

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **29 (1949-1950)**

Heft 10

PDF erstellt am: **17.07.2024**

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.

Basler Schauspiel

In einem gehaltvollen Vortrag über die Aufgaben des heutigen Schauspiels hat der Schauspieldirektor des Basler Stadttheaters, Kurt Horwitz, mit Recht festgestellt, daß das Schauspiel das Gesicht eines Theaters bestimme. In der Tat will das Schauspiel ja — in künstlerischer Form und unter voller Ausnützung der ästhetischen Wirkungsmöglichkeit — geistigen Inhalt vermitteln, indem es sich an das reflektierende Bewußtsein der Menschen wendet und sie zur intellektuellen Auseinandersetzung und Stellungnahme anhalten will. Betrachten wir nun, was das baslerische Theater seit Beginn der neuen Saison an Schauspielen herausgebracht hat, so können wir dankbar gestehen, daß uns sein Gesicht gefällt und anzieht.

Mit dem skurril-poetischen Lustspiel «*Wär' es so schön gewesen?*» (englischer Titel «*Dear Brutus*») in drei Akten vom Schotten *James Matthew Barrie* in der Übersetzung von *Peter Lotar* stellte sich das Basler Ensemble in einer geschlossenen, wohl gelungenen Aufführung dem Publikum vor. Unter der kundigen Hand von *Ernst Ginsberg* wurde diese Farce einer Johannismacht, in der weiser Humor und pessimistische Zynik in undurchdringlicher Verbindung auftreten, in der richtigen Nuancierung des Komödienhaften gespielt. Der Mensch handelt immer nur seinem Charakter entsprechend; verpaßte Gelegenheiten, Fehler, unrichtige Worte oder Taten, wir würden uns gleich verhalten, wenn wir die Zeit zurückdrehen könnten. Das sind die Gedanken dieses Spiels.

Nach dieser heiter-besinnlichen Einleitung, in der im Alltäglichen die Unzulänglichkeiten der Menschen schlicht aufgezeigt wurden, ohne darüber ein Werturteil zu fällen, holte das Schauspiel in Basel zu größeren Taten aus. Hier ist zu nennen «*Henri G. Dufour*» von *Oskar Wälterlin*. Dufour, der große Überwinder der Gegensätze, der Ausgleicher, der aus der Kraft seines Glaubens und aus seiner persönlichen Lauterkeit heraus in den Wirrnissen seiner Zeit fest bleibt, der sich aus der Geborgenheit seines Privatlebens herausbegibt, um die historischen Ereignisse mitzubestimmen, teilt seine seelische Harmonie den gegensätzlichen Machtstrebungen mit. Das Böse liegt hier in diesem Machtringen der politischen Kräfte mindestens potentiell enthalten. Dufour, der nicht wie Jakob Burckhardt den Ereignissen auswich, widerlegt durch sein ganzes Leben dessen Satz von der Macht, die an sich böse sei. Sowohl für den Autor wie auch für die Bühne ist es schwer, einen Stoff überzeugend zu gestalten, der so aus der komplexen historischen Situation heraus lebt, diese aber nur indirekt wiedergibt und als Hauptfigur eine Persönlichkeit hat, die in ihrer immer gleichbleibenden ruhigen Festigkeit einer inneren dramatischen Entwicklung nicht zugänglich ist. Unter der Regie des Autors leistete das Basler Ensemble sein Bestes. Besonders erwähnt sei die überzeugende Gestaltung der Hauptfigur durch *Kurt Horwitz*, weil er dem Helden die ganze Wärme einer großen, einzigartigen Menschlichkeit zu leihen vermochte.

«Wer das Böse tut, sollte sich vor allem vor sich selbst schämen», sagt Demokrit und gerade dies vermag «*Richard der Dritte*» nicht. Er ist — bei *Shakespeare* — der verkörperte Bösewicht, aber nicht psychologisch, sondern schicksalhaft. Nie kann er von seinem Tun Distanz nehmen. Er kennt die Spannung zwischen Gut und

Böse gar nicht, kann deshalb keine innere Entwicklung durchmachen, sondern muß immer nur das Böse tun. Schauernd sehen wir das erbarmungslose Walten des Bösen, das diejenigen, die ihm zu nahe treten und auch, und vor allem, diejenigen, die ihm dienen, vernichtet. Die Aufführung wurde unter der Leitung von Kurt Horwitz zu einem beeindruckenden Erlebnis. Auf dem düsteren, ganz in dunkelrot gehaltenen Bühnenraum *Theo Ottos* hoben sich die Gestaltungen der agierenden Personen wie in Großaufnahmen in voller Wirksamkeit ab. Ohne falschen Pathos ließ *Walter Richter*, der als Gast aus Zürich zugezogen war, einen von teuflischer Bosheit besessenen Richard den Dritten vor unseren Augen erstehen.

