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

Artikel: Zürcher Schauspiel : "Tantris der Narr" von Ernst Hardt
Autor: Wiegand, Carl Friedrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750940

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: 11.12.2025

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

predigt, worin er vom lieben Gott versichert: „im Gegenteil, *ihn würde es freuen,* wenn von diesen jungen Leuten möglichst viele den Weg der Tugend und des Glückes gingen.“ Ist das nicht ein artiger lieber Gott? Und weiter meint Scherber (auf der Dorfkanzel!): „Unser Ruhekissen soll nicht sein: *après nous le déluge,* das heißt mag nach unserm Tode kommen, was da will.“

Die durchgehende Anwendung der Gegenwart für die Erzählung ist ein Missgriff und führt zu allerlei stilistischen Schwierigkeiten. Auch sonst ist die Sprache ungeschickt, leblos, papieren. Ein Schüler hat „seine Aufgaben *gewusst*“. Derselbe Schüler ist *„am Osterfest unterwiesen“* (gemeint ist wohl: konfirmiert, admittiert, eingesegnet) worden. Mit Fürwörtern und dergleichen kleinen Satzgelenken weiss der Verfasser nicht umzugehen. Da hoffen irgendwo die Eltern „ihre Tochter werde auf *deren* Mann einen starken religiösen Einfluss ausüben“. Anderswo geht es hinter Musik und Fahne „bei der *erstern* Klängen“ ins Wirtshaus. Weiterhin schreibt Scherber ein „Schriftchen, dessen Anklagen gegen die Kirche harmloser klingen als manche seither erschienene Strafrede *gegen dieselbe seitens* ihrer noch im Amte stehenden Diener“. Und so reportert es durch das ganze Buch auf Stelzen und an Krücken, in holprigen Sätzen, an deren Ende die aufgesparten Zeitwörter wie unvorsichtig geschobene Güterwagen quiekend aneinanderprallen.

Als Roman undichterisch, weil nicht von innen heraus aufgebaut, sondern aus Beobachtungen und Erinnerungen zusammengesetzt, als Tendenzschrift unfein, weil gehässig und humorlos, als geistige Kundgebung pedantisch, als Stilleistung unschön und schwunglos, das ist der Himmel auf Erden, „welch letzterer seitens des Verfassers desselben“ . . . .

Doch genug!

EDUARD BLOCHER

□□□

ZÜRCHER SCHAUSPIEL

„TANTRIS DER NARR“ VON ERNST HARDT

Große menschliche Motive, die so alt sind, wie die Leidenschaften der Menschheit, ziehen, in welcher Form sie auch auftreten mögen, die Dichter so lange unwiderstehlich an, bis durch ein abschließendes Werk der „schöne Stoff“ zur Ruhe gekommen ist. Manchmal kommen hierdurch auch die Dichter zur Ruhe, besonders die wenigen Einsichtigen.

Für die deutsche Literatur ist der aus piktischen Überresten stammende Tristanstoff durch Meister Gottfrieds Tristandichtung (samt ihrer vorzüglichen neuhochdeutschen Bearbeitung) *episch* zum Abschluss gekommen. Allein der Mangel an großen tragischen und schönen menschlichen Motiven verleitet, seitdem Richard Wagner den deutschen Sagengrund umgrub, die Bühnenschriftsteller, den weitverzweigten Tristanstoff zu dramatisieren. Es existiert nun aber kaum ein alter wertvoller Stoff, dessen Schönheit derart in den wundervollen epischen Einzelheiten beschlossen liegt, wie die Tristandichtung. Die geradezu verwirrende Vielseitigkeit der Tristansage bietet außerdem einen Reichtum von Versionen, so dass dem dramatischen Bearbeiter ein doppeltes Hindernis im Wege steht.

