**Zeitschrift:** Die Alpen : Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur
**Herausgeber:** Franz Otto Schmid
**Band:** 6 (1911-1912)
**Heft:** 11

**Artikel:** Der Schuss auf der Bühne
**Autor:** Kienzl, Hermann
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-751269

**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:** 07.01.2026

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

# Der Schuß auf der Bühne

Von **Hermann Kienzl**

Man ist kein Neurastheniker. Man verträgt die dicksten Kanonenschüsse am rechten Ort ohne Augenblinzeln, ohne Unlust. Und kann doch zittern und beben, wenn der Schuß auf der Bühne fällt; wenn das Brutale uns unerwartet trifft, uns, die wir träumten, die wir bewegt und weich ergriffen waren; uns, die wir das Gehör für das fast Unhörbare geschärft hatten, daß es die leisesten Worte und jene Töne vernahm, die zwischen den Worten und hinter den Worten anklingen. Gewiß sind es zunächst die Nerven, an denen der Pulverkrach rüttelt. Aber Nerven, die jetzt wehleidig sind, weil Seelenleid auf ihnen liegt; Nerven, die mit der Seele durch Phantasie und Mitleid jetzt verbunden sind. Wackere Helden, die robustere Nerven haben, Kürassiere, die bei Hedda Gablers Schuß nicht zucken, ob sie wohl des Dichters rechte Kostgänger sind?

Der Schuß in „Hedda Gabler" ist eine innere Notwendigkeit dieses Dramas. Es ist nicht zu denken, daß Hedda, die aus dem Sumpf ihres feigen Lebens den heroischen Aufsprung zum Tode macht, etwa an einem schleichenden Gift oder langsam ertrinkend enden könnte. Spräche sie auch nicht vom „Sterben in Schönheit", wir wüßten dennoch, daß ihr die Krämpfe der Vergiftung, das Wassergurgeln und Ersticken durchaus nicht „liegen". Sie, die Tochter des Generals Gabler, mit dessen Pistolen sie stets ein verwegenes Spiel getrieben, die sie oft mutwillig und boshaft abgeschossen hat, um ihre eigene Feigheit gewaltsam zu verscheuchen, sie kann den Tod, den sie ruft, nur als den raschen Herrn der Sekunde brauchen.

Der Schuß der Hedda Gabler ist eine künstlerische Wahrheit.

Es handelt sich bei einer Untersuchung der Theaterschüsse als künstlerischer Mittel durchaus nicht um die Ansprüche der Zimperlichkeit, wohl aber um die Unterscheidung, ob der Krach sich als eine logische Folgerung rechtfertigt; oder ob er etwa im vollkommensten Wortsinne einer jener „Knalleffekte" ist, die der

Verfasser von außen herbeiholt, um den Zuschauer zu erschrecken und zu betäuben und die seelische Erschütterung durch einen Nervenchok zu ersetzen. Diese Art von Theatereffekten, die mit dem Dank minderfeinfühliger Zuschauer rechnet, nennt Richard Wagner „Wirkungen ohne Ursache", womit er natürlich nur sagen will, daß sie willkürlich in das Theaterstück hineingeworfen werden.

Es gibt sehr viele Effektschüsse — blinde Schüsse möchte ich sagen —, die dem Dramatiker, seinem Werk und seinem Publikum zu gönnen sind. Einfach deshalb, weil sie ein Kunstgewebe nicht zerstören können; weil sie nicht mehr und nicht weniger gewaltsam sind als der ganze Komplex theatralischer und romanhafter Fügungen in einem solchen Stück. Der Schuß, der z. B. im letzten Akt von Sudermanns „Blumenboot" hinter den Kulissen losgeht, tut zwar vielleicht einen Augenblick den überraschten Nerven des Zuschauers weh, aber für das seelische Gehör ist er gleichgültig, denn in dem Stück entlädt sich überhaupt alles ohne wahrscheinliche Entwicklung. Ebenso wenig wäre, um noch ein Beispiel aus der Fülle zu greifen, gegen die Duell-Schüsse in Ohnets „Hüttenbesitzer" einzuwenden. Der richtige Zeitungsroman auf dem Theater will eben seine „Spannung", und in diesem Sinne ist der gespannte Hahn der Pistole durchaus nicht zu verachten. In dieselbe Kategorie gehören die neueren Theaterschüsse des Henry Bernstein und vieler, vieler anderer. Eine Sensation bleibt der Schuß des Mörders oder Selbstmörders allerwege; warum sollte das Sensationsstück auf ihn verzichten?