Auch in *Goethes Iphigenie* will das Böse in seiner gefährlichsten Form, der scheinbaren Notwendigkeit für das Erreichen eines an sich guten Zwecks oder Ziels, sich die Menschen unterwerfen. Nur in der erschütternden Reinheit der klassischen Gestaltung Goethes konnte der Sieg des Guten und der Wahrheit vor der List und der Macht glaubwürdig gestaltet werden. Überzeugend wurde die Iphigenie von *Agnes Fink* gestaltet, die in der in vollendetem Rhythmus das Letztmögliche aus den Versen holenden Rezitation des Parzengesangs ihren darstellerischen Höhepunkt erreichte. Kraftvoll-männlich *Bernhard Wicki* als Orest, frisch-optimistisch *James Meyer* als Pylades und in jugendlicher Würde *Erwin Kohlund* als Thoas. Besonders hervorzuheben wäre der Arkas *Arthur Fischer-Streitmanns* wegen der hervorragenden Gehaltenheit seiner Sprache. Das waren die Goetheschen Verse in ihrer ganzen Reinheit, die sich selber trägt und nicht der naturalistischen Ausdeutung bedarf; sonst hätte Goethe die Iphigenie nicht in Versen geschrieben, schreiben müssen! Dieser klassische Geist wurde auch im stilvollen Bühnenbild *Eduard Gunzingers* und in der würdigen Inszenierung Kurt Horwitzs bis in die Gesten der Schauspieler spürbar.

«Was sollte ich anderes tun, wenn ich leben wollte?» sagt Horst Anders in «*Als der Krieg zu Ende war*» von *Max Frisch* als Verteidigung für seine — wenn auch nur (!) befehlenderweise — Mitwirkung an den Judenschlächtereien in Warschau. Er hat realistisch gehandelt, er hat vor der Alternative des Guten oder Bösen das Böse «mitgemacht», weil ein anderes Verhalten gegen seinen Selbsterhaltungstrieb gegangen wäre und weil er glaubte, daß das ihm «anbefohlene» Böse nichts mit seiner persönlichen Verantwortung zu schaffen habe. Max Frisch hat es unternommen, in seinem Schauspiel das Böse, wie es sich in unserer Zeit manifestiert hat, zu gestalten. Diese Auseinandersetzung mit einem Gegenwartsproblem ist ein großes Verdienst, aber auch ein großes Wagnis. Max Frisch sagt selbst, daß er eine «Ausnahme» seinem Werk zugrunde gelegt habe. Und in der Tat rühren die Einzelschicksale, die er vorführt, schon an sich fast ans Unglaubliche und sollen in seinem Stück doch noch auch für ein Allgemeingültiges zeugen. Wir fragen uns, ob diese beabsichtigte Wirkung wirklich erzielt werden kann, so sehr wir den Geist, der aus dem Schauspiel zu uns spricht, den Geist, der gegen die Sucht der Verallgemeinerung und der typisierenden, schablonenhaften Vorurteile Völkern und Menschen gegenüber aufruft, bejahen und die an den Einzelnen gestellte Forderung der kompromißlosen Stellungnahme gegen das Böse («Es geht nicht, daß wir im gleichen Hause wohnen mit einem Verbrecher, und wir wenden uns nicht gegen ihn!») würdigen. Wenn wir uns so mit dem Dichter «über den Kopf des Kunstwerks hinweg» verstehen können, weil wir in den selben Zeitströmungen stehen, so scheint es uns doch, daß das Mittel des Dramas hier vielleicht besser durch eine dem Dichter und dem Stoff entsprechendere Kunstform zu ersetzen gewesen wäre. Oder liegt es nur daran, daß das Zeitgeschehen für uns zu undurchsichtig ist, zu sehr sich in Einzelschicksale zerlegt, wenn wir es wirklich erfassen wollen und daß deshalb Ausnahmekonstellationen zu stark nur als solche empfunden werden können? Max Frischs Schauspiel scheint uns so mehr ein Appell zu sein, das grauenvolle Geschehen nicht zu vergessen, als eine überzeugende, allgemeingültige Auseinandersetzung mit dem Problem des Bösen in seiner gegenwärtigen

Erscheinung. Die Aufführung in Basel entsprach, auch in der Mitwirkung von *Brigitte Horney*, *Walter Richter* und *Pinkas Braun*, im wesentlichen der Uraufführung in Zürich vom 8. Januar 1949. Die Inzenierung, die wiederum von Kurt Horwitz besorgt wurde, konnte den Ansichten des Autors absolut gerecht werden. Mit allen Registern ihrer reifen Kunst stellte Brigitte Horney die leidende und liebende Frau des «Verbrechers» dar. Überzeugend «mimte» Walter Richter den stummen Part des russischen Obersten. Herb und eckig erstand durch *Bernhard Wicki* die Gestalt des Deutschen und *Valerie Steinmann* lieh der kleinen Berlinerin Gitta lebens-echte Züge. Der Jude Jehuda Karp wurde von Pinkas Braun (in echt jiddischem Idiom) in einer erschütternd intensiven schauspielerischen Darstellung geboten.

