Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 5 (1909-1910)

Artikel: Zürcher Schauspiel
Autor: Wiegand, Carl Friedrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750921

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: 21.07.2025

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

ZÜRCHER SCHAUSPIEL

I.

DER „GESCHMACK" AM SCHEIDEWEG

Wie lange der von Berlin aus inszenierte Shaw-Rummel vorhalten wird, hängt im letzten Grunde nicht nur von der künstlerischen Einsicht und Selbstbesinnung der Jünger und Apostel des Iren, sondern von Shaw selbst ab. Ich halte den Zeitpunkt des unausbleiblichen „Kehrt-marsch"! seiner Kolporteure in dem Augenblick für gekommen, in dem Shaw versuchen sollte, ein ernst zu nehmender *Künstler* zu werden. Da dies vor seinem Ableben nicht eintreten dürfte, so können wir uns mit dem vollauf begnügen, was er seither bot.

Wer nie gehasst hat, hat auch nie geliebt, und wem die Kunst oder eine Kunstart nichts anderes als tiefinnerste Herzenssache ist, der verträgt es auf die Dauer nicht, wenn die Kunst missbraucht wird, sowie man es nicht verträgt, wenn man frech unser Herz misshandelt. In solchen Dingen ist zudem Gründlichkeit am Platz.

In den Groß- und Weltstädten goutiert man gegenwärtig den ironischen Zynismus, das kalte Gallenfieber Shaws. Das mag daher kommen. Der Dunst der Großstadtzisterne, der die abgebleichten Literaturheroen zwischen 18 und 24 Jahren so leicht verwirrt und die Sinne reichlich abstumpft, scheint auch gelegentlich die ernster Denkenden zu erschlaffen, also dass man nach neuen Erregungen sucht und mit anderen Organen lacht. Peitschenhiebe und Grinsen, neuartige humoristische Kitzel, blödes Wiehern und Clownerie, Ohrfeigenkomik — das wird uns für künstlerischen Humor verkauft, und wo das nicht genügt, da spaltet man die Wahrheit in offene Lüge, Halbwahrheit und innere Verlogenheit, da spaltet man das Komische in Gelächter und Aerger, da spaltet man das Tragische in Erschütterung und Fratze. Dieser Spalt geht durch Werk und Seele Bernard Shaws. Mag sich dran ergötzen, wer Lust hat!

Es sind immer dieselben Apostel, die jahraus, jahrein den Witz mehr loben wie eine ausgeglichene künstlerische Leistung; denn das muss einmal klar ausgesprochen werden: der Ire Shaw, der auch keine einzige einwandfreie dramatisch geschlossene Kunstleistung hinter sich hat, ist alles, nur kein Künstler, ist alles, nur kein Dichter!

Es genügt nicht, wenn ich ein halbes Dutzend eiskalter Bestien zusammenwürfle und reden, reden, reden lasse.

Es genügt nicht, wenn ich in einem über eine Stunde dauernden Expositionsakt in den letzen fünf Minuten die Exposition gebe.

Es genügt nicht, wenn ich fünf Aerzte wie Henkersknechte vorführe, obwohl der Typus Arzt (wenn der Dichter nicht zum Fälscher werden will) nicht nur der individualistischen Ausgestaltung, sondern auch der Karikatur Grenzen setzt.

Es genügt nicht, einen fünften Akt zu schreiben, wenn das Stück nach dem vierten zu Ende ist.

Es genügt nicht, wenn die Hauptperson des Stückes (Sir Colenso Ridgeon), statt unserm Interesse verständlich zu werden, als ein nichtswürdiger Halunke sich entpuppt.

Es ist keine Kunst, an Stelle einer folgerichtigen Handlung eine Szenenklitterung zu geben.

Es ist keine Kunst, die abenteuerlichsten Voraussetzungen zum Ausgangspunkt einer Handlung zu machen.

Es ist keine Kunst, Feuilletons und Leitartikel medizinischer Wochenschriften zum Fenster hinaus rezitieren zu lassen.

Was Shaw dem weltstädtischen Pressekosmopoliten in seiner Kulturlosigkeit so anziehend macht, sind die Eigenschaften, die der aus der Lehre entsprungene und zur Theaterkritik abgeschwenkte Häringsbändiger noch im Geruche hat: Pfeffer, Häringslauge und die Manieren, mit dem Finger die Nase abzuwischen, ins Zimmer zu speien; mit denselben Händen, die soeben Schmierseife, Petroleum, Wichse und Käse verabreichten, Schokolade, Zucker, Zimmt, frische Austern und Veilchenparfüm mit einem pomadisierten Bückling und einen essigsauren Grinsen zu servieren. Geschmacksache!

