

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 32 (1952-1953)
Heft: 12

Rubrik: Kulturelle Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

Die Goya-Ausstellung in Basel

Die Geschichte der spanischen Malerei ist die Geschichte hervorragender Persönlichkeiten, von Greco, Velazquez, Goya. Der wichtigste Teil ihres Werkes befindet sich in Spanien, wird in einem der schönsten Museen Europas, dem Prado zu Madrid, gehütet und an keine Ausstellung geliehen. Nur einmal, auf der Flucht vor dem Bürgerkrieg, mußten die Bilder ihre stolze Abgeschlossenheit verlassen und in Genf beim Völkerbund in Sicherheit gebracht werden. Die wundervolle Prado-Ausstellung in Genf 1939 eröffnete die Reihe der internationalen Ausstellungen alter Kunst, die als Folge der Kriege in der Schweiz stattfinden konnten.

Von dem Erfolg schweizerischen Kunstbetriebes angespornt, faßte die Leitung der Basler Kunsthalle den kühnen Gedanken einer Goyaausstellung. Sie stieß damit an Grenzen. Der größte Teil des malerischen Werkes blieb unerreichbar; er befindet sich in Museen, die dem Grundsatz treu bleiben, keines ihrer Bilder durch Reisen zu gefährden, oder in Privatbesitz, der, ausstellungsmüde, seine Mitwirkung versagte. Nicht einmal der schweizerische Privatbesitz konnte voll herangezogen werden. So ist die Basler Ausstellung nach vielen Mühen ein Torso geblieben, vermittelt eine imposante Schau des berühmten druckgraphischen Werkes in spanischen Erstausgaben, eine reiche Gruppe von Zeichnungen aus dem Prado und der Nationalbibliothek Madrid, ferner fünf Teppiche nach Goyas heiteren Kartons und neununddreißig Bilder. Fast jedes Gemälde stammt aus einer anderen Sammlung, einer anderen Stadt, sogar einem anderen Land. Schon diese Tatsache erhellt die Mühe des Zusammentragens. Man konnte nicht wählen, nur das Erreichbare vereinigen.

Goyas Werk zerfällt in zwei Zeitabschnitte, vor und nach 1792. In jenem Jahre stürzte eine Krankheit den aus dem Volke zum Hofmaler emporgestiegenen, von höchsten Erfolgen verwöhnten Künstler in tiefes Leiden. Während des langen Siechtums verlor er sein Gehör fast völlig und lief Gefahr, auch sein Augenlicht einzubüßen. Er vermochte nicht mehr zu arbeiten und lag in melancholischen und qualvollen Grübeleien, die ihn bis zum Wahnsinn bedrängten. Ein anderer Goya als der temperamentvolle Liebesheld und Raufbold von einst fand langsam wieder zu seinem Werk zurück: vor 1792 ein glänzender Vertreter des späten Rokoko, erhebt er sich nun zum Bahnbrecher und Vollender der Malerei im 19. Jahrhundert. Er ließ keine Konventionen mehr gelten und trat mit hartem Schritt vor die Menschen. Der gedrungene, knapp mittelgroße Mann beobachtete mit wilder Wahrheitsliebe ihr liederliches und böses Treiben und hielt sein Auge für drastische Eindrücke geschärft. Für diese Sicht bot seine Zeit genug des Stoffes: erst an dem muffigen Hofe Karls IV. und seiner berüchtigten Gattin Maria Luisa, dann während der napoleonischen Besetzung, dem immer weiter um sich greifenden Guerillakrieg und dem sturen Kampf der Soldateska gegen das arme Volk und endlich an dem wiederhergestellten Hof unter Ferdinand VII., der statt der erhofften Befreiung neue Unterdrückung brachte: eine comédie humaine. Erbittert zog sich der alte Goya in sein Landhaus jenseits des Manzanares zurück und malte an die Wände der Quinta del Sordo phantastische und schreckliche Bilder als Ausdruck eines aufgewühlten Menschen in aufgewühlter Zeit: Hexenflüge, Aberglaubensbräuche, Sa-

turn, der seine Kinder zerfleischt. Der Maler suchte aus Spanien zu entkommen, fand den Vorwand in seiner körperlichen Verfassung zur Reise nach Frankreich; er kehrte nicht mehr zurück, verlebte die letzten Jahre als Emigrant und starb 1828 in Bordeaux, zweiundachtzig Jahre alt.