Ist das letztgenannte Schauspiel auch das gegenwartsnaheste, so sind doch alle vier in ihrer Problematik von bezwingender Aktualität. Und gerade daß jedes in einer werkgetreuen künstlerischen Gestaltung aus sich selbst heraus auf der Bühne zur Wirkung kam, ist ein großes Verdienst des Basler Schauspiels. Einzelne Namen von Darstellern haben wir bereits erwähnt. Die nicht Genannten aber verdienen nicht minder ein volles Lob, doch konnten wir in unserem kurzen Überblick leider nicht auf alle Einzelheiten eingehen. Hervorstechend an den Aufführungen in der ersten Hälfte der Basler Schauspielsaison scheint uns ganz allgemein die Einheitlichkeit in der geistigen Konzeption zu sein, die ihren Ausdruck auch in der wirkungsvollen Koordination von Inszenierungsabsicht, Bühnenbild und schauspielerischer Leistung fand.

Conrad H. Schachenmann

Basler Oper

Seit Beginn der Wintersaison brachte das Basler Stadttheater vier Opern («Zauberflöte», «Entführung», «Lohengrin», «Ein Maskenball») und drei Operetten («Die Gondolieri», «Land des Lächelns», «Die lustige Witwe») heraus. Aus technischen Gründen muß sich der Rezensent auf zwei Werke beschränken.

«Die Gondolieri», die Operette von Sullivan (deutsche Übersetzung von Otto Maag), ist ein köstliches, unterhaltendes Werk voll Süße, Charme und Temperament. Die Musik ist nicht eigentlich groß zu nennen, aber sie ist reich an Einfällen und von untadeliger Sauberkeit. Sullivan vermag uns für drei Stunden, was eher etwas zu lang ist, in angenehme Stimmung zu versetzen. Unser Sinn für Proportionen kommt wohl etwas zu kurz, denn das Werk nimmt einen gleichförmig-glatte Verlauf, hat keine eigentlichen Höhepunkte. Besonders mühsam anzuhören sind die Nähte zwischen Dialog und Gesangsnummern. Doch ist es dem Komponisten nicht hoch genug anzurechnen, daß er nicht in das schwülstige und süßliche Fahrwasser der heute beliebtesten Schöpfer der platten Operetten geraten ist.

Inhaltlich unterscheidet sich das Venezianerstück nicht sehr von den Werken letzterer. Ohne die Gegenüberstellung degenerierter Adelliger und naiver, aber gesunder Gondolieri kommt auch Sullivan nicht aus.

Die Aufführung des Stadttheaters (Inszenierung *Kurd E. Heyne*) war sehr erfreulich. Die Regie verstand es, aus dem Stück etwas zu machen. G. Becker dirigierte natürlich und verständnisvoll, das Ballett gab sein Bestes, ebenso die Sänger: *Erd*, *Kobierska* (die erfreulich anzusehen ist), *Zumbrunn*, *Knapp*, *de Vries* etc.). Die Bühnenbilder von *Max Bignens* unterstrichen nach meiner Auffassung etwas zu stark den Hang zum Südseezauber.

Ganz andere Maßstäbe muß man an eine Aufführung wie die der «Entführung aus dem Serail» von W. A. Mozart legen (Regie E. Neudegg). *F. Ollendorf* als

Osmin überragte seine Kollegen, vor allem aber das Ensemble, denn er gestaltete seine Rolle überlegen, frei und gelöst. *Colette Lorand*, so angenehm sie stimmlich sein mochte, wirkte oft etwas steif und unbeholfen. Am besten gefiel uns das Schlußduett, das sie zusammen mit *B. Wosniak* sang, welcher weniger aktionsfähig war. *Heidi Zumbrunn* war köstlich (auch stimmlich angenehm) und *H. Jonelli* gab sein Bestes. Das Orchester musizierte unter der Leitung von *A. Krannhals* sehr zurückhaltend, aber manchmal zu wenig präzise.

Für Mozart war der dichterische Grundriß, wie er im Texte Bretzners vorlag (der ältere Vorlagen an Klarheit und Einfachheit überragt, aber doch ohne jeden höheren Schwung ist und seinen guten Anteil an der Philistrosität der ganzen Gattung hat), nicht etwas Feststehendes. Er begnügte sich nicht damit, den Gang der Handlung in vollen Farben auszuführen, sondern seine musikalisch-schöpferische, dramatische Fantasie schmiedete ihn sofort um. Mozarts Ideal war etwas ganz Besonderes. Er kennt weder die Unterordnung des Ganzen unter eine monumentale Grundidee, wie es in den italienischen Opern die Regel war. Nur die «Zauberflöte» macht hierin eine Ausnahme. Auch erstrebte er nicht die Zurückführung der Charaktere auf die einfachsten Formeln, wie sie in den französischen Reformopern Glucks zutage trat. Wohl sind auch für ihn die Charaktere, und zwar noch weit ausschließlicher als für Gluck, die Hauptsache. Ihre Darstellung, Entwicklung und ihr Widerspiel sind für Mozart der eigentliche Inhalt des Dramas, weit mehr als das dramatische Geschehen als solches. Deshalb begnügt er sich mit gesprochenem Dialog und Seccorezitativen (selten Orchesterrezitative). Er verschmäht es, den Gang der Handlung Schritt für Schritt musikalisch wiederzugeben, greift nur die entscheidenden Momente heraus (und dies mit einem psychologischen Feinsinn sondergleichen) und stellt an ihnen in großen, reich ausgeführten Seelengemälden die Entwicklung der einzelnen Charaktere dar. Der dramatische Verlauf steht nicht unbedingt an erster Stelle, sondern wichtiger sind für Mozart die Eindrücke, die davon gleichzeitig auf die verschiedenen Charaktere ausstrahlen, die Wandlungen, die ein solches Gegenspiel bei ihnen erzeugt. Mozart ist der unerreichte Meister des musikalischen, dramatischen Ensembles.

