Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 4

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

★ Kulturelle Umschau ★

Wiener Streiflichter

Vor kurzem hörte ich ein vielleicht etwas hartes, aber nicht ganz von der Hand zu weisendes Urteil:

Wien hätte zwar Tradition, aber keine Traditionsträger. Was seinerzeit selbstverständlich und unbewußt sich kundtat: ein origineller Lebensrhythmus, der Charme eines aus divergenten Elementen sich ableitenden gesellschaftlichen und künstlerischen Geschehens, wurde nun bewußt reglementiert. Öffentliche Hand und Fremdenverkehrs-Institutionen wurden zu Verwaltern österreichischer Eigenart. Diese Wandlung ist für den Fremden weniger fühlbar als für den Einheimischen, der sich manchen Gemäldes, das nun eine öffentliche Galerie ziert, noch erinnert, als es die Wand eines bewohnten Palais schmückte, oder die paradiesische Unschuld dieser oder jener Gedächtnisstätte — gleichgültig ob sie an das Erdenwallen Schuberts oder an das eines beliebten Volkssängers gemahnt — nun in musealer Aufmachung vor sich sieht.

Immerhin: die Substanz ist erhalten. Das kostbare Instrument österreichischer Kulturwerte hat alles Ungemach überdauert und wird wohl dereinst wieder echt und unverfälscht erklingen. Schon zeichnen sich, wenn auch nur in Spuren, Ansätze zur Neubildung der stark zerstörten gesellschaftlichen Struktur ab. Politische Unsicherheit, Armut und die Folgeerscheinungen verwirrender Ideologien hemmen die Beschleunigung dieses Gesundungsprozesses, aber das Interesse einer arbeitsamen, nüchtern den Problemen des Tages gegenüberstehenden Jugend an dem vielen Guten von einst ist offensichtlich. So ist es zu erwarten, daß in steigendem Maße deren praktischer Sinn sich mit den immanenten Schwingungen der Tradition glückbringend vermählen wird, daß das «tu felix Austria nube» — wenn auch im veränderten Sinn — wieder Geltung erhalten könnte.

* * *

Zu einer imposanten Manifestation österreichischen Fühlens wurde die *Glockenweihe* im nun wieder völlig hergestellten *Stephansdom.* Die «Pummerin», die alte Glocke Wiens, deren Geläute in den Zeiten der Pestseuche und der Türkennot, aber auch an den Festtagen der Maria Theresianischen und Franzesko-Josephinischen Ära erklang, war ein Opfer der Kriegshandlungen geworden. In St. Florian, diesem mit dem Namen Anton Bruckners auf immer verbundenen oberösterreichischen Ort, wurde sie neu gegossen. Ihr Weg nach Wien glich einem Triumphzug. Hunderttausende umsäumten die Straßen und jubelten der Glocke zu, die zum Symbol österreichischen Patriotismus wurde. Bischöfe und Priester segneten die Vorüberziehenden, die Posten der russischen Besatzungsmacht an der Enns verzichteten auf jegliche Kontrolle. Eine halbe Million Menschen drängte

in die innere Stadt, um der Ankunft der Glocke vor dem Dom beiwohnen zu können, an dessen Front die Flaggen der Bundesländer wehten. Dieser Tag der Glockenweihe war ein spontanes, imposantes patriotisches Bekenntnis.

