

**Zeitschrift:** Wissen und Leben  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 14 (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:** 18.02.2026

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

# THEATER UND KONZERT

THEATERKUNSTAUSSTELLUNG UND RUSSISCHES BALLET. Noch bis Ende dieses Monats dauert die Theaterkunstausstellung in Zürich; während ihrer Dauer, am letzten 6. April konnte man im Stadttheater das russische Ballett sehen, das sie zum Teil ergänzte und erläuterte.

Weit aus die Mehrzahl der im Kunstgewerbemuseum ausgestellten Gegenstände weist darauf hin, dass man heute bei der Bühnenausstattung hauptsächlich auf Geschmack ausgeht, und das ist gewiss ein lobliches Bestreben. All die zahllosen Figurinen deutscher und anderer Künstler, all die Bühnenbilder zeigen ganz entschieden einen feineren Farbensinn, einen größeren Horror vor allem Abgedroschenen und Allzubilligen, vor allem im Ausdruck Falschen, als was man noch vor einem Dutzend Jahren an den ersten Bühnen sah. Und dieses Vermeiden von allem Geschmacklosen, eine Folge des allgemeinen verfeinerten Lebensgenusses, ist gewiss sehr anerkennenswert; aber große Kunst, einen Weg, der über uns selbst hinausführt, bringt es uns keineswegs.

Wie die Bühne zu so hohen Aufgaben reif werden kann, zeigen uns nur zwei der Aussteller, der Engländer Edward Gordon Craig und der Schweizer Adolphe Appia, die beide noch nie so ausgiebig ihr Werk zeigten wie in Zürich. Craig war Schauspieler und Maler; das Studium alter und exotischer Kunst hat ihn zu einem ehrlichen Hass gegen allen Realismus auf dem Theater geführt. Er ersetzt Kulissen und Prospekte durch große kubische Formen, die sich über den Bühnenrahmen hinausentwickeln und so den Eindruck der Größe erzeugen. Stilisiert wird auch der Mensch, und oft scheint es, Craig möchte eigentlich lieber Marionetten als Schau-

spieler. Dass er deren Mimik durch die Maske ersetzt haben will, wird mancher unbesehen ablehnen; das Marionettentheater bewies aber, dass ein Mienenspiel zu starker Wirkung überflüssig ist, und bei dem russischen Ballett *Kleopatra* machte mir jener Priester den tiefsten Eindruck, dessen Züge von so starrer Größe waren, dass nicht herauszubringen war, ob er eine Maske trage oder nicht. Kein Zweifel, dass von der Schule im Teatro Goldoni in Florenz, die Craig leitet, große Anregungen für die Bühnenform der Zukunft ausgehen müssen.

Appia ist auf ganz anderem Wege zu ganz ähnlichen Ergebnissen gelangt. Ihm ist die Musik und die lebendige Form der Darsteller die Hauptsache. Die Musik verlangt eine minütlich wechselnde Stimmung des Bildes, was nur durch Licht bewerkstelligt werden kann; das Licht kann aber nur auf einfachen, großen, unbemalten Formen wirken. Und die lebendige Form des Darstellers kommt nur neben dreidimensionalen Formen, die nichts imitieren und keine falschen Schatten werfen, zur Geltung. Von der Inszenierung von Wagneropern ging Appia aus; an den rhythmisch bewegten Massen, die ihm die Jaques-Dalcroze-Schule wies, hat er sich weiter gebildet. Ein starkes musikalisches Formgefühl, das alles Zufällige unterdrückt und nur das Unerlässliche, aber dieses ganz und in vollendeter Durchbildung gibt, hat ihn bei seinen Arbeiten geleitet. Trotz ihres großen Stiles hat seine Kunst mehr Lebensnähe als jene Gordon Craigs, und gerade dadurch, dass sie die Oper in die Hand nimmt, wo es heute noch am schlimmsten steht, kann sie viel segensreicher wirken.

Das russische Ballett gehört nun

nicht zur Stilkunst wie die Werke Craigs und Appias, sondern rein zur Geschmacks- und Luxuskunst. Auf diesem Weg, der zu keiner Zukunft führt, leistet es bedeutendes, im Ballett *Kleopatra*, inhaltlich einem blöden Filmdrama, durch die kühnen Kostüme von Leon Bakst — die griechischen Tänzerinnen mit den dunkelroten Mänteln sind mir unvergesslich —, im Schumannschen *Carneval* durch die zierliche Bewegtheit anmutiger Farben und Formen, die wundervoll dem Geiste der Musik entsprach. Vielleicht wäre der Eindruck dieser alten Tanzkunst bedeutender gewesen, hätte man auch seine eigentlichen Sterne erblickt: Nijinski, Karsawina, Pawlowna . . .

