

Kulturelle Umschau

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 11

PDF erstellt am: **16.08.2024**

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.

Münchener Kulturbrief

Münchens Kulturereignisse im vergangenen Halbjahr könnte man mit drei Stichworten kennzeichnen: Theaterkrise — Hochkonjunktur im Konzertleben — Wiederbegegnung mit dem deutschen Expressionismus in der Malerei. Beginnen wir mit dem letzteren! Man darf wohl als sicher annehmen, daß die politische «Denazifizierung» der Deutschen als abgeschlossen betrachtet werden kann. So geht das sehr zögernde Interesse am deutschen Expressionismus, dem letzten deutschen bedeutungsvollen Malstil, zweifellos nicht auf das Konto einer politischen Kurzsichtigkeit. Der Wille nämlich, sich mit dieser ehemals «entarteten» Kunst auseinanderzusetzen, hat jedenfalls der *Ausstellung «Der blaue Reiter»*, die vorwiegend Werke von Franz Marc, August Macke und Wassilij Kandinskij zeigte, einen außerordentlichen Zuspruch verschafft, so daß sie am Ende — was in Deutschland heute nicht die Regel ist — verlängert werden mußte. Dennoch ist es tragisch, daß die allgemeine Reaktion des Publikums gerade gegenüber diesen Künstlern, die als letzte Schule in Deutschland ein internationales Ansehen genoß, noch ziemlich lau war. Im Publikum macht sich hier der Mangel an einer kontinuierlichen Kunstschau bemerkbar, die aus dem Intervall von zwölf Jahren der «Verbotenheit» verstanden werden muß. Dennoch bot diese Ausstellung — die demnächst in Basel gezeigt werden soll — dem Aufgeschlossenen und dem heimlich treu Gebliebenen eine einzigartige Gelegenheit, lange Zeit Geschmähtes zu Gesicht zu bekommen. Die Weltangst, die in allen Bildern Franz Marcs liegt, dürfte hier erneut als tragisches Symbol unseres zu Ende gehenden Halbjahrhunderts deutlich geworden sein.

Nachdem Eugen Jochum im vergangenen Jahre in Hamburg hatte zusehen müssen, wie der zahlungskräftigere Nordwestdeutsche Rundfunk der Philharmonie die besten Kräfte hinweglockte, was sich auch in den Kritiken der hanseatischen Presse widerspiegelte, nahm er als erster der «ganz Großen» des Taktstocks in Deutschland einen Ruf an die Spitze eines Rundfunkorchesters (München) an. Gleichzeitig gewann die Münchener Philharmonie in Fritz Rieger (vormals Mannheim) einen außerordentlich feinfühligem Sinfoniker. Georg Solti als Opernkapellmeister, zeitweilig auch im Konzertprogramm zu finden, ergänzt dieses Meisterpaar aufs beste auf dem rechten Isarufer. Es ist bedauerlich, daß seine hervorragenden Einstudierungen neuerer Werke, wie *Sutermeisters «Raskolnikoff»* und *Joseph Haß' «Tobias Wunderlich»* nicht den Anklang gefunden haben, den diese Bemühungen verdienen. Auch hier liegt die sichere Zugkraft nur beim Altbekanntem und Gewohnten. Um so begreiflicher ist der große Erfolg, den die «*Meistersinger*» unter Jochums Stabführung errangen. Hatte man nach dem Mißbrauch dieses Werkes für die politischen Zwecke des Dritten Reiches tunlichst eine lange Aufführungspause eingelegt, die längste seit der ebenfalls in München stattgehabten Uraufführung im Jahre 1868, so wurde dieses «Münchener Kindl» nun auch besonders meisterlich herausgeputzt. Hans Hotter und Anni Kupper waren schlechthin unübertrefflich als Hans Sachs und Eva; Benno Kusche ein sehr menschlich-naher Beckmesser: kein Ridicule, sondern ein Desperado. An dieser Gestalt erriet man vielleicht auch die Regieabsicht des Dresdener Gastregisseurs, Heinz Arnold. Seine Inszenierung war auf eine Entpathetisierung und eine möglichst individuell-menschliche Gestaltung ausgegangen, und dies erreicht er mit Geschmack und sicherer Hand. Vor der Rampe entsprach dem eine reich nuancierte musikalische Interpretation Eugen Jochums.

