

Kleine Rundschau

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **13 (1945-1946)**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

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.

KLEINE RUNDSCHAU

GOLDENE KLASSIKER MIT KATHE GOLD

«Die Klassiker sind unsere Operetten», meinte einmal Kurt Hirschfeld, der verdienstvolle Dramaturg des *Zürcher Schauspielhauses* — womit er sagen wollte, daß sie die Kassenmagneten dieses Theaters bedeuten. In der Tat! kein Autor zieht hier mehr Leute ins Haus als die ehrenwerten Alten, Shakespeare, Schiller, Goethe, die «goldenen» Klassiker, mit denen man um 1930 in ihrer eigenen deutschen Heimat kaum noch großes Publikum anlocken konnte, es sei denn Schüler, die sie gerade in der Schule «hatten», in die Nachmittags-Schülervorstellung! In Wien zum Beispiel gab es am Ende jedes Spieljahrs Kontroversen im Aufsichtsrat des bürgerlichen Deutschen Volkstheaters, weil der referierende Professor der Direktion vorwerfen mußte, sie kultiviere zu wenig die Klassiker. In Zürich würde sich der die Kulturverpflichtungen wahrende Professor nicht zu beklagen haben.

Woher kommt nun aber diese Zürcher Liebe zu unseren dramatischen Altvordern, die da auf den fünf Füßen des Blankverses herangetanzt kommen und sich weit über die Rampe deklamieren? Nun, einmal ist es der Bildungsdrang des Zuschauers, der da einwirkt: der Bürger, und erst recht die bürgerliche Jugend, möchte aus so einem Theaterabend etwas Bleibendes «getrost nach Hause tragen», als Trost eben, als Mahnung der weiseren Tradition, die über des Alltags Nöte und Bedrängungen hinwegzutrösten vermöchte. Man geht also ins Theater, um sich sozusagen seine Zitate abzuholen oder, hätte man sie bereits in sich, sie sich nochmals bestätigen zu lassen von einem Schauspieler, der überzeugen kann, daß sie noch immer *tönen!* Bei der Jugend kommt noch das eine hinzu: daß jedes Jahr eine neue Generation von Theaterfreunden am Pfauen steht, die noch niemals «Wilhelm Tell» oder «Die Jungfrau von Orleans» gesehen hat, noch nie eine Tragödie oder ein Lustspiel von Shakespeare. So kann man denn jedes Jahr einen alten Klassiker neu aufführen, ja den gleichen mit dem gleichen Werk! Die ältere Generation läßt sich gern immer wieder erbauen, und sie weiß, daß der Besuch eines klassischen Stückes nie eine Niete bedeuten kann, wie man sie zu ziehen riskiert, wenn man sich mit einem unsicheren «modernen» Autor einläßt. Bei Schiller und Goethe, bei Maria Stuart und Iphigenie, da weiß man doch wenigstens, woran man ist! Und daß die gleiche Rolle einmal so, das andre Mal ein wenig anders aufgefaßt und dargestellt wird, das ist für eine dritte Gruppe von Zuschauern ein Reiz mehr — eine dritte, sagen wir; denn der zweiten ist die Besetzung minder wichtig, und wichtig nur das unmittelbare Wort des Dichters, dem zu lauschen sie nicht müde wird, genau so wie ein Opernfreund, der in jede «Walküre» geht, um sich immer wieder jeden Ton ins Gehör und Gemüt zu rufen.