Nicht eines von Goyas malerischen Hauptwerken hängt in Basel. Unter den ausgestellten *Bildnissen* finden sich Schöpfungen hoher Vollendung, alle nach 1792 entstanden: das Selbstbildnis des Musée Goya in Castres ergänzt die Vorstellung von Goyas Außerem, die durch einige graphische Wiedergaben in den Vitrinen vermittelt wird; es fesselt durch seine sachliche Eindringlichkeit und seinen malerischen Glanz. — Das vornehme Bildnis des jungen Don Bernardo Yriarte begegnet in zwei ähnlichen Fassungen von 1797, erlesen in der Farbe und diszipliniert im Aufbau. Der junge Mann sitzt, bis zu den Hüften sichtbar, auf einem Stuhl mit schlichter weißgoldener Rückenlehne, trägt einen zartlila Frack, eine weiße, farbig ornamentierte Weste und eine weiße Perücke; das kleine Buch in seiner Hand bringt mit seinem Rot den stärksten Klang in die fein gestimmte Harmonie. — Eine Studie von drei Köpfen erinnert an das berühmte Gruppenbild des Königs Karl IV. mit seiner Familie; von Goyas vielen Darstellungen der Königin Maria Luisa befindet sich das ausgezeichnete Bildnis der Münchner Staatsmuseen in Basel: die korpulente Frau in kühner Momentaufnahme bis zu den Hüften, der Körper in Bewegung, eine Hand mit dem Fächer erhoben, das gierig ordinäre Gesicht etwas abgewandt, dabei die Augen auf den Beschauer gerichtet; über das weiße Kleid und die schwarze Spitzenmantilla, die weißen Handschuhe und den blendenden Schmuck strömt eine Fülle malerischer Schönheit. — Der Geliebte der Königin, Manuel Godoy, begegnet in einem Bildnis aus Zürcher Privatbesitz, das in der Schweiz bisher kaum gezeigt wurde. — Zwei Darstellungen prägen sich ein, die junge Antonia Zarate und der Architekt Antonio Cuervo. Auf einem goldgelben Sofa mit gerader Rückenlehne sitzt die junge Frau in Vorderansicht, elegant schwarz gekleidet, schwarze Spitzen über dem jugendfrischen Inkarnat, schwarze Locken um das blühende Gesicht, weiße Handschuhe über die Arme gestreift. Die Malerei erinnert an die handwerkliche Vollkommenheit und heiße Sachlichkeit eines Ingres. — Antonio Cuervo in seinem Armstuhl erscheint korrekt ausgestattet mit den Attributen des Architekten, dem Zirkel in der Hand, einem Grundriß vor sich und gekleidet in seine Amtsuniform. Aber die Konvention der Darstellung wird erschüttert von der freien Sicherheit der Malerei, der stolzen, raumbildenden Haltung des Hochgewachsenen und der phrasenlosen Wahrhaftigkeit.

Gibt die Ausstellung in Basel nur einen kleinen Ausschnitt von Goyas malerischem Schaffen, so vermittelt sie in hundertvierzig *Zeichnungen* eine reiche Auswahl seiner Pinsel- und Rötelskizzen, mit einer Ausnahme nach 1792 entstanden. Die Handschrift wirkt genial unmittelbar; malerisch lockere eilige Striche gestalten bewegte Menschen und ganze Gruppen, schaffen Bewegung und Spannung, gesteigert durch die Kontraste heller und dunkler Flächen. Satire, Angriff und Kampf: erschütternd wirken meisterhaft gezeichnete Darstellungen von Gefangenen, Gefolterten und mit spitzer Schandmütze vor Richtern und Volk zur Schau gestellten Verurteilten in den bitteren Jahren unter Ferdinand VII. Beigefügte Worte drücken Goyas Haß und Abscheu aus: «Weil sie liberal war», «Weil er nicht für die Dummen geschrieben hat» oder der sarkastische Anruf des grausamen Großinquisitors: «Zapata, dein Ruhm wird ewig sein».

Ein großer Teil der Zeichnungen wurde in *Radierungen* umgesetzt, die, in Folgen veröffentlicht, Goyas Namen in die Welt trugen und seinen Ruhm in Frankreich begründeten. Über hundert hängen in Basel. Eine erste Gruppe entstand nach 1792; damals konnte Goya jahrelang nicht malen und suchte durch Pinselzeichnungen Ablenkung von seinen Leiden, übertrug sie in Aquatinta, einem seit 1791 bekannt gewordenen Radierverfahren. Er schuf in achtzig Blättern gleich-