Daß der Einsatz für zeitgenössische Musik heutzutage in Deutschland ein Risiko ist, bewiesen aber auch die Programme der zahllosen Gastkonzerte, mit denen die Isarstadt trotz des Reichtums an eigenen guten Dirigenten (auch Knappertsbusch ist ja noch in München, wenn auch ohne eigenes Orchester) in letzter Zeit reich gesegnet war. *Joseph Keilberth*, *Herbert von Karajan* mit den Wiener Philharmonikern, aus Basel *Alexander Krannhals* (von der Münchner Kritik freundlich aufgenommen) und endlich *Wilhelm Furtwängler*, sie alle ließen sich ihre Meisterschaft vornehmlich an Klassikern und Romantikern bestätigen. Furtwängler brachte in seinem Gastkonzert seine eigene 2. Sinfonie. Sauber durchgeformt, redet sie aber ebenfalls die Sprache der Vergangenheit, der er sich auch als Dirigent vorwiegend verpflichtet fühlt. Um so mehr ist es *Fritz Rieger* zu danken, daß er, dessen Orchester wohl den schmalsten Geldbeutel hat, sich am meisten jüngeren Komponisten gewidmet hat. Vor allem sei hier die Uraufführung des Cellokonzerts von K. Höller mit Ludwig Hoelscher als hierzu prädestiniertem Solisten erwähnt.

Den größten Einsatz aber für die Moderne finden wir in München im Bereich des *Schauspiels*. Die Folgen dieses Idealismus blieben auch nicht aus: im Herbst meldete sich fröstelnd die ... Theaterkrise. Bei den Bayerischen Staatstheatern kündigte man kurzerhand kollektiv dem gesamten Personal, um auf diese Weise freiere Hand zu haben für Neu- oder Wiederengagements. Die Städtischen Bühnen, das sind die Kammerspiele und das Volkstheater, reagierten nicht so schockartig; man kündigte nur Einzelnen. Jedoch kam dort durch die Verlegung des Volkstheaters in eine ungünstige Gegend das sogenannte «dicke Ende» nach: man beschloß die Schließung dieses Theaters im Frühjahr. So wäre denn die Metropole des deutschen Landes mit der größten mimischen Veranlagung im breiten Volk ohne eine Volksbühne.

Kennzeichnend für die allgemeine künstlerische Lage an den Münchner Theatern ist die Tatsache, daß einer Unzahl an guten Schauspielern, die häufig auch beim Film ihren Namen haben, nur wenige Regisseure von Format gegenüberstehen, die es vermögen, aus Stars Ensembleleistungen herauszuholen. «Ensemblespiel» war gerade das Regiestichwort bei dem letzten wirklich bedeutenden Regisseur in München: *Otto Falckenberg*. Von seinem Geiste wäre heute den Münchnern etwas zu wünschen. Indessen sei den Bühnen dennoch der vom Krisengespenst ungeschreckte Unternehmungsggeist in der Programmgestaltung nachgerühmt.

Weniger regielich als darstellerisch gelang dem Staatsschauspiel eine gute Aufführung der «*Elektra*» von *Giraudoux*, die trotz ihres frühen Entstehungsdatums erst hier zum ersten Male in deutscher Sprache gegeben wurde. Vor allem mußte Inge Langen der Titelheldin die rechte Mischung von intellektueller Kälte und leidenschaftlichem Temperament zu verleihen. Eine Darstellerin, die übrigens ein lineares klassisches Spiel ohne Seitensprünge ins Naturalistische durchzuhalten vermag.

In den Kammerspielen war das Hauptereignis *Hans Schweikarts Inszenierung des Faust-II. Teils*. Eindrucksvoll in der Sauberkeit und Werkgerechtigkeit. Die Vorzüge dieser Aufführung bestanden in ihrer Beherrschtheit und im Verzicht auf allzu künstliche Effekte.