* * *

Das *«Tempo des Wiederaufbaues»*, diese unsympathische Phrase, welche die Liquidierung einer Katastrophe in unpersönlich beamtischer Formulierung ausdrückt, ist nicht rasant, aber stetig. Mit viel Einfühlungsvermögen hat man an manchen Stellen des historisch wertvollen Stadtkerns durch Errichtung von Laubengängen den Erfordernissen des regen Großstadtverkehrs Rechnung getragen. Das Innere der Stephanskirche ist völlig wiederhergestellt. Stärker als früher gewährt es gotische Aspekte, eine Folge des Wegfalls der barocken Oratorien, die, durch Kriegshandlungen zerstört, einen nicht zu ersetzenden Kunstwert darstellten, aber im ursprünglichen Baucharakter des Domes stets wie Fremdkörper wirkten. Auch das Gebäude der Staatsoper ist zum großen Teil wieder neu errichtet. Pessimisten bezweifeln, daß der angekündigte Eröffnungstermin, der 25. Mai 1953, eingehalten werden wird. Am gleichen Datum des Jahres 1869 wurde die damals kaiserliche Hofoper mit einer «Don Juan-Vorstellung eröffnet. Auf dasselbe Werk fiel auch die Wahl, als es galt, die künftige Eröffnungsvorstellung zu bestimmen. Ein Stil-Kuriosum bilden manche Häuser, die aus der sogenannten Gründerzeit stammen, jener geschmacklosen Epoche des XIX. Jahrhunderts, die eine zweite Renaissance vortäuschen wollte. Anläßlich der Renovierung solcher Gebäude hat man Mosaiken, Statuen und manch anderes überladene Beiwerk entfernt — zum Vorteil des Gesamteindruckes.

* * *

Das *internationale Musikfest* ist vorüber. Wien hat in diesen Mai-Tagen viel Musik gehört, viel über Musik gehört und starkes Interesse an den Berühmtheiten gezeigt, die im Zug dieser Veranstaltungen die Hauptstadt Österreichs besuchten. Ist Hindemith zufrieden? Wo wohnt Cocteau? Kommt Bruno Walter im Herbst wieder? Solche und ähnliche Gesprächsfragmente vernahm man auch fern vom Umkreis jener Stätten, an welchen sich das Musikgeschehen dieser Tage abspielte. Dessen ausführliche Analyse würde Seiten von Fachschriften füllen. So sei nur Einzelnes herausgegriffen:

Ein grandioses philharmonisches Konzert unter Bruno Walter gehörte nicht nur zu den ersten, sondern auch zu den eindrucksvollsten Ereignissen dieses Musikfestes. Der berühmte Mozart- und Mahler-Dirigent führte des Ersteren g-moll-Symphonie, des Letzteren Lied von der Erde auf. Kathleen Ferriers und Julius Patzaks Leistungen als Solisten des Mahlerschen Werkes sind nur mit Superlativen zu bezeichnen; Wien, gewiß nicht gewohnt, an kleinen Maßstäben zu messen, war von der Persönlichkeit des großen Dirigenten neuerlich überwältigt. Hindemiths Erscheinen gab dem Fest besondere Impulse: er kam als Komponist und als Dirigent. Beides vereinigend, leitete er eine konzertante Aufführung von «Matthis der Maler»; diese 1938 in Zürich uraufgeführte Oper war in Wien nie zu Gehör gebracht worden. Sie zeigt deutlich, wie sehr Hindemith, wenn auch auf veränderter harmonischer Basis, aber doch in der Gesamthaltung und Problemstellung, Wege weiter fortsetzt, welche die Komponisten des «Parsifal» und des «Palestrina» gewiesen haben. Strawinskys «Oedipus Rex» fand in Karl Böhm einen überzeugten Interpreten. Cocteau selbst fungierte als Sprecher. Wien hat ihm einen enthusiastischen Empfang bereitet. Unter allen neueren Werken, die anläßlich dieses

Musikfestes zur Aufführung gelangten, scheint mir Frank Martins «Golgatha» am lebensfähigsten. Hier wird mit Aufrichtigkeit und tiefem Empfinden die Oratorien-Idee in die Jetztzeit verpflanzt, und zwar mittels einer musikalischen Sprache, die eine eigene Note aufweist. Ernest Ansermet, diese bedeutende Künstlerpersönlichkeit, war der überzeugende Anwalt seines Schweizer Landsmannes.

Gleichlaufend mit dieser Konzertserie fand ein musikwissenschaftlicher Kongreß statt, der Gelehrte aller Länder zur Diskussion aktueller musikalischer Probleme vereinte.

