

Dramatische Rundschau

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **22 (1918)**

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Nutzungsbedingungen

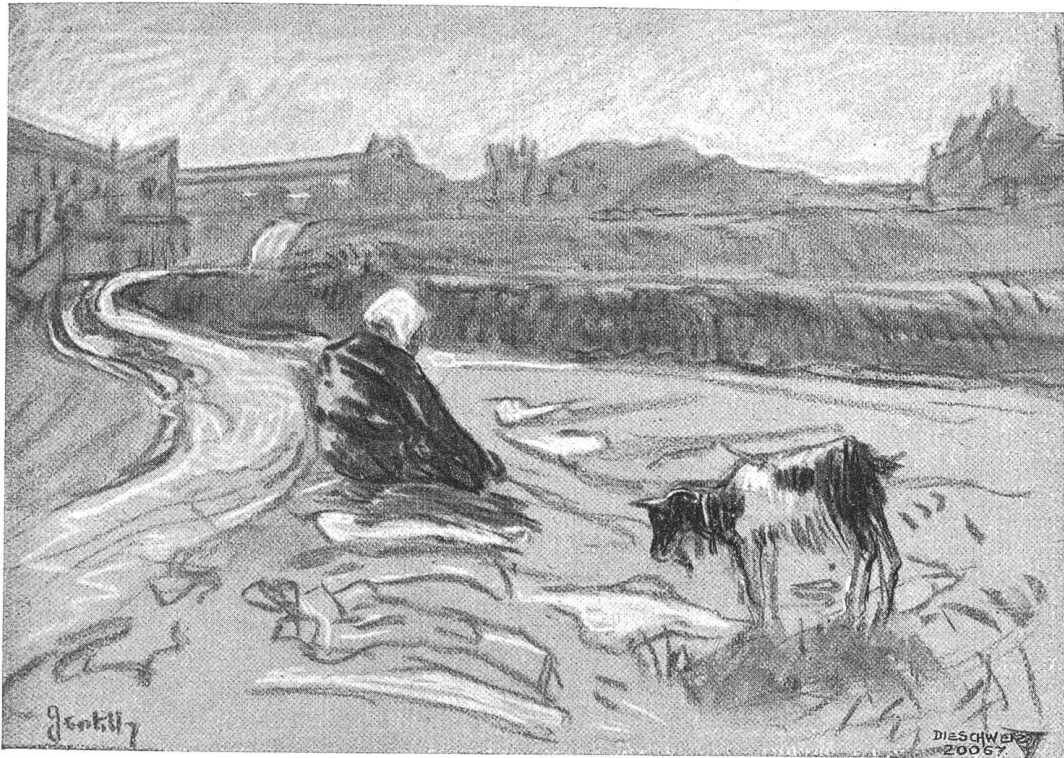
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Pierre Eugène Vibert, Genf.

Vorstadtzene (Gentilly-Paris). Kohlenzeichnung.

das Arrätsel der Persönlichkeit des Poet-
Propheten, Spittellers, entgegentritt (s.
Kunstbeilage). Meinen Sinn berührt es
aber inniger, wenn er dem großgesinnten
Idylliker in seinem Busen den Vortritt
gewährt, sei es, daß er eine sinnende
junge Frau darstellt, deren Haupt ein
Flor von Weh umhüllt (s. S. 275), sei
es, daß er in weite Tiefen Landes vor-
schaut und die Melodie der Linien, der
Ströme, der Baumfluchten, der Wolken-
reihen, der Horizonte sehnsuchtsvoll er-
klingen läßt. Fast immer wirkt Viberts
Kunst im Idyllischen elegisch. Nur wenn
seines Lieblingsdichters Verhaeren Laute
tönt, wie der Wachtel Schlag im Hage,
wird er freudiger, kernig formvoller, bu-
kolisch (vgl. Kunstbeilage). Viberts Art
überträgt in wahrhaftestem Wesen und
Willen die Empfindungskunst des acht-
zehnten Jahrhunderts, mit sozialer Tragik
da beschwert, dort ihr zu entinnen
suchend, in unsere Fühlweise. Mir scheint

