

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 34 (1954-1955)
Heft: 5

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: 16.03.2025

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

Zürcher Juni-Festspiele

Stadttheater

Die diesjährigen Junifestspiele des Stadttheaters brachten eine Fortsetzung der letztjährigen Richard-Strauß-Aufführungen. Das Gesamtoperwerk von Strauß hat neben vielen andern Vorzügen auch jenen, sowohl Stücke von größter Publikumswirkung als auch solche von ausgesprochen exklusiver Haltung zu umfassen. So konnten dieses Jahr neben die schon eigentlichen Erfolgsstücke «Der Rosenkavalier» und «Arabella» ein so esoterisches Stück wie «Die Frau ohne Schatten» und ein so spezielles Interesse voraussetzendes «Konversationsstück» wie der «Capriccio» treten. Die expressionistische Phase der Straußschen Oper vertrat diesmal «Salome».

Indem wir hier von vergangenen Aufführungen sprechen und von Werken, welche in letzter Zeit vielfach öffentlich gewürdigt worden sind, beschränken wir uns auf eine kurze Zusammenfassung: Wilde-Strauß' *Salome* erhielt ihr Gesicht weitgehend durch eine neue Trägerin der Titelgestalt: *Paula Brivkalne* von den Städtischen Bühnen Frankfurt. Der Gast gab in der anspruchsvollen Rolle weniger die kapriziöse Fürstentochter als die besessene Frau. Wie sie das erstemal das Haupt des Johannes forderte, tat sie es nicht «lächelnd» (wie es verlangt ist), sondern gleichsam schon auf das tragische Ende bezogen. Und dieses gestaltete sie mit großartiger, durchdringender Intensität. Im Tanz dezent und lasziv zugleich, verkörperte sie eine sehr eindrückliche, letztlich — trotz ihrer Un-

natur — ergreifende Salome. *Franz Lechleitner* gab einen stark profilierten König Herodes; seine stimmlichen Schwierigkeiten traten hier weniger in Erscheinung als in seiner Partie in «Die Frau ohne Schatten». Königin Herodias war — als weiterer Gast — *Lilian Benningson* von der Staatsoper München, die man gerne gelegentlich in einer verpflichtenderen Rolle hören würde. Eine ausgezeichnete Leistung vollbrachte *Matthias Schmidt* als Jochanaan; er vermochte in dieser Rolle — was viel heißt — den verlorenen Willy Wolff zu ersetzen. Die musikalische Darstellung durch *Otto Ackermann* war zugleich temperamentvoll und rücksichtsvoll gegenüber den Sängern. Daß diese trotzdem gelegentlich nicht ganz durchzudringen vermochten, ist eher die Schuld der Musik als die des Dirigenten — eine Schuld, die man gegenüber dem kalten Zauber dieser Musik gern vergißt.

Wesentlich problematischer, als Stück und als Aufführung, gab sich das vierte der Gemeinschaftswerke von Richard Strauß und H. von Hofmannsthal, die *Frau ohne Schatten*. Das in seinen geistigen Verzweigungen ungeheuer vielfältige Spiel gelangt ja nur zum Teil auf der Bühne zu unmittelbarer Darstellung seiner wesentlichen dramatischen Elemente. Die großen Schönheiten der Musik werden heute gerne anerkannt (sie sind nach dem ersten Weltkrieg fast ganz verleugnet worden), um so mehr aber können

die Spannungen nicht überhört werden, die zwischen der eminent dichterischen, ausgesprochen subtilen Arbeit Hofmannsthals und der in jedem (nicht nur im schlechten) Sinne theatralischen Musik von Strauß bestehen. So kann man es niemandem verargen, wenn er sich nach dem Genuß der Oper mit doppeltem Interesse der Märchen-erzählung Hofmannsthals zuwendet, in welcher der Dichter *nach* der Komposition des Librettos denselben Stoff noch einmal, und künstlerisch einheitlicher, gestaltet hat. Dem Stadttheater wußte man allgemein Dank für die Einstudierung dieses in szenischer und gesanglicher Hinsicht anspruchsvollen Werks. Sie war mit eigenen Kräften unternommen worden, und das Resultat war eine Aufführung, die zwar nicht in jedem Moment Festspielniveau, aber immer eine vornehme Haltung zu erreichen wußte. Inspirator und Inszenator der Aufführung, welche den inhaltlichen Schwerpunkt der Festspiele bildete, war Direktor *Hans Zimmermann*. Ein ausführliches Lob müßte bei eingehenderer Betrachtung dem musikalischen Leiter Prof. *Hans Rosbaud* zukommen.