Das *Burgtheater* blickt auf eine sehr erfolgreiche Saison zurück. Josef Gielen ist ein trefflicher Direktor, der seinem Publikum Literatur aus den verschiedensten geistigen Bezirken bietet. Man lauschte einer «Peer Gynt»-Vorstellung mit Attila Hörbiger in der Titelrolle, man hörte Gerhard Hauptmanns «Herbert Engelmann» als Uraufführung (Zuckmayer hat das Werk fertiggestellt) mit O. W. Fischer und Hilde Wagener in den Hauptrollen. «Die Piccolomini» und «Wallensteins Lager», an einem Abend dargeboten, gaben Werner Krauß die Möglichkeit, seine Sprech- und Darstellungskunst neuerlich unter Beweis zu stellen. Er verkörpert einen unpathetischen Wallenstein, der gern manches volkstümliche Zitat unter den Tisch fallen läßt, getreu der Zeitströmung, die jedem Pathos abhold ist. Jüngst konnte «Die Möwe» von Tschechow das Haus füllen, und während diese Zeilen in Druck gehen, spielt sich vor der Jesuitenkirche Elliots «Mord in der Kathedrale» ab; der männlichen Hauptrolle, dem Bischof von Canterbury, leiht Ernst Deutsch die reichen Gaben seiner schauspielerischen Kunst.

* * *

Man hat Wien die *Phäakenstadt* genannt, eine Bezeichnung, die nicht immer im schmeichelhaften Sinne gemeint war. In der Tat hat auch in guten Zeiten der Hang zum Lebensgenuß und zur Behaglichkeit dazu beigetragen, den Blick zu verdunkeln und die Gefahr drohenden Unheils unterschätzen zu lassen. In sorgenvollen Zeitläuften hingegen ist dieses Phäakentum ein Halt, ein stabilisierendes Moment, ein Gegengewicht, das die Wellen politischer Erhitzung und fruchtlosen Spintisierens verscheucht. So besehen, ist das festliche Treiben dieser Wochen nicht als Ausdruck unangebrachten Leichtsinns aufzufassen, sondern als Manifestation eines Gesamtwillens, der den Sinn des Lebens nicht bloß im zivilisatorischen Fortschritt, sondern auch in dessen Umrahmung durch Kunst, Kultur und Freude erblickt.

Erwin v. Mittag

Zürcher Juni-Festspiele

New York City Ballet
(Stadttheater, 6. und 7. Juni)

Die beiden Abende dieses aufsteigenden amerikanischen Balletts mögen erneut gezeigt haben, in welcher vielseitigen und spannenden Entwicklung sich das Ballett heutzutage befindet. Einer der wichtigsten Aspekte ist sicher das Aufkommen Amerikas in den letzten zwanzig Jahren. Es hat nur der Berufung *Georg Balanchines,* des letzten Mitarbeiters Diaghileffs, nach U.S.A. bedurft, um dort, da die finanziellen Mittel im Gegensatz zu Europa vorhanden waren, mehrere ausgezeichnete Ballette (wenn auch mit sehr hohem europäischem Prozentsatz)

zu kreieren. Wer das New York City Ballet vor einigen Jahren an seiner Heimstätte gesehen hatte, war jetzt erstaunt über den zahlenmäßigen und — die ersten Tänzer betreffend — qualitativen Aufschwung der Truppe. In Maria Tallchief und André Eglewsky zählt sie jetzt von den besten Tänzern der Welt, und verfügt namentlich in den Tänzerinnen *Patricia Wilde, Melissa Hayden* und *Tanaquil le Clercq* über weitere ausgezeichnete Künstlerinnen. Balanchine wird gewöhnlich als der einzige lebende Choreograph angesprochen, der das ballet pur (dessen direkter Abkömmling er als ehemaliger Schüler der Petersburger Akademie ist) zu genialen Neuschöpfungen zu führen weiß. In der Tat haben seine Choreographien den Odem einer Inspiration, auch gerade dort (wie im zweiten Akt des «Schwanensee»), wo sich seine Choreographie auf eine ältere (von Petipa) aufbaut. Dieser klassischen Ballettkunst ist hingegen die sozusagen menschliche Wärme abhanden gekommen. Wo das ältere Ballett in der Stilisierung des Menschlichen zu typischen Bewegungsformen und in der Überwindung der lastenden Körperlichkeit durch die Figur Erfüllung fand, geht Balanchine weiter, indem er aus der Figur heraus wieder ganze Formen baut und die seelisch-körperliche Einheit geringer achtet als den konstruktiven Gedanken seiner choreographischen Idee.

