Zeitschrift: Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
Herausgeber: Franz Otto Schmid
Band: 6 (1911-1912)
Heft: 10

Rubrik: Literatur und Kunst des Auslandes

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: 08.01.2026

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

„beglückende Größe“ zur „begleitenden Größe“. Der Ärger über die schlechte Schrift wird nur aufgehoben durch das Vergnügen, dadurch zu einer Gelegenheit zu kommen, nochmals auf Huggenberger hinzuweisen.

Bloesch

Literatur und Kunst des Auslandes

München. Die Moderne Galerie zeigt diesmal eine größere Kollektion Amiet'scher Werke. Es war Zeit, einmal ein wenig jenseits des Bodensees Umschau zu halten, was da außer Ferdinand Hodler noch kröche und flöge. Und siehe, der erste Griff war mit Instinkt getan und mit Gelingen.

An Amiet bewundere ich Vieles, einmal sein Auge, das die Natur farbig sehr eigen zu sehn und wiederzugeben vermag, sowie das Temperament seiner Formgebung, und den kompositorischen Willen. Diese Vorzüge finde ich besonders in jenen Werken, die der Auseinandersetzung mit der Mutter unserer künstlerischen Kindheit, der vielberühmten Natur, dienen. Vor manchem Stück dieser Gattung bekomme ich nach längerem Verharren eine Art Illusion, allerdings so spät erst, daß sich daraus erweist, wie fern Amiet auch in Studien von der Naturnachahmung entfernt ist. Bei der Winterlandschaft z. B. empfinde ich zuerst ein eigenartiges Zusammenklingen zarter Farben, wie ich sie am Schnee nie gesehen habe, weder in den Bergen noch zu Tal, ferner — ein Stuhl wird dabei nie verschmäht — ein allmähliches Hinübergleiten in des Künstlers optische Spezialverhältnisse, um dann plötzlich zu stehn, wo er stand, wohlgewappnet mit seinem reichen Auge.

Doch der ganze Amiet ist das noch nicht. Schon vor Jahren machte er eifrige Stilversuche, von denen in dieser Kollektion die windgebauschten Hosen ein wichtigeres Beispiel sind, als der kugelige Baum mit den ganz normalen Menschen darunter. Wenn nun diese mehr gedachten als gesehenen Stücke an Wert ungleich sind, so ist mir doch das Geringste unter ihnen wertvoller, als jene obenerwähnten Auseinandersetzungen mit der Natur. Das Sinnlichpersönliche will zum Geistigpersönlichen gesteigert sein. Der Künstler will nicht immer den Hergott reproduzieren mit freier Auffassung zur Not, etwa wie ein Bülow in der Musik, er will selbst Herrgott sein. Hierin hat Amiet einen entscheidenden Schritt getan in seiner Obsternte, dem Hauptstück der Kollektion. Alles ist da rot, blau ist nur als Gegensatz nötig und eine Spur gelbgrün als Ausnahme angebracht, als kleiner reizvoller Gedanke, wie eine Blume auf dem Rasen. Nicht nur die Figuren sind schwerflüssig konturiert, sondern auch das Blätterdach, als ob da oben die Decke einer Gruft wäre, ein Kellergewölbe. Und gerade darum ist das Werk so vortrefflich. Nicht so wie es den poetischen Wanderer X. im letzten Oktober beeindruckte, sondern so, wie es unser Künstler haben wollte, zu derjenigen Form vereinfacht, in diejenigen Elemente umgesetzt, die er brauchte, im Gegensatz zur Natur, die andere Zwecke verfolgt.

Albert Weltis Tod hat auch hier, am Orte seines früheren Wirkens große Trauer erweckt, nicht nur um den berühmten Künstler, auch um den lieben echten Menschen.

