

Französisches Theater

Autor(en): **Baur, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **6 (1910)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749477>

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.

demokratische Volkskönige gewesen waren, von ihm ergriffen. Der große Alexander sog ihn in sich ein, zugleich mit dem ebenfalls orientalischen charismatischen Gedanken und kam darüber zu Fall. Das kaiserliche Rom unterlag ihm so sehr, dass die pathologische Entartung des despotischen und charismatischen Gedankens noch heute als Cäsarenwahn bezeichnet wird. Die fränkischen und französischen Könige machten ihn sich zu Nutze und, ihnen nacheifernd, auch alle die größeren und kleineren Despötlein der deutschen Fürstengeschlechter. Noch heute sehen wir ihn in Rußland an der Arbeit und zwar in beiden Lagern. Sowohl der legitime Zar, als die zahlreichen kleinen Zaren der Revolution regieren nach den Maximen des Despotismus.

(Schluss folgt.)

ZÜRICH

Dr. HEINZ OLLNHUSEN



FRANZÖSISCHES THEATER

Unsere Zürcher Theaterbesucher fühlten sich recht als Großstädter, als man ihnen zwei dramatische Neuheiten auf ihrer Fahrt durch Europa vorführte, wo sie gleichzeitig mit dem Pariser Erfolg durch eine zweite Garnitur derselben Theater ausgeschlachtet werden sollen. So zeigten sie sich dankbar und füllten jedesmal das Theater bis zum letzten Platz, als ihnen, nachdem sie im Dezember schon durch die Tournée Roubaud Molières „Avare“ und Rostands „Romanesques“ gehört hatten, nun noch durch die Porte Saint-Martin „Chantecler“ vorgeführt wurde und durch das Théâtre du Gymnase „La vierge folle“, das neueste Stück Henry Batailles.

Verwöhnt sind ja die Zürcher darin nicht; gerade die herzerfreuenden Lustspiele, wie „Le Roi“ von Flers, Caillavet und Arène und „L'âne de Buridan“ von den beiden ersten dieser nicht welt- aber doch zwerchfellerschütternden Triumvirn, mussten sie in verwässernden und vergrößernden Übersetzungen über sich ergehen lassen, die das Wesen französischen Witzes nicht wiederzugeben wussten.

I.

Die langen Jahre, die Rostand über dem *Chantecler* gesessen hat, waren keine verlorene Zeit. Es ist ein Werk zustande gekommen, dem es nicht an poetischem Gehalt und nicht an vielen Einzelschönheiten fehlt. Das erstaunliche Talent des Dichters der „Romanesques“ und des „Cyrano de Bergerac“ zeigt sich uns ungeschwächt in elastischen, rhythmisch fließenden Versen und in reichen, überraschenden Reimen, an deren Hand der Autor seltsame Reisen ins Land der Phantasie unternimmt. Und was Rostand sich vom Schatz der französischen Sprache angeeignet hat, rollt wie ein mächtiger Strom dahin, nicht so ungestüm wie bei Victor Hugo, aber doch reicher als bei irgend einem der Lebenden.

Die Fabel — Fabel im doppelten Sinne — Chanteclers ist sattem bekannt. Der stolze Hahn, das Symbol des Dichters, glaubt, die Sonne folge seinem Rufe und ohne ihn würde es ewig Nacht bleiben. Wie er aber eines Tages seinen Schrei, den er für seine Pflicht hält, unterlässt, erkennt er den Irrtum und fühlt sich tief gedemütigt. Eigentlich das Thema zu einem Lustspiel. Denn es wird wenigen gelingen, den Poeten, der sich für den alleinigen Vater des Lichtes hält, tragisch zu nehmen. Und zur sinnreichen Tierkomödie sind ja auch recht viele Ansätze im Chantecler. Immerhin, da der Poet sich selbst tragisch nimmt, darf man sagen, das Thema hält zwischen komisch und tragisch die Wage.

Es hat aber zwei bedeutende Fehler. Erstens ist es nicht so gehaltvoll, dass es für vier große Akte ausreichen könnte. Da muss dann zu zwei Mitteln gegriffen werden: einmal zur Episode, die viel zu großen Raum einnimmt — so ist der ganze dritte Akt Episode, die nur lose an die Handlung geknüpft ist — und dann, was viel schlimmer ist, zur Geschwätzigkeit. Noch nie habe ich im Theater so sehr das Gefühl gehabt, dass die Mühle leer läuft. Und gerade bei Tieren, die Typen, stilisierte Wesen auf der Bühne darstellen sollen, wirkt diese menschliche, allzumenschliche Geschwätzigkeit geradezu verletzend. Und wo nicht überall der Stoff dazu hergenommen wird! Von Michelet wird geplaudert, von Kant, von La Fontaine (sein Name wird zitiert, sein Geist nicht, trotz Chanteclers Kritik einer seiner bekanntesten Fabeln), und wie die Fasanenhenne zum erstenmal auftritt, hält sie gleich einen gelehrten Vortrag über die Geschichte ihrer Gattung. Und über die innere Leere langer Stellen soll dann das Witzwort weghelfen.