Wenn sich ein Dramatiker auf den hieratischen Stoff (auf den durch die größte Bekanntheit und Tradition geweihten Teil) beschränkt, so steht

er, wie Richard Wagner, immer noch vor der Frage: wieviel und was ist für das Theater brauchbar? Der für die Bearbeitung siebenfach gesiebte Stoff ergibt dann, wie bei Wagner, drei Akte, oder, wenn das Sieb enger war, zwei abendfüllende Tragödien, wie bei Albert Geigers „Blancheflur" und „Isolde". Fragt man sich, wer von beiden die ganze Poesie dieses epischen Paradieses eingefangen hat, so kommt man zu dem Resultat: Keiner!

Bei Albert Geiger sind wohl, als er sein weitgespanntes Netz in den epischen Strom warf, einige Perlen ans Land gekommen, aber der Urwald, der diesen Strom zu beiden Seiten säumt, das ganze farbenprächtige epische Gerank fiel der dramatischen Schere zum Opfer. So viel von der schönen Einzelheit. Und wie sieht es mit den Dramatisierungen aus? Richard Wagner gibt uns den dramatisch unmöglichen Liebestrank (den Geiger durch psychologische Arbeit ersetzt) in einem immerhin gut gebauten ersten Akt, einen zweiten Akt, der so gut wie nichts an Handlung enthält, dessen lyrisches Liebestremolo in diesem Stoffe, stilistisch und kulturell, eigentlich eine Verirrung ist, und im dritten Akte Tristans Tod, der annähernd eine Stunde dauert, stets Epik bleibt, ohne uns dramatisch mehr zu geben, als die Erfüllung einer langen, allzu langen Erwartung, als ein schönes Bild und eine hölzerne, recht theaterhafte Burgeroberung.

Geiger, der hier ein besserer Dramatiker ist, im Drama „Isolde" übrigens stark in Wagners Wegen wandelt, dramatisierte die Vorgeschichte. Riwalins und Blancheflurs Liebe, blieb aber, von einigen unleugbaren dramatischen Schönheiten abgesehen, vollständig in der Lyrik stecken. Er schließt sein Werk allerdings selbständig. Er lässt den heimkehrenden *aussätzigen* Tristan in einer Wirtsstube sterben.

Damit komme ich zu der zuvor angedeuteten zweiten Schwierigkeit.

Der anerkennenswerte Hang zur Selbständigkeit verleitet die Dramatiker dazu, auf die zum Teil recht unbekannten Versionen der Tristanerzählung zurückzugreifen, so dass der Zuschauer gar nicht mehr in der Lage ist, den Tristanstoff wiederzuerkennen. In Geigers Isolde-Drama zum Beispiel, dessen Akte höchst sprunghaft aneindergereiht sind, ahnt kein Mensch, dass der Aussätzige des Schlussaktes Tristan ist. Ferner: Epische Konflikte, also solche, deren höchste Schönheit *nur* durch die epische Technik zum Ausdruck kommen können, sind nur in selteneren Fällen dramatische Konflikte. Keine andere Technik ferner ist so auf den Ausbau im kleinen, auf die Kultur des Grund und Bodens des Geschehens angewiesen als gerade die epische. Epische Einzelschönheiten, die in einem großen Epos unser Herz lachen machen, sind in der Mehrzahl der Fälle überhaupt nicht dramatisch (also darstellend) wiederzugeben. An solchen Momenten ist der Tristanstoff reich. Auch das sei erwähnt, dass der epische Konflikt, wenn anders der Autor die durch die epische Technik gebotene Objektivität der Erzählung nicht drangeben will, niemals so anschwellen kann, wie der dramatische, so dass selbst der pietätvollste Bearbeiter zur dramatischen Verdichtung gezwungen ist.

Kurz: Die Dramatisierung tut den rein epischen Stoffen Gewalt an. Sie zerhackt sie, sie entblößt sie, sie povert sie aus. Die dramatische Technik verderbt ein gut Teil oder sie verdreht und „verdichtet" bis zur Unkenntlichkeit.