Gerade bei ihm waren die beiden Seiten wirklich ganz eins, beide für sich eng abgeschlossen, als Ganzes ein seltenes Künstleridyll. Ein Teil des Genusses seiner Werke bestand für mich in der Freude, den Menschen in ihnen getreu wiedergegeben zu sehen. Ich kann mir denken, daß es auch der Allgemeinheit so geht. Auch ohne ihn persönlich gekannt zu haben, fühlt sie sein Wesen mit Sympathie heraus. Seine Popularität hat Wert.

Zuletzt sah ich ihn im vorigen Herbst, als er zur Überführung der hier plötzlich verstorbenen Gattin nach dem Nachbarort Solln geeilt war. Hatte ich ihn auf dem kleinen Friedhof mit peinlicher Beklommenheit erwartet, so zerstreute er alle Befürchtungen durch die schlichte Menschlichkeit, mit der er den Schmerz trug. Hatte man ihn arm erwartet, schien er eher reicher als die Freunde. Die Situation hob sich über die gewohnte Unerbaulichkeit, die Beklommenheit wich. Es war, als ob man in einer alten Geschichte läse, in einem Epos.

An eine alte, vielleicht schönere Zeit mahnte ja auch der Künstler Welti. Manchmal, wenn er z. B. gegen uns Junge wetterte, war es, als ob ein alter Meister auferstanden wäre. So echt war auch diese Seite an ihm! Und doch mußte ich vom menschlichen Standpunkt oft bedauern, nicht ganz von seinem Schlag zu sein. Zwischen uns standen eben doch Schranken!

Paul Klee

Der Weimarer Urfaust. Es war im Winter 1828 auf 1829, als der Kanzler von Müller mit den Freunden Riemer, Eckermann und La Roche einen Besuch bei Goethe machte. Goethes Sohn August hatte sich ihnen gleichfalls angeschlossen. Sie kamen mit der Mitteilung, daß sie eine Faustaufführung auf der Weimarer Bühne beschlossen hätten. Man war sehr gespannt, wie Goethe die Mitteilung dieses Vorhabens aufnehmen werde. Herr von Müller brachte die Sache vor. — Goethe fuhr auf wie von einer Bremse gestochen. „Glaubt man denn, daß ich, wenn ich gewollt hätte, nicht selbst den „Faust“ auf die Bühne bringen konnte? Ist es billig, über meine Werke zu verfügen, ohne zu fragen, was ich selbst damit vorhabe? Bin ich denn nicht mehr am Leben? Beschlossen hat man? Man hat demnach beschlossen, ohne mich auch nur zu fragen?“ . . . Voll Majestät in seinem Zorn ging er bei diesen Worten auf und ab. Die Freunde befanden sich in der peinlichsten Lage.

Man tut gut, sich diese von Schröer aufgezeichneten Mitteilungen La Roches ins Gedächtnis zu rufen, wenn man für die zu Ehren der in Weimar tagenden Goethe-Gesellschaft herausgebrachte Uraufführung des Urfaust ein an Goethe selbst orientiertes Urteil gewinnen will. Goethe hat sich, man weiß es, selbst für den fertigen Faust 1. Teil niemals eine Aufführung auf dem Theater erträumt. Das machte, er war Theaterfachmann und hatte die Empfindung dafür, daß dieses ins übermenschliche gesteigerte Gedicht jeder Steigerung durch das Theater spottete. Wir aber sind — Literaturhistoriker und schreiten, um Goethes Gedächtnis zu feiern, zur Aufführung eines Torsos, den Goethe nicht einmal der Veröffentlichung für wert gehalten hat. Nicht, als ob es diesem Torso an dem gewaltigen Ausmaß des spätvollendeten fertigen Werks gefehlt hätte! Schon klingen in diesen lose aneinandergereihten Szenen des Urfaust alle die Töne urgewaltig auf, die den Leser in einen Strudel von hundertfachen Gefühlen hinabreißen. Aber was diesem Torso noch fehlt, muß man sehen, um sofort zu begreifen, daß er auf der Bühne die vom Dichter beabsichtigte Wirkung nicht haben

