

Zeitschrift: Berner Rundschau : Halbmonatsschrift für Dichtung, Theater, Musik und bildende Kunst in der Schweiz

Herausgeber: Franz Otto Schmid

Band: 4 (1909-1910)

Heft: 15

Rubrik: Literatur und Kunst des Auslandes

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

manier zutage, die dem Charakter der Stücke — wir denken in erster Linie an das Mozartsche Menuett — zuwiderlief.

Dem Konzert des Lehrergesangsvereins konnten wir infolge anderweitiger Verpflichtungen nicht bis zum Schlusse beiwohnen. Das Programm brachte mit Ausnahme eines Chors von Max Reger „über die Berge“ (op. 38 Nr. 3) und der Violinsoli der Solistin Fräulein Elsa Jöge nur Kompositionen schweizerischer Autoren, und zwar drei Chöre von Volkmar Andreae nach Lienertschen schweizerdeutschen Gedichten, eine in Empfindung und Chorsatz vornehme Chorballade mit Orchester „Der Zauberleuchtturm“ (Mörike) von Hans Lavater und die wirkungsvolle Festkantate „Die Murten Schlacht“, die Lothar Kempfer, der Vereinsleiter, vor dreieinhalb Dezennien komponiert hat. Die Solistin spielte mit schönem, freilich nicht sehr großem Ton und verständnisvollem Vortrag die G-Dur Romanze von

Beethoven, das „Preislied“ von Wagner-Wilhelmj mit Orchesterbegleitung, Loure und Gavotte aus der G-Dur Suite für Violine allein von J. S. Bach und endlich ein nach dem Urteil unseres Gewährsmannes ziemlich unbedeutendes Thema mit Variationen, dessen Autorname J. Richter ein Pseudonym der Solistin sein soll.

Dem VI. Kammermusikabend verlieh der Name Brahms seine Signatur. Unsere trefflichen Kammermusiker W. de Boer, P. Esset, J. Ebner und E. Röntgen ließen das Quartett op. 60, die Herren Rob. Freund und W. de Boer die Violinsonate op. 108 in blühender Tonschönheit erstehen, und in dem G-Dur Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell entfalteten die fünf Instrumente — die zweite Bratsche hatte Herr Alfons Großer übernommen — eine Tonfülle, an der sich das Ohr beerauschen konnte.

E. Tp.

Literatur und Kunst des Auslandes

Ausstellung der französischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts in Berlin. Was bei Rubens anklingt, wird hier zum Afford. Ein süßer, feiner Rhythmus, nach dem alles schwebend sich bewegt. Warm pulsierende Sinnlichkeit von unendlicher Grazie, vergeistigter Eleganz, Geschmack, restloser Lebensgenuß, eine Welt, die mit unnachahmlicher Virtuosität sich über die Alltäglichkeit hinweg zu lügen versteht. Und dies alles in einer, von Geigenstrichen und Flötentönen durchzitterten Landschaft voller Duft, Zartheit und sehnsüchtiger Ferne! — Das sind die Watteau, Pater und Lancret, die Berlin augenblicklich enthusiastisch bewundert.

Watteau überstrahlt sie alle. Nicht im Fluß der Bewegung und in der Liebenswürdigkeit des Milieus, das alle gleich meisterlich beherrschen. Aber wo die andern wenig unterschiedliche Typen haben,

blickt bei Watteau individuelles Leben durch. Er ist größer, persönlicher, vielseitiger. Seine „Vier Schauspieler“, scharf beleuchtet, sind Charakterbilder von seltenem Werte. In dem alten, faltigen Frauenantlitz der Mme. Desfontaine überrascht er durch höchst interessante, glänzend gelöste Farbenprobleme, und sein berühmtes Firmenschild, das Innere eines Ladens mit eleganten Kunden und bescheiden drängenden Verkäufern, gibt neben köstlichstem Farbenschmelz scharf beobachtete, frischkernige Realistik.