er treuer als viele die leidende, im zurück-
gezogenen Leben Heil und Segen erhof-
fende Stimme der Zeit zu sein. Vibert ist
aber auch ein fest zugreifender Gestalter,
da, wo der Wettbewerb am stärksten ist: er
hat hohe Verdienste um die Erneuerung
der guten Buchform, an der trefflichen
Ausgabe der „Maîtres du Livre“ ist er als
Gründer beteiligt, und wir hoffen, es möge
ihm beschieden sein, auch in das schwei-
zerische Buchwesen ordnend einzugrei-
fen. Aber das Sanctuarium seiner Kunst
und Seele liegt doch wohl in den Blättern
geborgen, die er gestochen und deren
Folge manche Fieber im Beschauer süß und
bitter, nach Menschenart, anrührt. Solche
Naturen sind es, die unserm Alleinsein
Halt und Hoffnung und Ausblick gewäh-
ren und eröffnen. Solche Gäste wollen
wir mit Herz und Hand empfangen, selbst
wenn sie nur unseres Schlages, wenn sie
nur Schweizer sind.

Dr. Johannes Widmer, Genf.

Dramatische Rundschau I.

Das Zürcher Stadttheater brachte nach
kurzem Borgeplänkel, wobei allerlei bunte und

unschuldige Leuchtkugeln aufstiegen und, ohne
eine Spur zu hinterlassen, verpufften, als erste

Gabe von Belang Bernard Shaws „Caesar und Kleopatra“. Diese „Historie“ oder „historische Komödie“, die übrigens nicht neu ist, sondern schon 1900 geschrieben wurde, steht ihrem Charakter nach mit den „Helden“ und dem „Schlachtenlenker“ auf einer Linie. Den Inhalt wiederzugeben, wäre ein müßiges Unterfangen; denn fürs erste ist die Handlung von so buntschillernder Vielseitigkeit, daß ihr Kern kaum herauszuschälen ist, und fürs zweite ist nicht das, was geschieht, sondern der Geist, der in den Dingen steckt, die Hauptsache. Hohes und Tiefes, milde Weltweisheit und zersekende Ironie, Ernst und Uff weben ineinander zu einem farbenreichen, immer wechselnden Bilde. Man sieht sich von einer Stimmung in die andere geworfen, in den Ueberchwang erhabener Gefühle fährt es plötzlich wie ein kalter Wasserstrahl und vernichtet alle Feierlichkeit. Zwischen Caesar und der sechzehnjährigen Ptolemäerin entspinnt sich ein köstlicher Liebeshandel. Entzückend ist es, mit welcher feinem Humor und welcher überlegener Weisheit der alternde Mann das wilde, kluge und grausame Kind zum Weibe heranbildet, wie er es lehrt, daß man herrschen kann, ohne zu töten, ohne sich zu rächen. „Kann man einen Gott lieben?“ gibt Kleopatra auf die Frage, ob sie Caesar liebe, zurück. Und diese Göttlichkeit, besser gesagt die tiefe Menschlichkeit Caesars leuchtet aus dem wüthigen und uffiigen Rankenwerk des Stückes hervor und bildet inmitten all der Respektlosigkeit gegen Heldentum und Weltgeschichte seinen sittlichen Kern.

Auf Shaw folgte Wedekind. „Erdgeist“, „Franziska“ und „Schloß Wetterstein“ gingen über die Szene, der Dichter selbst spielte in allen drei Stücken die männliche Hauptrolle, seine Gattin die Franziska und die Lulu. Drei Monate später ist er gestorben*). Eindrücke, die die Bühne vermittelt, haften gemeinhin sicherer und lebendiger in der Erinnerung als die, die wir im Vortragsaal empfangen. Diesmal war das Gegenteil der Fall. Kurz vor seinem Gastspiel las Wedekind im Lesezirkel Hottingen sein letztes Drama, den „Herakles“, vor. Der Eindruck, den diese in den erhabensten Regionen schwebende Dichtung hinterließ, war so stark, daß heute dieses Werk wie ein mächtiges Finale erscheint. Was die Bühne nachher brachte, stimmte die Begeisterung merklich herab. Der „Erdgeist“ freilich wird immer zu den bedeutendsten Schöpfungen zählen; „Franziska“ und „Schloß Wetterstein“ enttäuschten. „Franziska“, ein „modernes Mysterium“, ist das Drama des Sinnenüberschwanges. Franziska will alle sinnlichen Genüsse durchkosten. Sie stürmt in Begleitung ihres Geliebten und Gelegenheitsmachers Beit Runz wie Faust mit Mephisto durchs wilde Leben, spaziert als Mann verkleidet einher, wird

