

"Das nackte Weib"

Autor(en): **Wiegand, Carl Friedrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **5 (1909-1910)**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750836>

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.

„DAS NACKTE WEIB“

Man erschrecke nicht: keine Fortsetzung der Hodler-Correggio-Kontroverse. Es handelt sich um Henry Bataille. Das Schauspiel des Franzosen, das ziemlich schnell den Weg nach Zürich gefunden, hat einen einzigen gut gezeichneten Charakter und einen dramatischen Höhepunkt im ersten Akt. Das Übrige ist mehr oder weniger Schablone, zum Teil herzlich schlechte.

Den Inhalt in einem Satz: Ein talentvoller Maler, der mit seinem Modell, das er einem talentlosen Leidensbruder weggenommen, lange Jahre gelebt und gehungert hat, heiratet im Glücksrausche seines ersten grossen Erfolges dies Modell, verlässt sie aber bald einer Fürstin zuliebe, die zwar weder Geist noch Gemüt, dafür aber mehr Leichtsinns, Grazie und Geld besitzt, so dass der ehemalige talentlose Leidensbruder mit dem goldenen Herzen und dem schönen Charakter die einstige, jetzt verlassene Geliebte zurückerobert kann.

Ein abgegriffener Stoff. Als Durchschnittsmalerroman denkbar, aber unbeholfen dramatisiert. Die Geschichte des Modells — mit den Wandlungen der Liebe und der allmählichen Abkehr des Geliebten aus äusseren oder inneren Gründen — hat Emile Zola im Roman menschlich-ethisch tiefer angefasst. Das Schicksal des Künstlers, zu dem das schöne, reiche Weib kommt, hat Sudermann in der psychologischen Begründung spannender, in der Ausbreitung des Milieus interessanter, im ethischen Konflikt lebensechter und tragischer im Drama gestaltet. Bataille verschmolz beide Motive, ohne unsere Teilnahme stärker zu gewinnen. Ein Sudermann ist ein Meister gegen Henry Bataille. In der Erfindung der Fabel, in der Anspannung des Handlungsfadens, in der Charakteristik, in der Führung der Szene, in der Technik des Aktes.

Im ersten Akt wird eingangs konversationsmässig schludrig geredet, Wirtshaus- und Atelierjargon, bis in der allgemeinen Erwartung der Preisverkündigung, die unseren Maler später auf den Schild hebt, ein Spannungsmoment gegeben ist, das bis zur Preisverkündigung vorhält. Hier aber ist das Interesse des ersten Aktes aus. Die Verlobung des Malers mit seinem Modell, die Erzählung der überstandenen gemeinsamen Misere ist an dieser Stelle schlecht angebracht, wirkt episch, mithin dramatisch matt und bringt den Akt um seinen Schluss. Als vollendete Tatsache wäre die Verlobung anfangs des zweiten Aktes in zwei Sätzen ohne weiteres verständlich. Im zweiten Akt ist von einer einheitlichen Handlung keine Rede. Aus dem strukturlosen Wirrwarr erfahren wir, unser Maler hat sein Modell geheiratet, ist ihrer aber schon wieder überdrüssig. Grund — die Fürstin! Ein Gespräch zu Ende des zweiten Aktes, keine dramatische Szene, ist gut, weil seelisch ausgestaltet und im Munde eines grossen Künstlers denkbar: der alte Meister unseres Preisgekrönten redet verständlich mit dem ehemaligen Schüler, er möge das Modell, die schöne Feldblume, als Frau behalten und sich ihrer freuen. In feinerer Atmosphäre freilich sei sie verpflanzt, auf dem Lande aber, wo sie hingehöre, werde sie aufblühen. Es nützt alles nichts. Am Ende des zweiten Aktes liegt die Feldblume geknickt am Boden. Bis hierher bietet die Charakteristik aufgewärmte Küche.

Durch den dritten Akt aber geht ein äthertrinkender alter Fürst, der wie in Paris, auch in Wien oder in Moskau zu Hause sein könnte: knienickelich, mit schaukelndem Kopfe, der an einem Bindfaden zu hängen

scheint, mit nonchalanten weichen Handbewegungen, mit lässig müdem Ausdruck in Rede und Gebärde. Er geht fast tänzelnd, schwebend in den Gerüchen und Düften seiner Erinnerung, ein Mittelding zwischen Schafskopf und Liebesnarr, wie Saphir sagte. Ein wenig Kalkarterie, ein wenig Rückenmärker, ein wenig pathologisch-gewissenlos, ein Routinier des Zigarettenrauchens, ein siebenfach gesiebter Lebegreis, dessen Existenz sein Titel und die Vergangenheit ist. Dieser Fürst empfängt mit gewandten Allüren die leidenschaftlich erregte kleine Frau des Malers und geleitet sie trostlos und getröstet mit weltmännischer Sanftheit wieder zur Tür. Darauf verkauft er für eine halbe Million der Fürstin die erbetene Freiheit und fügt sich in sein Geschick . . .

Im letzten Akt liegt das Modell an den Folgen eines Selbstmordversuches darnieder. Ihr Ehegatte, der vom zweiten Akt an an „moral insanity“ leidet, sitzt im Zylinder an ihrem Bett. Sein Herz ist tot; aber durch Geld und Badereisen will er gut machen, was gut zu machen ist; denn er fürchtet für das Leben der Verlassenen. Die Kameliendame stirbt aber nicht; sie findet einen neuen Armand in dem seinerzeit verlassenen Talentlosen, der — wie hiess doch die scheussliche Phrase — „das Paket aufhebt, das jener von sich geworfen“ . . .

* * *

Breite, verwaschene, redselige, schwammige Konversation. Hier und da ein bemerkenswerter Satz. Von dem Standpunkte aus, dass im Drama jeder Mensch in seinem Rechte ist und so handeln muss, sind die Worte des Fürsten eine unübertreffliche Weltweisheit.

Die Personen des Stückes sind zum grössten Teil höchst uninteressant. Die Maler des ersten und zweiten Aktes unterscheiden sich durch ihre verschiedene Barttracht und die Art ihrer genialischen Titusfrisuren. Sonst Schablone: der Gekränkte, der eifersüchtige Könner, der neidische Nichtskönner, der Schimpfer, der Streber, der kritiklos Anerkennende, der ehrliche Objektive. Auch die Hauptpersonen des Stückes sind alltäglich. Rund geraten (ein Kabinettstück Wünschmanns) ist nur der Fürst. Herr Koch, in guter Maske, versuchte mit Glück der physiognomielosen Figur des Malers soviel Leben zu geben, als sie hat. Fräulein Margot E. Bienz spielte das Modell mit Eifer und Hingabe. Sie hatte vorzügliche Momente, aber man sah noch allzu oft ihr eigenes Gesicht. Eine Rolle schaffen heisst: in der Partie sich selbst auflösen! Fräulein Reiter gab in gut gewählten Kleidern die oberflache Partie der Fürstin vollständig von der Aussenseite: Routine mit kalten Zügen von Koketterie ohne individuelle Belebung.

CARL FRIEDRICH WIEGAND

□ □ □

Nachdruck der Artikel nur mit Erlaubnis der Redaktion gestattet.
Verantwortlicher Redaktor Dr. ALBERT BAUR in ZÜRICH. Telephon 7750.