Nur eines kann er ebensowenig wie die andern: Kinder kindlich zu malen. Im Wachstum zurückgebliebene Große tanzen und spielen hier nicht ohne Charme, aber ohne Taufriiche und voll Bewußtheit. Wie diese Welt des raffiniertesten Egoismus kein „Jahrhundert des Kindes“ sein kann, so ist sie auch keins des Porträts. Ver-

tiefung in des andern Wesensart, Nachspüren jeder Schicksalsfalte — dazu fehlten diesen Künstlern fast durchweg die Zeit und die Lust. Nur wenige haben davon eine Ausnahme gemacht.

Creuze lebenswarmer Kupferstecher wirkt wie ein zufällig hineingestellter Fremder, der mit seinem Ernst, seiner Ehrlichkeit und Tiefe seine Umgebung beinahe etwas geniert. Süße, glatte Frauengesichter von Nattier scheinen ewig nur geliebt und nie gelitten zu haben. Würdevoll, manchmal monumental, nie aber intim blicken die Herzöge, Grafen und Diplomaten eines Largillière und Rigaud. Selbst Vigée-Lebruns Marie Antoinette lebt kein glaubhaftes Dasein und Bouchers berühmte Pompadour erhebt sich nimmermehr aus ihrem Sessel, um uns entgegenzuschreiten.

Ganz abseits von allen, hoch über ihnen, stehen Fragonard und Chardin. Was bei den andern kultiviertester Geschmack ist, verdichtet sich hier zum rein malerischen Empfinden. Farbe, Ton, Licht und ganz zuletzt erst das Sujet. Dieser Fragonard ist von einer Breite und Wärme, die bald an Rembrandt, bald an unsere Modernsten erinnert. Wie er in dem „Besuch bei der Amme“ schräge Sonnenstrahlen spielen läßt, in seinem „Passah“ Licht und Schatten verteilt, wie er sein lesendes Mädchen in Farbengluten taucht — das gehört zum Besten der Kunst und hat ewigen Wert.

Chardin ist intimer, sinniger. Seine Farben sind von einer zarten Tiefe, die nur bei den Niederländern, den Terboch und Vermeer ihresgleichen findet. Selbst im kleinen Format und in der Wahl seines liebevoll gesehenen schlichten Alltagsujet gemahnt er an sie. Man möchte diese warmen, weichen Stoffe streicheln, möchte den kühlen Saft dieser Früchte kosten, möchte ins eigene Heim etwas hineinbringen von diesen wonnigen, gesättigten, unsagbar diskreten Farben. Chardin ist obendrein der einzige, der uns in das einfache Bürgerhaus führt, in Küche und Keller. Selbst die unzähligen Motive

der ausgezeichnet und reichhaltig vertretenen, vielfach bunten Kupferstiche verarbeiten immer und immer wieder die prickelnden, koketten Daseinsformen der eleganten Welt. Ihr Apparat wird nirgends sichtbar. Nur wo man didaktisch kommt oder moralisch, da steigt man zur Bourgeoisie herab.

Geistvolle Zeichnungen und Skizzen, stilreine Entwürfe zu Architekturen, gestochene Straßenbilder aus dem Paris des Rokoko. Neben Vitrinen, aus denen zarte Medaillons schimmern, Houdons unheimlich lebendig, sarkastisch lächelnde Voltairebüste; alte, schöne, graziöse Uhren stehen auf fein schnörklicher Kommode. Und hinter dem allem hängen Gobelins in königlicher Pracht. Das klingt und tönt zusammen zu einer berausenden Lebensmelodie und läßt vergessen, wie schrill dies Jubellied einst abbrach, um einem andern Raum zu geben: der Mar-seillaise.