Viele musikalische Einflüsse machen sich in der «Entführung» geltend. Der Träger der eigentlichen Herzengeschichte (Belmonte, g-Moll-Arie der Constanze und die Kernpartie des Finales) ist der veredelte deutsche Liederton, dem, namentlich in Belmontes Gesängen, ein guter Teil warmer italienischer Melodik beige-mischt ist. Daneben bemerken wir die strenge, alte kontrapunktische Weise, wie den niederen volkstümlichen Lokaltönen. Der Buffostil (in den Partien Osmins und Pedrillos) wird jedem Hörer in deutlichster Erinnerung sein. Dagegen kann der Feinhörige selbst Einflüsse der französischen Opéra comique bemerken (wo es sich um die Schilderung der äußeren Umgebung oder um die drastische Wiedergabe einer bestimmten Situation handelt, ferner in den Partien Blondchens). Wer unbedingt etwas an Mozart aussetzen will, wird mit dem Finger schulmeisterlich auf die Stellen hinweisen, wo der pathetische italienische Arienton vorkommt, und wird mit Recht bemerken, daß sich dieser noch nicht organisch in das Ganze eingefügt hat, und ganz besonders nicht in der besprochenen Aufführung.

Das Großartige und Wunderbare ist nun aber, daß alle diese musikalischen Strömungen nicht blockhaft nebeneinanderstehen, sondern daß das ganze Werk ein organisches Ganzes bildet, das auf einer überaus feinen Rechnung beruht, die nicht gestört werden darf durch eine vielteilige, episodenhafte Aufführung. Nicht vollauf zu befriedigen vermochte die Leistung des Ensembles. Es fehlte ihm das Verständnis für die oben besprochenen Feinheiten, weil es zu sehr nur den dramatischen Verlauf im Auge hatte.

Hans Oesch

Stadttheater Zürich

Puccini: Madame Butterfly

Vor etwa 25 Jahren war in einer europäischen Hauptstadt ein internationales Frauentreffen. Einige der zivilen Amazonen traten vor Mikrophon und Kamera der «Tönenden Filmwoche»; so wurden auch wir ihrer teilhaftig. Unter mehreren anderen Gestalten, alle vom unwiderstehlichen Liebreiz, der auf internationalen Kongressen Pflichtfach ist, erschien eine Japanerin und las uns in tadellosem Deutsch also die Leviten: «Ihr Europäer glaubt, wir Japanerinnen alle seien ‚Butterflys‘ wie in Puccinis Oper. Das ist durchaus nicht so. Wir modernen Japanerinnen sind selbstbewußte Frauen. Wir verlieben uns nicht in den ersten-besten ausländischen Marinelieutenant, und wir sterben auch nicht daran!»

Gegen Puccini ist nichts einzuwenden. Cho-Cho-San, genannt Schmetterling (Butterfly), ist die japanische Erscheinungsform, daran ändern ehrbare Emanzipationsturniere nichts, des übernationalen, verehrungswürdigen und unsterblichen Mädchens, das nur einmal zu lieben vermag und an seiner tiefen, den ganzen Menschen, Körper und Seele, erfüllenden Hingabe zu Grunde geht, wenn das in urgewaltiger Zuneigung gründende, ebenso grenzenlose Vertrauen in tragischem Geschick zusammenstürzt — oder von ordinärer Gewissenlosigkeit mißbraucht wird. Dies Zweite ist das lebenswahre, zwar nicht ästhetisch tragische, dennoch menschlich ergreifende, von Giacomo Puccini künstlerisch glaubhaft gestaltete Schicksal seiner japanischen Heldin.

«Madame Butterfly» erlebte die Uraufführung (Mailand) im Februar 1904. Wenige Tage zuvor war der russisch-japanische Krieg entbrannt, untergründige Overture der Globalkriege unseres Jahrhunderts. Japan wurde anerkannte Großmacht. Während seine Kriegstaten unsere Welt in Staunen und die nicht minder überraschten Militärs in Bewunderung versetzten, ward Puccinis Oper, Darbietung liebenden und leidenden, unkriegerischen Japans, die große und höchst erfolgreiche Novität aller Opernhäuser im sogenannten Westen.

