

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Rubrik: Theater und Konzert

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: 21.02.2026

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

Der Name ist ein Pseudonym. Der Rheinwinkel hinter Basel, Johann Peter Hebels Wiesenthal (Blankethal im *Wiltfeber* ist Burtes Gegend, und er rechnet Holbeins toten Christus im Basler Museum zu den Sieben Wundern seiner Heimat. Ein Basler verlegt seine Bücher. Von Basel sagt Wiltfeber nicht ohne Ergriffenheit, es sei seine geistige Vaterstadt. Von dem, was ihn und sein Volk von uns scheidet, heißt es am gleichen Ort: „Nicht nur im Boden geht die Grenze, stecken die Steine, trennt sich Land von Land: sondern auch zwischen den Hirnen der Leute gleicher Rasse und gleichen Glaubens ist eine Grenzscheide errichtet und vertieft, und sie geht wie alle Grenzen senkrecht bis ins Unendliche.“

Gewiss, wir diesseits teilen nicht alle Gedanken dieses Alemannen von jenseits. Und doch heimelt es uns aus seinen Büchern an. Wir fühlen die alte Verwandtschaft heraus, und wir sind umso eher geneigt, zu ihnen zu stehen. Bei Hermann Burte gilt es sich zu entscheiden, Partei für oder wider zu nehmen: wir sind für ihn.

BASEL

ERNST DICK



Alle Werke Hermann Burtes sind im Verlag von Karl Gideon Sarasin in Leipzig erschienen.

⌘ ⌘ THEATER UND KONZERT ⌘ ⌘

ZÜRCHER SCHAUSPIEL. Von unserem Theater ist nichts zu vermelden. So mag es gestattet sein, zur Abwechslung einmal von zwei andern Schauspielen zu sprechen, die zur Zeit viel Beachtung bei uns finden. Von den *Marionetten* und dem *Kinetophon*.

Im Rahmen der Theaterkunstaussstellung hat man dem Marionettentheater Münchner Künstler einen reizenden Raum eingerichtet. Dreimal im Tag wird gespielt. Und siehe da! wir erleben, dass diese Vorstellungen außerordentlich gut besucht sind, so gut, dass es sich — wie bei dem Puppenspiel *Faust* — empfahl,

im Voraus die Billette zu bestellen. Und vor einigen Jahren, als derselbe Herr Paul Brann da war mit denselben Marionetten, in einem großen Saal des Baur-en-ville, da wollte in die Frequenz kein Zug kommen, allen Bemühungen der Presse zum Trotz. Die Zeit scheint damals für diese Kunstgattung noch nicht reif gewesen zu sein, eine Beobachtung, die man ja auch bei andern Gelegenheiten macht. *Mieux vaut tard que jamais*. Es liegt nicht in meiner Absicht, im Einzelnen auf die Stücke, die gegeben wurden, einzugehen. Dass Pocci wieder zu Ehren gekommen ist, versteht sich von selbst. Die *Zauber-*

geige, das *Eulenschloss*, *Kasperl als Porträtmaler* gehören zum eisernen Bestand des Puppentheaters; schon dass sie der Jugend sich treffend anpassen, macht sie wertvoll. Ein besonderer Genuss war das *Faust-Puppenspiel*. Unbezahlbar ist hier die Zauberwelt, die Welt der Drachen und Teufel anschaulich gemacht. Ein Fabelwesen wie der Teufel Auerhahn ist ein wahrer Fund. Die Szene, da Hans Wurst als Diener bei dem Teufelsbeschwörer Faust die Höllenwesen durch Aussprechen des Berlicke, Berlacke erscheinen und verschwinden lässt, gehört zu den komischsten Dingen, die man auf der Bühne überhaupt erleben kann.