Die fünfaktige Komödie „Der Arzt am Scheideweg" ist ein Stück ohne Seele, ohne wahren Humor, ohne Gemüt, ohne Wahrheitsliebe und Güte. Dafür bietet es umsomehr Respekt- und Gewissenlosigkeit. Statt dessen wälzt sich Shaw in seiner maliziösen Sauersüßigkeit, gibt er, bissig und grob, pfiffigen Spott und versteckten Hohn, verfluchte Gescheitigkeit, und neunzig Hundertstel Zynismus. Zu dieser schönen Mischung kommt ferner eine skrupellose Wahrheitsfälschung der Gedanken- und Gefühlswelt. Ich sagte Fälschung, weil der Eindruck des Tatsächlichen durch die Dichtung erweckt werden soll. Was Shaws Ärzte sagen, hat den Anschein des Tatsächlichen, des Wirklichen, weil sie abgefeimte Unwahrheiten darstellen, die nur um einiger Linien Breite von der Wahrheit entfernt sind und aus diesem Grunde für Wahrheiten gehalten werden können.

Der größte Mangel der Shawschen Muse ist der Mangel an innerer Wahrheit seiner Figuren und seiner Handlungen. Man schaue sich nur diese in ihrer Beschränktheit tieffühlende Jennifer an, die im letzten Akt wie eine aufgezogene Drahtpuppe die Befehle des Sterbenden verwirklicht, und diese Jennifer soll eine lebenswahre und sympathische Gestalt sein.

„Aber bitte sehr", höre ich sagen, „Sie werden diesem klugen Menschen, diesem ulkigen Verstand, diesem kritischen Geist, diesem rücksichtslosen Feuilletonisten, diesem Vielgeschmähten und maßlos Bekämpften, diesem gottvoll Verschrobenen und erst dem Politiker doch die Bedeutung nicht absprechen wollen?"

„„Gott behüte, nur das Theater gehört diesem Manne nicht. Er leitartikle in ganzen Absätzen, er kämpft ja so gern mit dem Absatz.""

„Erlauben Sie, die Unordnung in den Shawschen Stücken ist doch genial beabsichtigt. Die Formlosigkeit ist doch seine Form."

„„So? Glauben Sie demnach auch, wenn Shaw die Kreuzbiege macht, so weit, so tief — die Wirbel krachen — bis er mit dem Kopf zwischen seinen Beinen hindurchschauen kann, daß dies die schönste Gestalt eines Menschen ist?""

„Ist das keine Leistung? Er ist eben ein Akrobat und will einer sein."

„„Damit bin ich schon zufrieden, d. h. mit einer Einschränkung. Der Kontorsionismus ist mir die ekelhafteste Akrobatik.""

„Noch eins: ist Dubedats Glaubensbekenntnis nicht wundervoll?"

„„Allerdings. Wie hieß es doch? So etwas pflege ich von ungefähr zu behalten. Was stammelt der Sterbende ohne jeden Übergang und sehr zusammenhanglos: Ich glaube an Michelangelo, Velasquez und Rembrandt

Ich glaube an die Gewalt der Linie, an das Mysterium der Farbe. Ich glaube an die Erlösung von allen Leiden durch die Schönheit.““

Sehr schön, besonders der letzte Satz. Der deutsche Dichter Paul Heyse sagte es sogar noch schöner:

„Über Tod und Verderben
Tröstet Schönheit allein,
Lichtet die nächtlichen Klüfte
Sonnengemiedener Grüfte,
Ritt umgoldend wie Mondenschein!

II.

„DER GRAF VON CHAROLAIS“

Ein hohes Gemach von hohen Kerzen erhellt.

„Nun, Conrad Ferdinand Meyer, gib mir den wundervollen altgoldenen Becher, an dessen Bildschmuck und Zierat du ein Lebensjahr gearbeitet. Du, Johann Wolfgang Goethe, schenke ihn randvoll von deinem vollmündigen, roten Weine, den deine Jugend eingekeltert, und reiche ihn Shakespeare, dass er aus dem Traum seines Lebens erwache und erzähle. Siehe, Mitternacht ist schon vorüber. Am glostenden Holzbrand der Flackerscheite im Kamine steht Wallenstein und harrt . . .“

Ein Hauch vom Geiste dieser Männer weht durch dies Stück.