ALBERT BAUR

\*

EUGÉNIE GRANDET ET LES PRÉSAGES A GENÈVE. Après avoir sacrifié au théâtre contemporain parisien avec l'*Embuscade* et le *Scandale*, et au théâtre allemand de second ordre avec le *Procureur Hallers*, la direction de la Comédie de Genève a fait à deux écrivains, dont l'un est un collaborateur de cette revue, MM. Henri Moro et Georges Hoffmann, l'honneur de sa scène pour deux pièces inédites, *Eugénie Grandet*, d'après Balzac, et les *Présages*.

Je ne puis revenir ici sur la grave question de l'adaptation de romans célèbres pour la scène. Depuis quelques années ce genre de „dramatisation“ a pris une telle place dans le théâtre contemporain, que d'excellents esprits comme M. de Monzie se sont demandé si cela ne constituait pas un vrai danger.

Il reste cependant que quelques-unes de ces adaptations sont fort bonnes et qu'elles font honneur à leurs auteurs.

M. Henri Moro qui s'est fait un nom dans la critique et le roman, a tenté une *Eugénie Grandet* en trois actes qui a remporté devant le public et devant la critique le plus flatteur des succès.

M. Moro n'a point songé à s'emparer du roman tout entier et à nous faire assister aux nombreuses péripéties de l'histoire douloureuse d'Eugénie Grandet. Suivant en cela l'exemple d'Emile Fabre dans la *Rabouilleuse*, M. Moro a choisi une situation du roman qu'il a traitée sous sa forme dramatique. Il a dû pour cela modifier quelque peu le caractère d'Eugénie et la rendre moins effacée et moins passive.

Au premier acte nous assistons à une soirée offerte aux notables de Saumur, les Cruchot de Bonfonds et les des Grassins, en l'honneur de la fête d'Eugénie. Les invités font assaut de prévenances pour conquérir le vieil avare . . . et sa fille que l'on dit riche à millions. Mais le père Grandet de Saumur a reçu chez lui son neveu Charles, fils de M. Grandet de Paris, commerçant enrichi dans les fournitures aux armées. Les invités soupçonnent Charles d'être venu en épouseur. Aussi bien, dans une conversation, voyons nous se dessiner le plan du vieux Grandet, *donner* sa fille au neveu et *prêter* la dot au père qui a besoin d'argent. A la fin de l'acte un courrier arrive, envoyé par M. Grandet de Paris, et qui apporte une lettre. Les invités se retirent intrigués et inquiets.

Au deuxième acte, le banquier des Grassins apprend à Grandet que son frère s'est tué, poussé par la faillite de son agent de change. La lettre du premier acte contenait une demande d'argent et l'avare de Saumur a refusé. Aussitôt celui-ci com-

bine un plan magnifique. Il fait demander, par sa fille, une procuration à son neveu, qui n'entend rien aux affaires et s'en remet à son oncle. Il achètera à bas prix les créances et fera payer les débiteurs de Grandet de Paris. Il réalisera sur cette faillite deux ou trois cent mille livres de bénéfice. Eugénie devant le désastre sent qu'elle aime son cousin et l'avoue à sa mère. Naïvement elle croit à la bonne foi de son père.

Au dernier acte, Grandet, en possession de la procuration, charge des Grassins d'agir pour lui à Paris. Eugénie donne à Charles son petit trésor, trésor que le père Grandet contrôle chaque année. Charles lui fait cadeau d'un joli médaillon orné de diamants et se fiance avec elle. En outre, Charles remet au père Grandet ses bijoux en gage d'une certaine somme dont il a besoin. Charles s'en va prendre le coche et le père Grandet l'accompagne. Pendant ce temps, la domestique Maman remet à Eugénie une lettre que le père Grandet a égarée. C'est la lettre par laquelle Grandet de Paris demande de l'argent à son frère de Saumur. Eugénie voit clair dans le jeu de son père et le juge. Un instant après, sous un prétexte, Grandet demande à voir les économies de sa fille. Eugénie déclare qu'elle n'a plus son argent. C'est la grande scène de la pièce. Les deux antagonistes, montés au paroxysme, s'insultent et se déchirent. Le père Grandet montre à sa fille des lettres adressées à Charles par une ancienne maîtresse. „Je savais tout, dit-elle, je l'aime. Quant à ses lettres, vous les avez volées! Voleur! Voleur!“

Et la pièce finit sur cette scène, la meilleure sans conteste, de la pièce de M. Moro.

De tous les personnages de Balzac, le père Grandet est peut-être le plus poussé, le plus odieux, le plus caractéristique. M. Moro l'a transporté tel quel dans sa pièce et à la lumière crue de la rampe, il apparaît sinistre. Ainsi que j'ai dit M. Moro a modifié quelque peu le caractère d'Eugénie, mais les comparses sont restés tels que les a imaginés et peints Balzac.