sam ein wildes Bilderbuch mit scharfen Aussagen über Heuchelei, Aberglauben, Vorurteilen, Koketterie und Dummheit und gab die Folge unter dem Titel «Caprichos» heraus. Im Vorwort lehnte er politische und persönliche Anspielungen begreiflicherweise ab; aber sie sind wahrscheinlich doch darin verborgen, um so mehr, als die Menschen bisweilen als Esel und Hexen getarnt erscheinen. Die Caprichos gehören zu den berühmtesten graphischen Zyklen, sind gleichermaßen bedeutend durch ihre spröde und straffe Darstellung, den phantastischen Inhalt und die meisterhafte Auswertung einer neuen Technik. Trotz ihres Erfolges ruhte die Radiernadel lange Jahre. Nachdem Goya wieder malen konnte, ließen ihm die Bildaufträge keine Muße. Er nahm die graphischen Arbeiten erst während der napoleonischen Besetzung wieder auf, als die Bildbestellungen ausblieben. Auf einer Reise nach Aragonien erlebte er solche Schreckensszenen von Krieg und Verwüstung, daß er sie in seiner Erregung in Zeichnungen niederschrieb. Aus ihnen entstanden die achtzig Aquatintaradierungen der «Desastres de la Guerra». In den Blättern ziehen grausam drastische Bilder von Elend, Leichenschändung, Kampf des Volkes gegen die Soldateska vorüber: Gewehrläufe richten sich auf eine Reihe zerlumpfter Gestalten, ein Offizier hockt sinnend neben einer Reihe Erhängter. Einige Worte drücken den Schmerz des Künstlers aus: «Bitter, dem beiwohnen zu müssen», «Dazu seid ihr geboren».

Nach den «Desastres» erschien 1815 die «Tauromaquia» als eine leicht, straff und mit viel Helligkeit komponierte Folge von dreiunddreißig Blättern aus der Arena, Darstellungen besonderer Kampfformen, besonderer Taten und Ereignisse wie der Tod von Pepe Illo, der mit dreiunddreißig Jahren nach einer Laufbahn des Ruhmes von einem Stier aufgespießt wurde. Es erschienen phantastisch surreale Blätter unter dem Titel «Proverbios» oder «Disparates» und endlich in Bordeaux vier prachtvolle Lithographien «Los toros de Burdeos». Wie seinerzeit der Aquatinta hatte sich Goya eines neuen Verfahrens in der Lithographie bemächtigt, ein Bahnbrecher auch in der Auswertung dieser Technik.

Doris Wild

Das Schauspiel in Zürich und Basel

Schiller: «Wallensteins Tod» und «Demetrius» —
Shaw: «Pygmalion» — Marcel Marceau

Ernst Ginsberg inszenierte im Zürcher Schauspielhaus «Wallensteins Tod». Er ließ die Spieler wirkliche Verse sprechen und fand so den Zugang zum Erhabenen, zum Pathos, aus dem Schiller lebt. Das ist wohl der Grund für das schöne Gelingen dieser Aufführung; es standen ihr außer für den Wallenstein selbst kaum mehr überragende Kräfte zur Verfügung; aber alle wendeten ihre Mühe auf die Sprache, den Vers, alle durften sich vom Wort tragen lassen. Und die Kraft des Wortes bewies sich erneut, es riß den Zuschauer hin.

Das Schicksal Wallensteins, das er aus Geschehnissen, aus Träumen, aus dem Lauf der Sterne sich zu lesen meint, das er durch entschlossenes Handeln zum gewonnenen Glück zu runden glaubt, derweil er es durch eben dieses Handeln zum unausweichlichen Verhängnis türmt, ergriff uns wieder. Auch Kurt Horwitz gestaltet seinen Wallenstein ganz vom Wort her. Mit größter Sparsamkeit der Bewegung, mit hellster Leuchtkraft der Rede spricht er die Rolle; so wird es ihm möglich, den Widerspruchsvollen als ganzen Menschen darzustellen. Horwitz' Wallenstein ist nicht nur Feldherr, doch er ist es auch, nicht nur ehrgeiziger Politiker, doch zu einem wichtigen Teil; er ist gläubig-abergläubisch und zweifelnd, zögernd; im Traum hellichtig, von den Sternen geblendet, für das Gebot der

menschlichen Ordnung blind. Die Extreme der Natur Wallensteins aufklingen zu lassen, ohne ihn auf eines festzulegen, kann nur da gelingen, wo der Schauspieler zu ihnen allen und damit auch zur Figur einen ganz bestimmten Abstand wahrte. ähnlich vielleicht jener Kühle, mit der Schiller der Figur gegenüberstand, die ihn nicht hinderte, nein, es ihm möglich machte, sie in klassischer Klarheit erstehen zu lassen. Horwitz' Wallenstein ist nicht Typ, sondern Mensch; es wurde uns erneut schmerzlich bewußt, welch' außergewöhnlichen Schauspieler die Zürcher Bühne in ihm verlieren wird.