der Gatte eines dämlichen Bürgermädchens, sieht erst die kleine, dann die große Welt, genießt heißer Liebestunden mit ihrem Freunde, wirft sich, nachdem sie auch diese Freude vollauf genossen hat, einem herkulischen Schauspieler an den Hals und landet schließlich im Hafen der Ehe mit einem braven Maler. So endet denn die tolle Fahrt mit der moralischen Erkenntnis, daß des Weibes höchstes Erdenglück ist, Gattin und Mutter zu sein. Sieht man sich den Lebensweg dieser Franziska näher an, so will einen bedünken, daß für sie und ihre heiße Lebensgier bei all ihren Abenteuern herzlich wenig herausspringt. Sie steht nicht im Mittelpunkt der Handlung, sie ist nicht die treibende Kraft, sondern sie wird getrieben, sie ist nicht mit jener kühnen Schärfe gezeichnet, die Wedekinds Gestaltungskraft sonst eigen ist, sondern bleibt schattenhaft und blutleer. Es kommt dazu, daß die vielen theoretischen Erörterungen und symbolischen Szenen die Einheit der Handlung sprengen und eine unmittelbare und lebendige Wirkung nicht aufkommen lassen. Nun „Schloß Wetterstein“. Ein Schauspiel in drei Akten, richtiger in zwei Teilen, die wenig miteinander zu schaffen haben. Der erste ist ein Familiendrama voller Bizarrien, Draufgängereien und Unklarheiten, der zweite die Tragödie der Dirne à la Lulu. Das erste verläuft im Sande, die zweite schließt mit einer Szene, die wieder ein Beispiel ist von Wedekinds unbarmherziger Gestaltungsart. Wenn der Tod in höchst eigener Person an die Dirne herantritt und sich mit Wollust an den Qualen der Sterbenden weidet, so läuft es einem wohl eiskalt über den Rücken. Das ist aber auch der einzige Gewinn, den man aus dem losgefügtten Schauspiel herauszufischen vermag. Doch diese letzten theatralischen Eindrücke werden uns die Erinnerung an den Dichter nicht trüben, es sind Eindrücke, die zum Bilde gehören, das Wedekinds Schaffen in der Gesamtheit wie im einzelnen bietet mit seinem fortwährenden Wechsel von Versagen und Gelingen.

Als Dritter im Bunde der Spötter und „Zerreißer“ erschien der Grieche Aristophanes, und der alte Athener nahm sich dabei höchst zeitgemäß und modern an. Was er vor mehr als zweitausend Jahren in seinen „Acharnern“ und im „Frieden“ über Krieg und Frieden sprach, gilt heute wie damals und erhält eine Aktualität, die mit Händen zu greifen ist. Kein Satiriker unserer Tage, der den Kriegswahnsinn aufs Korn nähme, könnte den Nagel sicherer auf den Kopf treffen, könnte mehr unserer Zustimmung gewiß sein. Es zeigt sich wieder einmal, daß die Gedanken und Hoffnungen der Menschheit von jeher immer dieselben gewesen sind und nichts Neues ist unter der Sonne. „Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht?“ Hugo Blümner hat

*) Vgl. den Nachruf (mit Bildnis) S. 225/27.