Durch's Fenster schaut eine vergangene Nacht. Der Strom brach auf. Der Eisgang geht. Frühling will's werden. Der sanfte Wind einer neuen Zeit fenstert. Aus dem Kriegsmoder zerstampfter Felder strömt der Geruch neuen Wachstums. Der Krieg ist aus. Der schütternde Lärm fahrender Kanonen klingt aus der Ferne. Abziehende Reiter! Ein Landesknechtsfähnlein da und dort. „Wer kann den Frieden ertragen? . . .“ „Wirt, mach deine Spelunke auf! . . .“ „Donner und Fluch — Wein her! . . .“ „Was — den toten Feldherrn will man nicht begraben? Unseren Feldherrn! Ganz Burgund kennt seinen Namen. Ihn, der mit Schwert, Geld, Gut und Blut dem Lande geopfert? Was? Die Juden, die Händler, die Schächer legen die Hände auf seinen Leichnam? Deshalb, weil er ihr Schuldner war?“

Der Krieg ist aus, die Zeit zog ab.
Die Sporen verklirren. Pferde im Trab . . .
Die Jahre in Hunger, Wunden und Raub!
Ein Landknechtsfähnlein, Blut und Staub!
Trumbumm — die Pauke! Heimwärts!
Die letzte Kugel flog ins Herz
Dem Feldherrn! Grabt sein Grab!

Der Eisgang geht. Das Dorf verloht . . .
„Mein Vater fiel? Mein Vater — — tot?“
„Jawohl, er starb! Sein Leib ist mein!
Erst, Junker, zahl', dann ist er dein!
Und zahlst du nicht, dann weg die Hand,
Der Leib des Feldherrn bleibt als Pfand!
Im *Krieg* war Jud' und Bürger Knecht,
Im *Frieden* gilt Burgund'sches Recht —“

Diese Stimmung und diese Weise klingt ebenfalls aus dem „Grafen von Charolais". Und noch eins! Eine süße Musik wie aus alten süßen Liebesgeschichten klingt durch ein von den Jahrhunderten gebräuntes Schloss, einen Edel- und Herrensitz. Die Romantiker des vergangenen Jahrhunderts erträumten dies Schloss, dessen Bilder reden, wenn die Kerzen leuchten, dessen Kamine raunen, wenn es Mitternacht ist. Menschen wohnen in diesem Schloss, die im Wachen reden, als träumten sie, deren schönster Traum ist, dass sie träumen, während sie wachen. Sie sprechen voll Wohllaut. Ihre Geste ist Schönheit. Mozart ging dort ein und aus, und am hellen Kamine liest man in kalten Winternächten in vergilbten Büchern alte trugschöne Schauerromane, während ein Jünglingsgesicht wie eine Larve am Fenster erscheint und vorsichtig klopft mit der Lockung eines kommenden Rococo. . . .

* * *

Mit diesen drei Komponenten arbeitet der österreichische Dichter Richard Beer-Hofmann in seinem „Grafen von Charolais". Ich hatte bis heute keine Zeile von ihm gekannt. Nun werde ich diesen Namen mir genau merken. Noch ist Beer-Hofmann kein einheitlich schaffender Dramatiker oder Tragiker, aber er ist ein tiefer Dichter.

Wie vorhin angedeutet, ist der Ausgangspunkt der Handlung das Antigone-Motiv, der Kampf um den Leichnam des Vaters, der Streit um das ehrliche Begräbnis. (Sudermann hat es im Katzensteg nach seiner Art gewendet). Beer-Hofmann füllt mit diesem Vorwurf drei Akte. Sie sind zwar nicht überall dramatisch einwandfrei, stellen aber ein stark rührend und erschütternd wirkendes, schönes Schauspiel dar, das man, also ohne Akt 4 und 5, für sich allein spielen könnte.

Der erste Akt exponiert etwas faserig und unbeholfen (zum Beispiel wie Romont, um den Anknüpfungspunkt zu geben, dem Stalljungen seinen Namen zuruft). Ich meine: der Nachhall des Kampfes, die Ungerechtigkeit, dem geliebten toten Feldherrn die letzte Ehre zu verweigern, der Hass des Bürgers gegen den Landsknecht, dazu Zeit und Menschen, wären in einer lebensvoll einsetzenden Schenkenszene ganz anders, lebensvoller und schneller, auf dem Räsonanzboden einer bunt gefüllten Wirtshausstube herausgekommen. Später allerdings stärkt und strafft Beer-Hofmann seine dramatischen Fäden. Der Dialog mit dem „Roten Itzig" ist meisterlich.