kann: das Selbstmordmotiv des Faust und die rettenden Ostergesänge; das Ringen um die Bibelübersetzung und die dabei aufblühende Erkenntnis von dem Gewicht der Tat; die Einführung des Teufels, der alles bedingende Pakt mit dem Teufel, der Entschluß, ins Rollen der Begebenheit hineinzustürzen und der Aufbruch zur phantastischen Reise in die Welt; ferner die Verjüngung Faustens und die zur Gretchentragödie überleitende Einflößung der sinnlichen Begier in der Hexenküche; endlich die Ermordung Valentins als erschwerendes tragisches Motiv. Nicht zu reden von dem Osterspaziergang, dem Intermezzo der Walpurgisnacht, dem Hymnus Faustens auf sein Königreich Natur in der Szene „Wald und Höhle". Alles in allem: es fehlt das geistige Band, das den späteren Faust erst zu einer künstlerischen Einheit schließt. Goethe hatte, als er die Szenen des Urfaust im ersten Rausch besinnungslosen künstlerischen Schaffens aus sich herausbrauste, die große alles umspannende Idee des fertigen Werks noch nicht einmal konzipiert — was hätte er, der ein so lebhaftes Gefühl vom Unvollendeten dieser Urfaustszenen jahrzehntelang mit sich herumtrug, wohl zu einem Beschluß gesagt, die auf dem Theater zur Darstellung zu bringen?

Man muß es der Leitung des Großherzoglichen Hoftheaters zugestehen — was sie freilich nicht prätendiert —, daß sie in diesem Falle wohl mehr die Geschobene als die Schiebende war. Und man muß ferner, um die Veranlassung der Urfaust-Aufführung klarzustellen, daran erinnern, daß seit der Auffindung der Göchhausenschen Abschrift des Urfaust durch den bekannten Berliner Literaturhistoriker Erich Schmidt just 25 Jahre verflossen sind, mithin ein Urfaust-Jubiläum vorliegt. So nimmt sich das wohl so leicht nicht wiederkehrende Theaterereignis einer Urfaust-Aufführung wie eine huldigende Danksagung an den glücklichen Aufspürer der Urfaust-Handschrift aus, der dazu noch der hochverdiente Präsident der Goethe-Gesellschaft ist.

Wenn wie nicht anders zu erwarten, von einer geschlossenen künstlerischen Wirkung des Urfaust auf der Bühne auch nichts zu spüren war, so darf doch mit Anerkennung gesprochen werden von der glücklichen Bewältigung des Regieproblems der einzelnen Szenen. Oberregisseur Linsemann, der schon durch stark stilisierte Hamlet- und Gyges-Inszenierungen vor nicht langer Zeit bewiesen hatte, daß er, ohne in starren Doktrinarismus zu fallen, von dem Münchener Künstlertheater gelernt hat, legte alles, in der Ausstattung wie in der Raumverteilung, auf eine weise Beschränkung an. Fast alle Szenen spielten sich in einem engen Rahmen ab, was mir für Fausts Laboratorium, Gretchens und Marthens Stuben und für die Kerkerszene vorteilhaft, für Auerbachs Keller angängig, für die Garten- und Straßenszenen aber nicht immer einleuchtend erschien. Nach den Prinzipien der Münchener Reliefbühne war die Szene Gretchen am Spinnrocken gestaltet: auf ganz neutralem Schauplatz vor einer grellgrünen Wand war sie in der Tat ein lebendiges Bild gequälter Unruhe. Noch wirkungsvoller traten Faust und Mephisto in den Szenen auf der Landstraße gegen einen hellen Flächengrund markant wie scharfgeschnittene Silhouetten hervor: miteinander hadernd, fluchend, Haß würgend, groß gestikulierend dem — Unterweltlichen entsprungene gespenstische Gestalten. Daß höchste Effekte in der Kunst durch kluges Weglassen erzielt werden können, erwies das Unsichtbarbleiben des aus der Erdversenkung durch die aufzischende Flamme sprechenden Erdgeistes. Man kennt die übli-