Der «Wallenstein» führt von der Oberfläche der menschlichen Existenz im «Lager» über die eindringende Menschenschilderung in den «Piccolomini» bis zur innersten Bedrängnis des einzelnen in «Wallensteins Tod». Schiller vermochte es, ein höchst verwickeltes, personenreiches, mit historischen Fakten beladenes und mit der eigenen, von Kant formulierten philosophisch-künstlerischen Weltanschauung belastetes Geschehen in einen ausgewogen-ruhenden, weltweiten Kreis zu schlagen, indem er von der Peripherie aus unbeirrt dem Mittelsten zustrebt. Seine Dichtung führt von der unbestimmten Vielzahl der Gesichter und Stimmen zur Mehrheit und Auseinandersetzung verschiedener menschlicher Charaktere und zur Alleinheit eines Herzens, einer Seele, eines Geistes; von der verantwortungslosen Menge zu den überlegenden, wägenden, einander antwortenden einzelnen, zum strebend-widerstrebend auf die Frage des Daseins antwortenden, sich vor der Welt verantwortenden, sich Gott überantwortenden Menschen. Im «Lager» ruht die verwechselbare Masse in sich selbst; dann erst entwickeln sich die Linien des Geschehens, die sich mit wachsender Geschwindigkeit zur Mitte hin verjüngen. Dichtung im Sinne eines Verdichtens des vielgesichtigen Menschenbildes in einem mittelsten Punkte ist der «Wallenstein»; doch als Mittelpunkt erscheint ein Punkt nur in Anschauung des auf ihn bezogenen Kreises, des von der Peripherie eingeschlossenen Raumes. So kann auch «Wallensteins Tod» nur solange der Mittelpunkt des Werks sein, der er ist, als er nicht allein in den Raum gestellt wird. Die Tatsache aber, daß schon dieser Teil der Dichtung von großer dramatischer Kraft ist, verleitet Theaterleute immer wieder zu meinen, man könne diesen Teil sehr wohl für das ganze geben. Sie denken nicht daran, daß die Spitze eines mächtigen Gebirgsmassivs, abgetragen und ins Mittelland versetzt, zum Findling wird, dessen Herkunft und einstige Größe wohl dem Wissenden bekannt ist, der auch, selbst in seiner neuen Gestalt noch Staunen erregt, jedoch von der einstigen Höhe des Gebirges kein Zeugnis mehr gibt. Gewiß, die Aufführung ergreift. Genügt aber die Erschütterung des Zuschauers? Muß nicht vielmehr zur Erschütterung die Läuterung treten, die nicht allein schon durch jene sich ereignet, sondern erst dank der Wirkung, die das vollendete Kunstwerk auf die erschütterte, formbare Seele ausübt? Das Versagen des Helden, seine Schicksalsbedrängnis wirft uns um, die glückliche Vollendung, die Ründung des Daseins in der Kunst richtet uns auf. Alte ästhetische Weisheiten sind das, doch sie lehren, warum ein Theater, das an eine Mission glaubte, es eigentlich nicht verantworten könnte, «Wallensteins Tod» allein zu spielen. Nicht nur hält man ein Bündel Handlungsenden in der Hand, deren Anfänge abgeschnitten sind, nicht nur läuft das Geschehen ohne Exposition mit rasender, sich überstürzender Geschwindigkeit vor unsern Augen ab, mehr als das: es fehlt die Anschauung des Vollendeten, des Werkes, es fehlt das, was den «Wallenstein» von der «Geschichte des Dreißigjährigen Krieges» unterscheidet. Man darf daher schon fragen, ob man nicht anstelle von Shaws «Pygmalion» besser noch einen Abend «Wallenstein» gespielt hätte.

Schlug man in Zürich ein Ganzes zum Torso, so hoffte man am *Basler Stadttheater* umgekehrt aus *Schillers* unvollendetem «*Demetrius*» ein fertiges, aufführbares Werk machen zu können. Daß der Versuch nicht wahrhaft gelingen könnte, wußte, wer die Dinge kannte; doch schien die Meinung, es könnte sich wenigstens

