Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 9 (1911-1912)

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: 13.12.2025

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

SCHAUSPIELABENDE

Ich blättere in meinem Notizbuch und finde zum 14. September Artur Schnitzlers Schauspiel *„Der Ruf des Lebens“*, zum 30. September Molnars Komödie *„Der Leibgardist“* verzeichnet. Bei beiden brauchen wir uns nicht gar lange aufzuhalten.

Schnitzlers Stück hat etwas unangenehm Forciertes. Er bringt ein junges Menschenpaar unter den kompliziertesten und widrigsten und romanhaftesten Verhältnissen zueinander, zu flüchtigem einmaligem Liebesgenuss, und auseinander, ihn zum selbstgewählten Tod (statt zum sichern Tod im Krieg, wo er mit den Kameraden eine alte Regimentsschuld einlösen sollte), sie zu einem freudlosen Weiterleben mit der vagen Aussicht, dass eines Tages vielleicht doch das Glück nochmals kommen und die schwarzen Wolken der Vergangenheit endgültig verjagen werde. Der Ruf des Lebens wird in diesem Stück auf abstoßend krasse Weise zum Ruf nach dem Geschlechtsgenuss, als wäre das unter allen Umständen das Höchste, und wie diesem Ruf gefolgt wird über die Leiche des Vaters weg, eines nicht sterben wollenden Kranken und unleidlichen Peinigers seiner einzigen Tochter, dem diese dann durch einen energischen Schlaftrunk den giftig keifenden Mund schließt, und weiterhin über die Leiche einer Oberstenfrau hinweg, die ihr Gatte wie einen tollen Hund zusammenschießt, nachdem er ihren Ehebruch mit jenem Leutnant unwiderleglich konstatiert hat, mit dem die Vatermörderin die letzte Nacht vor seinem Auszug in die unbedingt tödliche Schlacht dann verbringt — das ist von einer so aufdringlichen Sensationsmache, dass jede Sympathie mit diesem Mädchenschicksal völlig erstickt wird. Unwillkürlich denkt man an die Christine in der „Liebelei“, die sich auch die Blume der Liebe selbstherrlich pflückt, aber auch an dieser Leidenschaft zugrunde geht, als sie erfahren muss, dass der Mann, dem sie sich ganz geschenkt hat, sich für eine andere Frau im Duell hat totschießen lassen. Im letzten Akt sucht dann Schnitzler die Töne eines wehmütig-tröstenden Epilogs anzuschlagen; feine, zarte, milde Worte verstehender und verzeihender Menschlichkeit tönen an unser Ohr; aber sie wollen nach all dem lauten Effekt des Voraufgegangenen keine rechte Wirkung mehr tun, sie rühren uns nicht mehr recht ans Herz.

* * *

Molnars, des ungarischen Schriftstellers Komödie „Der Leibgardist“, demonstriert an einem Schauspielerpaar, dass, wenn es ans Betrügen in der Ehe geht, die Frau dem Mann immer noch überlegen ist. Der Schauspieler führt seine Frau aufs Eis, indem er, als schmucker Leibgardist und nicht erkannt, der eigenen Frau den Hof macht und sie auf Seitenpfade zu verlocken sucht. Es gelingt ihm. Aber es gelingt ihm nicht, die eheliche Frau ihrer Schuld zu überführen; nachdem sie gemerkt, in was für eine Falle sie gegangen ist, macht sie dem Mann einfach weis, dass sie diese Falle sofort erkannt und absichtlich hineingegangen sei, wovon er sich *nolens volens* überzeugen lässt, da er Wahrheit und Trug, Wirklichkeit und Komödie nicht mehr zu unterscheiden vermag.

Man muss dem Verfasser zugeben, dass er diese Versuchungsgeschichte geschickt gedeichselt und amüsant aufgetakelt hat. Behende Witzworte und schwankartige Lustigkeiten flattern durch das Stück; der Verstand unterhält sich artig bei diesem Schauspiel. Ein irgendwie tieferes seelisches Interesse ergibt sich nicht.

