

PREMIEREN

Burgtheater

Denkwürdige „Maria Stuart“

Die erste Burgtheaterpremiere dieser Spielzeit, die Neuinszenierung von Schillers „Maria Stuart“ mit Paula Wessely in der Titelrolle und Käthe Dorsch als Elisabeth, wurde ein denkwürdiger Theaterabend.

Das Bild der Maria Stuart von Schottland schwankt in der Geschichte wie das ihrer Rivalin, Elisabeth von England. Beide wurden vor und nach Schiller wiederholt auf die Bühne bemüht. Schiller aber hat seinen bewundernswerten Blick für die „großen Gegenstände der Menschheit“ erwiesen, indem er die Schlafzimmerintrigen sowohl der schönen Königin von Schottland, die in dritter Ehe den Mörder ihres zweiten Gatten heiratete, als auch der häßlichen Elisabeth, die ihre Liebhaber teils ohrfeigte, teils köpfen ließ, in seiner Tragödie, in der er die beiden Frauen einander gegenüberstellt, nur in Durchblicken sichtbar werden läßt.

Es ist — und Leopold Lindtberg zeigt sie in seiner geistig wie theatralisch groß gegliederten Inszenierung als solche — die Tragödie des Rechtes und der Gerechtigkeit, die in die Maschinerie der Staatsräson geraten. Ein Mensch ist das Opfer: Die katholische Maria muß ihrer Ansprüche auf den Thron von England wegen sterben — dies als Gerechtigkeit hinzustellen, ist Aufgabe des Staatsapparats.

Durch die mächtigen dramatischen Raffungen hindurch verrät Schiller eine weltmännische Kenntnis der Verhältnisse: Er lebte ja wie Goethe an einem Hofe und lernte so den

„handelnden Personen in die Karten sehen“.

So wie Schillers Wort auf Paula Wesselys Lippen laut wird, ist plötzlich der Ton da, durch den Theater Ereignis wird. Es ist keine zu qualifizierende „Leistung“: eine Natur bricht los, Zorn, Stolz, Verzweiflung und verklärende Überwindung — wie mit Herzblut ist Schillers Wort damit durchtränkt. In prachtvollem Kontrast die Elisabeth der Käthe Dorsch: der Vers wird hart und glänzend wie Stahl. Sie wächst in eine mythische und, gegenüber der allzu menschlichen Maria, unmenschliche Größe. Wenn sie am Schluß, allein geblieben, in prunkstarrendem Gewand (wie alle anderen Kostüme den handelnden Personen von Erni Kniepert mit fast unheimlicher Einfühlungskraft auf den Leib gedichtet) stumm die Bühne durchmißt und auf dem Thronsessel Platz nimmt, ist in wenigen Sekunden die Tragödie der Einsamkeit beschlossen.

Walther Meyers herb-edlem Mortimer fehlt vielleicht ein halber Schritt zur restlosen Formung, und vielleicht bleibt Fred Liewehrs Leicester zu sehr am Äußerlichen des schönen Höflings haften. Vera Balser-Eberles Hanna, Schmöles Paulet, Skodas Burleigh, Moogs Shrewsbury, Neugebauers Melvil prägen sich besonders ein. Theo Otto entwickelt die interessant geschauten Bühnenbilder aus Kerkergittern als Grundelement.

Die erregende Aufführung hat auch ihre Schwächen; es wäre pedantisch, auf sie einzugehen. R-o

Staatsoper

Das Publikum war dagegen

Der Hauptakteur der jüngsten „Tannhäuser“-Inszenierung der Staatsoper war nicht am Theaterzettel vermerkt: Es ist der von Wieland Wagner praktizierte neue Bayreuther Stil. Der Stuttgarter Gastregisseur Gerd Richter hat sich ihm völlig verschrieben. Diese Feststellung mag insoweit als Erfolg dieser Prinzipien gewertet werden, als eine Wagner-Traditionsstätte von der Bedeutung der Wiener Staatsoper vor ihnen kapitulierte.

Von einem Erfolg dieser „sachlichen“ Inszenierungsmanier zu sprechen, wäre indes abwegig. Weder der bloß mit einem Thronsessel möblierte Venusberg, noch der völlig nackte Innenraum mit seinen stilisierten Bäumchen, der die Wartburglandschaft vortäuschen sollte, vermittelte freudige Eindrücke.