Puccini ist der zeitlich letzte echte und starke Melodiker unter den Souveränen der Tonkunst; noch zu seinen Lebzeiten bahnte sich, weit mehr mittels literarischer Druckerschwärze, als spontan, jene technokratische Musik den Weg, deren uns unbekannte Muse möglicherweise der Familie Aristoteles und ganz sicher nicht den Grazien verwandt ist. «Madame Butterfly» ist das zarteste unter den mehraktigen Bühnenwerken des auf eigene Weise großen Italieners. Deutlicher noch als anderswo, und trotz der markanten Verschiedenheiten der musikalischen Ausdrucksmögen, wird hier die ungemein reizvolle künstlerisch-seelische Sympathie des Vollblutitalieners Puccini zur französischen Opernlyrik der Gounod, Massenet, Saint-Saëns und sogar, besonders im Orchester, zu dem feinen und noblen Impressionismus des Komponisten von «Pelléas et Mélisande», Claude Debussy. Lyrische Zartheit liegt bereits im Sujet beschlossen, von dem sich der Meister, indem er mit seinen besonderen Augen es anschaute, angezogen fühlte; es wird schon durch den Beinamen der Heldin charakterisiert und durch die besondere japanische Empfindsamkeit, der er entstammt. In der Tat ist es wundervoll, wie sich in «Madame Butterfly» der unverwechselbaren, so italienisch-brisanten wie französisch-lyrischen Handschrift Puccinis jene sublimen, durchsichtigen Tinten beimischen, die uns aus der japanischen Malerei bekannt sind. Eine solche Veränderung der «Handschrift» kann niemals Willensakt sein, sie ist künstlerische Begnadung; und dies um so eindeutiger, als jene Veränderung nicht akzentuiert ist, sondern nur dem feineren Ohre fühlbar, und auch ihm erst, wenn es gesammelt hinhorcht. So geschieht es, daß wir im Nachhall der Fascination durch den genialen spirituellen und erotischen Charme dieser Partitur gewisse Passagen der berühmten Sätze Friedrich Nietzsches über

«Carmen» auch hier als Wahrheit erleben, ja hier sogar mehr noch als gegenüber der ungebrochenen Vitalität und dem unwiderstehlichen Elan von Bizets Meisterwerk. «Diese Musik kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. Sie baut, organisiert, wird fertig: damit macht sie den Gegensatz zum Polypen in der Musik, zur ‚unendlichen Melodie‘. Auch dies Werk erlöst; nicht Wagner allein ist ein ‚Erlöser‘. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit. Sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon».

All dies verwaltet der zu theaterlicher Meisterschaft gereifte Kunstverstand eines tief melancholisch veranlagten, im Grunde lebensverneinenden Künstlers, den wir bewundern, je mehr wir aus Hingerissenheit zurückgleiten in kritische Auffangstellung. «Madame Butterfly» ist «durch»komponiert; das Rezitativische ist in die Gesamtheit der Partitur ebenso organisch und unauffällig einbezogen wie die Arien, Duette und Ensembles; ihr dramatischer Höhepunkt, die mit Recht vielgeliebte Arie «Un bel di vedremo...», Peripetie in Butterflys Geschick, steht genau in der Mitte der drei Akte, die zwar nicht historisch (was künstlerisch unerheblich), wohl aber psychologisch, was dramaturgisch sehr wesentlich ist, eine geschlossene Einheit bilden. Die musikalisch und psychologisch genialste Partie des Werkes, eine der großartigsten der gesamten Opernliteratur, ist der zweite Akt-schluß. Schwer und langsam fallen die Sekunden in die Ewigkeit, und zwischen ihnen schwebt, in den zartesten Tönen, Butterflys Erinnerung an vergangenes, die Hoffnung auf neues Glück...

«Madame Butterfly» ist nicht Musikdrama im eigentlichen Sinne. Denn woran die Heldin zu Grunde geht, die Herz- und Geistlosigkeit eines oberflächlichen, gänzlich uninteressanten, als Marine-Offizier verkleideten Operntenoristen, den Puccinis Musik gerade noch erträglich macht, hat nicht den Rang des Tragischen, so beklagenswert das Ergebnis ist. Trauerspiel fordert vor der tragischen Wirkung tragische Ursache. So bleibt «Madame Butterfly», trotz der oben angetönten musikdramatischen Struktur, «Oper» — während umgekehrt etwa die ausgesprochene «Nummern»-Partitur «Carmen» vollkommenes Musikdrama ist.