Das letzte Bühnenwerk von Strauß, das «Konversationsstück für Musik in einem Aufzug» von Clemens Krauß (der für den Großteil des Textes zeichnet) und Richard Strauß mit dem Titel *Capriccio* erstand in einer liebevollen musikalischen Betreuung durch *Karl Elmendorff* (vom Hessischen Staatstheater Wiesbaden) und in einer Besetzung, welche neben zwei illustren

Gästen sich auf das eigene Ensemble stützte. Wir beschränken uns auch hier auf die Erwähnung der Gäste: *Herta Töpfer* von der Münchner Staatsoper verlieh der reizvollen Figur der Schauspielerin Clairon volles Relief, und *Lisa della Casa* wußte der Gräfin jene stimmliche Verzauberung zu leihen, welche sie in diesen Jahren vor allen andern Strauß-Sängerinnen zu bewirken fähig scheint. Durch ihre Leistung erhielt der breit entfaltete lyrische Schluß des Stücks natürlicherweise eine besondere Betonung, ob zu Recht oder Unrecht, mag — wie die musikästhetische Frage, die zum Anlaß des ganzen liebenswerten Geschehens wird — dahingestellt bleiben. «Capriccio» ist (und bleibt wohl) immer ein Stück für Feinschmecker des Theaters.

Lisa della Casas stimmliche und musikalische Meisterschaft, im Verein mit dem Charme ihrer Erscheinung, gab auch den Aufführungen von *Der Rosenkavalier* und *Arabella* ihr wesentliches Gepräge. Da wir nur die letztere hören konnten, beschränken wir uns auf die Erinnerung an einen charaktvollen, stimmlich aber nicht voll entfalteten Mandryka von *Ernst Krukowski* (von der Städtischen Oper Berlin) und eine sehr gelungene Zdenka von *Ilse Walenstein* (aus dem eigenen Ensemble). Während die musikalische Leitung der «Arabella» *Victor Reinshagen* oblag, stand für die (von uns nicht gehörte) «Rosenkavalier»-Aufführung Prof. *Hans Knappertsbusch* am Pult.

Andres Briner

Klassisches Theater — heute

Gedanken zu den Zürcher Junifestspielen

Seit einigen Jahren bemüht sich das Schauspielhaus, im Juni die vier großen europäischen Kulturen durch originale Beiträge dem Publikum vorzustellen, die geistige Vermittlerrolle der

Schweiz damit aufs schönste erfüllend. Es kommt freilich alles darauf an, einen Rahmen zu finden, der die zwangsläufig disparaten Temperamente und Stile zur Einheit abstimmt. Shakespeare gab ihn

die letzten zwei Jahre ab; denn die Weite seiner Welt nimmt jede szenische Gestaltung sinnvoll auf. Dieses Jahr hieß der Generalnenner *Klassiker in vier Sprachen* und zeigte damit eine Verlegenheit an, die sich des Zufälligen der nationalen Auswahl von Stück und Truppe bewußt ist. So boten die Italiener einen Anonymus des 16. Jahrhunderts als «Klassiker», der eine charmante und handgreifliche Galanterie auf der Bühne entfaltete (*La Venexiana*), deren Substanz freilich nur einem Kurtheater genügen kann. Wer also nach Zürich gefahren war, um über das Klassische und seine Brechung in verschiedenen Kulturen nachzudenken, für den fiel Italien aus. England sah er durch Shakespeare vertreten, wie es naheliegender ist. Unser Theaterfreund, der die Arbeit des Schauspielhauses aufmerksam verfolgt, hat sich zwar gefragt, weshalb es abermals der *Hamlet* sein müsse, der in sechs Jahren nun zum viertenmal auf der Pfauenbühne erscheint. Das *Old-Die Theatre* hat ihn jedoch mit einer glänzenden Aufführung zum Schweigen gebracht — eine Aufführung, die ganz auf die Schaufreude gestellt war und eine rauschende Fülle von Farben und prunkvollen Gewändern ausbreitete. *Richard Burton* gab einen zugriffigen Hamlet, nicht an der Melancholie kränkelnd, sondern tapfer und gerade heraus. Der ungeheuerliche Mord des Vaters schnitt ihm tief ins Gefühl, der Geist des Vaters wühlte seine Frömmigkeit auf — ungesühnt wird dieser Frevel nicht bleiben. Burtons Hamlet muß seine ungestüme Rachbegier eher zügeln als anfachen, nicht schnell genug kommt ihm die Abrechnung im 5. Akt. Von der klugen Regie und ihrer staunenswürdigen Kunst der Massenföhrung unterstützt, stürmt das Stück vorwärts, den Monologen kaum Platz lassend, bis zur herrlichen Fechtscene und dem psychologisch fein gestuften Todesbild der vier Opfer. So im richtigen Maß zwischen brausender Pathetik und der feierlichen Gemessenheit lebender Bilder haben wir noch keine englische Aufföhrung gesehen.