Begeisterung riefen *Therese Giehse* und *Wilfried Seyferth* als Mutter *Wolffen* und Amtsvorsteher *Wehrhahn* in *Hauptmanns «Biberpelz»* hervor. Unübertrefflich der Charme bei aller Derbheit der Giehse. Seyferths Karikatur überzeugte vor allem im sicheren Finden der Grenze zwischen Komik und Albernheit. — Ein besonderes Ereignis war *Fritz Kortners Inszenierung und Darstellung von Strindbergs «Vater»*. Er brachte es — wohl mit dem heimlichen Wienertum, das in seinem Herzen verborgen liegt — zuwege, aus dem analysierenden und zersetzenden Strindbergtyp einen glaubhaft-menschlich Irrenden zu machen. Das unversöhnlich Harte dieser Figur wurde mit einem seltsamen Charme, ja bisweilen mit leichtem Humor überwunden: ein Strindberg ohne «Staub»! — *Axel von Ambesser* setzte *M. Chr. Feilers «Sechste Frau»*, deren Anspielung auf die Tyrannei Hitlers im Propaganda-

ministerium einst erst nach etlichen Aufführungen «kapiert» wurde, mit vollendeter Kabarettwirkung in Szene. Was nicht mehr den Reiz des Aktuellen besaß, wurde in dieser Inszenierung mit köstlichen szenischen Einfällen wieder flott gemacht. Eine glänzende Maske: Friedrich Domin als Heinrich VIII. — Endlich gewann auch die «Geisterkomödie» Noel Cowards, die in London über 1500 Aufführungen erlebte, in Curt Götz' effektsicherer deutscher Übertragung reichen Beifall. Das Paar Maria Nicklisch-Friedrich Domin brachte vollendetes Konversationspiel.

Wie in unserem letzten Bericht verdient endlich noch das *Ateliertheater* mit seiner vorzüglich straffen und durch ihre Verhaltenheit überzeugende Inszenierung von Emanuel Robles «Montserrat» ein besonderes Lob. Dieses Stück, das in Hamburg wegen seiner existentialistischen Ausweglosigkeit Sturmszenen im Publikum erlebte, wurde hier mit Erregung «ertragen». Das vorwiegend stumme Spiel des Titelhelden durch Herbert Weicker machte im Menschlichen wett, was das Stück an mathematischer Brutalität zu viel besaß.

Klaus Colberg

Zürcher Stadttheater

L o h e n g r i n

«Aus einer Welt des Hasses und des Haders schien die Liebe verschwunden zu sein; in keiner Gemeinschaft der Menschen zeigte sie sich deutlich mehr als Gesetzgeberin». Mit diesen Worten begann Richard Wagner vor hundert Jahren die Erläuterung des Vorspiels seines ersten Gralsdramas. Er wollte einen Ausweg «aus der öden Sorge für Gewinn und Besitz» zeigen und das Liebesverlangen des menschlichen Herzens, das sich immer nach einem über alle kalte Wirklichkeit erhabenen Ideal sehnt. Als religiöses Sinnbild galt einst der Gral, die kostbare Schale mit den Blutstropfen Christi. Dieses hohe Symbol hat Wagner schon vor der Revolution von 1848 lange beschäftigt; im Alterswerk «Parsifal» kommt er darauf zurück. In seiner Schrift «Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage» suchte er sogar ein Aufgehen des idealen Inhaltes des Nibelungen-Hortes in den heiligen Gral nachzuweisen. (Wibelungen, das weit weniger bekannte Wort als Nibelungen, bedeuteten ihm die Waiblinger oder Ghibellinen, die mittelalterlichen Gegner der Welfen.) Eine tiefe Einheit verbindet Gralsburg, Walhall, Kareol und Wartburg. Der immer höchst sozial denkende Wagner wandte sich in jener Schrift leidenschaftlich «gegen die immer steigende Hochschätzung des Besitzes bei immer tieferer Entwertung des Menschen». Sein wärmstes Anliegen aber war eine Aufwertung, eine Regeneration des menschlichen Geschlechts. Ein besonders wirksames Mittel erkannte er in einer Veredelung der Kunst. Sein ganzes romanhaftes Leben und fanatisches Wirken muß von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Dann lösen sich scheinbare Widersprüche, und man wird hinter dem revolutionären Verbannten wie dem Freund des Bayernkönigs, hinter dem vom Optimisten Feuerbach Begeisterten wie vom Pessimisten Schopenhauer zutiefst Ergriffenen den gleichen Richard Wagner gewahren, den Dichter, den Musiker, den Schöpfer eines sonst noch kaum je verwirklichten Gesamtkunstwerks, ein vielseitigstes, unerschöpfliches und nie ganz ausdeutbares Genie. Jener herausgegriffene Satz wollte zeigen, wie gegenwartsnah seine Forderungen und seine Werke geblieben sind. Noch immer leben wir in einer Welt des Hasses, notwendiger als je wäre die Herabkunft des Grals. Aber auch gewisser als je zuvor würden wir heute fragen und mißtrauen — wie Elsa —, ja wohl gar lächeln und spotten; wir würden die edle Tat des Gralsritters bezweifeln und ihn einsam lassen; immer wieder würden Ortrud und Telramund das gute Wirken hindern, Formfehler vorschieben und ihr Veto einlegen.