Die «Butterfly»-Aufführung des Stadttheaters hat die Engelsgeduld der Zürcher Kritik erschöpft. Wir begrüßen es im Interesse des Instituts, obgleich uns selber die «Carmen»-Aufführung weit mehr in Harnisch gebracht hat. Es ist und bleibt unmöglich, einem Opernhause musikalische Bedeutung und künstlerischen Rang zu geben ohne starke, überragende Kapellmeisterpersönlichkeit, die, weil sie selber bedeutend ist, hohe künstlerische Ansprüche stellt und dafür auch die hohen Maßstäbe besitzt. Das szenische, im Textbuch weitgehend vorgeschriebene Arrangement von «Madame Butterfly», in den Bühnenbildern von *Roman Clemens* vom Jahre 1944/45, besorgte *Dr. Friedrich Schramm als Gast*. Die gegenüber «Carmen» sichtlich bessere Führung im Darstellerischen ist vermutlich sein Werk. — Daß unsere Aufführung — trotz allen Mängeln — hörens- und sehenswert, ist das Verdienst zweier wahrhaft bedeutender Künstlerinnen. Es ist lange her, daß wir auf schweizerische Bühnen von Schweizer Künstlern so wundervollen Gesang vernahmen wie von Frau *Lisa della Casa*, die wir zum ersten Male hörten und die uns vom ersten Ton an durch die natürliche, mühelose Fülle und künstlerische Pracht ihrer Stimme gefangen nahm. Sie ist zweifellos der im Range erste Botschafter der Eidgenossenschaft an den Höfen der europäischen Opernkunst. Auch darstellerisch überragt sie weit das auf Opernbühnen übliche Getue; wie sie uns Butterflys Sterben miterleben läßt, ist so meisterlich, daß wir uns dessen erst im Nacherleben voll bewußt werden. Auf andere Weise von hoher Kunst ist *Nell Rankin* in der in doppeltem Sinne dienenden Rolle der Suzuki: so bezwingend schlichte, vollendete und vollkommene, beseelende Hingegebenheit an den darzustellenden Menschen weckt unsern tiefen, verehrungsvollen Dank. Für Konsul *Sharpleß*, eine der anziehendsten zeitgenössischen Gestalten der Opernliteratur, war einst mit Recht ein *Georges*

Baklanoff nicht zu schade; *Willy Ferenz* bemüht sich um natürliche Haltung. Der Operettentenor *Max Lichtegg* gibt den leichtsinnigen Leutnant. Wir empfehlen ihn wärmstens künstlerisch dramatischem Unterricht bei Nell Rankin.

Georg Elgard

Zürcher Schauspielhaus

Egmont — Romulus der Große

«*Egmont*» ist in der deutschen Dichtung so einzigartig wie *Goethe* selbst. Egmont ist ein tragischer Held und trotzdem als solcher nicht steil und düster, nicht voll von weltanschaulichem Gewühl, nicht abgründig und dämonisch, sondern er ist nach tiefstem Wesen glücklich, sieghaft, sicher seiner selbst und der Dinge, eingeschwungen in alle Glücklinien des Weltlaufs, unhemmbar liebend und geliebt, in Einklang mit allem Gelingen der Menschen und Sachen — schön, genialisch, voll Désinvolture, hell und apollinisch, unfähig zu Haß, Kleinlichkeit, Mißtrauen und Scheelsucht, der Mensch der Sonnenseite: alles Dinge, die *Goethe* selbst zu «*Egmonts*» Zeit verkörperte. Und dieser Mensch wird nun zum tragischen Helden; *tragisch* dadurch, daß gerade alles, was die Welt zu bezwingen, zu zähmen, auf ihre Güte und Schönheit festzulegen mächtig schien, nun darin scheitert, selber ins Unrecht gesetzt und bezwungen wird — von einem Überschuß des Bösen, Hämischen, Geistlosen im Weltlauf, der nicht gezähmt, nicht erweicht, nicht durchhellt werden kann. Und ein *Held* dadurch, daß er innerlich nicht unterliegt, daß er zwar nicht mit stoischer Unempfindlichkeit sein Schicksal auf sich nimmt, daß er sich aufbäumt wie ein edles Pferd unter einem unverdienten Schlag, ernstlich um seine Rettung ringt — vor dem Unabwendbaren aber doch seine Schönheit ungetrübt, seinen Stolz unzutreten in den Tod trägt. Sein Gegenspieler ist einerseits Oranien, der Schwere, Ernste, mit dem objektiven Gewicht des Einzelumstands Arbeitende, der schwunglos Gewissenhafte, der das Schwungvolle neidlos liebt. Auf der andern Seite Alba, der Großinquisitor, der zuletzt weithin aus einem Alberich-Haß gegen das Lichte, Freudig-Strahlende, Sonnenhafte *Egmonts* handelt, welches er zerstampfen, aber nie selbst erreichen, nicht einmal verdunkeln kann — auch er ein Mensch von Wesentlichkeit und Gutgläubigkeit, ein ewiger Typ der Lebensfeindschaft aus Furcht und Unfähigkeit. Klärchen — niemand als *Goethe* konnte dieses Blumenhafte zeichnen, das Röschen auf der Heide; niemand sich seinem unsäglichem Reiz so fromm öffnen, niemand so grausam begreifen, daß ein solches Wesen zur Blüte und dadurch alsbald zur Zerstörung bestimmt ist — begreifen, weil er diese Bestimmung im Leben tätig mitvollzogen hat. Denn wie *Goethe* unwiderstehlich war — wie hätte ein *Egmont* es nicht sein sollen? Ist es genial, dämonisch, göttlich oder was, in solchen Schicksals-Peripetien auf der «guten», obenausschwingenden Seite mitzuwirken? Noch grausamer ist die Zeichnung *Brackenburgs*. Hier hat *Goethe* mit der ganzen Brutalität des «Gesunden», sich und den Erfolg Besitzenden den Stift geführt. Rechnen wir noch die kleinen Rollen der Handwerker hinzu, welche mit Strichen hingeworfen sind, deren Bezeichnungskraft an *Rembrandt* zu messen wäre — so haben wir die *Goethesche* Menschenwelt dieses Stückes beisammen. *Ferdinand* könnte eigentlich eher von *Schiller* sein, im jünglingshaften Ethos, im Hochtrachtenden und im leicht Papierenen seines Wesens. Übrigens hat auch *Alba* Züge von *Schiller*, er gemahnt an *König Philipp*, ohne allerdings den Reichtum dieser Gestalt zu erreichen.