* * *

Diese Einwände hat Ernst Hardt, der doppelt mit dem Schillerpreis Gekrönte, sicher auch gekannt. Er ist ihnen, wo es ging, ausgewichen;

aber dennoch muss man sagen: auch *er* hat den breiten epischen Strom kanalisiert, er hat bewusst Nadelwehre und Stauwerke angelegt. Er hat den Stoff mit der Heckenschere geschoren, stellenweise bis zur Unkenntlichkeit zurechtgerückt, und im dritten Akte auch einwenig verderbt.

Von allen Bearbeitern aber ist er das stärkste Talent, der beste Dramatiker; von allen Bearbeitungen das Schillerpreisstück, das wertvollste, weil dichterischste.

Ernst Hardt kennt den Trouvère Thomas und Eilhart von Oberge, er kennt den Meister Gottfried so gut, wie Bédier und Zeitler. Seine eigenartige Schlussversion aber hat er aus älteren Vorlagen, wohl bei Fr. Michel geschöpft. (Tristan, Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ses aventures.) Das befähigte ihn, in Episoden, Einschaltungen, Andeutungen soviel an Schönheiten zu retten, als er konnte. Marke erzählt (wir bleiben also im Epischen) z. B. die wundervolle Waldszene, als er Tristan und Isot, durch Tristans Schwert getrennt, in ihrem Waldhüttlein schlafend fand[1]). Das alles hängt freilich nicht lose im Stück, sondern ist in die Handlung hineingebaut, d. h. der Dichter hat einen günstigen Moment des Dialogs, wo eine Einsprengung gut tat, immer abgewartet. Im übrigen aber hat er den Stoff am Schopfe gepackt.

Der Inhalt ist kurz der: Tristan, vom Gericht und Zorn König Markes seit Jahren bei Androhung der Todesstrafe landesverwiesen, hat, von der nie ruhenden, bleichenden Sehnsucht Isoldes herbeigezogen, die Bannmeile heimlich überschritten. Isolde, die seine Nähe ahnt, weist die heiße Werbung des blassen Denovalin, der darum weiß, aber Tristans Nebenbuhler und Feind ist, schroff und stolz zurück und verfällt, auf Grund der hasserfüllten Anklage Denovalins, nach hartem Gericht dem Urteile Markes: entkleidet den Siechen und Aussätzigen anheimgegeben zu werden. Davor bewahrt sie Tristan, der wie St. Jürg unter die Aussätzigen fährt. Als ein Unerkannter breitet er seinen Mantel über die in tiefer Scham Zusammengesunkene, verjagt die Kranken, erschlägt den Einzigen, der ihn erkennt, Denovalin, und entflieht, unerkannt, wie er kam. Als er aber am Abend, in der Maske eines Narren, der in alle Ehren wieder eingesetzten, wunderbar geretteten Isolde naht, erkennt ihn diese nicht mehr ... Sie ist wie mit Blindheit geschlagen. Sie sieht nur sein Narrentum, das für Tristan so gut ein Spiel wie Wirklichkeit ist. Da geht der Unerkannte fort, um nie mehr zurückzukehren ...

Es ist interessant, festzustellen, dass gerade diejenigen Parteien, die der Dichter freischaffend ausgestalten musste, weil ihn die Vorlage im Stiche ließ, die dramatisch wertvollsten sind. Ich meine hier z. B. die Szene mit dem finsteren Denovalin. Ich verweise auf den ganzen ausgezeichneten zweiten Akt. Eine gute Erfindung mit hohem Gefühlswert ist ferner der Schluss des leider etwas in die Breite geratenen vierten Aktes: der Hofnarr Ugrin tröstet zur Nachtzeit den vom Hofstaate verspotteten, von niemand erkannten Narren Tantris. Während Ugrin dem verwaisten Heimatlosen das Schlummerlied Isots vorlallt, das von Tristan singt, legt Tantris-Tristan, von namenloser Liebesbitterkeit geschüttelt, wie ein hilfsbedürftiges Kind schluchzend das von Kummer verzerrte Antlitz in den Schoß Ugrins ...