um einen interessanten, diskutierbaren Versuch handeln, nicht von Anfang an so unbegründet, wie man es jetzt, nachdem man die Aufführung der Bearbeitung durch *Th. B. Janssen* gesehen hat, glauben möchte. Schiller hat in den letzten Monaten vor seinem Tod nach Kräften um die Gestaltung des «Demetrius» gerungen. Von seiner Hand liegen ein erster Akt, drei Szenen eines zweiten Aktes und zahlreiche Vorarbeiten vor. Was Schiller am Demetrius-Stoff fesselte, war wieder, wie in allen seinen klassischen Dramen, der Mensch auf der Schwelle zwischen dem Reich der Freiheit und dem Bereich der Notwendigkeit, zwischen Unschuld und Schuld. Er schreibt: «Demetrius erscheint zuerst in einem unschuldigen schönen Zustand als der liebenswürdigste und herrlichste Jüngling, der die Gnade Gottes hat und der Menschen. Er erscheint zuerst im Stand der glücklichen Unschuld, denn das ist eben das Tragische, daß ihn die Umstände zuletzt in Schuld und Verbrechen stürzen». Weil für Schiller nur ein Demetrius, der nicht weiß, daß er der falsche ist, dramatisches Interesse hat, ist die wichtigste Frage für ihn jene nach dem im Hintergrund wirkenden Betrüger; Schritt für Schritt gewinnt diese Intrige in den Vorarbeiten Gestalt: der Mörder des wahren Demetrius ist es, der dessen Spielkameraden zum falschen bestimmt hat, um sich am Auftraggeber des Mordes, Boris Godunow, zu rächen. Die nächste Frage ist, wie es möglich sei, den Zustand der Unschuld eindringlich zu exponieren; Schiller erzählt sich immer von neuem die Lage des jungen Russen am Hofe des polnischen Wojewoden und die Geschehnisse, die zur Entdeckung seiner vermeintlich wahren Person führen; er benötigt dazu mühsame Schauplatzwechsel und mehrere Szenen, deren wichtigste Dialogstellen er entwirft. Doch dann steht plötzlich, ohne viel Vorwerks, ein erster Akt vor uns, der den bisherigen ersten ganz in den bisher als zweiten gedachten hineinnimmt: die große Reichstagsszene. Daß sich die Unschuld dieses Menschen darstelle, wird nun hauptsächlich ins Vermögen des Schauspielers gestellt. So mündete Schillers umsichtige, wissenschaftlich peinliche Vorarbeit in die geniale Vision. Und genau so hätte er, wäre es ihm vergönnt gewesen, die ungezählten Einzelszenen, die er bei der Erzählung des Handlungsablaufes vorsah, zu einem vollendeten Kreis geformt, in dessen Mittelpunkt wieder der Mensch gestanden wäre, in seiner Schuld und der Bedrängnis von außen. Die gebotene Bearbeitung sollte die Zuschauer nicht über dies hinwegsehen lassen. Die halben Literaten wie die Theater mögen hingegen aus der Aufführung die Lehre ziehen, daß sie besser daran täten, trotz des Bewußtseins der eigenen Unzulänglichkeit zum Kunstwerk hin, nein, vielmehr gerade in diesem Bewußtsein sich vom Vollendeten hinauf-erziehen zu lassen (zum Beispiel vom «Wallenstein»), als das ewig Unvollendete aus einer nahesten Verwandtschaft mit ihm heraus dort hinaufheben zu wollen, wo sie selbst nicht sind.

*

Es gelingt *Margaret Carl* sehr schön, die Wandlung darzustellen, welche sich in *Shaws* «*Pygmalion*» zum kleineren Teil dank der Kunst des Dialektforschers *Higgins*, zum größeren dank der menschenwürdigen Behandlung, die ihr auf einmal widerfährt, mit *Eliza* vollzieht: die Wandlung vom Mädchen, das Blumen feilhält, zur *Lady*, die solche auf Kleidern gestickt trägt. Die *Carl* nimmt als Ordinärsprache einen norddeutschen Dialekt mit Berlinismen an und wahrt damit die sprachliche Verwandtschaft mit dem Vater der *Eliza*: *Gustav Knuths Doolittle*, der sich die bürgerliche Moral nicht leisten kann und sich eine Armlautemoral erdacht hat, ist eine prächtige Figur; *Knuth* hat sich dafür eine vergnüglich breite, die Diphthonge behaglich auskostende Sprechweise ersonnen. *Peter Pasetti* verfiel mit seinem *Higgins* von der geforderten Überlegenheit über die gesellschaftliche Konvention leider auf eine Überlegenheit über die Rolle; man hatte den Eindruck, der Schauspieler

sei mit sich zufrieden, statt daß Higgins mit sich zufrieden gewesen wäre, und war es deshalb mit dem ersteren nicht so ganz. *Walter Grüters* assistierte ihn als gediegener Pickering, während die vortreffliche *Traute Carlsen* sich als Mutter begütigend und als Spielerin wie jedesmal zum höchsten Niveau hin ausgleichend ins Mittel legte. *Angelika Arndts* war die steife Dame an Gesellschaften; ihre Kinder, *Heidy Forster* und *Walter Riß*, ließen sich dagegen gerne von der verbrämten Vulgarität Elizas verlocken; *Walter Riß* fiel als jungenhafter, in der Beweglichkeit noch ganz unverbildeter Freddy auf, der seinen Knicks gerade nur wie eine Zipfelmütze übergestülpt trägt. In kleineren Rollen ergänzten *Friedrich Braun*, *Josy Holsten*, *Hermann Brand* und *Anneliese Betschart* das Bild, das von *Hannes Meyer* in der unverbindlichen Art entworfen worden war, welche Shaw entspricht und welcher sich auch *Werner Krauts* Regie beugte. — Eine sehr heitere, sauber gespielte Aufführung, bei der man sich nur stets von neuem darüber wunderte, daß ein Stück über die Wunderkraft der Sprache nicht von ihr zeugt.