«Die Klassiker sind unsere Operetten» — das schien sich auch *Dr. Wälterlin*, der Direktor des Musentempels im Zinshaus am Heimplatz, zu sagen; und er ging darin sogar so weit, daß er *Was ihr wollt* stellenweise operettenhaft inszenierte. So läßt er die zwei lustigen Kumpane, die von Gretler und Freitag gespielt werden, zwischendurch, zwecks intimer Verständigung, miteinander ein

russisch klingendes Abrakadabra sprechen, so daß man sich, mitten im Shakespeare, zum weiland Blauen Spaßvogel Jushnij versetzt glaubt. Doch ist Wälterlins Versuch, die bewährte Komödie «aufzulockern» und sie noch näher an die Commedia dell'arte zu rücken, durchaus zu loben. Gerade die Lustspiele des unausschöpflich genialen Dramatikers lassen sich auf mancherlei Art ausschöpfen und darstellen. Diese sehr launige Inszenierung ging unermüdlich ins Detail — Dr. Wälterlin inszenierte sozusagen jeden Hauch, jeden Schnörkel, jedes Komma der Komödie, zuletzt sogar die Aktschlüsse als ausführliche Finale und die Verbeugungen gegen das Publikum (spaßig der Dank des spaßigen Malvolio, Herrn Schweizer, der zu diesem Behuf immer wieder den Kopf aus seinem Souffleurkasten-Kerker stecken darf). Indes auch aus dieser Burleske ist der Tiefsinn der Liebesszenen herauszuhören, nicht nur ihre leise Frivolität, die sich beliebig interpretieren ließe.

Doch muß man sich hüten, in der komplizierten Grundsituation — der Herzog läßt durch das Mädchen, das ihn liebt, das sich ihm aber in Knabenkleidern als Knabe präsentiert, beim Mädchen werben, das er liebt, das ihn nicht wiederliebt, sondern des scheinbaren Knaben Bruder — ein pariserisches Drei- und Viereck von Cocteauser abgründiger Erotik zu sehen, die weil der Dichter nur märchenhafte Motive suchte und fand. Dem reinen Zuschauer ist alles rein — und wie rein und naiv und rein naiv es vom Dichter gemeint ist, kann man doch a posteriori an den derben Figuren des Stückes erkennen, deren Späße doch recht harmlos sind; wäre aber im Vorderhaus der Handlung das Liebesspiel symbolischer gemeint und würde es eine neue Figur exemplifizieren wollen (dieweil es nur, für unser Gefühl, eine neue dramatische Fabel erfindet), so müßte es doch im Hinterhaus erst recht ordinär zugehen. Aber dieser «Vetter», den Gretler falstaffisch ausstaffiert, ist nicht einmal so derb wie Falstaff. Wie dem auch sei — das Stück wurde uns fast wie eine Spieloper geboten, wenn auch ohne Gesang vorexerziert, und eines steht fest: noch nie hat sich das Zürcher Publikum bei einem Shakespeare-Lustspiel so gut unterhalten! Herr Stöhr als Narr ist erfreulich: seit sein Bruder fort ist, paryliert er seine Rollen, ihn gleichsam ersetzend und erinnernd. Und der bewährte Haus-Pianist *Rolf Langnese* legte auf überraschend reizvolle Art unter einige Texte und Szenen Musik aus Eigenem, zumal zu den Versen «Und der Regen regnet jeglichen Tag» eine glücklich fragende Melodie erfindend, die uns heimbegleitet.

Diesmal gesellte sich zu den immer wieder gespielten deutschen Klassikern ein hier selten aufgeführter: der Oesterreicher *Grillparzer*, dessen lange nicht in Zürich gespielte Tragödie *Des Meeres und der Liebe Wellen* über die Szene ging (eine zuerst bemerkenswert einfache, dann um so farbigere Szene, für die der einfallsreiche Theo Otto als Bühnenbildner zeichnete). Man hat Grillparzers Liebesdrama von Hero und Leander mit Shakespeares Romeo und Julia verglichen, und in der Tat schwingt sich dieses naive Mythen- und Märchenstück von der Liebe einer geweihten Vestalin und eines weltlichen Jünglings (dazu noch «Ausländer»!) zu dichterischem Hochflug, der aus der Turmszene eines der schönsten Liebesgedichte der neueren Literatur macht. Auch die anmutigen Proportionen des einlinigen Werkes, dessen leichter Stil und einfache Anlage — eine Nebenhandlung fehlt! — das Drama zum Dramolet verschlankt, bleiben zu bewundern; und man geht nicht fehl, in der Szenenführung die leichtere Hand des Wieners zu erkennen, der die Tragik eines Stoffes zu enttraurigen vermag. Wie übermütig gibt sich zum Beispiel die Szene zwischen den beiden Freunden am Strand, wo der Unheil ahnende Kamerad den Leander von der Schwimmtour zum nächtlichen Rendezvous abhalten will und ihn darum in seiner Hütte einschließt! *Wolfgang Heinz* inszenierte die hellenische Hespont-Tragödie fast altweimarisch