Ideales Wirken wird sabotiert, die Ritter entschwinden, Heil und Hoffnung entschweben wie ein zartes, rotes Abendwölklein.

Für den unbefangenen Besucher jedes Werkes von Wagner bleibt ein Nachsinnen, eine Sehnsucht, es wieder zu hören und dem tiefen Gehalt wie den ausdrucksvollen Tönen nachzulauschen. Ausschlaggebend ist, daß mindestens unterbewußt Dichtung und Musik als Einheit empfunden werden; nur Wagner hat bisher solches Verschmelzen der Künste voll erreicht, nur bei ihm ist in idealer Weise die männliche Poesie mit dem Weib Musik eine fruchtbare Ehe eingegangen, nur er vermochte den alten Irrtum der Oper aufzuheben, der darin bestand, «daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war». Liszt erkannte schon 1856, daß mit Lohengrin die alte Opernwelt ein Ende nahm. Das Werk steht auf der Schwelle zwischen Oper und Wagners Tragödie. Eine stilgerechte Aufführung stellt hohe Anforderungen. Gern anerkennen wir, daß die jetzigen zahlreichen, stets in vollen Häusern vor ergriffenen Zuhörern gespielten Aufführungen unseres Stadttheaters sehr befriedigend sind. Dieses wohlbedachte Lob mag umso mehr wiegen, da es uns vergönnt war, mehrmals die gewiß glanzvollsten, sogar die ungekürzte Gralserzählung bringenden Vorstellungen «Lohengrins» zu sehen, die in diesem Jahrhundert möglich waren. Trotzdem können wir den Besuch der Zürcher Aufführungen warm empfehlen.

Lob verdient vor allem das von *Victor Reinshagen* mit erfahrener Einsicht und Zuverlässigkeit geleitete Orchester. Dessen Klang deckt freilich bei ff-Stellen die Stimmen etwas zu; Hauptschuld daran tragen nicht voll genügende Solisten. Auch der symphonische Zusammenklang ließ dann und wann zu wünschen übrig, indem Bläser zu stark heraustraten, wobei wir nicht an die sehr wohl gelungenen Posaunenstellen im Vorspiel zum III. Akt denken. Das Rauschende und Laute wog vor, was zu Unrecht die meisten bei Wagner vorziehen; solchem Geschmack darf das Orchester nicht nachgeben. Wenn Elsa nach ihrem Bruch des Frageverbots ohnmächtig zu Boden sinkt und Lohengrin traurig ausruft: «Weh! nun ist all' unser Glück dahin!» muß ganz zart und leise die Musik allein an die innige Liebesmelodie vom Beginn der Szene erinnern: «Fühl' ich zu dir so süß mein Herz entbrennen...». (Man vergleiche die leise Wiederholung der Liebesverklärung in ähnlicher grauer Morgendämmerung bei Tristans Worten: «Der öde Tag, zum letzten Mal!»)