Ein immer neues Erstaunen bereitet die Ausdruckskraft der an dem System der Fäden zur Aktion gebrachten Puppen. Man erlebt da etwas sehr Wichtiges: die Bedeutung des Gestus als solchen. Diesem Gestus sind durch die Art des Mechanismus gewisse komplizierte Bewegungen versagt; dafür wirken die einfachen um so intensiver, ja so intensiv, so völlig klar und lebendig, dass man an die Abweichungen von der strengen Naturwahrheit gar nicht denkt, noch mehr: dass man über der Ausdrucksenergie der Bewegungen die völlige Passivität oder besser die absolute Unveränderlichkeit des Gesichtsausdrucks, der Mimik, ganz vergisst. Eine Anzahl Schlüsse ergibt sich daraus: es kann etwas — in der Kunst — wahr wirken, was nicht im Wald- und Wiesensinne naturgetreu ist, ja es kann diese Wahrheit sogar noch stärker, noch überzeugender sein: weil eben das Wesentliche, das Entscheidende gerade durch diesen Verzicht auf die differenzierende Einzelheit, auf das Wechselnde, auf die Übergänge, auf das individuell Bedingte weit schärfer herausgetrie-

ben; weil das Konstante, das Typische zum Bewusstsein gebracht wird. Es will uns oft nicht einleuchten, wie die Griechen zu der alle Mimik ausschaltenden Maske für ihre Bühne greifen konnten. Im Marionettentheater können wir sehen, dass der Komplex der Bewegungen des Schauspielers reich und sprechend genug ist, um auf die Künste des inneren Erleben und die Wirkung der äußern Geschehnisse spiegelnden und kommentierenden Gesichtsausdrucks zu verzichten; ja, um die Illusion zu wecken, als ob sich mit der Lebhaftigkeit und typischen Wahrheit des Gestus auch die leblose Maske (der Puppenkopf) belebe.

Noch eins: wenn die Kunst gewisse Wirkungen (der unbedingten Deutlichkeit, der klar und stark sprechenden Konturen, der besondern Wucht eines Bewegungsmotivs) erreichen will, darf sie auch vor Übertreibungen, vor Abweichungen von der dem Philister (und Zeichnungslehrer) so heiligen Exaktheit nicht zurückschrecken. Sie muss den Mut zu einer Synthese haben, die sie aus ihrer eigenen Formphantasie bezieht, und die ihr keine Naturkopie bieten kann. An der öden Momentaufnahme hat man kontrollieren können, wie schlecht es etwa mit der Darstellung bewegter Pferde in der Kunst bestellt ist, und von der Wiedergabe des Schreitens zum Beispiel gilt dasselbe. Und doch gibt der Künstler das Lebendige, der Momentphotograph das Leblose. (In Rodins Kunstunterhaltungen mit Gsell, die man französisch lesen sollte, aber auch deutsch lesen kann, findet man wertvolle, entscheidende Hinweise auf diese Tatsache; und Rodins Kunst ist gerade in ihren Synthesen so groß, wie die Hodlers, dem Kunstkindsköpfe nachrechnen, dass ein wirklicher Mäher nicht genau so mähe,

wie der von dem Künstler gezeichnete und gemalte. Man denke!)

So kann uns das Marionettentheater in mancher Hinsicht von einem öden Naturalismus in der Kunst heilen. Für das wirkliche Theater ist bedeutsam die Einsicht, dass der Gestus stets das Wichtigste für die Bühnenwirkung bleiben wird, Gestus im Sinn der ausdrucksvollen Sprache des ganzen Körperlineaments (wenn man diesen Ausdruck gestatten will). *The Mask* ist die Zeitschrift Gordon Craigs betitelt. Kein Wunder, dass dieser gedankenreiche enthusiastische Reformator der Bühne für die Marionetten so viel übrig hat. Florenz, wo er arbeitet und seine Schule errichtet hat, ließ ihn die Berührung mit den Marionetten nie verlieren.

Auch im *Kinetophon* sieht man wie im Marionettentheater Menschen agieren, die so tun, als ob die Sprech- oder Singstimmen oder die Musiklaute von ihnen hervorgebracht würden. Und doch ist das alles etwas ganz anderes. Statt der Puppe, die einen runden Menschen darstellt und sich in einem messbaren Raume dreht, zeigt uns der Film auf der Fläche das Bild von Menschen und Räumen und Sachen. Keinen Moment wird man sich einbilden, dass das Wirklichkeit sei. Und nun fangen, dank dem neuesten Erfinderstück des genialen Edison diese auf die Fläche projizierten Menschen und Tiere an zu sprechen, zu singen, zu musizieren, zu bellen; diese bewegte Bildwelt wird laut. Das Grammophon hat eine Allianz mit dem Kinetographen eingegangen. In Zukunft brauchen also in den blödsinnigen Kino-Dramen nicht mehr Legenden unter dem Bild zu erscheinen, auf denen man etwa einen in dem Drama eine wichtige tragische Rolle spielenden Brief lesen kann: die be-