[1]) Die zarteste Stelle dieser Szene musste natürlich ausfallen: Marke, berauscht von der Schönheit der beiden im Liebesglück Schlummernden, einen Sonnenstrahl bemerkend, der sich aufdringlich und lästig durch das Gezweige des Hüttleins auf das Gesicht Isoldes stiehlt, blendet dadurch die Sonne ab, dass er seinen eigenen Handschuh in die Lücke der Laubwand steckt ...

Auch der Schluss des V. Aktes, in dem Isolde, von der aufgehenden Sonne und verspäteten Erkenntnis beschienen und durchfroren, dass der nun ruhelos in die Ferne Enteilende doch wirklich Tristan sei, dem von seinem treuen Hunde Umtanzten vergeblich und verzweifelnd „Tristan! Tristan!“ nachruft — erzeugt die Bitterkeit verwaister Hoffnung, das tragische Weltgefühl der ewigen erbarmungslosen Verlassenheit!

* * *

In der Reihe jener Dramen, die Emanuel von Bodman, Paul Ernst, Beer-Hofmann, Schmidtbonn, die Neu-Klassizisten, wie sie sich gerne nennen hören, anstreben, ist das Werk Hardts, als starkeTalentprobe, ein Wegweiser. „Tantris der Narr“ ist ein Kunstwerk, in der Behandlung und Stilistik der Fabel, der Charakteristik, des Dialogs und in der Sprachbehandlung im einzelnen. Ein Mensch, der selbst Kultur besitzt, hat dieses Werk geschrieben!

Das hindert nicht, auf die Schwächen dieses Werks noch näher einzutreten. Vor allem: über die Unwahrscheinlichkeit des IV. Aktes kommt kein Denkender hinweg. Isot erkennt Tristan nicht! Die hellhörige Liebe, die sich jede Geste merkt, soll tauber sein wie Tristans Hund, der seinen Herrn sofort umtanzt!

Verständlich wäre: Isot *darf* und darum *will* sie Tristan nicht erkennen! Oder: Isot will, sucht, forscht — und kann ihn nicht erkennen. (Mit dem besten Willen also!) Im ersten Falle *spielt* Isot, dass sie nicht erkennen *will*. Das widerspräche dem V. Akte. Im zweiten Falle erlebt Isot tatsächlich den Zweifel: ist er es oder nicht? Diese Auffassung sollte die einzig mögliche sein. Sie erhöbe den Zuschauer zur Einsicht, dass Tantris der blonden Königin nicht *fremd* ist. Darauf kommt es an. Sonst wirkt der Verlust an menschlicher Wahrscheinlichkeit erkältend. Isot schreckt gewissermaßen im letzten Moment der Erkennung immer zurück, als Irritierte. Der Dichter hat freilich diese Auffassung dadurch selbst erschwert, dass er schon im III. Akte Tristan durch Isot nicht erkennen lässt. Die Unwirklichkeit der Nichterkennung wird dadurch ferner verschärft, dass zwischen die Verstoßung des III. Aktes, in dem Tristan als leicht erkennbarer *Held* erscheint, und dem IV. Akt, der den zur Unkenntlichkeit entstellten Tantris bringt, kein in der Handlung sichtbarer Zeitraum gelegt ist. Bei diesem Einwand gehe ich von dem Gedanken aus, dass die *wirkliche* Veränderung Tristans für den Zuschauer glaubhafter ist, (die Veränderung, wie sie Leiden und leidensvolle Zeit schafft) als eine *angenommene Maske*, wie der Dichter es vorschreibt.

CARL FRIEDRICH WIEGAND.

□□□

OPERN-PREMIÈRE

(OPER UND KONZERT IX)

I.

1780. Als unverstandenes und ungeliebtes Weib lebt die junge Rose an der Seite des ältlichen, eifersüchtigen Goldschmieds Bruno Brun in Aix in der Provence. Vor der Zudringlichkeit des Marquis von Nieuselles schützt sie Gaspard de Besse, ein zum Tode verurteilter Edelmann, der im Gebirge von Esterel sich vor den Nachforschungen der Häscher birgt. In dem