nicht Elena, sondern Anna erklärt sich bereit, ihm in die Fremde zu folgen. — Brasseur ist ein herrlicher Kean. Mit unvergleichlichem Können entfesselt er seine Leidenschaft und steigert sie großartig.

In den Noctambules wurde der *Kaufmann von Venedig* gegeben. im Théâtre des Champs-Élysées *Antonius und Kleopatra*, gespielt vom Shakespeare Memorial Theater. In der Arena des Cirque Medrano hat sich die Truppe Jan Doats erfolgreich um das schwierige Problem bemüht, den *Sommer-nachtstraum* in geschlossenem Raum hell und gefällig aufzuführen. Jean Vilar hat im Théâtre National Populaire ein viertes Stück Shakespeares, *Richard II.*, neu einstudiert. Die Leere der Bühne, neben größter Zurückhaltung in den Behelfen und sorgfältigster Kostümierung, beeindruckte tief. Vor allem muß jedoch gesagt werden, wie außergewöhnlich anregend es war, zwei große Schauspieler in der Rolle des Königs miteinander zu vergleichen, Jean Vilar und Gérard Philippe. Vilar hatte den König in überlegener Gestaltung als willensschwachen, zugleich aber listig-verschlagenen Despoten gezeigt, mit gelegentlichen plötzlichen Augenblicken aufflackernden königlichen Stolzes, düsterer Ironie und spöttischer Verachtung. Ins eigene Spiel verfangen, opfert er sich dem falschen Bilde, das er sich von sich selber macht. Gérard Philippe zeichnet den König anders; er spielt ihn als einen in seiner Zweideutigkeit unvertrauten Fürsten, der, bei aller Verstellung, bei klarem Bewußtsein bleibt, und sich selber längst zum Abscheu und Überdruß geworden ist; sogar bei seinem Tode spielt er noch Komödie.

Ehe wir schließen, wollen wir noch zwei Stücke sehr verschiedener Wesensart und unterschiedlichen Ranges be-

trachten: *L'Alouette* von Jean Anouilh und *La Grande Kermesse* von Ghellderode. Das letztere im Studio der Champs-Élysées gespielte Stück ist von unerhörter Beschwingtheit und zartester, heiterster, sprühendster Laune und aus ähnlichem Guß wie «Hop Signor!» und «Le Ténébreux». In dieser gewissermaßen Breughelschen Sarabande verkündet ein hageres Individuum namens Macabré das Ende der Welt. Das Erscheinen eines Kometen scheint seine Vorhersage zu bestätigen. Aber schließlich sterben bloß die Bösen, und die Guten bleiben verschont. Das ist in Kürze die Fabel dieses Schwanks. Die komischen Eingebungen des Spielleiters, die scharfen Konturen und die hinreißende Munterkeit der Darsteller heitern mühelos die grämlichsten und starrsten Gemüter auf. Eine geistreiche Musik, originelle Ausstattung und Kostümierung tragen das ihre zur Buntheit und ausgelassenen Lustigkeit dieser liebenswürdigen Posse bei.

L'Alouette haben wir uns auf den Schluß verspart. Dieses Schauspiel erntet seit dem letzten Oktober im Théâtre Montparnasse außergewöhnlichen und bestverdienten Beifall. An Stücken über die Jungfrau von Orléans besteht ja kein Mangel. Allein *Anouilh* zeigt uns eine Johanna, die fast nichts mit derjenigen von Péguy oder von Bernard Shaw gemein hat. Das einfache Mädchen aus dem Volk, feurig und unerschrocken, siegt bei ihm durch menschliche Klugheit, gesunden Verstand, eine natürliche Überredungsgabe, Tatkraft und Glauben. Das Wunder bleibt dahingestellt. «Über dem König das As... Dann wäre das As also Gott?... Aber es gibt doch in jedem Lager ein As...» — Der erste Akt ist in allen seinen Szenen hervorragend geglückt; glänzend ist die Unterhaltung mit Baudricourt, Jeannes Gespräch mit Karl VII., die Erklärung des Kartenspieles. Sehr häufig hören wir treffende Formulierungen. Nach der Pause verlangsamt sich der Rhythmus; man bemerkt einige kleine Schwächen. Die Rolle des Inquisitors überzeugt nicht. Der Ton wird ein wenig «intellektuell». Der Szene zwischen La Hire