Es ist ganz klar, daß, wenn es überhaupt eine große Rolle gibt, welche Naturausstattung, *Virtus*, *Kalokagathie* verlangt, es *Egmont* ist. Es war irgendwie schreck-

lich und rührend, wie Herr *Knuth* sich mühte, der Abwesenheit dieser Voraussetzung mit schauspielerischer Kunst und fast großartigem Einsatz die Gestalt Egmonts abzuwringen. Wir haben uns wohl schon fast alle selber irgendwie, irgendwann nach dem Idealischen, Schönen, Adligen gesehnt, wenn wir solche Dinge angedeutet in uns fanden, ohne die Verkörperung, das Leichtschreitende, dem Alltag Überhobene daran durch Gnade der Natur zu besitzen. Darum sei es fern, hier zu spotten — der Anlaß wäre billig und reichlich. Welches Unrecht taten die Spielleiter diesem hochbegabten Schauspieler, solches zuzulassen! Und Klärchen — wer kann das? Alternde Schauspielerinnen können die Reife der Kunst dazu haben, aber die leiseste Kunstmäßigkeit hebt ihre eigene Richtigkeit auf bei diesen Goetheschen Mädchen. Oder soll eine junge, sehr junge das Naturhaft-Süße durch ihre eigene naturhafte Süße geben? Auch das ist unmöglich; es bliebe ein Zufall unterhalb aller Kunst. So ist hier Gelingen immer ein Glücksfall, ein halbes Wunder. Und im «Egmont» kommt noch der Auftritt hinzu, wo Klärchen die Bürger zum Aufruhr aufzureizen strebt — das Dämonisch-Elementare, das schon verhüllt in ihrer ganz und nur sinnend in sich selbst schwingenden Liebe lag, dann aber lediglich durch seinen «ethischen» Inhalt von dem Geist der späteren Kriemhild sich unterscheidet. Viel Entschuldigung gibt es also auch für das Versagen von Fräulein *Rosenberg* (welches allerdings in jener Revolutions-Szene nahezu ungeheuer war). Da auch Herr *Richter* als Alba in bloßer Bärbeißigkeit versackte, so blieb wirklich nicht mehr allzu viel übrig, um das Spiel zu tragen: etwa Herr *Schürenberg* als männlich sympathischer Oranien, Herr *Herrmann-Schaufuß* als Schneider (eine dünne Callot-Figur, in der doch das Grauen der Zeit einen Augenblick denkwürdig zu sich selbst kommt), Herr *Tanner*, der gefährlich gut war als Brackenburg — und eben das Stück selber, dieser Hergang, der glücklich und eiskalt der Natur selbst gleichend sich ausbreitet — wie nur der jüngere Goethe das darzubieten vermag.

* * *

Die Komödie «*Romulus der Große*» von *Fritz Dürrenmatt* ist seit ihrer Uraufführung vor Jahresfrist in Basel über verschiedene Bühnen gegangen, hat in Deutschland Mißerfolg und Erfolg gefunden und hat nun das Zürcher Schauspielhaus erreicht. Im ganzen hält der positive Eindruck von Basel durchaus vor — und zwar gegen Widerstände. Wer eine mit possenhafter Moderne aufgezogene Antike, wie sie auf sehr verschiedenen Ebenen Offenbach, Shaw, Giraudoux dargeboten haben, nicht liebt, wer überhaupt das Witzemachen als solches nicht liebt, wird Schwierigkeit haben, in dieses Stück hineinzukommen. In den ersten zwei Akten überwiegen und überwuchern die Witze das lockere dramatische Gerüst, und mehr als je drängte sich es uns auf, wie vorteilhaft es wäre, hier das Tempo zu beschleunigen, das unverbundene Spaßmachen zu beschneiden und diese zwei Akte in einen zusammenzuziehen. Aber der dritte und vierte Akt, beide dramatisch meisterhaft gebaut und den Zuschauer immer wieder in überraschend sich übergipfelnde Peripetien hineinreißend, sie erobern auch den Widerstrebenden unwiderstehlich. Und hier sind dann auch Scherz, Ironie und Satire voll tieferer Bedeutung und mit dem straffen dramatischen Sinn des Ganzen eng verbunden. Klar wurde auch noch mehr als in Basel, wie sehr das Stück in jeder Einzelheit von seiner mittelsten Gestalt, von der Titelfigur abhängt. *Kurt Horwitz* spielte sie in Basel, und ebenso wurde erst hier in Zürich klar, wie sehr ihm dieses Drama auf den Leib geschrieben ist. Schlechthin alles hängt daran, daß die skurrile Passivität des Kaisers von weiter kommt, daß sie als letzter und keineswegs von rückläufiger Selbstironie freier Ausfluß einer Gelassenheit in höchsten, überaus dichten Schichten erscheint — wie sie *Horwitz* einzusetzen hat. Nur dann ist diese selbstzufriedene Untätigkeit nicht zynisch und empörend. Sobald die Gelassenheit durch eine freundliche Lässigkeit