* * *

In einer deutschen Theaterzeitschrift hat jüngst der Berliner Schriftsteller Julius Bab, der uns in Zürich letzten Winter über Bernard Shaw belehrt hat, zum Gedächtnis des nun vor einem Jahr dahingegangenen *Josef Kainz* einige Züge aus dessen Spiel zusammengestellt. Er meint, mit einem solchen Festhalten einiger Augenblicke aus der Fülle aller Abende sei vielleicht dem Andenken des großen Künstlers am stärksten und echtesten gedient. Einer dieser Momente stehe in Babs Schilderung hier. „Hamlet vor Ophelia, die sich höflich nach seinem Befinden erkundigt. Und er verbeugt sich vor ihr noch höflicher. ‚Ich dank Euch unterthänigst; ... wohl.' Die Verbeugung eines vollendeten Hofmanns, aber eben merklich zeigt eine zu starre Spannung der Muskeln den Ingrimm, der in dieser Höflichkeit zittert. Um dieselbe feinste Nüance ist der Ton der Stimme zu beflissen in den ersten Worten. Dann eine Wendung mit einem kaum noch beherrschten Zucken im Gesicht und einem Ton, der zwischen Zorn und Gram dunkel zittert, das ‚wohl'. Der große Künstler, der alle Formen beherrscht und sie deshalb verachten kann, und der tief ergrimmt, wenn ihre leere Gefälligkeit ihm überall statt eines Gefühlsgehalts angeboten wird; der Weltverächter an der letzten Grenze einer Liebesempfindung — der späte Kainz."

Als ich diese Zeilen las, griff ich zu einem Buch, über das hier eigentlich längst schon ein Wort hätte gesagt werden sollen, zu der noch auf Ende letzten Jahres erschienenen Schrift von *Konrad Falke: „Kainz als Hamlet.* Ein Abend im Theater" (bei Rascher & Cie., Zürich und Leipzig), und ich schlug folgende Stelle auf: „— Wie Ophelia die wehe Frage an ihn richtet, die die Tatsache ihrer Entfremdung schmerzlich enthüllt (‚Mein Prinz, wie geht es Euch seit so viel Tagen?'), holt er die versäumte Höflichkeit [gleich beim Auftreten Opheliens] in einer tiefen Verbeugung nach und antwortet leise, nicht ohne versteckte Ironie: ‚Ich dank Euch untertänig.' Und sich wieder aufrichtend, nach einer Wendung linksum von ihr weg, stößt er, stark ausatmend und mit einem furchtbaren Blicke, als eigentlichen Bescheid dumpf das Wort hervor: ‚— Wohl!' Das heißt: mir geht es so wohl, wie es einem Menschen gehen kann, der behandelt wurde, wie ich von dir! Es ist eine wilde, unausgesprochene Klage, die in diesem einzigen Worte mit einem Klang wie aus den Tiefen der Hölle vibriert, und so sehr ist er erschüttert, dass er, um nur seine Fassung zu bewahren, ein paar Schritte nach hinten tut und dort bei einem Sessel stehen bleibt, an dessen hoher Lehne er bald mit den Händen sich zu schaffen macht, bald in dem Kampfe gegen die aufsteigenden Tränen das Haupt anschmiegt."

In dem entscheidenden Punkt: in der Art, wie Kainz das vom übrigen Satzkörper getrennte „wohl" ausspricht und belebt, treffen sich, wie man sieht, die beiden Schilderer. Falke war nicht der Ansicht, dass mit ein paar solchen herausgezupften Feinheiten und Offenbarungen im Spiel des Josef Kainz das Wesentlichste für die Erhaltung seines teuren Gedächtnisses getan sei; er glaubte, es lohne sich wohl der Versuch, eine ganze Rolle des Künstlers nachzuzeichnen in ihrem Ablauf innerhalb des Rahmens des gesamten Dramas.