treffende Person, die diesen Brief schreibt oder erhält, wird ihn laut zum besten geben. Das wäre entschieden ein Vorteil. Unkünstlerisch bis in die Knochen ist natürlich auch diese neue Erfindung. Die schon jetzt erreichte Präzision im Zusammengehen von Bild und Laut, von Augen- und Ohrenschaus (welch letzterer freilich in bezug auf Orchesterwiedergabe zurzeit noch eine raffinierte Marter bedeutet) — diese Präzision sei willig anerkannt. Aber wie gähnend langweilig ist das alles. Es wird freilich gesagt: man denke sich, welch wertvolle Dokumente — zum Beispiel für die Orientierung der Nachwelt über berühmte Redner, Schauspieler, Sänger — mit dieser Erfindung beigebracht werden können. Meinetwegen! Nur von Kunst soll man uns nicht sagen. Denn Kunst ist Auswahl, Extrakt, Steigerung, Ordnung, Klarheit, Notwendigkeit. Der ingeniöse Mechanismus des Kinetophon ist von alledem das Gegenteil; denn er ist platt und glatt ein Abklatsch der Wirklichkeit, was aber die wahre Kunst nie ist, auch die der Marionetten nicht.

H. TROG

ZÜRCHER SCHAUSPIEL. Gestatten Sie mir, die Ausführungen *Dr. Trogs*, welche unter diesem Titel in der ersten Februarnummer Ihrer Zeitschrift erschienen sind, durch ein paar Feststellungen ins richtige Licht zu rücken.

Im zweiten Teil seines Artikels beschäftigt er sich mit meinem Waldmann-Drama und entwickelt einen schematischen Gedankenorganismus für „ein Waldmann-Drama, wie *ER* es sich etwa vorstellt“, nachdem er in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 15. Januar mit aller Bestimmtheit, als handle es sich um eine unumstößliche Tatsache, behauptet hat:

„Hans Waldmann lässt sich nicht dramatisieren“.

Damit straft er seine erste Kritik selber Lügen.

Wer sodann „seinen“ Gedanken-organismus mit dem Inhalte meines Werkes vergleicht, gibt ohne weiteres zu, dass derselbe nicht einen einzigen Gedanken enthält, der in meinem Werke nicht zur *Darstellung* gelangt wäre.

Endlich: die leitenden Gedanken in Trog's Aufsätzchen (zweiter Teil) sind nichts als recht *freundliche Erinnerungen* an einen im Archiv der *Neuen Zürcher Zeitung* ruhenden Auszug aus einem von Prof. Andreas Heusler in der Basler Aula gehaltenen Vortrag über Hans Waldmann. Einer dieser Gedanken Heuslers stehe hier: „Solche Krafternaturen sind überall am Missbrauch ihrer überschwelenden Kraft, an ihrer *Hybris* zugrunde gegangen.“

ADOLF VÖGTLIN

*

L'ANNONCE FAITE A MARIE à Genève. La destinée littéraire de M. Paul Claudel est singulière. Considéré comme un poète de génie par les lettrés, il est inconnu — ou presque — du public. M. Paul Claudel, il est vrai, n'a jamais recherché les suffrages de la foule; il n'a rien fait pour attirer sur son œuvre, déjà considérable, l'attention des critiques influents. Un d'entre eux, M. Paul Souday a confessé que les représentations de *L'Annonce faite à Marie* au théâtre de l'Oeuvre ont été „pour la plupart des spectateurs, peut-être même pour quelques critiques, une véritable révélation . . .“

Certainement *L'Annonce faite à Marie* n'est point une œuvre banale, certainement elle est lourde de sens, certainement elle n'est point de la famille des pièces de M. Wolf ou de M. Capus. En la présentant au pu-

blic de Genève, le Théâtre de la Comédie avait assumé une tâche très lourde. Il est juste de dire qu'il en a été récompensé . . . *L'Annonce faite à Marie* est la seconde version d'une œuvre plus ancienne et plus simple: *La jeune fille Violaine*. Voici quelques mots sur cette première forme du chef-d'œuvre de Claudel:

Par bonté, parce qu'il a du chagrin, Violaine Vercors a donné un baiser à Pierre de Craon, l'architecte. Mara Vercors l'a surprise, elle va raconter ce qu'elle a vu à Jacques Hury qui doit épouser Violaine à la St-Michel. Mara agit par jalousie, car elle aime Jacques Hury. Violaine ne se défend pas; par faiblesse et par bonté elle laisse à Mara son droit d'aînesse et son fiancé. Elle se retire dans la forêt de Chinchy, après que sa sœur l'a aveuglée d'une poignée de cendres. Elle est agréable à Dieu par ses vertus, elle a le pouvoir de faire des miracles. Elle rend la vue à l'enfant de Mara, mais celle-ci, croyant que son mari pense toujours à sa première fiancée, la tue, et Violaine meurt en pardonnant à ses ennemis.

L'Annonce faite à Marie est une œuvre plus riche, plus touffue, plus profonde. D'abord nous ne sommes plus dans les temps modernes, mais à la fin du quinzième siècle. „Tout le drame, dit M. Claudel, tout le drame se passe à la fin d'un moyen-âge de convention, tel que les poètes du moyen-âge pouvaient se figurer l'antiquité . . .“

Le rideau se lève sur une des grandes de Combernon, ferme d'Anne Vercors, lequel est un paysan libre, relevant du seul couvent de Mon-sanvierge. Pierre de Craon, le célèbre „Maçon“, l'admirable constructeur de cathédrales, a voulu forcer

Violaine, et Dieu pour le punir lui a donné la lèpre. Ce ne fut pour lui qu'un instant de folie, et il s'est profondément repenti. Violaine ne lui en veut pas; elle lui a pardonné, et c'est pour le lui dire qu'elle l'attend, au petit jour, car il doit prendre à cheval la Route Royale qui mène à Reims, où il construit la cathédrale de Sainte Justice. Elle lui apprend en même temps qu'elle va devenir la femme de Jacques Hury qu'elle aime. Et Pierre de Craon s'exalte: il dit la beauté de ses cathédrales, la splendeur de ses œuvres futures. Mais au moment de se séparer, Violaine, voyant Pierre si malheureux, s'approche de lui et lui donne un baiser sur la bouche... Mara Vercors, la „noire“ Mara, surprend ce baiser...

Le second tableau nous conduit dans la cuisine de Combernon. La mère allume le feu, et, assis près d'elle, le vieux et riche paysan Anne Vercors lui parle du mariage de Violaine. Il la donne à Jacques Hury qui sera à la place du garçon qu'il n'a pas eu. Cette affaire réglée, Anne Vercors confie à sa femme son grand projet. „Je pars“ s'écrie Vercors, „je pars pour Jérusalem, chez le Roi des Rois“. Anne Vercors se sent trop heureux, il ne se sent point assez méritant pour gagner le royaume de Dieu. Alors que tout est misère autour de lui, tout prospère dans sa maison. Et après avoir présenté Jacques Hury aux serviteurs, et distribué une dernière fois le pain, Anne Vercors prend sa besace de pèlerin et s'en va. Le père parti, le malheur s'abat sur la maison. Mara a raconté à Jacques Hury le baiser de Violaine à Pierre de Craon. Jacques apprend d'ailleurs la vérité de la bouche de Violaine. Non seulement elle a baisé Pierre sur la

bouche — „il était si triste, et j'étais si heureuse...“ Mais encore elle est lépreuse à son tour... Le „maçon“ lui a communiqué sa maladie. Violaine se retire à la léproserie de Geyn, et c'est là que nous la retrouvons huit ans plus tard la nuit de Noël. Les gens de Chevoche frayent une route pour le Roi qui doit passer par là pour se rendre à Reims, conduit par une pastourelle. — Mara survient avec son enfant mort dans les bras, et demande à Violaine de lui rendre la vie. Violaine proteste qu'elle n'est point une sainte. Elle prend cependant l'enfant dans ses bras. Les cloches de Noël sonnent, et Mara lit les trois Nocturnes de l'Office de Noël. A ce moment les trompettes sonnent, et l'on entend des cris: „Vive le Roi!“ Et Mara continue à lire; l'enfant bouge, il est ressuscité, et sa mère le prend dans ses bras, mais, s'écrie-t-elle „ses yeux étaient noirs, et maintenant ils sont devenus bleus comme les tiens... Et quelle est cette goutte de lait que je vois sur ses lèvres...“