«Konstruktion» wäre das Stichwort für Balanchines Kunst, wobei aber gleich angefügt werden müßte, daß diese Konstruktion aus einem unerhörten Bewegungssinn, aus einer ungemein plastischen Phantasie gelingt. Balanchine baut gleichsam das Abbild des Tanzes auf; in diesem Zug zur Abstraktion ist vielleicht seine Affinität zum klassischen Ballett, dem im modernen Ausdruckstanz ein großer Gegner erwachsen ist, am meisten begründet.

Der Riß, der durch die moderne Musik geht, indem eine starke Konstruktivität sich gegenüber den Primitivismus stellt, liegt auch in der Ballettkunst Balanchines. Er, der Erstchoreograph von Strawinskys Jeux de Cartes (1937), Danses concertantes (1944) und Orpheus (1948), also der bewußt zerebralen, antiprimitivistischen Ballette Strawinskys, führt auch (am ersten Zürcher Abend) ein Stück auf wie *«The cage»*, in der Choreographie seines Schülers Jerome Robbins: eine platte Exhibition von Raub- und Quälinstinkten, tänzerisch virtuos dargestellt, aber eine Geschmacksverirrung, wie sie in einem der europäischen Ballette nicht geschehen könnte. Wenn man gerade anschließend einen klassischen Pas de Deux sieht, welcher das Jugendalter des klassischen Balletts, die Zeit um 1840, beschwört, wird man sich bewußt, wie weit unsere Zeit innerlich von jener entfernt ist. Auf die Musik von Strawinskys Konzert für Streicher in D, 1946, erfunden, ist «The cage» ein Bild der Doppelgesichtigkeit modernen Ausdrucks, der zwischen Konstruktion und Abstraktion einerseits und der Evokation des Primitivsten anderseits in der Schwebe steht. Die Verbindung der beiden Bezirke («The cage» wird in klassischer Technik getanzt, was das Primitive nur um so dämonischer werden läßt) geht, wie oft in modernen Balletten, über die Psychanalyse, über die psychologisch-tänzerische Auslegung eines Ritus.

Höhepunkte reinen Balletts waren am ersten Abend der Pas de deux aus *Delibes' «Sylvia»*, von *Maria Tallchieff* und *André Eglewsky* in vollendeter Übereinstimmung ausgeführt, und der *Pas de trois* aus einem Ballett von *L. Minkus*, einem der «klassischen» Ballettkomponisten der russischen Schule, mit Melissa Hayden, Patricia Wilde und wieder André Eglewsky. Namentlich die Sprünge Eglewskys sind von jener selbstverständlichen Schwerelosigkeit, die dem Zuschauer, über das Erstaunen hinaus, Augenblicke eines erweiterten, befreiten Körpergefühles vermittelt.

«La valse» von Ravel (am ersten Abend) mag zwiespältigen Eindruck hinterlassen haben: in der abstrakten Neuchoreographie Balanchines (mit Ravels Valses nobles et sentimentales vorgeschoben) hängen als Dekor anstatt der «cour impériale vers 1855» nur drei Leuchter, und das doch stark atmosphärisch bestimmte Werk hat dann Mühe, sich zu entfalten. Balanchine führt konsequent den Todes-

tanz aus dem Gesellschaftlichen hinaus und ins Dämonische hinein. Die «schwüle Erregung» in der Stimmung, die sich der Komponist dachte, wird hier zur kalten Dämonie. «Wien» — wie das poème choréographique zuerst heißen sollte — ist als genius loci für Balanchine weniger wichtig als die Idee des Todestanzes, für den allerdings in Tanaquil le Clercq eine hervorragende Interpretin zur Verfügung stand.