M. Henri Moro, malgré quelques longueurs dans le premier acte et quelques „trous“ dans le second, a écrit une pièce solide, qui est à la fois de bonne littérature et de bon théâtre.

\*

Avant *Eugénie Grandet* venait une petite pièce en un acte de M. Georges Hoffmann, un débutant, et intitulée *Les Présages*. M. Hoffmann a eu une presse excessivement sévère, et qu'il ne méritait pas. Certes son petit acte manque un peu d'originalité, et l'on y perçoit les influences contradictoires de M. de Lorde, l'auteur favori du *Grand Guignol* à Paris et de M. Maeterlinck. L'action se passe dans une vague Russie, neigeuse et sans lumière.

Une jeune fille et un vieillard échangent des idées sur la Mort, sans cesse présente et qui se manifeste par des présages qui ne trompent point. Justement, ce soir, le vieillard a reconnu des présages. La porte s'ouvre. Yégor hagard raconte qu'il vient de tuer Fedia qui embrasait Zina sur la bouche. Zina se jette dans les bras du meurtrier et lui crie qu'elle l'aime, qu'il est son maître et qu'elle l'admiré. Mais le meurtrier croit voir des ombres menaçantes autour de lui. Il pousse un cri. A ce moment quelqu'un entre

avec une lampe: „Qui donc a poussé ce grand cri dans la nuit.“

M. Hoffmann doit se rappeler cette parole de Diderot, même si sa

pièce n'est pas un chef-d'œuvre: „Les critiques injustes n'étoffent que les ineptes“, et travailler.

GEORGES GOLAY

## ■ ■ ■ NEUE BÜCHER ■ ■ ■

ARTHUR SCHNITZLER. *Frau Beate und ihr Sohn*. Novelle. S. Fischer Berlin.

E. v. KEYSERLING. *Wellen*. Roman. S. Fischer, Berlin.

Keins der beiden Bücher überrascht, enthüllt unbekannte Seiten des Verfassers. Sie sind beide Bestätigungen schon längst erreichter, sicherer Meisterschaft, neue Bilder in der vertrauten, auf den ersten Blick erkennbaren persönlichen Manier. Ein echter Schnitzler, ein echter Keyserling.

Ich weiß nicht, ob diese zwei Namen schon zusammen genannt wurden. Mir erscheint die Ähnlichkeit zwischen diesen deutschen Novellisten (sie gehören in die erste Reihe der jetzt lebenden) unverkennbar. Ihre Gestaltungskraft ruht auf dem sichern Boden einer reifen, fast zu reifen und etwas müden persönlichen Kultur. Wie gepflegt und fein getönt ist der Vortrag, wie diskret und in einem demokratischen robusten Zeitalter fast vornehm die Haltung ihrer Werke. Das psychologische Interesse steht im Mittelpunkt ihres Schaffens. Die Gestalten, irgendwie verwandt mit ihnen selbst, sind komplizierte, oft auf Kosten des Willens und der Kraft verfeinerte Menschen der höhern Gesellschaftsschichten, denen Tradition, Kultur oder Bildung schon ins Blut gegangen ist. Das sind die dankbaren Objekte für diese beiden wissenden Durchschauer der menschlichen Na-

tur, um deren Mund und unbestechliche Augen meist ein resigniertes Lächeln zu spielen scheint.

In den feinsten Seelen sind sie wohl am besten zu Haus, Meister sind sie im psychologischen Detail und der Nuance, im Aufdecken erster Regungen und Wallungen, unscheinbarer aber wichtiger Unterströmungen, im Zergliedern verschlungenen seelischer Komplexe. Sie richten ihr Augenmerk auf die unaufhörlichen Übergänge und Verwandlungen, und endlich scheint nichts Festes, nichts Dauerndes in der Seele zu bleiben, flüchtige Vergänglichkeit auch im Tiefsten und Schönsten.

Die ewige Unsicherheit, die schmerzliche Unbeständigkeit der menschlichen Natur, die Widerstandslosigkeit, das Nachgeben und sich Treibenlassen ist auch das Schicksal von Frau Beate und ihrem Sohn. „Wir gleiten, wir gleiten, wer weiß wohin“, ist das Motto zu Schnitzlers Menschen; auch zu diesen. Und es ist fast symbolisch, dass sie sich, vor Scham und Ekel über die zerstörten Illusionen, über ihren Fall und ihre Befleckung aus dem Kahn in den stillen Bergsee gleiten lassen. Nach dem still tapferen Professor Bernardi greift Schnitzler hier zu jenen mutlosen Tönen zurück, die er im *Weiten Land* angeschlagen. Mit Melancholie, mehr, mit leisem Ekel sieht er in diesem Buch das Leben. Wen für ein heikles und trübes Thema nicht die Kunst der Behandlung entschädigt (die immer noch