Die echte richtige Wagner-Stimmung wollte sich diesmal nicht einstellen. Ein Alpdruck lag über dieser Vorstellung: Nicht etwa, weil nach dem ersten und zweiten Akt der mäßige Beifall von einem Pfeifkonzert übertönt wurde, welches gewiß nicht nur der unzureichenden Leistung Rudolf Lustigs in der Titelpartie galt.

Die Unmöglichkeit, eine romantische Oper abstrakt darzustellen, mußte zu einem Fehlresultat führen.

Nun mag im Nibelungenring oder im „Parsifal“ ein solches Vorgehen als Vorwand für das Umstoßen der authentischen Vorschriften des Dichter-Komponisten diskutabel sein. Dem „romantischen“ Wagner kommt diese Darstellungsmanier nicht zu-statten. Sie läßt gerade das Brüchige, Problematische der Wagnerschen Philosophie hervortreten und verschleudert andererseits vollends den poetischen Ewigkeitswert dieser musikalischen Legenden. Findet das so oft zitierte „zeitnahe“ Empfinden wirklich Freude daran, an Stelle der Wartburglandschaft einen Raum, der dem Kassasaal einer Großbank ähnelt und überdies im Klimt-Stil ausgeführt ist, zu erblicken? Oder wird das Lied an den Abendstern weniger sentimental, wenn man es innerhalb von vier Wänden singen läßt? Mit der Tradition brechen, heißt noch lange nicht, Gutes und Neues zu schaffen. Unglücklich wirkt ferner die Uniformität der Kostümierung, die wohl dazu beitragen soll, das Symbolische der einzelnen Gruppen auszudrücken. So wird aus

Rittern, Sängern, Pilgern ein Kollektiv, eine „Masse Mensch“.

Dem musikalischen Leiter des Abends fiel die schwere Aufgabe zu, die Unebenheiten des Bühnengeschehens zu kompensieren. Daß dies dem Dirigenten Rudolf Moralt und den in Höchstform spielenden Philharmonikern gelang, ist ein Lob, das zählt. Der frenetische Beifall, der den Dirigenten vor Aktbeginn begrüßte, war ein eindeutiges Verdikt für das Werk und gegen dessen Aufführungsstil. Unter den gesanglichen Leistungen gebührt Eberhard Wächter als Wolfram wohl der erste Rang. Mit Recht ergreift dieser hochbegabte Künstler in steigendem Umfang Besitz von den führenden Partien der Opernliteratur.

In einer „Simplicissimus“-Ausgabe der Wilhelminischen Ära stand ein Witzwort, demzufolge der Regimentskommandeur seine Kapellmeister beauftragte, den Einzug der Götter in Walhall in einen „vernünftigen“ Militärmarsch umzu-krempeln; es war eine ebenso unlösbare Aufgabe wie die Verlagerung des romantischen „Tannhäuser“-Stoffes in die Bezirke der Sachlichkeit. Mi.

Piccolo Teatro

Feuerbote Pirandello

Mit Goldonis „Diener zweier Herren“ und Pirandellos „Heute wird aus dem Stegreif gespielt“ gastierte Mailands berühmtes Piccolo Teatro zum zweitenmal im Burgtheater. Der Goldoni war schon vor mehr als einem Jahr zu sehen; diesmal in neuer Inszenierung.

In beiden Fällen wird ein Stegreifspiel vorgetäuscht. Die neue Goldoni-Inszenierung verstärkt gegenüber der früheren die Fiktion: das Brettergerüst mit dem auswechselbaren Hintergrund ist nun — ähnlich wie bei der Oper „Bajazzo“ — in den „Rahmen“ des Zeitmilieus der Commedia dell'arte gestellt, das dekorationsmäßig ange-deutet wird. Die Darsteller spielen nicht nur die Figuren der Komödie, sondern gleichzeitig auch die Komö-dianten, die sie einst „improvisierten“. Die Inszenierung ist daher jetzt sowohl „realistischer“ wie doppelbödiger. Hinreißend wie beim erstenmal ist der Harlekin Marcello Moretti.

Im Pirandello-Stück wird vorge-täuscht, daß eine (tatsächlich existie-rende) Novelle Pirandellos durch Stegreifspiel auf die Bühne über-tragen wird. Pirandellos Spezialität als Dramatiker ist das Spiel Sein-Schein, Wirklichkeit-Illusion. Seine Grundfrage lautet: Was ist Wahr-heit? Sie erhob sich für ihn persön-lich, als seine wahnsinnig gewordene Frau — ihn für wahnsinnig hielt. Er demonstriert die Frage am dauernd Sein und Schein ver-tauschenden Wesen des Theaters, das er auf der Bühne einer Selbst-analyse unterzieht. So entsteht ein System unendlicher Spiegelungen.