Zu *E. Chaussons* verträumten «Poème»-Klängen (für Violine und Orchester) wird *«Jardin aux Lilas»* getanzt, eine Schöpfung von *Antony Tudor,* in der Neufassung für das American Ballet Theatre von 1940, worin *Nora Kaye* als Charaktertänzerin (auch als «Novize» in «The cage» großartig) in der Rolle der Caroline hervorsticht (früher hatte sie im selben Ballett die Rolle der Früheren Geliebten inne). In der den ersten Abend eröffnenden *«Serenade»* nach *Tschaikowskys* Streicherserenade war die Arbeit des corps de ballet zu bewundern, die Balanchine in Bewegungsbilder von herrlichem Fluß gebracht hat. Einzelne revuehafte Episoden (die aber durch das tänzerische Können selbstverständlich weit über den Revuestil gehoben blieben) brachten in Erinnerung, daß die U.S.A. im Hintergrund dieser Truppe steht. Diese Züge waren verstärkt in der den zweiten Abend beschließenden *bourrée fantasque* von *Chabrier,* wogegen die Elemente der Revue hier besser zur (veräußerlichten) Musik korrespondierten. Daß das Ballett in Amerika ganz an der Revue vorbeigehen könne, war nicht zu erwarten. Das Entscheidende wird sein, ob die Einflüsse der Revue und das psychologische Experimentieren vom harten Willen des Balletts aufgesogen werden können. Nur dann kann man sich für die Zukunft einen nationalen amerikanischen Ballettstil vorstellen, wie ihn das Gründungsprogramm der von Balanchine geleiteten School of american ballet 1934 vorsah. Dafür werden aber amerikanische Choreographen sorgen müssen, die ihr Erbe zu verwalten wissen, und stärker amerikanisch durchsetzte Truppen, als es bis jetzt der Fall ist.

Andres Briner

Jean Louis Barrault als Hamlet

(Schauspielhaus)

Frankreich hat keine Shakespeare-Tradition. Der große Elisabethaner findet zwar auch in welschen Ländern schon lange Bewunderung — Verdis Verwendung shakespearescher Dramen als Opernvorwurf beweist dies deutlich —, aber es steht mit dieser Bewunderung ähnlich wie mit dem Nimbus um den *alten* Goethe: man verehrt ihn, ohne ihm zumeist auch zu begegnen. Dem feinnervigen und ungemein schöpferischen Mimen *Jean Louis Barrault,* dem Star unter den jüngeren Schauspielern und Regisseuren Frankreichs, hatte es jedoch schon bald nach seinen ersten Erfolgen in Charles Dullins «Atelier» die Gestalt Hamlets angetan. Merkwürdig, es war gerade jene Figur Shakespeares, welche in ihrer mehrschichtigen Seelenveranlagung speziell dem germanischen, ja insbesondere dem deutschen Wesen nahesteht! Selten hatten der deutsche Dualismus zwischen Denken und Handeln, Wollen und Können und die selbstzerstörerische Spannung zwischen Idealismus und Wirklichkeitssinn ein so treffendes Konterfei erhalten wie in diesem Werk; und es ist gewiß kein illegitimes Verhältnis, wenn das deutschsprachige Theater «Hamlet» als eigenes Kind adoptierte. Auch der englische Hamlet Laurence Oliviers trägt unter anderem Züge deutscher Hamlettradition zur Schau.

Konnte man aber vom Franzosen Jean Louis Barrault einen Dänenprinzen von der germanisch metaphysischen Sicht Laurence Oliviers oder etwa Will Quadfliegs erwarten? Gewiß nicht! Schon die — wie mir schien — sehr freie und mit modernen Begriffsbildern durchsetzte Übertragung *André Gides* entzog ihm

die Basis dafür. Konkretisierte Gide doch eine Reihe von Partien, welche beispielsweise von A. W. von Schlegel bewußt in einer Shakespeare gemäßen Halbdunkel-Tönung belassen worden waren. Mit einem solchen Streben nach «clarté» handelte Gide freilich nach romanischen Begriffen durchaus richtig, sucht doch z. B. auch Don Juan — einer der Prototypen romanischer Lebenshaltung — im Gegensatz zu seinem deutschen Gegenstück Faust alle Dinge, auch die heikelsten und delikatesten, ohne Umschweife beim Namen zu nennen. Derlei Grundtatsachen in der Mentalität der Völkergruppen muß man in Rechnung stellen, wenn man sich mit einer französischen «Hamlet»-Aufführung auseinandersetzen will.