Über das *Bühnenbild* (*Max Röthlisberger*) müßte ein Buch geschrieben werden. Aber es würde nur Unmoderne überzeugen. Es stehen sich da Geschmack und Gefühl zweier Parteien scharf gegenüber und auf beiden Seiten meldet sich oft beschränkte Rechthaberei. Es gibt Leute, denen die bisherige Zehnermarke mit Schloß Chillon und Dent du Midi besser gefiel als die stilisierte Landschaft der heutigen Marke. Am Scheldeufer im «Lohengrin» wird der erfahrenste Förster im Zweifel sein, ob man ihm eine Buche oder Tanne zeigt. Wagner hatte eine Eiche verlangt. Und der Schwan? In unserer Jugendzeit sah man noch sehr selten Schwäne, erst in den letzten Jahrzehnten haben sie sich überall eingebürgert und stark vermehrt. Am See beim Stadttheater und am Bürkliplatz sammeln sie sich oft in großer Zahl und watscheln sogar ans Land. (Beiläufig: wie für den Gralsritter ein Frageverbot, sollte für Schwäne ein Gehverbot bestehen; Übertretung beider Gebote schadet dem Ideal.) Andererseits wird im Theater der Schwan immer weniger sichtbar, immer magerer und durchsichtiger, oder er bleibt unsichtbar hinter den Schilden der Heerleute. Doch wer weiß? Auge und Geschmack müssen nur Zeit haben, sich anzupassen. Vielleicht ist der neue, ätherische Schwan wirklich eine ästhetisch befriedigende Lösung, von der echten im Gralsgebiet heimischen, nicht irdisch ernährten Schwanenrasse. Auch jene sehr hohen Schilde — König Heinrich ist berühmt als Urheber neuer Schutzwaffen — können sehr aparte Wirkungen erzielen. Nur sind sie für große Krieger berechnet; jetzt mußte man fast lächeln (und «Lohen-

grin» ist ein Trauerspiel!). Es gab Augenblicke, da man den Eindruck erhielt, die Söhnchen der Brabanter hätten ihren Vätern die Schilde weggenommen und übten Versteckens, am Scheldeufer, unter der Esche, oder war's ein Ahorn? Die herkömmlichen Bühnenbilder, Brautgemach und Platz vor dem Münster, waren sehr befriedigend.

Hohes Lob verdienen *Inszenierung (Prof. Rud. Hartmann a. G.)* und *Studienleitung (Paul Gergely)*. In den Jugendwerken Wagners sind Chöre noch wichtig, die aber keine bloße Statistenrolle haben, sondern mitspielen müssen — ein Problem schon für die hellenische Tragödie und noch für die «Braut von Messina». Hier wurde es sehr gut gelöst, was sich z. B. darin zeigte, daß Ortrud und Telramund sich am Schluß des II. Aktes Elsa unbemerkt von Lohengrin und König nahen konnten. Wünschbar wäre, daß sich in Kleidung und Bewaffnung der vom König mitgeführte Heerbann der Sachsen und Thüringer vom erst noch zu gewinnenden der Brabanter abhobe. Damit wäre eines der geschichtlich-politischen Probleme augenfällig gestaltet, die merkwürdigerweise in dieses mystische Drama eingebettet sind. Es ist durchaus nicht selbstverständlich, daß der deutsche König in Brabant Bereitwilligkeit für sein Aufgebot gegen einen fernen Feind im Osten findet; man weiß vom geschichtlichen Heinrich I., wie schwer er die widerspenstigen Herzoge von Alamannien, Bayern, Lothringen zur Anerkennung seiner Reichsoberhoheit bringen konnte. Wagner hat diesen Stammesföderalismus in Telramund und seinen vier Edeln zu Wort kommen lassen. Es hängt weitgehend von der Regie ab, ob solche Nuancen oder aber die Betonung des Reichs- und Wehrwillens stärker hervortreten — wobei wir Werktreue in jedem Fall voraussetzen. Daß sie auch bei uns beobachtet wurde, obwohl einige Sätze z. B. in den Ansprachen des Königs heute überholt klingen, ist sehr dankenswert. Wie bei diesem inhaltlichen sind auch beim äußeren Geschehen Schatten- und Lichtgebungen verlangt und möglich. Übergänge von Nacht und Tag sind bei Wagner nie leere Effekte, sondern innerlich bedingte Mittel des Dramas. Man denke etwa an die beiden Sonnenaufgänge in der «Götterdämmerung», das Hereinbrechen von Nacht und Nebel nach Siegfrieds Tod, oder an die Abendstimmung beim Abschied Wotans von seiner geliebten Tochter. Im «Lohengrin» ließen sich noch deutlichere Abstufungen von Morgendämmerung und hohem Tag denken. Bei Elsas Gebet könnte auch das Erscheinen der Frauen noch rührender gestaltet werden; wir sahen oft ein ergreifendes Bild, wie sich die beiden Heerbanne öffnen und wie dann als weißer Fächer oder aufbrechende Blüte das Frauengefolge sich entfaltet und inbrünstig mit der verzweifelnden und doch vertrauenden Herrin zu ekstatischem Gebet in die Kniee sinkt. Dann *muß* ein Wunder geschehen.

