

König Oedipus

Autor(en): **Trog, H.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748763>

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.

sitzt, nein — wie ein braver, gutherziger, ein wenig philisterhafter, von den Eindrücken ewig beengter Rheinhesse es sieht, so ist Berlin geschildert. Ein kurzsichtiger, sympathischer Mensch, man denkt ihn sich mit Stieläuglein hinter den scharfen Brillengläsern, ein Privat- und Stubengelehrter ist es, der in dem Wirrwarr der Weltstadt alle die lustigen Zufälligkeiten erleben muss, in die Presber ihn stürzt. Die eigentliche Romanhandlung ist klein.

Der Pfarrerssohn Wolfgang, der Schützling jenes eben erwähnten Gelehrten, der als Schriftsteller sich durchbeißt, schließlich Erfolg, Glück und Liebe findet, rückt mit seinen Erlebnissen erst gegen Ende des Buches deutlich in den Mittelpunkt des Geschehens.

Der gutmütige Humor tendiert stets etwas nach der Breite. Knapp gefasster Humor zielt nach dem Witz. Der behagliche Sonnenschein des Humors verschwindet dort, wo der Witz zuckt. Spott, Hohn, Satire, scharfe Ironie verfinstern schnell das Landschaftsbild und die einfache Heiterkeit weicht dem Gewölk, aus dem die scharfen Blitze des Geistes oder der Geistreichigkeiten sich entladen. „Die bunte Kuh“ hat einen behaglichen, behäbigen Schritt. Das erfreulichste an Presbers Roman, in dem alle Arten des Humors spielen, ist die nie verletzend wirkende Gutmütigkeit. Alle seine Personen sind aus ihrem Leben heraus verständlich, sie sind mit Liebe gesehen und gestaltet. Nirgends findet sich Galle in seiner Tinte, nirgends kalter Hohn, eisiger Spott, verletzende Schärfe, obwohl alles mit Deutlichkeit gesagt wird und hingesezt ist. Der Roman hat zweifellos Längen. Presber ist stellenweise wortreich. Er bevorzugt das humoristische Attribut. Probleme werden in diesem Romane nicht gewälzt. Ein bunter Lebensausschnitt voll Geist, Güte, Liebe und Erfahrung. Wen es danach drängt, behaglich sich erheitern zu lassen, wer die Fähigkeit besitzt, in einer Zeit, die mit ganz anderen Organen lacht, mit dem Herzen zu lachen, dem sei Rudolf Presbers humorvolles neues Buch warm empfohlen.

ZÜRICH

CARL FRIEDRICH WIEGAND



KÖNIG OEDIPUS

Dem Zürcher Stadttheater waren jüngst zwei interessante Schauspielabende beschieden: Max Reinhardt, der phantasie reichste und unternehmungslustigste aller deutschen Theaterdirektoren (und zurzeit wohl aller Bühnendirektoren der Kulturwelt) hatte das Ensemble der Schauspieler vom Deutschen Theater in Berlin, mit dem er den König Oedipus einstudiert hat, zu einem zweimaligen Gastspiel nach Zürich entsandt. Er selbst kam nicht mit; aber der stellvertretende Regisseur erwies sich als eine Kraft ersten Ranges, denn er brachte es fertig, die gegen dreihundert jungen Leute, die sich ihm aus der heranwachsenden oder schon der Hochschule teilhaftig gewordenen akademischen Jugend zur Verfügung gestellt hatten, für die Aufgaben des Chors und der Volksmenge so einzudrillen, dass auch nicht die mindeste Störung herauskam.

Für die Manege oder für riesige Musikhallen (wie in München) hat sich Reinhardt den König Oedipus eingerichtet. Die Idee des antiken Theaters schwebte ihm vor: ein Orchesterraum, die Treppe zur Bühne hinauf, der Abschluss der Bühne nach hinten durch eine Fassadendekoration,

welche den Schauplatz, in diesem Fall den Platz vor dem Palast des thebanischen Königs, markiert. In die Arena hinein ergoss sich das mitagierende Volk, in ihr zog der Chor der vierzehn Greise auf; sie durchschritten die, welche von draußen zum König kamen mit Botschaften — sein Schwager Kreon, der den Bescheid des delphischen Apoll bringt; der blinde Seher Teiresias, der durch den aufbrausenden und fälschlich anklagenden König zur Rede gezwungen Oedipus selbst als den bezeichnet, den der Gott aus der Stadt verwiesen oder getötet wissen will zur Sühnung alter Blutschuld: denn den Mord an dem früheren König Laios habe Oedipus begangen und in Verbindung damit auch Blutschande auf sich geladen; nachher der Bote von Korinth und der alte Hirte, durch dessen Aussage der ganze Greuel ans Tageslicht kommt, in den sich Oedipus völlig unwissend und gegen seinen Willen verstrickt hat. Und schließlich schleppt sich, diesmal in entgegengesetzter Richtung, der unselige König, der die Blendung an sich vollzogen hat, vom Palast weg durch die ganze Arena zum gegenüberliegenden Eingang, um durch diesen zu verschwinden, als ein einsamer, bettelhafter Blinder, dem nichts mehr blieb als das erbärmliche Leben. Die die Aufführung im Zirkusraum gesehen haben, erzählen, dass dieses in die Ferne ziehen des gebrochenen, hilflosen Mannes von tiefster Wirkung war.