Anders der Dichter — der anderen Sternen folgt. Je mehr wir nach dem Drama des inneren Menschen streben lernten, desto scheuer floh die intime dramatische Dichtung den äußerlichen Lärm. Doch auch das feingesponnene Seelendrama kann zu Pulver und Blei führen. (Ibsen „Die Wildente", Björnson „Paul Lange und Tora Parsberg", Tschechow „Onkel Wanja", Schnitzler „Freiwild").

Um das Genie Napoleons, das im dicksten Pulverdampf leuchtete, ringen heute die psychopathischen Poeten, wie vormals die heroischen Dramatiker — und vielleicht ist dem Napoleon keiner im großen und kleinen menschlich näher gekommen als Grabbe, in dessen „Hundert Tagen" das ganze Panorama der Schlacht von Waterloo aufgerollt wird, Regimenter überritten und niederkartätscht werden.

Schillers „Wallenstein“ ist ein Schulbeispiel für die dichterische Zurückhaltung im Gebrauche maschineller Kräfte. Die Tragödie, eingeleitet von dem grandiosen Wirbel des Friedländischen Lagers, spielt bis zum Ende auf einem Pulverfasse. Der wilde Geist des dreißigjährigen Krieges hält sie ganz in seinen Fängen. Dennoch — und ohne dem Kriegsgemälde irgend einen Abbruch zu tun — öffnet sie die stillen Weiten der Innenschau, läßt sie Wallensteins mystischen Träumen Raum. Das ungeschmälerte Wort ist dem Dichter des „Wallenstein“ wertvoller als die Sprache der Kanonen und Gewehre, die der Generalissimus kommandiert. Genug, daß wir wissen, wie sie seinem Winke gehorchen. Ihre Macht, die ja Wallensteins tragisches Schicksal bedingt, tritt keinen Augenblick zurück; aber sie erdrückt nicht mit Gestöhne und Geknalle das Wort, zertrümmert nicht den Spiegel der Gedanken. In der ganzen Kriegstragödie fällt nur ein einziger Schuß — (im zwanzigsten Auftritt des dritten Aktes von „Wallensteins Tod“); und der ist ein Bindeglied der Handlung.

Wie ökonomisch Schiller im „Wallenstein“ mit dem Pulver umgeht — zweifellos aus Gründen seines ästhetischen Gefühls —, lehrt ein Kontrast würdigen: die Knallfreudigkeit in einem modernen kriegerischen Schauspiel in Sophus Michaelis' „Revolutionshochzeit“. Die vielen Schüsse, die in diesem Drama die Trommelfelle erschüttern, gehören — wer leugnet's? — zur besonderen Atmosphäre des Stücks. Doch aber schwerlich in höherem Maße, als sie für „Wallenstein“ unentbehrlich oder entbehrlich waren. Wie sich Schiller und — Michaelis in zwei Dramen, die beide vom Lärm des Krieges ganz erfüllt sind, zur Schießerei verhalten, das gewährt, von jedem ungemäßen Abwägen der Dichtungen abgesehen, eine nicht unwesentliche Betrachtung: Schiller, in den Grenzen der dichterischen Keuschheit gewiß kein prüder Theatraliker, verzichtet auf die Hilfe der Maschinen, wenn sie auch schon erlaubt, aber noch nicht unersetzlich ist; Michaelis dagegen vertraut seinen inneren Kräften weit weniger und holt sich den Schreck der Schüsse zur Stärkung seiner tragischen Gewalt herbei. Der heftige Eindruck des Knallens versagt in der „Revolutionshochzeit“ um so weniger, als hier das weiche Melos einer Liebestragödie wüst durchbrochen wird. Der eine Schuß wenigstens, der die gefangenen Liebenden in die Unerbittlichkeit zurückscheucht, als sie am Todesmorgen ins freie Land der Träume schwärmen, hat symbolischen Wert.