die beiden aristophanischen Komödien unter dem Titel „Krieg und Frieden“ (Buchausgabe bei Huber & Co.) zu einem den Abend füllenden Spiel zusammengefaßt, indem er das, was den Forderungen der heutigen Bühne entspricht, mit geschickter Hand heraus hob und alles dem allgemeinen Verständnis nicht ohne weiteres Zugängliche oder auf der Bühne nicht Darstellbare über Bord warf. Damit erzielte er eine kräftig vorwärtstreibende Handlung von lebendiger Bühnenwirkung. In jambischen Versen fließt der Dialog munter dahin und geht, wenn die Situation es verlangt, in einen polternden Trochäus über. Der tüchtige Regisseur Révy hatte die Komödie aufs wirksamste inszeniert und manche Szene bis zur tollsten Ausgelassenheit gesteigert, sodaß sich ein Erfolg ergab, dessen sich der alte Aristophanes noch im Grabe freuen dürfte. Ein vom Bearbeiter verfaßter (in der Buchausgabe fehlender) Prolog wies in beredten Worten auf die ernste Bedeutung des scherzhaften Spieles hin.

Wie uns heute der griechische Komödiendichter verblüffend nahe tritt, so erhält auch der Tragiker für die Gegenwart eine ungeahnte Bedeutung. Ende Januar wurden im Stadttheater die „Troerinnen“ des Euripides aufgeführt, und mächtiger und ergreifender, als es zu andern Zeiten geschehen wäre, klang jetzt dies Klage lied der troianischen Frauen an unser Ohr; die furchtbare Not der Welt, das Entsetzliche des Krieges, über das man sich früher niemals völlig Rechenschaft gab und geben konnte, ließ uns das grausame Schicksal der Hekabe erst in ganzem Umfang begreifen und miterleben. Man spielte das Drama in der Bearbeitung Franz Werfels. Bei Euripides ist es kaum mehr als eine Folge von Szenen, die sich in derselben Ebene bewegen, sodaß eine dramatische Spannung nicht entsteht. Werfel hat es dank seinem Temperament und einem intensiven Erfassen menschlicher Schicksale fertig gebracht, eine mächtig sich steigernde Dichtung zu schaffen. Mehr und deutlicher als bei Euripides wird bei ihm die Gestalt der Hekuba zum Mittelpunkt der Handlung; sie ist es, zu der alles hinstrebt, sie steht am Schluß da wie ein Fels mitten im Meer des Jammers. Sie, die nicht nur ihr eigenes, sondern auch das Leid der andern fühlt und trägt, wird zur Heldin, die in herber Resignation ihr Kreuz auf sich nimmt. „So nehme ich mein Leben an die Brust und trag's zu Ende!“ Mit diesen Worten, die Werfels Eigentum sind, erhält die Gestalt die überragende Größe und das Drama Ziel und Höhepunkt. Um die Handlung in fortwährendem Fluß zu halten, hat Werfel an Stelle eines Chors, der von Troias Zerstörung durch Herakles erzählt, einen „Wechselgesang“ eingefügt, der in leidenschaftlich dramatischer Steigerung in den Schrei nach Rache und Ge-



P. E. Vibert, Genf. Savoyischer Hirt. Holzschnitt.

rechtigkeit ausklingt und, statt die Handlung zu unterbrechen wie der erwähnte Chor, diese vielmehr in der Schwebe hält und dem Gipfel entgegenführt. Das sind die beiden einzigen „Notbehelfe“, die sich Werfel erlaubt hat, um einerseits des Euripides Szenen zum Drama zu formen und andererseits die christliche Idee „Lebe und leide“ herauszukristallisieren. Im übrigen folgt seine Bearbeitung ziemlich getreu dem Urtext, sodaß von einer Nachdichtung etwa im Sinne der Hofmannsthal'schen „Elektra“ nicht gesprochen werden kann. Nur in der glutvollen Sprache, die freilich keine ängstliche Gebundenheit an das Original verrät, sondern die lebendige Sprache eines Dichters ist, liegt die eminente Wirkung. Die Aufführung, unter der Leitung des Oberregisseurs Danegger sehr sorgfältig vorbereitet, war eine ehrenvolle Tat des Zürcher Theaters.