chen Darstellungen des Tatengenius durch eine sprechende Statue oder (Deutsches Theater, Berlin!) durch das ewig wackelnde Transparentbild des Zeus von Otricoli. Allemal ist da die Wirkung grotesk. Man sieht den Erdgeist, indem man seine Einwirkungen auf Faust sieht — nichts vermag seine überirdische Gewalt stärker fühlbar zu machen als Faustens Ringen gegen die unsichtbar bleibende (dem Zuschauer unsichtbar bleibende!) Erscheinung und seine Niederschmetterung durch sie. — Ein Glanzpunkt der Linsemannschen Inszenierung war die Ausgestaltung der Domszene. Hier freilich war das Überirdische, der böse Geist, sichtbar. Früher konnte man (ich hab's ebenfalls im Deutschen Theater in Berlin so erlebt) diese Geistererscheinung, Gretchen verfolgend, wohl auf Rädern auf der Bühne herumkutschieren sehen. Hier stand ein fahles, überlebensgroßes, ungewisses Wesen gegen eine Säule gelehnt, unbeweglich verharrend, unerbittlich auf die im Staube sich windende gequälte Seele einredend. Menschengruppierung, Beleuchtung und Raumgestaltung halfen die erschütternde Wirkung dieser Szene verstärken: Gretchen allein an einer kalten Mauer kniend, übergossen von dem rötlichen schwachen Licht eines vereinzelt dastehenden Kandelabers; fernab die Beter, dem Bühnenhintergrund zugewandt, aus dem schwarze Ungewißheit und bange Schauer fließen. . . Alles das überspannt von einem halb nur sichtbar werdenden Rundbogen, dessen gewaltige Dehnung den Raum zur Unermeßlichkeit ausweitet und das Beängstigende der Musik (das Dies irae rührte von jenem Eberwein her, der für die erste Aufführung des Faust im Jahre 1829 „die zur Handlung gehörige Musik" geschrieben hatte) und der überirdischen Sprache des bösen Geistes bis an die Grenze des Wahnsinns steigert. Ich sagte es schon: diese Domszene war ein Glanz- und Gipfelpunkt der Linsemannschen Inszenierung.

Die Verkörperung der Hauptfiguren blieb durchweg im Konventionellen stecken. Dies gilt hauptsächlich vom Faust des Herrn Illiger, dem die brennende Qual des Eingepferchten, die Leidenschaftsglut des Freiers, die Verzweiflung des auf Irrwegen sich Wiederfindenden wohl in schönen Deklamationen, nicht aber in Gefühlsexplosionen und Seelenentladungen über die Lippen wollten. Frl. Pils als Gretchen war in dem Falle so vieler an sich tüchtiger Schauspielerinnen, denen für diese schlechthin einzig dastehende Bühnengestalt die naturgeborene Schlichtheit fehlt: sie ist durch kein schauspielerisches Können zu ersetzen. Dr. Pohl (als Gast vom kgl. Schauspielhaus-Berlin) unterstrich allzu einseitig das Boshaft-Hämische des Mephisto, ohne das übrige Diabolische dieser schillernden Figur genügend herauszuheben.

A. Teutenberg

Wiener Burgtheater. Die Novitätenreihe schließen zwei Übersetzungen — ein englisches und ein französisches Werk — ab.

Voran ging Cäsar und Cleopatra von Bernard Shaw.