Le mot qui veut toujours être le mot d'esprit,
Le cri qui veut toujours être le dernier cri!

sagt der Dichter selbst, ich weiß nicht, ob in einer Anwendung von Selbstkritik. Diese an den Haaren herbeigezogenen Witze, die mit der Handlung rein gar nichts zu tun haben, sind eine beständige Ablenkung und Störung, ein beständiges Ärgernis. Manchmal sind diese Kalauer so kommun und pöbelhaft, dass man sie kaum im mündlichen Verkehr entschuldigen würde.

Und noch eine andere fatale Folge hat dieses Thema, das zwischen dem Komischen und Tragischen schwankt. Es gestattet keinen einheitlichen Stil, keine einheitliche Stimmung. Eine große poetische Grundidee mit nationalem Unterton soll das Ganze beherrschen; daneben soll aber auch scharfe Satire auf aktuelle Erscheinungen Platz haben.

Ein italiänischer Kritiker hat das Stück eine „Revue“ genannt, und man kann ihm nicht Unrecht geben. Schon das falsche Vorhangaufziehen zu Beginn des Prologes bringt uns mehr in die Erwartung „launiger“ Einfälle als dichterischer Werte. Und solche Einfälle und Ausfälle verursachen überall Stilbruch und verunmöglichen, dass das Stück zum runden Kunstwerk wird. Ein Beispiel: in der wirklich schönen Szene, wo Chantecler beim Nahen des Sperbers den Zweikampf unterbricht und den ganzen Hühnerhof um sich versammelt, birgt er die Küchlein unter seinen Fittig, erklärt aber, im Hinweis auf die Brutkästen, diese Handlung mit dem präzisen Witz: *leur mère est artificielle*. Sogar dort, wo Lyrik rein wirken sollte, verderben uns geistreiche Preziositäten den Genuss. So heißt's — anfangs rätselhaft — im *Hymne au soleil*:

C'est toi qui, découpant la sœur jumelle et sombre
Qui se couche et s'allonge au pied de ce qui luit,
De tout ce qui nous charme as su doubler le nombre,
A chaque objet donnant une ombre
Souvent plus charmante que lui!

Und aus dem ganzen Sonnenkult Chanteclers und Rostands scheint oft ein Theoretiker der impressionistischen Malerschule zu reden, der noch wissenschaftliche Erörterungen unter die reine Poesie und die Gelegenheits-satyre mengt.

Stilmischung und Stillosigkeit ist auch das Kennzeichen der Kostüme. Jede Illusion hätte schon darum vermieden werden sollen, weil zu richtigen Tieren der Maßstab fehlt. Spottdrossel, Hund und Katze: alles ist gleich groß; der Hund sieht also wie ein Affe, die Katze wie ein Bär aus. Einige Vögel sind mit Benützung des menschlichen Kopfes stilisiert worden, andere, wie der Enterich, karikiert ohne Kopf. Wo die menschliche Gestalt überhaupt gewahrt blieb, ohne jeden Versuch der Illusion, nur mit Benutzung tierischer Attribute, kamen die besten Figuren zustande, so bei der Drossel, beim Pfau, bei der Fasanenhenne. Bei Chantecler war der Vogelkopf neben dem andern zu naturalistisch. Und so störte überall der Mangel eines gemeinsamen, durchführbaren Prinzips die künstlerische Wirkung.

Dass die Schwierigkeiten, eine moderne, bühnenmäßige Tierkomödie zu schreiben, ungeheuer sind, wer wollte es bezweifeln? Jedenfalls ist Rostand an den *bons et purs animaux*, von denen sein Hund Patou (den man nicht mit Pataud verwechseln darf — es ist zu gefährlich) spricht, und die Lafontaine und auch Widmann gelungen sind, gescheitert; charakterlose, das heißt uneinheitliche Schwätzer sind aus den meisten geworden. Und man fühlt sich schon hingezogen, andere Dramen desselben Dichters auf ähnliche Qualitäten zu untersuchen. Da wird es nötig sein, dass uns Rostand in nächster Zeit einen vollgültigen Beweis seines Talentes gibt. Chantecler wird ja gewiss als eine Kuriosität unter seinen Schöpfungen weiterbestehen; jedoch, glaube ich, nur als Buchdrama.