Sehr oft wird der Schuß auf der Bühne just von jener Grenzlinie ab-

gegeben, die zwischen dem Drama und dem Theater liegt. Der Dichter könnte ihn missen, aber er sucht die Erlaubnis für den Effekt unter der Vorgabe einer charakterisierenden Absicht nach. So schießt Bahrs „Meister" vor unseren Augen das Aß aus der Spielkarte. Es soll damit gezeigt werden, daß der brillante Schütze keine Ursache hat, das Duell mit dem Liebhaber seiner Frau zu fürchten, und daß er aus ehrlicher Überzeugung ablehnt, sich zu schlagen. Doch wie dick ist diese Illustration, wie anfechtbar! Würde denn der Meister nicht den Mut haben, seiner Einsicht zu folgen, wenn er zufällig ein schlechterer Schütze wäre? Der kluge Bahr konnte sich diese Frage nicht verschweigen und gönnte sich dennoch den effektvollen Schuß.

Der jugendliche Schiller piff-paff-puffte in den „Räubern" nach Herzenslust. Zum Mordio des Stücks, das krachend die Nähte der Weltordnung sprengt, paßt diese melodramatische Musik. Man könnte auch wirklich nicht wünschen, daß die Bande in den böhmischen Wäldern ihre Schlacht bloß mit knalligen Worten lieferte. Aber Karl Moor ist in seine Pistole partout verliebt. Er schießt sie dreimal ab, so oft er die Bühne betritt, was zuweilen räuberhauptmannmäßiger als vernünftig ist; besonders, wenn die Häscher und Verfolger nicht wissen sollen, wo die Räuber lagern . . .

Die massenhaften Schüsse bei einem Gemetzel auf der Bühne zerren nicht so an den Nerven des Zuschauers wie der einzelne, zumal wie der unerwartete Schuß. Marquis Posa muß in der Kerkerzelle des Don Carlos fallen. Gegen den Todesschuß, den der unsichtbare Mörder durch die Gittertür absendet, gibt es keinen dramaturgischen Einspruch. Aber die physische Wirkung dieser brutalen Tonanz ist so groß, daß die Erschreckten Zeit brauchen und Zeit, die der Dichtung gehört, verlieren, um ihre Aufnahmefähigkeit wieder zu sammeln. Ähnlich sind die Wirkungen der Schüsse, die Gutzkows Uriel Acosta und Halbes Ännchen („Jugend") urplötzlich dahinraffen.

Es konnten hier nur wenige Beispiele angezogen werden. Sie beweisen genügend, daß das Moment der Überraschung und Verblüffung — ein echt dramatisches Moment, wenn es frei von Willkür behandelt wird — in der unerwarteten Detonation eines Schusses die stärkste sinnliche Gewalt erhält. Der plötzliche Schuß überrumpelt und erschreckt den Zuschauer in jedem Falle. Dieser Überfall und seine Wirkung sind nur dann künstlerisch gerechtfertigt, wenn das innere Gebot einer Dichtung es verlangt, daß zugleich mit un-

seren Nerven auch unser Gemüt und unsere Phantasie gewaltsam aufgeschreckt werden.

Der Schrecken des Schusses ist von Sardou, dem geriebenen Franzosen, zur Pointe seines Lustspiels „Die guten Freunde" gemacht worden. Wenn es im letzten Akte hinter der Bühne kracht, bangen die Zuschauer mit den Personen auf der Szene, daß die Eifersucht des Gatten ein schreckliches Blutbad angerichtet habe; indessen hat Herr Caussade den Feind seines Hühnerhofes, einen Fuchs, erlegt. Man lacht erlöst über die — Travestie des allzuplötzlichen Tragödienschusses.