Die Elsa *Monika Hubers* war die erfreulichste Leistung. Sie ließ in Gesang und Gestaltung kaum einen Wunsch offen. In seiner Art vollkommen war noch der Telramund von *Andreas Boehm*. *Franz Lechleitner* als Lohengrin hat uns insofern ein wenig enttäuscht, als hohe Töne oft nicht strahlend, sondern gepreßt erklangen. Er wird dem «Problem des Sängers» (unter diesem Titel schreibt er ansprechende Betrachtungen in den Heften des Wagner-Bundes) alle Beachtung schenken müssen. Der König Heinrich von *Manfred Jungwirth* ist befriedigend, aber weder stimmlich noch im Spiel voll genügend. Sein zu kleiner Heerrufer, *Willy Ferenz*, sang gut. Anerkennung gebührt auch den kleinen Rollen der Edlen und vier Pagen mit ihrem gefürchteten a capella-Einsatz vom Söller: «Macht Platz für Elsa, unsere Frau! Sie will in Gott zum Münster gehn». Die höchst wichtige Rolle der dämonischen Ortrud gab in der von uns gehörten Aufführung *Nell Rankin*. Ihre Stimme genügte nicht für die wilde Anrufung der entweihten Götter oder für den Haß- und Triumphgesang am Schluß. Auch ihr Spiel ließ uns zuerst Befürchtungen hegen. Im I. Akt war sie zu teilnahmslos. Wenn Telramund sie dem König vorstellt, zeigen im Orchester ein paar präziöse Takte, wie sich Wagner die Verbeugung und das Rafften ihres Kleides durch Ortrud vorstellte. Jetzt schien

ein kühles Nicken zu genügen. Doch die Gestaltungskraft Ortruds wuchs. Und ganz versöhnte sie mit ihren Mängeln dank dem ausgezeichneten Einfall vom Schluß des II. Aktes. Dort ertönt, wenn der glänzende Hochzeitszug ins Münster treten will, sehr laut, fast dissonierend das Frageverbot im Orchester. Wagner legte großen Wert darauf, daß dieses musikalische Motiv mimisch gerechtfertigt werde: in Elsas Seele sind trotz allen Prunkes nagende Zweifel erwacht, ihr noch unbekannt, nur das Orchester kennt sie bereits. Da fällt ihr Blick auf die stolz aufgerichtete Ortrud, die mit drohender Gebärde ihr zuzurufen scheint: Geh' hin, Törrin, du wirst doch fragen und deinen Ritter verlieren! Schon fürchteten wir, Ortrud zeige sich nicht mehr. Da erschien sie auf dem Söller vor Elsas Kemenate, das Bild höllisch als Gegenüber zum christlichen Münster beherrschend und die F-moll-Reminiszenz des Frageverbots zutiefst ins Bewußtsein drängend. Wir danken ihr und dem Regisseur für dieses tiefe Gestalten des Gesamtkunstwerks.