Hält man ein Buch in der Hand, das den Namen Shaw trägt, oder nimmt man vor einem Theatervorhang Platz, hinter dem ein Stück des merkwürdigen Iren vorbereitet wird, so weiß man schon, daß man entweder für die Dauer dieser Lektüre, dieser Vorstellung alle wie immer gearteten Vorurteile aus dem Bewußtsein auszuschalten bereit sein müsse oder aber besser täte, das Buch ungeöffnet wieder wegzulegen, das Theater noch vor dem ersten Heben das Vorhanges zu verlassen. — — — — — — — — — —

Diesmal handelt es sich Shaw um die Kleinigkeit, einige überkommene Begriffe,

wie Königswürde, Heldengröße, Frauenmacht, lachend umzustoßen und dem Erdboden gleich zu machen.

Eine Aufforderung, ihn bei diesem Geschäft ernst zu nehmen, hat er in der Vorrede zu den Plays for Puritans und in den Anmerkungen zu Cäsar und Cleopatra ergehen lassen; was er dort, auch keineswegs in ernsthaftem Ton — dessen ist sein Stil offenbar überhaupt nicht fähig — vorbringt, scheint auf folgendes hinauszulaufen. Erstens: Die heutigen Menschen sind so wie die vor zweitausend Jahren; auf das bischen technische Kultur, das wir jenen voraus haben, kommt es ja nicht an. Zweitens: Alle wahren Künstler denken und sagen etwas Neues über alte Dinge, gleichgültig, ob in alter oder neuer Form; denn diese ist das Nebensächliche, ist das, was nachgemacht werden kann. Daraus folgt, daß Bernard Shaw dasjenige Neue, das er über die Menschen — auch die Menschen seiner Zeit — zu sagen hat, an den Menschen von Julius Cäsars Zeit demonstrieren kann.

Damit an sich behauptet Shaw ja durchaus nichts Unerhörtes; die Beispiele aus der dichterischen Praxis, die diese seine Theorie bestätigen, drängen sich einem auf; Shakespeare hat das antike römische Volk nach dem Muster des Londoner Pöbels seiner Zeit gebildet; Grillparzer führt uns in der Gestalt einer Griechin des Altertums ein Wiener Mädchen des 19. Jahrhunderts entgegen. Jedoch nicht in der Theorie liegt der große, schneidende Gegensatz zwischen solchen Dichtern und Shaw, sondern in der Art der Durchführung derselben, in der persönlichen Art der Autoren selbst. Jene nehmen Substitutionen von Zeitaltern und Vorstellungswelten wirklich oder scheinbar unbewußt, gutgläubig, vor und schaffen damit eine von uns als einheitlich empfundene Illusion. Bei Shaw aber wirbeln Vergangenheit und Gegenwart in tollem Tanz durcheinander, bei ihm gibt es nichts Unbewußtes, und keine Illusion will er erregen, sondern auch die vernichten, die wir etwa haben. Zunächst eben die, daß der Bearbeiter eines historischen Stoffes an die historische Möglichkeit seiner Schöpfung glaube und andere an sie glauben machen wolle.

Diesem Zwecke dient in hervorragendem Maße der Kelte aus dem vorchristlichen Britannien, in welchem Shaw die charakteristischen Eigenschaften der modernen, durch die Schule des Puritanertums gegangenen angelsächsisch-normannischen Engländer verspottet! Durch solche schriftstellerische Scherze einmal abgehärtet, folgt man Shaw denn auch fröhlich bei seinem weiteren Zerstörungswerk. Sein Gegenstand ist also die Schilderung von Cäsars geschichtlichem Aufenthalt in Ägypten, das er mit geringen Streitkräften betrat, mit Hilfe einer persönlichen Verbindung mit der Königin Cleopatra bezwang und bei seiner Abreise als römische Provinz zurückließ. Von den Elementen der Größe des berühmten Mannes sind ihm in Shaws realistisch-ironischer Darstellung Geistesgegenwart und Unerschrockenheit zwar belassen worden, gehen ihm aber naturgemäß verloren, so oft — Hunger ihn verstimmt, und kehren erst nach dem Genuß einiger Datteln zurück; seine persönliche Stärke liegt bloß in Freundlichkeit und Verträglichkeit; er, der Repräsentant der römischen Weltmacht, kommt oft in die Lage, den Hohn seiner Feinde schweigend hinzunehmen, läßt sich auch von seinem Untergebenen schelten, von seinem Sklaven zurechtweisen, um ihrer Anhänglichkeit nicht verlustig zu gehen und findet einen Ton unbedingter Überlegenheit eigentlich nur bei der Erziehung der kleinen Königin. Diese trägt nun zwar den Namen der siegreichsten Liebesherrscherin der Welt. Wohl eben darum aber zeigt sie uns Shaw noch als kindisch