Und so griff er die Rolle heraus, von deren Interpretation durch große Schauspieler man immer mit besonderem Vergnügen Kenntnis nehmen wird: den Hamlet. Achtmal hintereinander war Falke vergönnt gewesen, Anfang 1909 Kainz als Dänenprinz zu sehen; der Entschluss, von dieser Wiedergabe

der Rolle durch den reifen Künstler so viel als nur möglich und so genau als nur möglich auf deskriptivem Wege zu fixieren, hatte diesen oftmaligen Besuch desselben Stückes zur Folge. Das Material, das Falke auf diese Weise zusammenbekam, war von solcher Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, dass es möglich war, so kurze Zeit schon nach dem Tode des Schauspielers diese Darstellung fertig zu stellen, die dem Lebenden zugedacht gewesen ist.

Falke hat sich die Aufgabe dadurch erschwert, dass er sich nicht damit zufrieden gab, ein Porträt des Hamlet-Kainz zu malen in geistreich impressionistischer Fassung; er fand es vielmehr angezeigt, den Schauspieler in den ganzen Kontext des Dramas hineinzustellen, uns den Schauplatz, auf dem er agiert, genau zu schildern, uns sein Spiel im organischen Zusammenhang mit den Personen, die es hervorrufen, mit den immer neuen Tatsachen und Situationen, die sich ergeben, anschaulich und verständlich zu machen. Und damit auch die Persönlichkeit des Künstlers, losgelöst von dieser Einzelaufgabe, ihr klares Profil und ihre farbige Erscheinung erhalte, lässt Falke in den Pausen zwischen den Szenenverwandlungen zwei Theaterbesucher nicht nur ihre Eindrücke miteinander austauschen, sondern einer von den beiden weiß auch vom Menschen Kainz und von seinem schöpferischem Künstlergenie aufschlussreich zu erzählen.

Man kann finden, dass diese Dialogpartien des Erich und Walter etwas altmodisch sich ausnehmen, und vielleicht tut man gut, das Buch ein erstesmal ohne diese Intermezzi der zwei Theaterbesucher zu lesen: der Eindruck, den man vom Hamlet des Kainz in dieser Analyse erhält, dürfte ein konzentrierterer sein. (Eine Dame hat mir erzählt, dass sie mit dieser Lesemethode sich des Buches genussvoll bemächtigt habe; die Zwischengespräche hätten sie ungeduldig gemacht.)

Sicherlich besaßen wir bis jetzt nichts annähernd so Eingehendes und Präzises über eine einzelne große schauspielerische Leistung. Die prachtvoll lebendigen Schilderungen des geistvollen Lichtenberg, in seinen Londoner Briefen von 1775, über Garrick als Hamlet gelten eben doch nur dessen Spiel in einzelnen Szenen. Falke zitiert sie in seinem Buch. Auch Fielding erzählt, wie man weiß, im Tom Jones höchst vergnüglich von einer Hamletaufführung mit Garrick (Buch XVI, Kap. 5), und auch von andern berühmten englischen Schauspielern wissen wir, wie sie sich als Hamlet bei der Begegnung mit dem Geist benahmen. Und dann haben wir ja sonst in so und so vielen Büchern Schilderungen von Schauspielerleistungen. Auch über den Hamlet von Kainz, zum Beispiel bei Ludwig Speidel (jetzt in dem Band „Schauspieler" in Speidels Schriften wieder abgedruckt). Aber von einer solch systematischen Arbeit, wie sie Falke geleistet hat, war doch nirgends die Rede. Das macht die Originalität und den Wert seines Buches aus. Liest man's (und es lohnt sich wahrlich), so erlebt man auch, um mit Musset (den Falke liebt) zu reden, *un spectacle dans un fauteuil.* Und dieses Hamlet-Spiel des Josef Kainz wird zugleich auch zum Hamlet-Kommentar und zwar zu einem, mit dem Bekanntschaft zu machen sich weit mehr lohnt als mit dem so manches grundgelehrten Philologen, denn er ist geschöpft aus dem köstlichen tiefen Quell kongenial nachschaffenden Künstlertums.

ZÜRICH H. TROG

□□□