Überrascht uns der Schuß auf der Bühne, so zerrt er wie ein elektrischer Schlag an unseren Nerven; wissen wir dagegen, daß er kommen wird, so versetzt er uns mitunter lange vor dem Knall in Unruhe und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf sich ab. Zuweilen kann eine langsame Steigerung unserer ängstlichen Gefühle im Charakter der Dichtung, in ihrer dramatischen Anlage begründet sein. Im letzten Akt der Hauptmannschen „Weber" machen wir den Anmarsch des Militärs von Etappe zu Etappe mit und erleben alle Stadien der blutigen Entwicklung bis zum Krachen der Salven. Dieser Vorgang ist streng-realistisch, daher dem Stile des Dramas angemessen; er ist außerdem logisch begründet und die notwendige Gipfelung dieser Massentragödie.

Auch von dem irritierenden Erwarten des Schusses gilt also, daß es sich in gewissen Fällen als eine vordringliche Nervenwirkung bemerkbar macht. Im dritten Akt von Gerhart Hauptmanns „Michael Kramer" geht Arnold, der verhöhnte, mißhandelte junge Mensch, mit gezogenem Revolver auf seine Peiniger los. Die entringen ihm die Waffe. Die Szene will uns tiefstes Mitleid erpressen; aber ein Revolver, um den gerungen wird, weckt vor allem die Frage; wird der Schuß losgehen? . . . Man achtet nicht mehr sehr der Verse des „Demetrius" (die allerdings in diesem zweiten Teil des Dramas schon von Heinrich Laube stammen!), sobald man hinter dem gekrönten Träumer einen schußbereiten Arm aufgezogen sieht.

Eine der genialsten dramatischen und dichterischen Fügungen hätte Schiller nicht durchführen können, wenn zu Wilhelm Tells sagenhafter Zeit das Schießpulver schon erfunden gewesen wäre. Der Vater kämpft mit allen guten und bösen Geistern seines Innern, ehe er die Armbrust nach dem geliebten

Kindeshaupte richtet. Diesen stummen Kampf begleitet unser Mitgefühl, das von keiner Befürchtung der Gehörnerven beeinträchtigt wird. Während Tell zielt, entspinnt sich der Streit zwischen Geßler und Rudenz. Unser Interesse teilt sich, und es ist hohe dichterische Entsagung, daß gerade während des Streites der Nebenpersonen der Tell-Schuß den Apfel durchbohrt. Wie würde ein effektsüchtiger Theatermann diesen großen Augenblick umsäumt und abgesondert haben! Schiller reiht ihn in die möglichen Wirklichkeiten ein und nimmt dem Augenblick an Größe nichts, indem er die Tat des schlichten Tell möglichst bescheiden geschehen läßt. Ein Pulverknall und seine Erwartung hätten das nicht möglich sein lassen.

Grundsätzlich angesehen, spielt die Feuerwaffe im Drama dieselbe Rolle wie irgend ein ander Ding. In der Hand des Dichters ist sie geweiht, in der Hand des Täuschers dient sie gemeinen Zwecken. Begrifflich ist sie weder gut noch schlecht.

## Bauernerbe

Über die Scholle, an der wir so hangen,
Sind viel liebe Menschen gegangen,
Haben geackert und gesät,
Haben gelbes Korn gemäht.

Satt und gebeugt ist mancher geschritten,
Mancher hat heimlich Hunger gelitten.
Fragende Augen blickten stumm
Nach geahnten Wundern sich um.

Stammlerlippen regten sich leise, —
Ungesungen blieb die Weise,
Sank wie fernes Glockengeläut
In des Alltags Not und Streit. —

Ich möcht' im Geiste die Hand euch geben,
Allen, die euch ein hartes Leben
Nicht zu stumpfen Knechten gemacht,
Ihr gabt dem Acker heimliche Macht!

Eure Lieder, die niebefreiten,
Geistern über des Feldes Breiten,
Und der Müdling, bedrückt und froh,
Lauscht versonnen: was klingt denn so? . . .

Alfred Huggenberger