Der zweite Akt, der für die Handlung nur insofern in Betracht kommt, als der Parlamentspräsident, der den Rechtsfall Charolais zu beurteilen hat, samt seiner Tochter Désirée zum Gerichtssaal aufbricht, ist *Exposition* und *vollkommen episch* gehalten, stellt aber das dichterisch Wertvollste des ganzen Werkes dar. Dieser zweite Akt, im Gespräche des Parlamentspräsidenten mit seinem Sekretär und seiner Tochter, enthält hinreißende Schönheiten und sichert den Bestand dieses Werkes.

Im dritten Akt stellt Rochefort, der Parlamentspräsident, die Gläubiger Charolais' zufrieden. Er, der als Richter den Prozess für Charolais als verloren erklären muss, tritt mit seinem ganzen Reichtum für den Angeklagten ein, indem er den völlig Verarmten zu seinem Schwiegersohne macht. Dieser Akt, der bis ins Einzelste verankert und begründet ist, ist die fast gradlinige Fortsetzung von Akt I. Er wirkt als dramatischer und emotioneller Höhepunkt überwältigend und gibt dem „Antigone-Motiv" seinen eigenartig modifizierten Abschluss.

Durch seine englische Vorlage verleitet, setzt der Dichter in Akt IV zu einer durchaus romanhaften neuen Handlung an, die sogar Einschläge aus dem Schauerroman hat. Ohne irgend eine Voraussetzung dazu gegeben zu haben, wird im IV. Akte Désirée, Charolais' Weib, ehebrüchig und deshalb vom heimkehrenden Gemahl in der Spelunke des I. Aktes überrascht, im V. Akt in den Tod getrieben, nachdem Charolais den Buhlen auf der Szene erwürgt.

Auch diese Akte hat zweifellos ein Dichter geschrieben. Das poetische Stimmungselement, die eindrucksmächtige Bildwirkung der Szene steht in diesen Akten im Vordergrund, während die äussere Handlung durch die psychologische Analyse und Begründung des allzu gewissenhaft und umständlich arbeitenden Autors zu stark retardiert. Dieser Mangel beruht in dem Hange unseres Autors, seine Gestalten in phantasievoller Ausbreitung dessen, was erst noch geschehen soll, sich ausmalend und vorausahnend ergehen zu lassen, statt dass er in Kürze mit der Handlung einsetzt.

Das Zürcher Publikum hat alle Ursache, für die Vermittlung dieses in einzelnen Partien ganz wundervollen Werkes, dessen Besuch ich angelegentlichst empfehle, dankbar zu sein.

CARL FRIEDRICH WIEGAND

□□□

CHOREOGRAPHIE

(OPER UND KONZERT VII)

Oskar Bie hat im Rahmen der Veranstaltungen des Lesezirkels Hottingen über den Tanz gesprochen; in einer ungemein schlichten und anspruchslosen Art, die dem Hörer alles als selbstverständlich und einfach erscheinen ließ. Dem Hörer freilich nur, der Oskar Bie nicht zuvor aus seinen Schriften kannte. Hinter jedem dieser kurzen, klaren Sätze, die nur einen Extrakt darstellen wollten, lag eine ganze Gedankenreihe, deren blitzschnelles Erfassen angesichts des raschen Tempos des Redners keine Kleinigkeit war. Oskar Bie unterschied zu Beginn die beiden Begriffe des Gesellschaftstanzes im Salon und des Ballettanzes auf der Bühne, um uns sodann, von einem außerordentlich wertvollen, illustrativen Material unterstützt, die Entwicklung der beiden Formen durch die Jahrhunderte vorzuführen. Eine kleine Causerie am Flügel, die dem Publikum die Umwandlung eines Menuetts in einen Walzer in drollig prägnanter Art vorführte, schien den Hörern besondere Freude zu bereiten.

So interessant die historischen Ausführungen des Redners auch waren, so möchten wir an dieser Skizze doch vor allem die Stellung Bies zur modernen Tanzbewegung beleuchten. Seiner Meinung nach hat der Gesellschaftstanz in dem Walzer seine höchste und letzte Stufe der Entwicklung erreicht, so dass wir seine Geschichte als abgeschlossen betrachten dürfen. Heute entzieht mehr und mehr der Sport dem Gesellschaftstanz das Erdreich. Während man früher den Tanz dem Sport beizuzählen pflegte (vielleicht weil damals in jedem Sport die ästhetische Seite stärker betont wurde in ausgesprochenstem Gegensatz zu der exzessiven Art des Sportbetriebs in unserm Jahrhundert) klaffen bei unsrer Definition des Sports, dessen Hauptsignatur eine Betätigung in Luft und Licht ist, unüberwindliche Schranken.