Als ich einst mit einem liebsten, nun geschiedenen Menschen den herrlichen Zwiegesang zwischen Lohengrin und Elsa hörte, unvergleichlich durchgeführt von Maria Müller und Franz Voelker, meinte das Mädchen plötzlich: «Nein! jetzt begreife ich Elsa! Lohengrin täuscht sich, wenn er glaubt, sie mit seiner Herkunft aus Glanz und Wonnen — statt aus Nacht und Leiden — beruhigen zu können». Das gleiche hat Wagner selbst empfunden: «Ich mußte Elsa so berechtigt finden in dem unendlichen Ausbruch ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Tränen mir entströmenden — Jammer, als ich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand». Es gab Jahrzehnte, da man jene Trennung kaum ertragen konnte und Dichter und Theater beschwor, das Paar vereint zu lassen. — Heute leiden wir es, daß das in lichtesten Sphären beginnende Werk mit einem schrillen Wehruf schließt.

«Lohengrin» erlebte seine erste Aufführung dank Franz Liszt an Goethes Geburtstag, 28. August 1850, in Weimar. Heute, nach einem Jahrhundert, strahlt das Werk bei stilechter Wiedergabe wie immer. Es wird auch nach abermals hundert Jahren noch leben und dann vielleicht tiefer verstanden werden als je.

Karl Alfons Meyer

Zürcher Schauspielhaus

Nestroy: «Die beiden Nachtwandler»

Es gibt von Nestroy Stücke, die eine gewisse weltanschauliche Fracht tragen, — meistens im Sinne eines subjektiv echten, aber ideell nicht eben tiefen Moralismus und Pessimismus. Im ganzen sind doch wohl diejenigen Stücke zulänglicher und eindrucklicher, welche die lächelnde Skepsis des Dichters, die immer wieder so gern geheilt sein möchte, aber doch unheilbar ist, mehr in der dramatischen Handlung gelöst und nur an ihrem Rande sich selbständig verdichtend zeigen. Ein solches Stück sind die «Beiden Nachtwandler», welche das Zürcher Schauspielhaus nach guter Überlieferung seinen treuen Freunden als unbeschwerte Freude zu Silvester darbrachte. Die Handlung gleitet wirklich unbeschwert vorüber, und die bittere Lebensweisheit überhöht sich selbst zu einem Arabeskenwerk von anmutiger Freiheit, die hier die Wirklichkeit noch weiter ornamental auflöst durch die unaufhörlichen Wortspiele, welche teilweise in eine tiefere Dialektik hinabreichen. Diese herben Sentenzen bilden die unentbehrliche Würze in einer Welt, wo es keine Verlierer gibt außer den Schuffen, wo die Tugend belohnt wird und das Laster auch noch glimpflich davonkommt. Echter Humor ist vielleicht überhaupt nur die Feierstunde, in welcher der Enterbte mittels seiner unstillbaren Sehnsucht nach einer

besseren Welt von sich abzusehen vermag — wo ihm das eigene Los in der Ferne eines großen Blicks auf das Gesamtspiel der Welt erscheint. Das steigert sich hier bei Nestroy zu einer geradezu göttlichen Harmlosigkeit und Naivität, die von keiner Bitternis auch nur geritzt werden kann. Und wie befreiend war denn auch die Heiterkeit, die sich der Zuhörerschaft mitteilte, wie quellend gesund das unaufhörlich sich entladende Gelächter im Vergleich zu dem Gegurgel, Gezische und Gekicher, das noch kurz vorher Karsenty mit seiner geist-, witz- und humorlosen Systematik eiskalter Unfläterei hervorgehockt hatte. Es tat wohl, wieder einmal zu sehen, daß das Komische nicht einem lastenden Stoff bloß als solchem anhaftet, nämlich einfach dem Motivkreis des Geschlechtes, sondern einer Bewegung, der tänzerischen Leichtigkeit, mit der die Dinge ins Wechselspiel des Schwebens gebracht werden wie ein Schwarm von Mücken, die im Sonnenlicht auf- und nieder-tauchen.

