

Schauspielabende

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **7 (1910-1911)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

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.

Diese glatte Geschmeidigkeit voll dämonischer Ahnungen, die dann im Vorspiel des dritten Aktes und der anschließenden Pantomime mit ihrer grotesken Spukhaftigkeit breiter ausgeführt werden, ist echtester Strauß.

* * *

Der Eindruck des Werkes beim Vorüberziehen? Wie der Schauplatz der Handlung sich aus dem höchsten Glanz zur Unwirtlichkeit des Gasthauses wendet, so steigen wir musikalisch immer tiefer.

Der erste Akt, unbedingt der bedeutendste, im goldenen Schlafgemach der Fürstin, birgt auch musikalisch reines Gold. Den zweiten mit der ungemein — auch musikalisch — dekorativen Überreichung der silbernen Rose wird man in seiner ersten Hälfte als Silber gelten lassen dürfen.

Im dritten haben wir es, gleich wie mit dem Pseudomariandl und den verdächtigen Gestalten, mit Simili-Werten zu tun, aus deren bunter, doch verwirrender Fülle uns erst der Auftritt der Marschallin — wie leuchtet das Orchester hier gleich wieder auf — spät, doch nicht allzuspät erlöst.

* * *

Die Aufführung an unserer Bühne war eine künstlerische Tat ersten Ranges. Bei einer solchen Leistung, wo jeder mit voller Hingabe an das Kunstwerk sein bestes einsetzt, hieße es alle kränken, wollte man einzelne erwähnen. Wenn ich für Lothar Kempter, dem der Rosenkavalier den Ehrendoktor eingetragen hat, eine Ausnahme mache, so geschieht es nur, weil die Dankbarkeit der Hörer in seiner vorbildlichen Arbeitsfreude und begeisterten Leitung gewissermaßen ein Symbol des guten Geistes unserer Opernbühne erblicken durfte.

ZÜRICH

□□□

HANS JELMOLI

SCHAUSPIELABENDE

An drei Abenden war *Agnes Sorma* der Gast des Züricher Stadttheaters. Sie ist über die Jahre der Jugend längst hinaus; aber ihre Kunst ist nicht gealtert. Die Stimme hat einiges von ihrem frischen Klang eingebüßt; aber die Seele vibriert noch immer in ihr und diese Beseeltheit durchdringt das ganze Spiel als lebendiges Fluidum.

Es war vor wenigen Jahren in dem von Reinhardt seinem Deutschen Theater angegliederten Kammerspielen einer der größten Erfolge der Sorma, als sie die *Frau Alving* in Ibsens *Gespensstern* verkörperte. Moissi war ihr Partner als Oswald. Wie unvergleichlich einfach dieser in der so leicht zu virtuoser Detailmalerei des Krankheitsbildes verführenden Rolle ist; wie er in der furchtbaren Tragödie der Mutter, einer wahren Schmerzensmutter, die Protagonistenstelle läßt: das steht uns vom letztjährigen Gastspiel Moissis in hellster Erinnerung. Jetzt sah man auch die Frau Alving der Sorma, und man verstand wohl, dass die Berliner Kritik sich bewundernd vor dieser Leistung geneigt hat. Freilich, dass von einzelnen Beurteilern gleich alle sonstigen berühmten Darstellerinnen der Frau Alving beiseite geschoben wurden, um der Sorma den Prinzipat einzuräumen, scheint mir übertrieben zu sein. Die feste, bestimmte Art, mit der die Lehmann als Kammerherrnwidwe dem Pastor Manders im ersten Akte klaren Wein einschenkt und seiner oberflächlichen Beurteilung der Situation im Haus Alving

den Boden wegzieht, dürfte psychologisch die Haltung der aus allem Ehemjammer so kraftvoll sich emporringenden Frau besser und richtiger zeichnen als das völlige seelische Zurückversinken in all das erlittne Leid, wie dies die Sorma zeigt, wenn Frau Alving ihr wahres Leben an der Seite des Gatten schonungsvoll ihrem optimistischen pfarrherrlichen Freund enthüllt. Dafür waren dann die zwei folgenden Akte, in denen das neue Weh (eingeleitet durch die Szene im Nebenzimmer zwischen Oswald und Regine am Schluss des 1. Aktes) in immer neuen und immer furchtbareren Wogen über die Mutter hereinbricht, im Spiel der Künstlerin von einer ergreifenden Macht, der niemand sich entziehen konnte.

Und dass nicht das am wenigsten Bittere in diesem vom Schicksal ihr kredenzten Leidenskelch die Erkenntnis Frau Alvings ist, dass an dem wüsten Treiben ihres Gatten auch ihr ein Teil der Schuld zufällt, weil sie in ihre Ehe nicht die wärmende Glut der Lebensfreude hineinzutragen verstanden hat: das wusste die Sorma mit einer Eindringlichkeit herauszustellen, wie ich das noch nie erlebt habe: als ob letzte Schleier der Einsicht in die tiefsten Zusammenhänge des Ehedramas fielen; als ob ihr ganzes Dasein erst jetzt in das volle Licht der Wahrheit gestellt würde. Das war der künstlerische Höhepunkt des Abends.

Die *Nora* in Ibsens Puppenheim hat von jeher zu den berühmtesten Rollen der Sorma gehört. Mit einer erstaunlichen Beweglichkeit und Lebhaftigkeit spielt sie sie auch heute noch. Über den Schluss breitet sie den Schleier schmerzvollster Resignation; wenn sie die Tür öffnet, um Gatten, Kindern, ihrem Heim den Rücken zu kehren, sieht man nicht in ein Reich der Freiheit hinaus, in dem Nora Helmer die feste Grundlage und die sichern Richtlinien für ihre Persönlichkeit in eigener geistiger Arbeit sich schaffen will; sondern in ein graues, nebelverhängtes Land zieht diese Nora hinaus, im tiefsten Herzen verwundet, eine Müde, um deren Widerstandskraft in der kalten, sorglosen Welt da draußen man bangt. Als Heroldin der Frauenemanzipation wird man diese Nora der Agnes Sorma kaum ansprechen dürfen.

Der letzte Gastspielabend brachte Maeterlincks *Monna Vanna*. Das Stück hat sich auf unserm Repertoire so wenig gehalten als auf dem der deutschen und der Pariser Bühne; die Bekanntschaft mit ihm zu erneuern, hat sich aber doch gelohnt. Holde Schönheiten und tiefe Weisheiten leben in dem Werk, und im zweiten Akte, in der großen Szene im Zelt zwischen dem Condottiere und Monna Vanna erblühen seelische Feinheiten, märchenhafte Klänge von Scheu, Reinheit, Entsagung, zarter Liebe, beherrschter Leidenschaft, Vertrauen, die man in diesen schwebenden, fast unirdischen Akzenten vielleicht nur bei dem Belgier trifft. Hier hatte die Sorma Gelegenheit, von jenen schmerzlich-süßen Tönen hören zu lassen, welche ihr Rautendelein zu einer so unsagbar rührenden und liebenswerten Gestalt machten. Ein lyrischer Schimmer lag auf dem allem. Der Charme, der Agnes Sormas Kunst mit Recht berühmt gemacht hat, schien mir vom zweiten Akt der *Monna Vanna* am schönsten und wohligen auszufließen.

ZÜRICH

H. TROG

Nachdruck der Artikel nur mit Erlaubnis der Redaktion gestattet.
Verantwortlicher Redaktor Dr. ALBERT BAUR in ZÜRICH. Telefon 7750