*

Marcel Marceau ist: Bewegung des Menschen, Ausdruck des Menschlichen in der Bewegung, lebendes Menschenbild. Er erfüllt das Wort «Schauspiel» ganz, nicht aber den Begriff. Seine hohe Kunst ist ein wichtiger Teil der Bühnenkunst: die Beherrschung des Körpers, die Fähigkeit, eine Figur zu «verkörpern». Er schaut es uns ab, wie wir gehen, wie wir uns benehmen; das sind seine «exercices de style». Sodann schuf er *Bip*, den ungeschickten kleinen Bourgeois, der mit seinem Hund spazieren geht, der Schmetterlinge fängt, der wehleidig ist, wenn er einen bösen Finger hat, und der im übrigen nichts so recht kann, aber sich in vielem versucht; in kleinen Szenen spielt er sich als Bildhauer, als Maler, als Schlittschuhläufer, als Salonlöwe auf. *Marceau* brilliert in der Sportszene, in welcher er zwei Personen zugleich spielt: den wirklichen *Bip* und den *Bip*, wie er sich selbst träumt, beide geschieden durch eine bloße Drehung des Künstlers um sich selbst und durch die Kunst seiner Verwandlung.

Marceaus mimisches Spiel erinnert an Charlots Stummfilme; die Themata sind natürlicherweise ähnlich; eines aber fehlte bei ihm: der Ausdruck des Schweigens, der Trauer, der die Figur *Charlot* so reich macht und der auch der Grundzug des *Baptiste Jean-Louis Barraults* in «*Les enfants du paradis*» war. Doch ergab sich das wohl zum Teil aus dem Charakter seines Cabaretprogramms, das vernünftig sein wollte und in dem daher die Übertreibung das Treibende vertrat. Mit dem Tänzer teilt *Marceau* Schönheit des Körpers und der Bewegung, aber in thematischer Hinsicht die Gefahr der Allegorie; *adolescence — maturité — vieillesse et mort* sagte uns aus diesem Grund nicht zu. Endlich ist es eine merkwürdige Ironie, daß *Marceau* die letztliche Unterlegenheit seiner Kunst gegenüber dem Wortspiel als dem Spiel des Geistes gerade dann dartat, als er sich als *Bip* tragédien darüber lustig machte.

Oscar Vogel

Stadttheater Zürich

Ch. W. Gluck: «*Iphigénie auf Tauris*»

Am 31. Januar erfreute das Stadttheater mit einer Einstudierung von Glucks taurischer *Iphigénie*, dem Gluck'schen Meisterwerk, das am längsten nicht mehr auf unserer Bühne erschienen ist. Die gegenwärtige Zeit scheint günstig für ein erneuertes, vertieftes Verständnis der Gluck'schen Opernkunst. Nun, da das zeitgenössische Operntheater von den verschiedensten Seiten her sich wieder um die

Verankerung des musikalischen Geschehens in geschlossenen Ausdrucksformen bemüht, scheint man jenem historischen Moment besonders nahe zu sein, in dem die starren Konturen und starren Ausdrucksgebärden, die das Barocktheater kennzeichnen, sich lockern und eine neue Dimension der Innerlichkeit, der subjektiven Gefühlsmittelung sich eben erst Bahn bricht. Als ein Magier ist Ch. W. Gluck von seinen Mitarbeitern und ersten Nachfahren empfunden und dargestellt worden — die historische Relativität dieses Zunehmens springt in die Augen! —, und was uns heute als «Klassik» und zugleich, im menschlich erneuerten Verständnis für die Antike, als «klassizistisch» erscheint, wurde von den Zeitgenossen als eine Kunst beinahe gefährlichen Gefühlsüberschwanges erlebt.

Gelingt es indessen einer Aufführung, diesen Aufbruch einer neuen Welt subjektiver Gefühlswirklichkeit innerhalb traditioneller, mehr oder weniger abgewandelter Formen spüren zu lassen, so erscheint auch heute Gluck noch als der große Zauberer — als das musikalische Genie, das als erstes die klassische Konstellation der untrennbaren Einheit von subjektiver Ausdruckskraft und objektiver Aussage zu verwirklichen vermochte. Wie alle Stoffe der «Reformopern» Glucks ist auch jener der taurischen Iphigenie (dem zweitletzten und vielleicht vollendetsten seiner Opernwerke) eine Geschichte vom Sieg des Guten über das Böse, von lichter menschlicher Vernunft über dunkles Barbarentum, und diesem Sieg entspricht das stolze Bewußtsein des Musikers, die musikalisch-dramatische Entwicklung unmittelbarer als je zuvor aus der Gefühlsbewegung der Gestalten heraus erfinden zu können.