Pirandello studierte in Bonn, schulte sich an Reinhardt und er-rang Dramatikerruhm zuerst im Ausland. Vor mehr als zwanzig Jahren erklärte der damals füh-rende italienische Kritiker Gino Rocca in einem Interview in Wien: „Pirandello ist kein italienischer Dramatiker.“ Inzwischen ist die ita-lienische Kritik bemüht, das Gegen-teil zu beweisen.

Pirandello aber war nicht nur Italiener: er war Sizilianer. Was das bedeutet, läßt sich in zwei Worten nicht sagen. Der Boden der Insel trägt nicht wie der des italienischen „Kontinents“ vorwiegend römische, sondern vorwiegend griechische Gesichtsspuren. Die mystischen und die sophistischen Philosophien, die hier von Pythagoras bis Protas-tor gelehrt wurden, schwirren noch in der Luft. Pirandello liebte es, seinen Namen als eine Verbal-hornung des griechischen Pyran-gelos: „Der Feuerbote“, zu deuten. Das geistige Feuer, das er auf der Bühne entzündete, beleuchtet den Weg des modernen Theaters bis herauf zu Anouilh.

Bei der Zeichnung der Typen mit ihren Leidenschaften und Spitz-findigkeiten greift Pirandello gewiß ins Volle des Italienisch-Nationalen. Strehlers Inszenierung liegt eine genial ersonnene Partitur durchein-anderwirbelnder Betonungen, Be-wegungen und Belichtungen zu-grunde, die die Schauspieler zu einem faszinierenden Funkenwerk entfachen. Die „Handlung“ der No-velle — Eifersucht, Sehnsucht, Ent-täuschung, Verzicht, Tod in einer sizilianischen Familie — ist neben-sächlich: Das Thema ist das Theater, die sich dauernd verschiebende Er-lebenesebene der Schauspieler beim „Improvisieren“. Neben Moretti, der hier den „Regisseur“ spielt, ragen aus dem großartigen Ensemble die Leistungen der Damen Dandolo und Fortunato und der Herren Batistella und Carraro besonders hervor.

Josefstadt

Shaws „Pygmalion“

Wohl um Werner Finck den Pro-fessor Higgins spielen zu lassen, ge-dachte die Josefstadt der hundertsten Wiederkehr von Shaws Geburtstag gerade mit „Pygmalion“. Es ist die Geschichte der armen Blumenver-käuferin Eliza Doolittle, die durch den Professor für Sprache und Phonetik Henry Higgins „gemacht“ wird, indem er sie ihre Worte „ge-sellschaftsfähig“ setzen und aus-sprechen lehrt. Das Wunder käme freilich nicht zustande, wenn Eliza nicht eine innere Bindung zu ihm empfände, die er nicht zur Kennt-nis nimmt oder nehmen will.

Im Grunde eine sehr englische An-gelegenheit, restlos verständlich erst, wenn man weiß, daß das Ox-fordenglisch eine soziale Definition ist oder daß jemand, der „I have“ statt „I have“ sagt, in der „Society“ unmöglich ist.

Der junge Regisseur Hermann Kutscher ist dem Stück nicht ge-wachsen. Ein gescheiter Einfalt, ge-wiß, Shaws Betrachtungen über das weitere Schicksal der Figuren in einem „Epilog“ mit verteilten Rollen zu bringen. Der Rest ist glanzlos und ohne innere Bezüge. Der Higgins kann auch so gegeben werden, wie Finck es tut, mit pointensicherer Sa-loppheit, mit Gedankenstrichen sozu-sagen männliche Eitelkeiten satirisch demaskierend. Auch das graue Haar stört nicht — nur müßte dann seine Mutter wirklich eine „great old lady“ sein, zwischen siebzig und achtzig, und nicht so rüstig wie Elisabeth Markus. Die Rolle der Eliza ist für die an sich reizende Helly Servi eine zu große Last. Walter Janssen ist ein warmherziger Oberst Pickering, und Günther Haenel steht mit seiner listig-kaustischen Darstellung des Vaters Doolittle isoliert in der In-szenierung. R-o