Steht der Gedankengehalt der genannten Stücke des Aristophanes und des Euripides (Werfels Bearbeitung ist vor dem Kriege entstanden) in schlagender Uebereinstimmung mit den Ideen unserer Zeit, so ist das Drama eines modernen Dichters, das in Zürich seine Uraufführung erlebte, unmittelbar aus der Gegenwart heraus entstanden, Stefan Zweigs „Jeremias“. Die groß angelegte Dichtung ist, von dieser Seite betrachtet, im Grunde nichts anderes als ein mächtiger Protest gegen den Wahnsinn des Krieges, gegen den sinnlosen und vergeblichen Vernichterwillen. Friede um jeden Preis, selbst um den Preis der Erniedrigung, heißt es da; der Prophet und Bußprediger von Anathoth wird zum vehementen Ankläger wider die „Lodvögel des Krieges“, zum „Sturmboß“ gegen das vom Kriegsdelirium erfaßte Volk. Das wilde Hin und Her der Leidenschaften, der blinde Fanatismus, das Uberschreien und Mundtotmachen der „Pazifisten“, alles, was seit vier Jahren im Welten-Herrenkessel brodelt, ist mit starker Hand auf die Bühne gebracht. Aber das Drama nur als Zeitdichtung betrachten und seine Wirkung nur aus unserer Stimmung erklären, hieße ihm unrecht tun und ist zudem für die Beurteilung seines künstlerischen Wertes ohne Belang. Es ist die Tragödie des Einsamen, des von Gott Erfüllten, der aus übermächtigem innern Drang sich einer Welt gegenüberstellt, gegenüberstellen

muß. Körperliche Mißhandlung, Gewissensqualen, Zweifel an seiner Sendung, Absage von Gott, die sich zur Gotteslästerung versteigt — den ganzen Leidensweg des Messias durchmißt Jeremias und durchlebt ihn mit einer sein ganzes Wesen erschütternden Inbrunst und Leidenschaftlichkeit. Zweig, der vortreffliche Verhaeren-Uebersetzer, findet für tiefstes Empfinden den schlagenden Ausdruck, seine Sprache hat eine gewisse alttestamentliche Feierlichkeit im Tonfall, in der Wortstellung und das Pathos seiner Rede oft eine hinreißende Kraft. Mehr in epischer Breite als in straffer Gedrängtheit entwickelt sich die Handlung, die Linie flutet auf und ab, der Schluß schwingt sich zu feierlicher Höhe auf, ist aber, so schön er dichterisch sein mag, völlig undramatisch. Daß sich bei Jeremias im Augenblick der tiefsten Erniedrigung die Wandlung vollzieht, daß er als ein Geläuterter aus der Prüfung hervorgeht und Gottes Weg erkennt, mag wohl zu verstehen sein; daß aber das ganze Volk, seinem Beispiel folgend, plötzlich zu Lobgesängen auf Jahwe übergeht, unter psalmodischen Gefängen aus der Heimat zieht und in dem Gedanken, daß für den zerstörten irdischen Tempel ein ewig wählender Tempel im Herzen der Juden erstehen werde, daß „ewig währe Jerusalem“, Trost und Genugtuung findet, das ist nur eine im Munde des Spätgeborenen nicht allzuschwer wiegende dichterische Idee, die das Werden überspringt und die Tatsache gibt, zudem durch die opernhafte Gestaltung eine bedauerliche Disharmonie in die Dichtung bringt. Aber alles in allem ein schönes und ernstes Werk, dem in der dramatischen Produktion unserer Tage eine nicht gewöhnliche Bedeutung zugesprochen werden muß. Mit großem Eifer hatte sich das Stadttheater der Dichtung angenommen, viel Tüchtiges ward wieder unter der Regie des Herrn Danegger geleistet. Der Erfolg hängt vor allem von dem Darsteller der Titelrolle ab, die zwar nicht besondere Schwierigkeiten bietet — denn sie liegt klar und offen da — die aber ein großes Maß von schauspielerischer Energie verlangt, eine Virtuosität, wie sie etwa Moissi besitzt, und die dem Zürcher Darsteller, bei aller Anerkennung des Geleisteten sei es gesagt, noch fehlt, wodurch denn die höchste Wirkung nicht erreicht wurde.