Die Fabel Nestroys zeigt sein kennzeichnendes Ineinander von realistischen, ja gesellschaftskritischen und von märchenhaften Elementen, welches in der Zürcher Aufführung entzückend getroffen wurde. Zwei englische Lords, die noch etwas von den papierernen Tugend- und Laster-Ungetümen der französischen Anglomanie des 18. Jahrhunderts an sich haben, machen eine Wette, um einen armen, bescheidenen Seiler mittels ihrer märchenhaften Reichtümer glücklich zu machen. Er darf alles verlangen außer dem Überflüssigen. Aber bald gelangt er, schrittweise in seine neuen Bereiche hineingesteigert, zu einer gigantischen Frechheit des Überflüssigen. Er verlangt von dem imposanten Lord, zu seiner Hochzeit die Tafelmusik durch persönliches Gejodel zu ersetzen. (Wir wissen nicht, ob das so in der Urschrift steht, oder ob es der Bearbeiter nur hineinbrachte, um sein eigenes — von uns innigst geteiltes — Ressentiment gegen das Salon-Jodeln abzureagieren.) Der Seiler kehrt in seine Anfangslage zurück, die aber um das wirklich Nötige, nämlich ein bescheidenes Auskommen und ein liebes «Weiberl» gepolstert wird, und findet so das wirkliche Glück — damit zugleich den tugendhaften Lord zum Gewinner der Wette und so eines gleichfalls lieben Weiberls höherer Stockwerke machend.

Die Aufführung war von glücklicher Laune zu restlosem Gelingen getragen. Herr *Tanner* mußte natürlich den Lord spielen, der «nach oben kein Ende nimmt», und tat es gut, wie auch Herr *Steiner* den anderen — beide ihre Reden ohne erkennbaren Sonderanlaß stellenweise englisch abtönend. Herrn *Tanners* Liebste war auf höchst ätherische Weise Fräulein *Roloff*. Den Seiler gab Herr *Herrmann-Schaufuß*, voll quecksilbriger und einfallsreicher Einfältigkeit, nur ein wenig zu alt wirkend als Bräutigam der jungen *Lieselotte Pulver*. Frau *Becker* erwies sich als ausgezeichnete Humoristin, ebenso Fräulein *Arndts*, beide als Töchter eines adelsstolzen Schmarotzers, dem Herr *Wlach* seinen bereits sicheren Nestroy-Stil lieh. Herr *Freitag* war der lebenswürdig-zynische Seilergeselle, Fräulein *Rosenberg*, die hier für ihr etwas getrübt «Egmont»-Debüt so weit möglich entschädigte, seine Braut, und Fräulein *Heger* eine hundertfach erprobte Kammerzofe. Zwei derb volkstümliche Gestalten stellten Frau *Carlsen* als Gemüsefrau und Herr *Putz* als «Bandelkramer» hin. Mit der wienerischen Mundart fanden sich alle Beteiligten, teils aus näherer Kenntnis, teils aus Einfühlung, mindestens für Zürcher Ohren sehr hinlänglich ab. Effektvolle Höhepunkte der Spielleitung (Herr *Lindtberg*) waren die Geisterszene, die den Umschlag bringt, sowie die wirklich begeisternde Opern- und Operettenparodie. Musik und Bühnenbild hielten sich ganz im Rahmen festlicher Wiener Anmut. Während die Satire «Wien hilft Zürich» ins Schwarze sentimentaler Verkitschung traf, zeigten die politischen Chansons mit wohlthuender Überzeugungskraft, daß doch eine gewisse Entspannung der Weltlage erfolgt ist; denn die meisten Themen mußten ziemlich an den Haaren herbeigezogen werden — zumal man im Schauspielhaus den russischen Bären nicht irgendwie derber an den Haaren zupfen möchte.

Erich Brock