und Jeanne fehlt es an Leichtigkeit — und dennoch, wie anmutig ist die Beschreibung des Morgenrittes («Vielleicht ziehen die Männer deshalb in den Kampf, weil sie das feuchte Gras des Morgens riechen wollen . . . mit dem Tod am Ende»). Der Stil dieser Dichtung bleibt durchwegs klar, vorbildlich. — Die Wendung nach rückwärts, welche eine Reihe von Erinnerungen aufsteigen ließ — von der kleinen Hirtin, die ihre Stimmen gehört hatte und dann vom Vater geschlagen wurde, bis zum jungen Mädchen, dem es gelingt, den Sire de Baudricourt, hernach den armen Karl VII. zu überzeugen —, berechtigt schließlich Jean Anouilh zu einem unerwarteten kleinen Zaubertrick: die Salbung des Königs zu Reims erfolgt erst in der letzten Szene nach dem Feuer-tod. Diese Umstellung könnte Anstoß

erregen; allein die Handlung soll kulminierend, mit der Sichtbarmachung des Höhepunktes von Jeanes Erdendasein abschließen: der Salbung ihres legitimen Königs. — Suzanne Flon als Jeanne d'Arc ist ein wahres Wunder von Durchsichtigkeit, Natürlichkeit und Geist. Alle Darsteller sind auf der Höhe ihrer Aufgabe. — Abschließend wiederholen wir hier gerne, was *André Lewin* kürzlich über «L'Alouette» geschrieben hat: «Es ist ein historisches Schauspiel, gewiß, aber manche Sätze darin haben eine sehr aktuelle Bedeutung. ‚L'Alouette‘ ist der große Erfolg der Spielzeit 1953/1954 und eines der großen Werke Anouilhs. Wenn es nicht sein größtes ist, bildet es jedenfalls eine Erneuerung seines Theaters.»

H. La Fragneuse

Stadttheater Zürich

Peter Tschaikowsky: Pique Dame

Kurz nach dem Meisterwerk Musorgskys, der Oper «Boris Godunow», bringt das Zürcher Stadttheater eine der beiden Opern Tschaikowskys, welche sich im europäischen Repertoire halten, die Oper «Pique Dame», deren Libretto vom Bruder des Komponisten aus der gleichnamigen Novelle Puschkins gewonnen wurde, zur Aufführung. Der Vergleich mit «Boris» drängt sich auf, aber auch jener mit der andern Repertoire-Oper Tschaikowskys, mit «Eugen Onegin», welche von der letztjährigen Zürcher Aufführung her noch gegenwärtig ist. Gegenüber dem «Boris» fällt sofort die Glätte und Sensualität dieser Musik auf, eine Gewandtheit, welche ihr zum Verhängnis zu werden droht. Von augenblicklicher Stimmung und Neigung des Zuhörers mag es abhängen, ob er von der etwas süßlichen Penetranz dieser Musik abgestoßen wird oder ob er sie als elegante Erscheinung einer tiefer liegenden Bewegung anerkennen will. Krasser seelischer

Realismus, welcher an Exhibitionismus grenzt, verbindet sich mit makabrer Phantastik; keine Gefühlsfloskel der Musik, in der man nicht die Selbstbespiegelung eines narzistischen Gemütes spürt, kein dramatischer Ausdruck, in dem nicht etwas pseudoperspektivische Theaterkulisse sichtbar wird (Szenen von so naiver Gefühlsspannung wie die Briefszene in «Eugen Onegin» fehlen leider in «Pique Dame»). Und doch: wie überaus gekonnt ist diese Opernmusik, gekonnt nicht nur im Handwerklichen der Orchestrierung und Gesangsbegleitung (hierin ist sie allerdings außerordentlich), sondern auch in der Kongruenz der musikalischen Erfindung zur dramatischen Situation. In dieser Beziehung hat Tschaikowsky alles was Mussorgsky fehlt. Gelingt diesem im «Boris» eine einzige dramaturgisch durchgespannte Szene (die zweite der Polenszenen), so ist es in «Pique Dame» umgekehrt eine einzige (die Ballszene des 2. Aktes), welche musik-dramatur-