Puis nous sommes de nouveau transportés à Combernon, dans la grande cuisine. Quelqu'un appelle et entre, c'est Pierre de Craon, qui rapporte Violaine mourante. Il l'a trouvée ensevelie sous une charrette de sable dans une carrière. Une main criminelle a préparé cela... Pierre de Craon explique à Jacques Hury qu'il n'est plus lépreux, „que le mal s'est réduit d'année en année, et qu'il a disparu...“

On étend Violaine sur la table, et Jacques Hury s'agenouille en lui demandant pardon. Il comprend tout maintenant, et le sacrifice de Violaine, et sa maladie, et la haineuse jalousie de Mara. Elle se tait et Pierre de Craon l'emporte... La

scène reste vide; la porte du fond s'ouvre, et dans l'aube grise, apparaît, vieilli, courbé, tout blanc, Anne Vercors qui revient de Palestine.

Le dernier tableau est d'une admirable sérénité. Anne Vercors a tout appris, et pourtant il ne se révolte point. Tout vient de Dieu, et tout doit être accepté comme venant de Dieu. Jacques Hury, le paysan naïf et borné, s'abandonne à sa douleur et ne comprend point le calme de son beau-père. Mais Anne, sur le seuil de la mort, rend grâce au Dieu Tout-Puissant. Ce dernier tableau, que quelques critiques ont trouvé un peu long, est cependant le plus beau du drame, celui où se révèle la doctrine suprême de Claudel: croire et renoncer. Anne Vercors sur le seuil du Grand Mystère ne songe qu'à Dieu, et qu'à sa Patrie retrouvée; Jacques Hury pardonne bien à Mara, mais il ne se soumet point et pleure; Pierre de Craon, l'esprit pur, le bâtisseur aux conceptions sublimes, exalte à nouveau son œuvre. Je ne sais rien de plus grandiose que ce dernier acte de *L'Annonce faite à Marie*, non point seulement par la force de la pensée, mais encore par la magique beauté du verbe.

Et tandis que Pierre de Craon dit son rêve sublime, Anne Vercors se loue de la Patrie sauvée.

Et l'Angelus du soir sonne maintenant à la fin de la pièce, comme l'Angelus du matin a sonné au début de la pièce et „fait à Marie l'annonce accoutumée...“ Les trois notes de l'Angelus sont „recueillies dans le Sein de la Vierge sans péché!“

*

Une analyse, si consciencieuse fût-elle, de *L'Annonce faite à Marie*, ne saurait en exprimer la grandeur,

la puissance et l'émotion. C'est une sorte de mystère écrit par un auteur aussi croyant que les auteurs de mystères du Moyen-âge, c'est une œuvre d'art et une œuvre de foi. Evidemment tous les épisodes de *L'Annonce* ont un sens profond et mystique, et trouvent leur explication dans la doctrine catholique.

Il est un reproche que les gens superficiels — et parmi ces gens superficiels, il faut hélas compter quelques critiques — font au théâtre de Claudel, comme à d'autres œuvres dramatiques d'une inspiration élevée et noble, et qui est de n'être point à proprement parler du théâtre, c'est-à-dire, de manquer de qualités dramatiques. Il est assez étrange que l'on ait pu adresser ce reproche à Claudel. *L'annonce faite à Marie*, est, techniquement, de l'excellent théâtre. Le Prologue, le départ de Vercors pour la Palestine, son retour, l'adieu de Violaine sont, à ce point de vue, admirables. Les personnages ne sont point des entités, ni des machines chargées de répéter les paroles de l'auteur, ils vivent d'une vie intense et humaine. Hury, le paysan simple et borné, Anne Vercors le riche métayer, instruit, et maître chez lui comme un seigneur sur sa terre, Pierre de Craon, qui rappelle quelque peu le Solness d'Ibsen, Mara la fille têtue et méchante, Elisabeth la mère dévouée et faible, et Violaine, si humaine, si pure, si émouvante . . .

M. Paul Claudel est un animateur autant qu'un lyrique, et il faut bien se garder de laisser s'accréditer ce renom d'obscurité et de difficulté qu'on a voulu lui faire. *L'Annonce faite à Marie* est une œuvre profondément catholique et française, mais largement humaine . . .

GEORGES GOLAY