Nun, eine riesige Halle so wenig als ein Zirkus stand Reinhardt in Zürich zur Verfügung. Mit einem Rang-Theater musste er sich begnügen. Aber schon in Prag hatte er mit bestem Erfolg den Versuch gemacht, die Inszenierung auch dem gewöhnlichen Theaterraum anzupassen, und die Wiederholung dieses Experimentes in Zürich bewies, dass es durchaus keine Unmöglichkeit darstellt. Freilich, starke Eingriffe in das Schema waren nötig geworden. Der Orchesterraum wurde eingedeckt und vom Zuschauer-raum fielen die drei ersten Parkettreihen: so entstand ein sehr ansehnlicher freier Platz vor der Bühne. Eine mächtige Treppe folgte dann, die zur Palastfassade emporführt. Diese erhielt ihre architektonische Charakteristik durch vier gewaltige Säulen und ein hohes Portal. Die ganze Szene, von den Treppenstufen an bis zur Fassade, präsentierte sich schwarz; düster wie die ganze Tragödie ist der Schauplatz, auf dem sie sich abspielt. Das Auge soll sofort auf diesen Ton sich einstellen. Der übrige Theaterraum, das heißt die Gänge, die zwischen den Parkettsitzen hinführen, wurde insoweit für die Aufführung in Kontribution gesetzt, dass Kreon, Teiresias und der Hirte von ihnen aus zu dem so tief in den Zuschauerraum hineinragenden Bühnenbezirk heraufschreiten. Man hätte auf diese Neuerung (oder Sensation) ruhig verzichten können; die vordern seitlichen Türen von der Garderobe aus, durch die die Volksmasse und der Chor unmittelbar in die Orchestra und zu der Treppe hineinfluten, hätten füglich auch von den erwähnten Ankommenden benützt werden können. Die so wohlthuende Abtrennung der Spielenden von den Zuschauenden wäre dadurch erreicht worden.

Die Organisation des jungen Volkes, das beim König stürmisch Hilfe heischt gegen die alles vernichtende Pest, dann des Chors der Greise, der ratend und mahnend, betend und die Ereignisse glossierend, zürnend und klagend in Einzelrede oder in vereinigttem Anruf sich betätigt — diese Organisation war eine musterhafte Regieleistung, Bilder von hinreißender Leidenschaft und akustische Eindrücke von feinstabgestuftem Klangcharakter erstanden da vor unserm Auge und unserm Ohr. Paukenschläge akkom-

pagnierten hin und wieder dumpf die Worte, und auch der Gesang wurde für ganz kurze Strecken verwertet, etwa wie es der Priester beim Messelesentut, als psalmodierende Schlusswendung.

* * *

Ungeduldig wird man fragen: Und die Tragödie selbst? Litt sie nicht unter dem szenischen Drum und Dran? Da darf ruhig geantwortet werden: Nein. Man kann sich die stellenweise etwas massiven Stimmungseffekte un schwer hinwegdenken, und es würde doch etwas sehr Eindruckvolles übrig bleiben; denn die tiefste seelische Wirkung war in die Hände eines großen Künstlers gelegt: Alexander *Moissi* spielte den Oedipus. Eine prachtvolle Leistung von einer meisterlichen Durcharbeitung und Herausarbeitung des Psychologischen. Ein edler, keiner Schuld sich bewusster Mensch wird vernichtet, weil es die Gottheit so verfügt hat. Alles was er versuchte, um das schreckliche Orakel wirkungslos zu machen, das ihm die Tötung des eigenen Vaters, die Ehe mit der eigenen Mutter prophezeit hatte, das alles schlug just ins Gegenteil um, machte ihn gerade zum Täter dieser Greuel. Und dies alles enthüllt sich nun Schritt um Schritt seinem der Wahrheit mit furchtlosem Fanatismus auf den Grund gehenden Geiste. Es ist in *Moissis* Spiel von besonders ergreifender Gewalt, wie dieser Oedipus mit dem Mute dumpfer Verzweiflung nach der Wahrheit über seine ihm selbst immer problematischer werdende Vergangenheit tastet; wie in die Momente kurzer Hoffnung erneutes furchtbares Misstrauen hineingrinst und sie vergiftet; wie er dann der endlichen Gewissheit gegenüber sich aus dem Bereich der Sehenden ausschließt. Dieses Seelengemälde Alexander *Moissis* ist so reich und so überzeugend, dass schon um dieser schauspielerischen Leistung willen das Oedipus-Gastspiel zum unverlierbaren Gedächtnisschatz gehören wird.