Klassisches Theater im eigentlichen

Verstand, wo der Mensch einer idealen Norm seines Wesens hingegeben ist, besitzen einzig Deutschland und Frankreich. Durch die Konfrontation ihrer beiden Ausprägungen erwuchs den diesjährigen Festspielen die Spannung. Die *Comédie Française* zeigte Racines *Andromaque*, das Schauspielhaus bot als Schweizer Erstaufföhrung Goethes *Natürliche Tochter*. Dies letztere Stück war das besondere Ereignis der Theaterwochen. Es erlaubte die Entdeckung eines von der Bühne verschmähten Werkes, dessen erste drei Akte großartig und ergreifend sind, von dessen Schluß jedoch der «noble ennui» ausgeht, womit Mme de Staël das Ganze abtun wollte. Es gibt viele Gründe für das szenische Versagen des Stücks, vorab jenen, der schon in der Anlage (und dem Vorbild der Memoiren) enthalten ist. Zwei Seiten sollen den Zuschauer an Eugeniens Schicksal anziehen: der Schritt aus dem individuellen, weltabgewandten Leben ins Licht des Allgemeinen, wo sich die Mächte befeinden; und darauf ihr jäher Sturz ins Anonyme. Eugeniens Vernichtung und ihre aufgewühlte Unglücksklage föhren den politischen Hintergrundgedanken ein, in dessen Hinblick Goethe das Stück entworfen hatte und an den wir als dramatische Triebfeder keinen Augenblick glauben können: die Revolution, der Umsturz aller Verhältnisse. Das Gemälde hoher Charaktere verdunkelt eine papierene Intrigue, die aber keinen Urheber, sondern nur Handlanger hat. Das Böse verkörpert sich nirgends und soll doch als versteckte Drohung anwesend sein. Die Sehnsucht des Klassischen nach dem unbewegten Dasein des Edlen, das keine innere Entwicklung kennt, sondern in jeder Lage sein Wesen in vorgegebenen Formen äußert, hier unterliegt sie dem deutschen Drang nach Veränderung der Charaktere. Was viele Besucher der *Andromaque* vor den Kopf stieß: die geheimnislose Geometrie der dramatischen Quadrille garantiert allein das Schauspiel der unerforschlichen Leidenschaften. Nicht die Zufälle des äußern Lebens enthüllen den Charakter, er offenbart sich vielmehr durch die Berüh-

rung mit anderen Menschen. In der strengen Ökonomie des Geschehens treten die Leidenschaften gebändigt, aber ihre Wildheit nicht verleugnend, vor den Zuschauer. Ihr vehementer Ausbruch soll ihn erschüttern und von dem Affekt, der ihn wie sie gleichermaßen durchtobt, reinigen. Das ist die Katharsis des klassischen Theaters, ein Läuterungsprozeß während welchem im Menschen an Gutem und Bösem alles aufgerührt wird, um in der Entladung der tragischen Spannung das Böse von ihm abzuziehen.

In keinem anderen Stück ist Goethe dieser Anschauung so nahe gekommen wie in der «Natürlichen Tochter». Hier sollen wir ja den Raum betreten, wo sich alles Zufällige und Persönliche unterwirft zu Gunsten des schlechthin Gültigen und der allgemeinen Gefühle. Die Mischung von Abstraktem und Individuellem im Charakter seiner Gestalten ist ihm nirgends so wunderbar gelungen wie in Eugenie; mit Recht nannte er sie «mein Liebling Eugenie». Im Widerstreit von Einheit und Vielfalt ist Goethe, dem deutschen Charakter folgend, der letzteren erlegen. Das klassische Theater fordert als sichtbares Attribut der Einheit einen unveränderlichen Raum und eine konzentrierte Zeit. Goethe kam diesem Gebot in der Iphigenie und im Tasso nahe, hier beachtete er es nicht. Wie sich der Handlungsraum zersplittert, so zerdehnt sich die Zeit — statt der Aussage bescheiden zu dienen und hinter dem Adel der Sprache zurückzutreten, drängen sich beide vor. Im fünften Akt schließlich treten unaufhörlich neue Personen auf und tragen doch kaum etwas Neues zur Handlung bei (selbst die langatmige Umsturzprophetie des Mönchs hat der König im ersten Akt vorweggenommen); so läuft ein Stück, anfänglich so von edelstem Geist beseelt, in Langeweile aus.