Zur Feier des Reformationstages wurde Strindbergs Lutherdrama „Die Nachtigall von Wittenberg“ gespielt, das erste Stück des „historischen“ Strindberg, das über die Zürcher



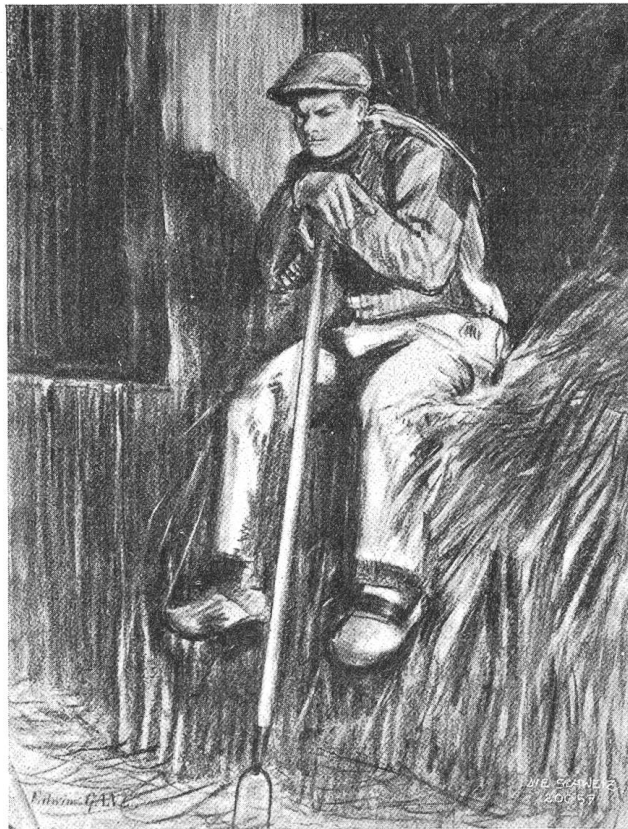
Edwin Ganz, Zürich-Brüssel.

Brabanter Typen IV. Bauer.

Bühne ging. Kein Drama in strengem Sinn, vielmehr eine Reihe von Bildern, in denen Luthers Lebensgang von der Jugendzeit im Elternhaus bis zum Weggang von der Wartburg vorgeführt wird. Tatsache reiht sich an Tatsache, ohne daß die psychologischen Zusammenhänge in der Entwicklung des Helden aufgedeckt würden. Von Luthers Kampf mit der Welt und sich selbst wird wenig gezeigt, kein ihm ebenbürtiger Gegner tritt auf den Plan, die dramatische Spannung ist völlig ausgeschaltet. Aber eine reine und herbe Luft weht in dieser „deutschen Historie“. Dem Dichter selbst war sie ein Jungbrunnen, wie aus seinen Briefen an den Übersetzer Schering hervorgeht, sie war ihm „das Stärkste und Jüngste“, was er geschrieben. Meisterhaft ist die Eingangsszene im Elternhaus: in das mythische mittelalterliche Dunkel dringt noch zag und unbestimmt das Licht einer neuen Zeit, das Gewaltige, Umwälzende liegt gleichsam in der Luft, ein seltsames Ahnen geht durch den Raum — das ist mit genialer Kunst gestaltet. Zum Stärksten gehört ferner die spätere Begegnung Luthers mit seinem Vater: wie der Vater, so der Sohn, Stahl reibt sich auf Stahl. Und dieser Trotz, dieser Hochmut, dessen Luther sich rühmt, ist echt Strindbergisch, der hemmungslose Wahrheitsmut, der schon in dem Knaben Luther sich aufreckt, ist Geist von des Dichters eigenem Geist. Ein heiterer Himmel ruht über diesem Lutherstück; über dem Drama „Rausch“, das bald darauf folgte, liegt eine drückende und düstere Atmosphäre. Eine Künstlergeschichte, die stofflich nicht neu ist, in der aber eine unerhörte Fülle leidenschaftlichen Erlebens zusammengedrängt ist; im Zeitraum von zwei Tagen durchläuft der Held die ganze Skala menschlicher Zustände: aus bescheidenem Dasein wird er plötzlich zur Berühmtheit emporgehoben, verstrickt sich in Schuld, stürzt ins tiefste Elend und findet aus der Erniedrigung den Weg der Buße und sittlichen Läuterung. Es ist damit derselbe Gedanke ausgesprochen, der sich in andern Strindbergischen Werken findet: eine unbarmherzige Gottheit lenkt das menschliche Schicksal, sie beugt den Menschen in den Staub, um in ihm die Sehnsucht nach dem Himmel zu wecken.