* * *

Hofmannsthal hat des attischen Tragikers Dichtung „neu übersetzt“, wie es auf dem Titel des Buches (bei S. Fischer, Berlin) heißt. Statt „neu“ sollte es besser heißen „frei“; oder „sehr frei“. Die Hand, die die Elektra umgeformt, pathologisch umstilisiert hat, macht sich auch hier fühlbar. Hofmannsthal denkt von vornherein an das moderne Theater und die Aufführbarkeit der Tragödie des Sophokles; nicht auf diejenigen, welchen es um eine möglichst getreue Wiedergabe des *Oidipous Tyrannos* zu tun ist (also etwa auf den grimmen Feind des Griechisch-Unterrichts in der letzten Nummer dieser Zeitschrift) ist er bedacht. Nach seinem Kopf modelt er das Original um: fasst zusammen, fügt bei, extrahiert aus dem Inhalt der feierlichen betrachtenden Chorlieder den allgemeinen Gedankengang und dichtet diesen mit souveräner Willkür und leider gar nicht immer einwandfreiem Geschmack des Ausdrucks zu etwas ganz Neuem um, das Einen durch und durch modern anblickt. Und seiner Freude am Verschärfen der Wirkung lässt er die Zügel schießen; es sei nur erinnert, wie er den Botenbericht (bei Sophokles) vom Selbstmord Jokastens und der Selbstblendung des Oedipus auseinandergenommen und auf die Mägde verteilt hat, die sich und uns förmlich auf die Folter mit diesem Entsetzlichen spannen; ganz im Sinn und Stil der Elektra-Umdichtung. Aber das sei Hofmannsthal trotz alledem zugestanden: flüssig für den heutigen Regisseur hat er die antike Vorlage zu machen verstanden. Und das moderne, hypermoderne Ingrediens

wird natürlich dem populären Verständnis sehr entgegenkommen. Reinhardt wusste genau, was er tat, als er auf diesen Text griff, und nicht auf eine der getreuen Übertragungen, auf Donner oder auf Wilamowitz, auch nicht auf den „mit Rücksicht auf die Bühne übertragenen“ Sophokles Adolf Wilbrandts, wo zwar die Chöre auch ihres originalen Charakters beraubt sind, im übrigen aber eine zahme Pietät waltet, die zu Regieexperimenten nicht lockt.

* * *

Als frommer Mann hat Sophokles sein furchtbar grausames Drama gedichtet. Für ihn, sagt ein berufenster Kenner der Griechen, war es eine erhebende Offenbarung der göttlichen Allmacht, wenn der unschuldige Oedipus dem entsetzlichsten Lose anheimfiel . . . „Menschenwille und Menschenfreiheit fand ihr Ziel an dem unbegreiflichen Belieben der Gottheit, in das der Fromme sich ergiebt, was er auch leide.“ Mit dem „abgeschmackten“, wie Burckhardt sagt, Vorurteil, als ob eine Schuld vorhanden sein müsse für den tragischen Ausgang, hat Sophokles und sein König Oedipus nichts zu schaffen. Ein Unschuldiger wird hier namenlos elend; „doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet sind die Götter.“ Eliminiert man diese religiösen Motive des frommen Dichters, so bleibt eine Grausamkeit in dieser Tragödie übrig, die sich mit der des „Gespenster“-Dramas füglich messen kann.

* * *

Wir dachten an Ibsen. Seine Lieblingstechnik des Aufrollens der Vergangenheit als des Hebels der Aktion des Dramas ist genau die des Oedipus. Als Schiller 1797 am Wallenstein herumsann, meldete er im Oktober an Goethe, dass er sich kürzlich viel damit beschäftigt habe, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des *Oedipus Rex* wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Er sieht einen der Hauptvorteile darin, „dass das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, dass etwas *geschehen sein* möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, dass etwas geschehen möchte.“ Und er fährt fort: „Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten! Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung, und es gibt keine zweite Spezies davon . . . Das Orakel hat seinen Anteil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts anderes zu ersetzen ist; und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist.“

* * *

Dieses Furchtbare der König Oedipus-Tragödie brachte die Aufführung des Reinhardt-Ensembles zu erschütternder, niederschmetternder Eindringlichkeit. Zur religiös ergebungsvollen Stimmung im Sinne des Sophokles sind wir nicht verpflichtet.

ZÜRICH

H. TROG

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



Äpfel und Trauben

Hans Brühlmann