II.

Hatte uns Chantecler das Tempo flotter französischer Schauspieler und ihre durch die Kultur vieler Generationen fein ausgeklügelte Grazie vor-enthalten, so kam man in der *Vierge folle* von Henry Battaille besser auf seine Rechnung. Ein flottes Stück, besser als die „Femme nue“ desselben Autors, aber doch, wie sie im Grunde fast alle sind, diese französischen „Pièces à thèse“: fleißig gelöste Rechenexempel mit vollendeter Technik und effektvollen Einzelszenen, aber ohne starke Schöpfungskraft in Charakteren und Handlungen und ohne jene Genialität des Willens, der uns bei Ibsen hinreißt, und ohne ergreifende poetische Stimmungen. Es ist, wie wenn diese Stücke gegen den Geist der Rasse erarbeitet würden; sie sind auch nur Saisonserfolge, die bald vom Repertoire verschwinden.

Im Anfang verspricht Dianette, die Tochter aus herzoglichem Hause, die einen Advokaten sehr weit in ihr Vertrauen gezogen hat, einen durch graziösen Leichtsinn interessanten Charakter zu entwickeln, wie es zum großen Krach mit der Familie kommt. Auf der Flucht nach London und beim Aufenthalt im fremden Land weiß sie nicht mehr zu fesseln. Die Führung der Handlung übernimmt da die Frau jenes Advokaten, das Er-

gebnis eines schriftstellerischen Experimentes, wie weit man die Großmut treiben könne. Der Schluss ist recht künstlich dort angehängt, wo es Zeit ist, nach Hause zu gehen.

ZÜRICH

Dr. ALBERT BAUR



DAS NEUE ZÜRCHER KUNSTHAUS

III.

Eigentlich interessant wird die Zürcher Sammlung erst mit dem achtzehnten Jahrhundert, in der Zeit, da Zürich ein wichtiger geistiger Mittelpunkt nicht nur für Deutschland, sondern für ganz Europa war. Aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ist sehr wenig vorhanden.

Da hat die Gottfried Keller-Stiftung eine Lücke ausfüllen wollen und eine Anzahl von Bildern alter italiänischer Meister bei uns deponiert. Recht charakteristisch ist ein Doppelbildnis von *Aléssio Baldovineti*; aber kann es für sich allein eine Idee des Quattrocento geben? Eine Madonna mit Assistenz von *Francesco da Napoli* und „La bella Visconti“ von *Bréscianino* sind Bilder von so wenig Bedeutung, dass ein privater Sammler sie kaufen dürfte, eine öffentliche Kunstsammlung nicht. Ein Porträt von *Sofonisbe Anguisciola* ist ja soweit ganz brav gemalt, aber doch eher eine Kuriosität als ein Kunstwerk. Eine Landschaft mit Elias von *Gaspard Poussin* ist entschieden eines der schwächsten Bilder dieses Meisters. Und auch bei den Niederländern wird bei uns der Wunsch groß: lieber gar nicht, als so vertreten. Die Zeit ist eben vorbei, wo man sich eine Sammlung alter Meister ohne amerikanische Mittel anlegen kann. Mit unserer eidgenössischen Armut, die ja trotz der Gottfried Keller-Stiftung weiter besteht, hat man nur die Wahl zwischen zweien: zwischen Fälschungen und unbedeutenden, für eine Kunstepoche nicht den nötigen Respekt einflößenden Bildern. So weit ich es beurteilen kann, hat sich die Stiftung von Fälschungen zu wahren gewusst; was sie aber gekauft hat, das hätte sie doch eher andern überlassen dürfen.

Es bleibt ihr ja das weite Feld unserer nationalen Kunst, wo sie mit ihren Mitteln etwas ersprießliches leisten könnte. Was sie da an Böcklin-skizzen und kollerschen Entwürfen, an Bildern von Stauffer-Bern und Stückelberg, von Sandreuter und Baud-Bovy, von Volz (der zwar kein Schweizer ist) und Raphael Ritz¹⁾ angekauft hat, soll ihr nicht vergessen bleiben. Da entspricht die Anstrengung wirklich dem erreichten Ziele. Aber alte Meister sollte man heutzutage nicht nur vom Standpunkte kaufen, dass man „auch“ so einen hat, vom Standpunkte des Raritätenkabinetts.

(Fortsetzung folgt.)

ZÜRICH

Dr. ALBERT BAUR

¹⁾ A propos: wo befinden sich die schönsten Raphael Ritz der G-K-S? Sie hängen in einem Bureau des Landesmuseums, wo sie kein Mensch sieht.



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