Dem berechtigten Verlangen, daß der Schweizerischen dramatischen Literatur ein Platz an der Zürcher Theaterbühne eingeräumt werde, kam die Direktion zu dreien Malen nach. Man gab von Max Pulver die dramatische Szene „Christus im Olymp“, die den Untergang der antiken Götter-

welt durch die Macht des Christentums schildert oder schildern soll. Christus ersteigt den Olymp und trifft da mit den alten Göttern zusammen. Sie erkennen die überragende Größe des Nazareners und erklären sich ohne weiteres für besiegt. Die Dichtung bleibt völlig im Gedanklichen haften und hat von dramatischem Leben nicht eine Spur. Von dem Dramatiker Pulver konnte sie keinen Begriff geben. Es folgte Hans Reinharts dramatische Rhapsodie „Der Garten des Paradieses“, über die im Juniheft 1916 von anderer Seite anlässlich einer Privataufführung erschöpfend berichtet worden ist. Die öffentliche Aufführung bestätigte den dort geschilderten Eindruck, man sah sich einer sinnvollen Dichtung gegenüber, deren lyrische Schönheiten auch von der Bühne herab ihren Zauber ausübten, die aber doch, auf das Berufstheater gebracht, zu wenig dramatisches Rückgrat aufwies. Der dritte Schweizer, der zu Worte kam, war der Basler Carl Albrecht Bernoulli. Sein Lustspiel „Der Pechvogel und die tolle Bande“ behandelt, in Anlehnung an Molière, das Thema vom Menschenfeind; es schildert die Befehung des Einsamen, Ueberempfindlichen zum frohen Genießer des Daseins, des Lebensverneiners zum Lebensbejaher. Hans der Träumer stößt eigensinnig das Glück, das er mit Händen greifen könnte, von sich, in selbstquälerischer Eigenbrödelei verschließt er sich



Edwin Ganz, Zürich-Brüssel.

Brabanter Typen V. Bauer.

vor der Welt, reißt sich aber dann gewaltsam aus seiner Verdüsterung heraus und gelangt zur Erkenntnis, daß „das Leben hell und gut ist und niemandem etwas zuleide tut“. Wenn die Idee, wenn Gespräche allein schon ein Lustspiel ausmachen würden, so hätte Bernoullis Komödie gewonnenes Spiel; denn die Idee ist gut und der Dialog, zum Teil wenigstens, witzig und humorvoll, auch ist manche Szene recht feinersonnen. Aber ein Theaterstück muß vor allem gestaltet, die Handlung straff und klar gegliedert sein; diese Konzentration und das deutliche Herausarbeiten der Situationen fehlt dem Stück in so erheblichem Maß, daß der Zuschauer oft nicht weiß, was das da oben auf der Bühne bedeuten soll; kaum eine Szene gelangt zu schlagkräftiger Wirkung. So geschah es denn, daß der Erfolg, den man dem Dichter so gerne gewünscht hätte, leider ausblieb.