gisch nicht durchhält. Wie überaus spannungsgeladen sind aber Szenen wie die erste Gesprächsszene von Lisa und Hermann oder die Szene der beiden Liebenden am Newaufer. Das ist Opernmusik, welche die Quintessenz aus den Opernerfahrungen der westlichen Musik seit Spontini zieht — immer etwas Rampenmusik, aber von traumhafter Effektivität. Sobald es dann um die menschliche Tiefendimension geht, kehrt sich das Verhältnis zu Mussorgsky um; die beiden Wahnszenen liegen in verschiedenen Welten: wo im «Boris» ein sündiger Mensch seine Abgründe im Wahn nach außen schleudert und in ihnen unterzugehen droht, da steigert sich in «Pique Dame» ein genialischer Weltmann in Halluzinationen, welche ihm schließlich das erhoffte Zaubermittel zutragen.

Wie sehr es gerade bei dieser Musik, welche auf der Scheide von echt und unecht steht, auf die Interpretation ankommt, mochte die Aufführung beweisen. *Matthias Schmidt* singt als Fürst Jeletzky seine Romanze mit einer Subtilität der gesanglichen Führung (und einem außerordentlich edeln Stimmmaterial), welche spontanen Beifall des Premierenpublikums hervorlockte. Für einen Moment war das Fragwürdige der ganzen Musik verschwunden. Schmidt hat allerdings den Vorteil, daß seine Partie mit seinem Stimmcharakter restlos übereinstimmt, was in dieser Aufführung nicht überall zutrifft. *Hildegard Hillebrecht* hat zwar die Anlagen, um die dramatische Sopranpartie der Lisa zu meistern, und es gelingt ihr — in Anbetracht der großen Schwierigkeiten dieser Rolle — gut, aber nur auf Kosten einer immer etwas forcierten Stimme. Bedenklicher liegen ähnliche Umstände bei *Franz Lechleitner*, der als Hermann eine sehr hochliegende Tenorpartie, die zudem noch durch fast pausenlosen Einsatz strapaziert, zu bewältigen hat. In Ermangelung wirklich hoher Tenorstimmen ist dieser Sänger

— wie oft — auch diesmal in einer Rolle eingesetzt, die seine natürliche Stimmlage weit überschreitet — dadurch zum Forcieren in allen höhern Lagen gezwungen, hält seine Stimme dem Druck gegen das Ende der Vorstellung (so war es wenigstens in der Premiere) nicht stand, und der Ton wird schreiend. Die intelligente musikalische Gestaltung dieses sehr begabten Sängers (besonders in den lyrischen Partien) schlägt indessen auch diesmal wieder — sofern nicht die stimmliche Zwangslage beeinträchtigt — in Bann. Die Gräfin von *Grace Hoffman* hat stimmlich und darstellerisch gute, wenn auch nicht volle Kontur. Einige zweite Rollen haben sehr dankbare «Nummern» als Hauptaufgaben: so die Pauline (*Alma Müller*) eine reizvolle Romanze, Graf Tomsky (*Willy Heyer*) die wirkungsvolle Ballade von den drei Karten, im Pastoral-Spiel Chloe (*Erna Maria Duske*) ihr Lied (in der Premiere noch etwas unsicher klingend), ferner das Ensemble der Mädchen seine sehr hübschen Lieder zu Beginn des atmosphärisch sehr reizvollen zweiten Bildes.

Die Einrichtung (es wird im ganzen die Wiener Einrichtung durch Gustav Mahler benützt) und Inszenierung legen das Schwergewicht deutlich auf das balladeske Element und beschneiden das Atmosphärische empfindlich. Dem Regisseur, *Georg Reinhardt*, gelingen wohl wirkungsvolle szenische Entwicklungen, und er geht in der Verdeutlichung der Handlung sehr weit (zu weit sicher in Vergegenständlichung von Hermanns Wahn), aber ohne die Stimmungswerte der Musik deutlich in die szenische Darstellung einzubeziehen. So macht die Regie (auch trotz der an sich sehr schönen Bühnenbilder *Max Röthlisbergers*) einen zwiespältigen Eindruck. — Musikleiter und zugleich überragende musikalische «Besetzung» ist *Otto Ackermann*.

Andres Briner