Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 7 (1910-1911)

Rubrik: Schauspielabende

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

Mais il semblait que Rosine n'eût pas encore compris, car elle ne bougeait toujours pas; et Julie la prit par le bras.

— Quand on te dit de t'en aller!

Et Ulysse cria:

— Quand on vous dit de vous en aller . . . Faut-il qu'on vous pousse dehors?

Elle respira longuement, ses paupières battirent, on entendit le bruit d'un gros sanglot; et penchée en avant, toute diminuée, elle se dirigea vers la porte.

— Et puis reprends ta toile. On n'en a pas besoin.

Docilement, elle revint; elle mit le paquet sur son bras, puis à tout petits pas sortit: et la porte violemment poussée se ferma derrière elle, avec un claquement.

C. F. RAMUZ

□□□

SCHAUSPIELABENDE

Der Tod *Leo Tolstois* hat eine Zürcher Theatererinnerung in mir geweckt. Das hiesige Stadttheater ist es gewesen, das zum erstenmal in der Schweiz Tolstois Schauspiel „Die Macht der Finsternis" zur Aufführung gebracht hat. Die Meinungen in der Presse waren geteilt, und im Publikum scheint da und dort Entrüstung gewaltet zu haben. Von Basel aus verfolgte ich die Äußerungen des Für und Wider in den Zeitungen. In der „Neuen Zürcher Zeitung" erstand damals dem Drama ein Beurteiler, der mit sicherem Blick das Bedeutungsvolle des Werkes herausfand und das Stück in große literarhistorische Zusammenhänge hineinstellte. Es war, wenn ich recht berichtet bin, einer der ausgezeichnetsten Lehrer der Hochschule, der diese wertvolle Orientierung des öffentlichen Urteils unternommen, ein Mann, der über seinem meisterlich beherrschten Fach den Überblick über die Weltliteratur nicht vernachlässigt hatte. Im Januar 1901, als an einem Sonntagnachmittag „Die Macht der Finsternis" wieder auf dem Programm stand, fuhr ich nach Zürich, um der Vorstellung beizuwohnen; und noch heute entsinne ich mich mit lebendigster Deutlichkeit, wie groß der Eindruck auf mich war. Wir haben seither das Drama wieder in Zürich gesehen, und es wäre jetzt, zum Gedächtnis an den großen Dichter, durchaus angezeigt, das Schauspiel wieder auf den Spielplan zu setzen.

„Die Macht der Finsternis" stammt aus dem Jahre 1886. Ein volles Jahrzehnt hatte der Dichter Tolstoi geschwiegen. Nach dem Erscheinen der Anna Karennina hatte die schwere innere Krisis, die in dem großartigen Roman in der Gestalt Ljewins ihr ergreifendes, das tragische Geschick der Adultera schließlich völlig übertönendes Echo gefunden hat, Tolstoi der Dichtung völlig entfremdet: mit heißem Bemühen suchte er nach einer festen neuen Grundlage seiner Weltanschauung, seiner Lebensgestaltung.

1886, nach dem langen lastenden Schweigen, erschien dann die kleine Erzählung „Der Tod des Iwan Iljitsch“: das quälende Problem des Todes hat wohl selten in der Literatur eine so völlig eigenartige, Grauen und Hoffnung, nachtschwarzen Schatten und trostvolles Licht psychologisch aufs feinste verbindende Behandlung erfahren. Und das selbe Jahr 1886 war das Geburtsjahr der „Macht der Finsternis“, eines Dramas, zur größten Überraschung der Verehrer des Dichters, von dem man wusste, dass ihm das Theater kein angenehmes Institut war. Aber der Untertitel vor allem zeigte, dass Tolstoi diesmal aus ganz bestimmten Gründen zur dramatischen Form gegriffen; er lautet: „Reich dem Teufel den Finger und er hat dich ganz.“ Die Verwendung dieser sprichwörtlichen, jedermann, auch uns ja geläufigen Redensart weist den Weg: an die Wirkung in die Volksmassen hinein dachte der Dichter, und hiezu wird sich stets die dramatische Form besonders eignen. Wohl versperrte die russische Zensur lange Zeit dem Stück den Weg zur Bühne; allein bereits hatte in ungezählten Exemplaren das spottbillige Heftchen, dem der Vermerk „Für Erwachsene“ aufgedruckt war, den Weg ins Publikum gefunden, und als schließlich auch die Zensur kapitulieren musste, wurde das Schauspiel ein in den Annalen des russischen Theaters beispielloser Erfolg.