Der Sieg des lichten Prinzips ist schon im geradlinigen, froherhabenen Gang der Musik verheißen. Nicht als Erlösungsdrama im romantischen Sinn, als Gang «durch Finsternis zum Licht» darf das Geschehen verstanden werden; der Adel und die Heilsgewißheit der menschlichen Seele stehen vielmehr von Anfang an fest, und sie verleihen der Musik den morgenrötlichen Glanz, wie er der Kunst einer neuen Epoche zukommt. So sehr steht dabei der neuentdeckte Mensch im Vordergrund, daß seine individuelle Schattierung zurücksteht; die Geschwisterschaft von Iphigenie und Orest steht gewissermaßen für die Geschwisterschaft des in der allgemeinen Vernunft neu verbündeten Menschen schlechthin. Es hieße die Gegebenheiten der Oper verkennen, wollte man in der taurischen Iphigenie Glucks die innere Wandlung, das schwer abgerungene Segnungswort des Thoas der Goetheschen Iphigenie (die im Jahr der Uraufführung in erster Fassung vorlag) erwarten. Das Schlechte wird durch das Gute handgreiflich besiegt (das ist echte Opernsitte), nicht ohne daß ihm zuvor (im musikalischen Kolorit der Skythen-Szenen) große musikalische Reize abgewonnen wurden. Der tiefe Adel der Musik mildert ebenso den Realismus des Mordes wie er vor absoluter Herrschaft der Schablone des Deus ex machina-Schlusses bewahrt. Dieser ist eine Schablone, die Gluck von innen her, von der Ausdruckskraft der Musik her, überwunden hat. Glücklicherweise hat unsere Aufführung an dieser Stelle, nach dem Spruch Dianas, den Gesang des Orest «Dans cet objet touchant» aus der Originalfassung in die sonst der Aufführung zugrunde liegende Bearbeitung von Richard Strauß eingefügt. Das Licht fällt dabei von Diana auf den von seinen Gewissensfurien befreiten Orest, den Übergang von Gott auf den Menschen verdeutlichend — ein bezeichnender Zug der hervorragenden Spielleitung *Oskar Wälterlins*.

Die Durchdachtheit dieser Regiearbeit bewährt sich namentlich in der Leitung der Ensembles und in der plastischen Führung der Gruppen der Skythen und Priesterinnen, aber von den intimen Möglichkeiten einer mit äußerster Sorgfalt gepflegten Spielleitung geben besonders die Szenen Orest-Pylades in ihrem Gleichgewicht zwischen stolzer Haltung und Hingebung Zeugnis. Nach der Führung der Furienszene, in welcher die Schreckgeister als individueller Wahn Orests anschaulich werden (musikalisch einer der überwältigenden Eindrücke), und nach der be-

wegungsmäßig stark stilisierten Auseinandersetzung Iphigenie-Thoas im letzten Akt könnte man unrealere Darstellungen von Thoas' Ermordung und der Verkündigung Dianas erwarten.

Der Herausstellung dramatischer Gegensätze kommt die Bearbeitung von R. Strauß, welche der Wagner'schen Bearbeitung der aulidischen Iphigenie Glucks nachgebildet ist, sehr entgegen. Mit gelegentlichen instrumentatorischen Retouches und szenischen Zusammenziehungen wurde das Beste von ihr übernommen. Im Schlußakt wurde geschickt eine Verbindung der originalen Anlage Glucks und der Strauß'schen Änderungen vorgenommen. Zu den Umstellungen, die nach unserer Ansicht unbedingt zu vermeiden wären, gehört aber auch jene im ersten Akt, wodurch die erste Arie der Iphigenie an das Aktende geschoben wird (Richard Strauß' Übersetzung des Textes von Guillard tut hier noch das ihre zur inhaltlichen Beziehungslosigkeit). Glücklicherweise wird auf das von Strauß hinzukomponierte Terzett im letzten Akt (Strauß faßt die vier Akte Glucks in drei zusammen) verzichtet. Die Originalfassung mit zwei bis drei der von Strauß eingeführten Raffungen würde uns als beste Grundlage einer Aufführung erscheinen.