ersetzt wird, eine weltmännische aber substanzarme Skepsis, deren Trägheit auch keine Selbstironie trägt — so erschläfft alles, die anderen Gestalten des Stücks, die ja nur Marionetten des Kaisers sind, fallen mehr oder minder zu Boden, die Witze werden bloße und dünne Witze, und die exponierten Thesen des Kaisers über seine Staatsführung streifen nah ans salzlos Frivole. Dabei war es erstaunlich, wie Herr *Kaiser* bei solchen Anfängen doch die großen programmatischen Höhepunkte der zweiten Hälfte noch emporzureißen, ihnen stellenweise Metall einzugießen verstand.

Im übrigen hat auch der Zuschauer etwas beizutragen, um dem Kaiser seine Aufgabe zu erleichtern. Allzu nahe liegt unserem deutschschweizerischen Publikum, alle im Rahmen eines Stückes vorgebrachten Thesen einfach dem Verfasser zu belasten und das Künstlerische, das Spielende als einen in Kauf zu nehmenden Umschweif für die trompetenstoßartige Verkündigung philosophischer, moralischer, politischer, pädagogischer Ideen anzusehen. Nichts verbietet uns, diesen Kaiser Romulus mit seinen Verneinungen des mörderischen Vaterlandes gegenüber den Lebens- und Glücksansprüchen des Einzelmenschen eben als eine Gestalt aus dem Pandämonium des Dichters zu nehmen, als Vertreter *einer* wesentlichen, unentbehrlichen Stellungnahme, der gegenüber, entsprechend dem dialektischen Charakter des Geistes, auch die gegenteilige wesentlich und unentbehrlich ist. (Überraschend ist nur, daß Romulus da den organischen Standpunkt der Frau vertritt, während in dem großen Gespräch, welches das Publikum hauptsächlich aufregt und beschäftigt, der des Mannes von seiner Tochter eingenommen wird.) Nichts verbietet uns aber, sagten wir, den Kaiser hier und überhaupt als eine Menschengestalt, eine Verkörperung des Lebens zu nehmen, in die der Dichter sich einfühlt, ohne zu ihr endgültig und bekenntnismäßig Ja oder Nein zu sagen. Nicht einmal der Dichter selbst kann uns das verbieten. Denn da er ein echter Dichter ist, ist er mehr als er selbst ist und weiß, und er vermag uns nicht auf seine etwas allzu vordergründliche Art festzulegen, erst Thesen zu verkündigen und dann im Theaterblatt vor einem Schweizer Publikum weitgehend wieder davon abzurücken. (Es handle sich nicht um *Schweizer* Hochverräter, die gehörten natürlich erschossen; es handle sich nicht um den Schweizer Staat, sondern um den Großstaat; man müsse den Staaten scharf auf die Finger sehen — was heißt dieses im Falle eigener Kriegsverwicklung?) Es ist eben auch gefährlich, eine große, schöpferische Anlage fürs Barocke ganz schießen zu lassen; dann kommt es zu solchen Retraktionen. — Allerdings müßte jenes *relativ*, hauptsächlich *lebensmäßig* Berechtigte an der Einstellung des Kaisers noch etwas mehr im Spiel durchscheinen — ohne daß natürlich dieser Gestalt die offenbare Sympathie des Dichters ernstlich entwendet werden dürfte. Auch Aemilian, wieder überzeugte uns dieser Gedanke, würde ein Körnchen Selbstironie des Schauspielers erfordern in seiner dröhnend skandierenden Zurschaustellung der eigenen Zerstörtheit; im übrigen hier eine bedeutende Leistung von Herrn *Schellow*. Frau und Tochter des Kaisers (*Josy Holsten* und *Anne-Marie Blanc*), der Kaiser von Ostrom (Herr *Delius*) und Odoakar (Herr *Schürenberg*) waren je auf ihre Weise trefflich; Herr *Richter* als Hosenfabrikant Rupf sogar hinreißend. Keine der kleineren Rollen enttäuschte — höchstens hätte man sich den «Ersten Germanen» noch etwas naiver, täppischer denken mögen. Die Bühnenausstattung befolgte wieder den bei uns seit langem gültigen Grundsatz, nicht zu dienen, sondern aufzufallen, nicht zu untermalen, sondern sich durch «Einfälle» selbständig vorzudrängen; wie übrigens auch schon im «Egmont», wo der eingebaute Käfig Klärchens, das Hindernis zu den Vorhängen als zu «Fenstern der Häuser» und der sich über ein Gelände zum Publikum hinausbeugende Alba, in der Meinung, dort Egmont vom Pferde steigen zu sehen — besonders unangenehme Folgen dieser Manier waren. — Da wir übrigens gerade nochmals von «Egmont» reden, so sei doch noch der Hinweis auf die bedeutenden Leistungen von Frau Becker als Margarete, Herrn Kaiser als Vansen und Herrn Delius als Macchiavell nachgeholt.

Erich Brock