Auslaufen, das ist das Wort: statt Straffung ständig weiterführende Bewegung, auch den Charakter ummodellnd. So bringt die Fortentwicklung von Eugeniens Charakter den Bruch zustande, der die beiden Hälften trennt. Klassisch

im wahren Sinn ist der Herzog. Er leidet den Schmerz ganz aus (Horwitzens brüllender Aufschrei war völlig gemäß), er überwindet ihn im Geist, wo ihm das Bild der geliebten Tochter unzerstörbar bleibt. Eugenie aber ist eine Werdende, von der Geschlossenheit ihres Charakters entfernt. Man stelle in Gedanken Andromaque daneben, die Unveränderliche in Schmerz und Stolz, und man ermißt den Gegensatz zweier Kunstauffassungen und zweier Temperamente.

Ein Wort zur Aufführung. Unser nur auf Innerlichkeit und Individualität des schauspielerischen Charakters angelegter Sinn wurde von der Routine, der glatten Virtuosität der «Comédiens Français» enttäuscht. Wenn es auch unbestreitbar ist, daß die Vergangenheit dreier Jahrhunderte die Comédie fesselt, so muß man dennoch, zumal aus der Traditionslosigkeit des deutschen Theaters, das meisterliche Federwerk der Andromaque-Aufführung bewundern. Der Unterordnung unter die geschlossene Einheit von Ton und Gebärde kamen alle Darsteller nach, und da die überragenden Individuen fehlten, trug der an der Überlieferung bewährte Stil glückliche Früchte.

Ginsberg inszenierte die «Natürliche Tochter» und brachte dazu aus München zwei Ex-Zürcher, Agnes Finck und Kurt Horwitz, mit. Beide erfüllten intensiv und mit herrlicher Sprechkunst ihre Rollen. Das Bedenkliche zeigte sich am Bühnenbild und an Einzelheiten der Inszenierung. Das klassische Drama erheischt den stilisierten Ausdruck, der von den Dingen mehr die Kontur als die Stofflichkeit gibt. Fülle entströmt da nur dem Wort. Horwitz als Herzog, Agnes Finck als Eugenie sprachen den Vers mit Liebe und Meisterschaft, so daß um sie der Ton hohen Menschentums wunderbar erklang. Weshalb dann in der Inszenierung dem Wort nicht trauen und stilbrüchig werden? Weshalb im zweiten Akt ein Zimmer mit Empiremöbeln und gotischem Spitzböglein am Fenster sowie zwei auf die Decke aufgesetzte Wimperge? Weshalb im gleichen Akt eine Umkleideszene auf offener Bühne, als hätten wir's mit

einem Sittenfilm zu tun? Der Herzog in seiner Trauer wird im Schlafrock vorgeführt — fand sich für ihn, «teilhaftig des Unendlichen», kein passenderes Kostüm?

Die Stilisierung ist die neue Hoffnung des Theaters, denn sie kann die Materialität des Lebens auf der Bühne

überwinden helfen. Mag das klassische Drama auch eine Vergeistigung anstreben, die uns fremd geworden ist, so dürfen wir seine Hilfe für die moderne Bühne nicht verschmähen. Das ist die Lehre der diesjährigen Festspiele.

Georges Schlocker

Der Einfluß edler Naturen ist dem Künstler so notwendig, wie das Tageslicht den Pflanzen; und so, wie das Tageslicht in der Pflanze sich wiederfindet, nicht wie es selbst ist, sondern nur im bunten, irdischen Spiel der Farben, so finden edle Naturen nicht sich selbst aber zerstreute Spuren ihrer Vortrefflichkeit in den mannigfaltigen Gestalten und Spielen der Künstler.

Friedrich Hölderlin

Der Mensch unserer Zeit ist, wie die Kunst, die zu ihm gehört, trotz aller Dunkelheit und Gefährdung eine große Erfüllung und eine noch größere Hoffnung.

Erich Neumann