Der Versuchungen, die Oper zu romantisieren, bleiben noch genug. Daß Orest nicht nur Leidender, sondern zugleich, kraft seiner Menschlichkeit, Begnadeter ist, ist vor allem *Matthias Schmidt* zu danken, einem Bariton vornehmster Prägung. Seine Haltung trifft jene des geschlagenen Königssohnes vollendet; seine Stimme besitzt eine ungemein wohlklingende Sonorität und entspricht in ihrer ebenmäßigen Führung vollkommen der reinen Klarheit der Gluck'schen Gesangslinien. Seine Arie «Le calme rentre», mit der unvergeßlichen Idee der begleitenden ostinaten Bratschenfigur, bietet einen Höhepunkt abgeklärten Ausdrucks. Nicht ganz auf dieser Höhe beherrschter Stimmführung stehen die andern Kräfte. *Hildegard Hillebrecht* als Iphigenie befriedigt darstellerisch vorzüglich; gesanglich bleibt ihr dramatischer Sopran der Musik nichts an Spannung, wohl aber an Ungebrochenheit der melodischen Linie schuldig. *Franz Lechleitner* als Pylades steht vollends in einem ihm fremden Stilbereich; sein Organ, am Premièrenabend mit einer unfreien Höhe belastet, ist oft auf eine Emphase angewiesen, wie sie Gluck nicht kennt. Seine — an sich sehr begabte — Darstellung droht die Einheit des Stils zu gefährden. *M Manfred Jungwirth* wird als Thoas, wenn seine Indisposition überwunden sein wird, gut dastehen.

Ein großer musikalischer Gewinn der Aufführung liegt in der Musikleitung *Otto Ackermanns*. Der stilistischen Intuition dieses eminenten Theaterdirigenten ist eine Wärme und Geschlossenheit des Musizierens zu verdanken, welche sich über alle Teile, insbesondere auch über die von Hans Erismann vorbereiteten chorischen, zu verbreiten vermag. Das Bühnenbild von *Max Röthlisberger* überzeugt in seiner großzügigen Gesamtlösung. Eine Aufführung beträchtlichen Stimmungsgehalts hat sich ergeben — es mögen ihr viele Reprisen beschieden sein.

Ballett: «König Bourriquet und sein Barbier»

Die Musik zu diesem neugeschaffenen Ballett ist von Kapellmeister *Eduard Hartogs* aus dem Oeuvre von J. Ph. Rameau, dem großen französischen Zeitgenossen J. S. Bachs, zusammengestellt worden. Ballettmeister *Jaroslav Berger* ist sein geistiger Urheber. Die Geschichte ist jene des Märchens vom König Midas mit den Eselsohren, eine Geschichte, die neben einigen szenisch ungünstigen Episoden (die Szene mit dem Busch z. B.) sehr viel Dankbares zum Tanzen enthält. Für den, welcher seit Jahren eines der vielen originalen Ballette Rameaus auf unserer Bühne erwartet, scheint eine Neubildung nach Rameau nicht sehr notwendig («Les Indes galantes» feiern auch heute wieder in Paris Riesenerfolge). Der Vorzug eines neuen Stücks, wie es Berger ausgedacht hat, ist eine hübsche, lebendige Handlung. Daß

die klassizistische Sprache der Musik aber wenig mit dem grotesken Geschehen übereinstimmt (wenn sich auch einige erstaunlich günstige Verbindungen ergeben), kann nicht überhört werden. Dabei legen Berger und Hartogs größte Geschicklichkeit an den Tag, sowohl in der Abstimmung der Musikstücke als in der Gewinnung eines tänzerisch und musikalisch homogenen Verlaufs. Und die Tanzgruppe ist im grotesken Ausdruckstanz in ihrem besten Element. Aber man hofft nach dieser Vorbereitung auf Rameau doppelt, bald einmal — und wäre es mit einem gastierenden Ballett — ein originales Ballett- oder Ballettopernwerk Rameaus bei uns zu sehen.

Französische Operette «Angélique»

Angélique, 1927 kreierte, ist ein kleines Spiel mit Musik. Der Text ist von Nino, die Musik von Jacques Ibert, einem der begabtesten unter jenen modernen Franzosen, welche die Verbindung mit der Operette aufrecht erhalten. Seine Virtuosität in der Verwendung der verschiedensten nationalen Kolorite, seine raffinierte Klangregie, sein Sinn für Parodie machen, zusammen mit der anspruchslos-beschwingten Handlung, das Stück zu bester Unterhaltung. *Otto Ackermann* wird die Aufführungen musikalisch leiten (das Ballett hingegen wird von Hartogs dirigiert), an der Première sprang Robert Baustian mit herrlichem Gelingen ein. *Ingeborg Fanger* in der Titelrolle ersetzt an Temperament, was ihr an Stimme abgeht. Direktor *Hans Zimmermann* führt sehr inspiriert das Spiel.

Andres Briner