Die Wirkung griff auch über Russlands Grenzen hinüber. Schon im Jahre 1888 hatte Antoines *Théâtre libre „La puissance des ténèbres“* inszeniert, und man mag in Lemaîtres Theaterimpressionen das Feuilleton dieses heute noch schmerzlich vermissten Kritikers nachlesen. Zwei Jahre später, am 26. Januar 1890 wagte Otto Brahms' nach Antoines Vorbild geschaffene „Freie Bühne“ die erste deutsche Aufführung, und die Wirkung war eine außerordentliche. Gekannt hatte man in Deutschland das Drama schon früher. Das unwiderlegliche Zeugnis dafür besitzen wir in Gerhart Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“: der „Macht der Finsternis“ verdankt es entscheidende Eindrücke.

So steht dieses als eindringliches Mahn- und Warnwort entstandene, in raschem Fluss niedergeschriebene russische Bauerndrama mit seinen erstaunlich lebendigen Figuren und der unerbittlichen Grausamkeit seiner Geschehnisse (die freilich am Ende zu einer mächtigen Katharsis sich gipfeln) an der Wiege des deutschen Naturalismus.

Das für eine Liebhaberaufführung in Jasnaja Poljana 1889 geschriebene Lustspiel *„Die Früchte der Bildung“* kommt neben der Bauerntragödie nicht in Betracht. Es ist auf eine recht oberflächliche, schwankhafte Lustigkeit angelegt, und die Figuren leben nur um der komischen Situationen willen, statt dass die komische Situation aus den Personen herauswächst. Als Volkstraktat in szenischer Form ist „Der erste Branntweinbrenner“ geschrieben worden. Die Tendenz ist klar. Die derb volkstümlich geschnitzten Szenen hatten einen derartigen Erfolg, dass sie als Volksbüchlein vom Kriegsminister zur Verteilung im Heer empfohlen wurden, und in einem Moskauer Theater für das Volk erlebten sie ungezählte Aufführungen. Ob das Büchlein zur Verminderung des Schnapsgenusses in Russland wesentlich beigetragen hat, wird uns nicht berichtet.

* * *

Mais quel geste! Das Wort Cyrano de Bergeracs, bei Rostand, ist uns allen geläufig: es malt den Menschen und, verhehlen wir es uns nicht, auch

den Geist der schönen „heroischen Komödie“. Ich musste unwillkürlich an das Wort denken in der Aufführung von *Henry Bataillès* Drama *„Die törichte Jungfrau“*, die als zügige Novität des Gymnase-Theaters vom letzten Winter rasch ins Deutsche übersetzt und den Berlinern im Berliner Theater im Oktober dieses Jahres vorgeführt wurde, worauf sie schon einen Monat später in Zürich auf ihre Weisheit oder Torheit, will sagen auf ihre Durchschlags- oder Durchfallsqualität geprüft werden konnte. Im Mai hatten wir schon das Original in Zürich kennen zu lernen Gelegenheit, und damals widmete der Redakteur dieser Zeitschrift der *Vierge folle* einige knappe Zeilen („Wissen und Lehen“, Band 6, Seite 255).

Also das Cyrano-Wort stieg in meiner Erinnerung auf. Batailles Stück arbeitet mit solchen süperben Gesten, die dem Romanen lieber sind als dem Germanen, und die, ins Deutsche herübergenommen, viel von ihrer romanischen Rundung und ihrem effektvollen Eindruck einbüßen. Drei solcher Gesten stehen noch vor meinem Auge. Frau Armaury, die ihr Gatte, der Advokat, mit einer jungen Herzogstochter betrogen hat, entdeckt die Geliebte in einem Nebengelass des Advokaturbureaus, schließt sie ein und steckt den Schlüssel zu sich. Der Gatte aber hat mit Diane de Charance eben sich davonmachen wollen. Frau Armaury weiß das. Sie könnte das ganze Projekt einfach unmöglich machen, indem sie den Schlüssel im Sack behält. Allein sie versucht's mit der Großherzigkeit ihrem ungetreuen Mann gegenüber: sie überreicht ihm den Schlüssel, hoffend, dass er Diane ungesehen entschlüpfen lasse, dann aber, nach erfolgtem Schlüsselgebrauch, zu ihr zurückkehre, dankbar, dass die Sache so gut ablief, und mit der gehörigen Dosis Reue. Allein der schlechte Kerl gebraucht den Schlüssel zu ganz anderem Dienst: er begleitet Diane auf der Flucht. Diese in ihrer Wirkung fehlgeschlagene erste große Geste entscheidet über den weitern Fortgang des Stückes: die in ihren Hoffnungen betrogene Frau schlägt aus Hochherzigkeit in Rachedurst um, denunziert den Gatten dem Bruder Dianes, dem sie eben noch allen Verdacht auszureden übernommen, und liefert so den Advokaten der drohenden Pistole des jungen Mannes aus, der an der Schule in St. Cyr militärischen Ehrenkodex mit Pistolengarnitur sich angeeignet hat.