schlicht und ganz aufs edle Wort gestellt. Er, der selbst den unerbittlich strengen Oberpriester, sozusagen den Hellespontifex, darstellt, hat eine Helferin allerersten Ranges in *Käthe Gold*, einer anmutig unheroischen Hero, die in den Liebesszenen Töne von einer selten vernommenen Lieblichkeit findet: unnachahmlich und unvergeßlich im mädchenhaft keuschen Tonfall ihr an die Lampe gerichteter Satz, die sie abstellt, daß sie nicht ihre Liebesverschämtheit gewahre; und die in den Szenen von Leid, Verzicht und Nichtverzichtenkönnen zu ihren ergreifenden Schmerztönen findet, mit den verschleierte[n] Worten, wie in ungeweihte Tränen getaucht. Und doch ist diese klassische Schmerz-Schauspieler[in], die uns am trefflichsten, am unübertrefflichsten als *Maria Magdalena* erschien, der Verwandlung auch fähig und hat uns alternierend die in den Jüngling Cesareo verwandelte Viola allerliebste vorgegaukelt: als eine . . . Knäbin.

Ein drittes Mal in den gleichen Tagen sahen wir sie als Haitang in *Klabunds* chinesischem *Kreidekreis* am Stadttheater in *Basel*, den der phantasievolle *Leonard Steckel* farbig, doch auch innig, mit seiner Neigung zum grotesken Pathos und zur Parodie inszenierte. Käthe Gold, die hier den später-früher von Tolstoj gezeichneten Passionsweg der «Auferstehung» geht, macht die Wandlung glaubhaft, die sie nicht an sich selbst, sondern an den beiden, von ihr bezauberten Männern erfährt, dem Prinzen Pao, in dem der gute Keim von Anbeginn wohnt, und dem harten Mandarin Ma, dessen Herz sie erweicht und durchgütet. In den Szenen, da diese göttliche Dulderin ihre Demut auf eine harte Probe gestellt sieht — die Nebenbuhlerin schiebt ihr den Mord an dem Gatten und sich selbst deren Kind zu —, vermag sie wieder Proben ihrer schmerzherzlichen Kunst zu bieten, die ihren Ursprung in einer empfindsamen Erlebnisfähigkeit hat. Steckel selbst mimt den Mann Ma, rätselhaft-asiatisch, ergreifend in seiner trockenen Bekehrtheit zum Guten. Die spitzen Töne der echt falschen Yü-Pei (Sylva Denzler) bleiben einem im Ohr. Klabunds Spiel zeigt noch einmal die dramaturgischen Schlüssel seiner Wirksamkeit, offene Geheimnisse sozusagen: denn es geht einfach darum, daß wir Zuschauer Unrecht nicht sehen können und es *erleiden* müssen, wenn wir es in starken Portionen auf der Bühne schauen; was also bedeutet, daß wir *mit-leiden*, mitgehen, mitgegangen werden und es kaum erwarten können, geheilt zu werden: durch Wiederherstellung von Recht und Billigkeit. Ist darum solches Theater schon «billig» zu nennen? Nebenbei zeigt uns dieses wieder hervorgeholte Stück des vor zwanzig Jahren in Davos verstorbenen Dichters eine klassische Quelle von Brechts heutigen Chinoiserien, und seltsam: der alte Mythos und das neue «Epos» finden sich im gleichen Ethos.

VICTOR WITTNER