Man ist leicht versucht, mit einer gewissen gnädigen Herablassung von der Bühnenfertigkeit mancher Autoren zu sprechen, und doch wäre eine intimere Kenntnis des für das Theater nun einmal Notwendigen gerade den schweizerischen Dramatikern, wie es die drei Abende zur Evidenz erwiesen, sehr zu wünschen, nur ein Gran von jener sichern Beherrschung des Technischen, über das die in der Pariser Schule erzogenen Ungarn Lengyel und Herczeg verfügen. Das Schauspiel „Die Tänzerin“ von Lengyel, dem Verfasser des „Taifun“ und der „Zarin“, schildert das dem Romanleser oder Theaterbesucher schon ungezählte Male vorgeführte Schicksal der Künstlerin, die wähnt, daß sie procul negotiis des reinsten Glückes genießen werde, und die Erfahrung macht, daß es für den, der dem Theater einmal verfallen ist, kein Loskommen mehr gibt. Bürgerliche Gesellschaft und Bohème stehen einander gegenüber, es ereignet sich die große Szene, wo die aufgepeitschten Leidenschaften zusammenprallen, der ganze Kursus der Empfindungen, Rührseligkeit, heiße Liebe, Ernüchterung, wird durchlaufen, jede Situation ist auf die dramatische Wirkung zugeschnitten. Und so überzeugend ist die Mache, daß der Autor sich den

Witz gestatten darf, den ersten und zweiten Akt im dritten noch einmal vorzubringen, ohne daß der gutgläubige Zuschauer den Kniff merkt. Aber eine gewisse tiefere Bedeutung läßt sich dem Stück nicht absprechen, nämlich die, daß alles im Leben einer großen Bühnenkünstlerin nur Episode ist, daß jeder Herzenswunsch der Kunst geopfert werden muß, alles Erleben nur dazu dient, die Kunst zu verfeinern und zu vertiefen. Franz Herczeg hat sich für seine Komödie „Der Blaufuchs“ einen ganz aparten Fall ausgedacht. Die Frau eines Professors will ihre Ehe, die von beiden Gatten längst als ein „Mißverständnis“ erkannt worden ist, lösen und ihren Jugendgeliebten, dem sie innerlich stets angehört hat, erobern. Um das zu erreichen, spielt sie ein schlaues und verwegenes Spiel, muß sie eine andere scheinen, als sie ist, wie der Blaufuchs in Wahrheit gar nicht blau ist. Daß der Professor ein anderes Weibchen und seine „Verflossene“ ihren Jugendgeliebten erhält, ist nach allerlei Kreuz- und Quersügen das selbstverständliche Resultat. Man hat dem Stück den Vorwurf des Konstruierten gemacht, vielleicht nicht ganz ohne Grund; aber es verrät außer einer eleganten Technik Eigenschaften, die doch wohl etwas bedeuten: vornehme Gesinnung, lebenswürdige Ironie und gereifte Lebenserfahrung.

Was im übrigen der Spielplan an klassischen Dramen und andern bekannten Werken oder neuen lustigen Schwänken brachte, kann hier nicht erwähnt werden. Dagegen muß des Weibnachtsmärchens „Rübezahl“ von J. Löwenberg ehrend gedacht werden: der Verfasser hat sehr geschickt die verschiedenen Rübezahl-Märchen zu einer einheitlichen Dichtung verarbeitet, in der die Idee von der Sehnsucht des Menschenkinds nach dem Menschenland schönen und poetischen Ausdruck findet. Die von dem Badener Musikdirektor und Lehrer am Zürcher Konservatorium Carl Vogler komponierte Musik, die von Kennern durchweg sehr günstig beurteilt wurde, darf sich ein gut Teil des Erfolges zuschreiben. (Schluß folgt).

Abend

In den Zweigen raunt ein Flüstern,
Helle Bäche ziehn im Düstern
Murmeln hin.
Ueberm Fluß
Rollt den sanften Bogen
Nun der Mond. Auf den Wogen
Rinnt sein Silberguß.

Atmend schwellen
Weiche Wellen
Ihm entgegen.
Und sie legen
Ihren Spiegel seinen Wegen
Schmeichelnd hin.

Ruth Waldfetter, Bern.