Zweiter Gestus: der Herzogssohn hat den flüchtigen Armaury samt Herzogstochter entdeckt — jenseits des Kanals. Die Pistole sitzt ihm immer locker in der Hosentasche. Schon hat er den Hahn gespannt: der Bube soll sterben. Da werfen sich Frau Armaury (die natürlich auch über den Kanal gefahren ist) und Diane dem geliebten Manne (denn auch Frau Armaury lässt mit ihrer Liebe nicht locker) an die Brust. Gaston de Charance muss auf das Schießen verzichten. Er höhnt Armaury: „Wunderbar, diese beiden Frauen an Ihrer Brust.“ Aber der Advokot, dem von seinem rednerischen Beruf her das rechte Wort am rechten Platz sich stets einstellt, erwidert: „Begehen Sie keine Blasphemie! Der Gestus dieser beiden ist schöner als der Ihrige — *leur geste est plus beau que le vôtre.* — Dieses ist der zweite Gestus, der Armaury das Leben rettet.

Der dritte kommt dann ganz am Schluss. Eine Pistole kann doch nicht unbenutzt in einem Drama bleiben. Auch diese Pistole geht noch los, und zwar richtet Diane den Lauf auf sich. Das Leben scheint ihr Schöneres nicht mehr bieten zu können, als was sie eben erlebt: Armaury hat sie vor

den Augen und Ohren seiner Gattin, zu deren opferfreudiger Liebe Diane unwillkürlich mit tiefster Bewunderung aufzublicken sich genötigt sah — Armaury hat sie seiner einzigen, heißen Liebe versichert. Wie muss er sie demnach lieben! Darüber hinaus gibt's Höheres künftig nicht mehr. So setzt sie einen Punkt hinter ihr Dasein — mit der Pistolenkugel. Und Armaury sinkt an ihrer Leiche in die Knie, und den Gestus des Schmerzes begleitet er mit einer zierlichen Phrase: „Sie war ganz Liebe..., und wir haben sie zu viert oder zu fünft getötet, ich mit meiner Liebe, du mit deinem Mitleid, er mit seinem Hass... Ein armes kleines Mädel liegt da, ein armes kleines Mädel und sonst nichts." Dies ist der definitive Gestus.

Mais quel geste! Sie erstickt fast die ganze Psychologie und die schlichten Herzenslaute und die innere Wahrheit und die äußere Wahrscheinlichkeit. Sie lebt ihr Sonderleben, steckt die Stationen des Dramas nach ihren (pathetischen) Normen ab und kommandiert den Effekt. Es ist, wenn ich recht sehe, die Linie, die von Corneille her kommt. Aber ich für meinen Teil ziehe Racine vor und seine leisere Art. Bérénice ist mir lieber als Diane, die törichte Jungfrau. *Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte... Pour la dernière fois, adieu, Seigneur.*

* *
*

Man hat wieder einmal zu *Ibsen* gegriffen. Wir hatten zu Beginn der Saison „Die Stützen der Gesellschaft" in einer grellen, lauten Aufführung, die das Tendenziöse des Kampfstückes unterstrich, statt es zu mildern. Nun machte man den nicht ungefährlichen Sprung zum drittletzten seiner Dramen, dem Schauspiel *„Klein-Eyolf"*, dem Drama der innern Wandlung. Nicht ungefährlich deshalb, weil der Stil dieses letzten Werkes nicht so ohne weiteres sich ergibt; weil er erst erworben, erschaffen, erfühlt sein will — mit den feinsten Organen, mit einem angebornen Sensorium für Halbtöne, für Verschleierungen, für leiseste Seelenschwingungen, für Heimlichkeiten, für pathosloses Erleiden und schmerzvoll-stilles Erkennen, für sordinierte Tragik. Nur lange Vertrautheit mit diesem Dramenstil des letzten Ibsen wird da den Weg finden; nur Schauspieler, die oft und viel Gelegenheit haben, sich in diesem kühlen und im Kern doch so unheimlich glühenden Medium zu bewegen. Otto Brahm muss hier Wunderbares erreicht haben. Wenn man sich doch einmal bei uns zu einem eigentlichen Ibsen-Zyklus entschlösse! Der Versuch mit „Klein-Eyolf" ist nicht übel gelungen, und dem Auditorium merkte man an, dass es innerlich mitging. Man müsste diese Dichtungen weit öfter hören können; dann würde man in ihren Geisterkreis immer tiefer hineinwachsen, Musikfreunde würden vielleicht auf die letzten Beethoven-Quartette als Analogon hinweisen. Nur allmählich dringt man ein. Dann aber hört man hin und wieder Klänge wie aus einer andern Ordnung der Dinge. „Aufwärts — zu den Gipfeln. Zu den Sternen. Und zu der großen Stille", heißt es am Schluss des „Klein-Eyolf" feierlich-sehnsüchtig.

ZÜRICH H. TROG

□□□