Wie nämlich Barrault das Werk auf *seine* Art in Szene setzte und die Titelrolle selbst spielte, das war eine faszinierende Leistung, ein Fest für Auge und Ohr. Sein Hamlet ist kein Grübler und Denker, kein genialer Zögerer. Es ist ein Melancholiker, der durch ein raffiniertes Doppelspiel mit einem grandiosen Theatercoup den Auftrag seines Vaters erfüllen will. Ginge es nach Barrault, so hätte Hamlet siegen müssen; denn erst im Finale der Fechtszene zeigt es sich, daß seine Hamlet-Rechnung nicht aufgeht. Der Untergang des Skeptikers und Zweiflers Hamlet, wie wir ihn kennen, ist in seiner eigenen Natur verankert. Barraults Hamlet aber geht «zufällig» unter, wie ein Sportler, der indisponiert in einen Wettkampf eintrat. Bis zu dieser Schlußszene aber hält uns sein Spiel in Atem. Wie umschmeichelt Barrault den Leib der Sprache! Das Wort ist für ihn nicht die spröde Oberfläche eines tieferen Ungesagten, es ist vielmehr der enthüllende, gleißende Spiegel der ganzen Seele. Nichts bleibt hinter ihm verborgen. So ist auch der Monolog «Sein oder Nichtsein» nicht im mindesten Reflektion, sondern präzises Denkergebnis und rhetorischer Selbstgenuß. Zugleich aber besitzt Barrault eine unvergleichliche Gabe dafür, jede Verszeile mit dem Dekor einer vollendeten mimischen, fast ballettartigen Bewegung zu versehen. Seine Unterredung mit dem Geist des alten Hamlet könnte wortlos gespielt werden, man verstünde dennoch ... *jedes* Wort.

Auch der Regisseur Barrault überzeugt durch ein ungemein durchdachtes Konzept. Er sorgt dafür, daß auf der Bühne keine Minute szenisch ungefüllt bleibt. Neben der legitimen Handlung Shakespeares erfindet er Nebenmotive, bei welchen auf welsche Art des Dichters Streben nach Parallelität von Tragik und Tölpelscherz ergänzt wird. Die Schwurszene oder die Grabszene beispielsweise entwickelt er zu burlesken szenischen Motiven, ohne daß sie damit der Tragödie selbst abträglich werden. Erstaunlich ist es weiter, wie sich im Französischen klassischer Sprachausdruck und Gestus ohne Bruch mit moderner Psychologie verbinden lassen. Barrault selbst und seine Schauspieler bedienen sich einmal des Pathos etwa eines Racinedramas, dann wieder bewegen sie sich wie Mitbürger unseres Zeitalters, und nie registriert man einen unechten Ton oder eine Geste, die nicht glaubhaft wäre. Endlich sei noch erwähnt, wie sparsam Barrault das Bühnenbild beließ, um dem Spiel selbst den Haupteffekt zukommen zu lassen. *André Massons* Szene bestand nur aus wenigen Versatzstücken, bewirkte durch ein apartes Spiel mit dem Zwischenvorhang eigentümliche bildliche Spannungen und erhielt vor allem durch eine geschickte Handhabung der Beleuchtung mannigfaltige Perspektiven. Ebenso begrenzt im Eigeneffekt, aber um so wirkungsvoller als akzentuierendes Mittel, gab *Arthur Honeggers* knappe rhythmisierende Bühnenmusik besonders beim Höhepunkt der Schauspiel-Szene dem Regisseur eine bemerkenswerte Steigerung im Dynamischen.

Des Staunens voll, trat man kurz vor Mitternacht aus dem «Pfauen». Man hatte nicht jene philosophische Tragödie erlebt, die einen immer wieder anzieht, den «Hamlet» anzusehen, aber man hatte ein Spektakel erlebt, das einem bis in seine einzelnen Phasen noch lange in der Erinnerung nachgehen wird.

Klaus Colberg