unreifes, halbwüchsiges Mädchen, deren persönliche Bedeutung für ihre Umgebung nur in ihrer eitlen Einbildung existiert, die eine Torheit begeht, so oft sie selbständig zu handeln versucht, und Cäsar bei allem Wohlgefallen, mit dem er mit ihr getändelt, so herzlich gleichgültig ist, daß er bei seiner Abreise vergißt, — sich von ihr zu verabschieden. Am allerdrastischesten wird der Königsgedanke entwertet, wenn Cleopatra und ihr noch jüngerer Bruder sich um den Platz auf dem Thron streiten, in dem sie beide nichts zu sehen vermögen als — einen Sessel. Oder wenn der kleine Ptolomäus in der auswendig gelernten Thronrede bei der entscheidenden Stelle stecken bleibt und sich von dem ehrerbietig seitwärts stehenden Regenten einsagen lassen muß.

Die Aufführung und der Genuß der Aufführung eines solchen Stückes begegnet derselben Schwierigkeit: dem Widerstand der Körperlichkeit, so Heterogenes zu vereinen, wie es die ausgelassene Heiterkeit sprunghafter Dichterphantastik hier erfunden hat. Das Burgtheater hat für das sonderbare Werk neben manchen anderen auch das Wesentlichste getan: ihm seinen Charakter bewahrt. Er läßt sich am besten in die Formel bringen: Unsinn, der nie verleugnet, daß Geist ihn geschaffen.

Das zweite Stück, „Wenn das Herz spricht", von F. de Croisset, ist dem ersten so unähnlich wie möglich. Es spielt in der Gegenwart, einer sozusagen unterstrichen allermodernsten Gegenwart, in der ein paar Aviatiker nicht fehlen; es schildert absichtlich als solche gewählte Durchschnittsmenschen in den vornehm müßiggängerischen und den mit erlaubten und weniger erlaubten Mitteln nach Gold strebenden gebildeten arbeitenden Kreisen; es bemüht sich um den Schein, möglichst vollkommener Naturtreue aller Vorgänge; und es verschmäht dabei nicht, nicht nur in der Technik, sondern auch in der Erfindung auf alle Originalität zu verzichten und mehr durch das Alter als durch die Neuheit seiner theatralischen Requisiten zu verblüffen.

Ein junger talentierter Streber kommt als Sekretär in eine adelige Familie mit der Absicht, sein Glück zu machen. Mit der Liebe zur Tochter des Hauses erwachen die edleren Kräfte seines Wesens, er stellt selbstlos alle seine Fähigkeiten in den Dienst seines von geriebenen „Geschäftsleuten" umgarnten Herrn, rettet auch das Mädchen vor einer unwürdigen Verbindung mit einem der von ihm Entlarvten und krönt seine Taten durch das Bekenntnis seines ursprünglichen Strebens, die Erbin für sich zu erobern. Das Ende ist nach Lustspielbrauch dennoch oder gerade deshalb Verlobung, wenn auch vorläufig noch ohne Einwilligung des langsam denkenden aristokratischen Vaters.

Die Darstellung war entzückend flott und elegant und ließ nicht verkennen, was die einzige Verwandtschaft zwischen diesem banalen und dem paradoxen englischen Stück ausmacht: daß auch dieser Verfasser Geist hat.

F. Baumgartner