K. G. Wndr.

Ein preußisches Zensurverbot. Wieder einmal hat der preußische Zensor ein Drama verboten, weil es geeignet sein soll, religiöse Gefühle zu verletzen. Da dieses Verbot die Dichtung eines unserer feinsten Dichter betroffen hat, so beansprucht es internationales Interesse. Es handelt sich um Maeterlinds neues Drama „Maria Magdalena“, ein dreiaktiges, in stark stilisierter, vielfach rhythmischer Prosa geschriebenes Werk. Der erste Aufzug spielt in den Gärten des Annocus Silanus in Bethanien und führt das Zusammentreffen Maria Magdalenas mit dem jungen, schönen Kriegstribun Lucius Verus vor, der ihr, seit er sie in Antiochia gesehen hat, gefolgt ist, bis er ihre Spuren verlor, und der sie nun plötzlich wiederfindet. Der zweite Akt gliedert sich in zwei Teile: den ersten bildet eine Liebeszene zwischen Maria und Verus, den zweiten erfüllt der Ruf, den Christus durch den vom Tode auferweckten Lazarus an Maria sendet, sofort zu ihm zu kommen und ihr Gehorsam. Im Mittelpunkt des dritten Aktes steht das große Gespräch zwischen Maria und Verus, der Jesus

zur Richtstätte führen soll. Er will ihn retten, wenn Maria ihm ihre Gunst gewährt. Sie aber weist ihn nach schweren, innern Kämpfen ab, da sie fühlt, daß das, was Jesus gab, viel, viel mehr ist als sein Leben und stärker in der Menschen Herzen lebt als er selbst. „Zerstöre ich das in mir, so zerstöre ich es in uns allen“. „Geh!“, ist ihr letztes Wort an Verus. Von der Straße aber tönt das Toben der Menge herauf, welche Jesus zum Kreuz begleitet.

Dies ist in wenigen Worten der Inhalt des Dramas. Man erkennt leicht die Verwandtschaft der Gestalten mit denen aus „Monna Vanna“. War dort eine reine, keusche Frau die Heldin, welche, nur mit einem Mantel bekleidet, zu dem Führer des feindlichen Heeres geht, um dadurch ihre Heimatstadt zu retten, so zeichnet Maeterlind in Maria Magdalena ihr Gegenpiel: eine Gefallene, welche durch des Heilands Nähe so gereinigt worden ist, daß sie einem Manne selbst dann ihren Körper versagt, wenn er als Dank dafür Jesus, ihren Gott, erretten will. Monna Vannas Gatte und Prinzivalli stehen in ähnlichem Verhältnis wie hier Verus und Christus. Auch die wundervolle Gestalt Marcos wird hier wiederholt in dem alten Annocus Silanus, dem Philosophen, der seine Lebensweisheit aus den Schriften der Metrodor, Panätius, Hermachus und Lenua geschöpft hat. In Erinnerung bleiben vor allem: Maria, die Schönheitssucherin, die keine gewöhnliche Buhlerin ist, die andere Reize besitzt, welche die Liebe mehr fesseln, die in ihrem Leben die Krüppel und Kranken gehaßt hat und die zuletzt, da sie den Zauber der Lehre Jesu Christi empfunden hat, all ihre Schätze den Armen gibt und mit diesen gemeinsam den Heiland befreien und erretten will. Und Lucius Verus, der Mann, in dem sich seltsam Brutalität und Sentimentalität mischen. Vor allem die Massenszenen! Es ist erstaunlich, welche hohe dramatische Technik Maeterlind in diesem Drama erstiegen hat. Er wendet durchaus die Tartuffe-Technik an, welche schon

Schiller in „Wallensteins Lager“ wiederholt hat. Christus betritt die Bühne nicht, aber alles ist erfüllt von seinem Namen und seinen Wundern. Gleich im Anfang hören wir von den Landstreichern, welche das Land durchziehen und die ihren Führer als „Heiland der Welt“, „Sohn Davids“, „König der Juden“ anbeten. Man spricht von seinen Wundern; der Heilung des Blinden und des Aussätzigen. Der zweite Akt führt diese Vorbereitung auf ihren Höhepunkt in der Erzählung von der Erweckung des toten Lazarus. Mit allzugroßem Sinn für das Theatralische sind die Aktschlüsse gearbeitet: besonders der des ersten Aktes, welcher eine Predigt Jesu Christi vorführt, das Erscheinen Mariä unter den Andächtigen, die Wut des Volkes gegen die Buhlerin und ihre Rettung durch des Heilands Wort: „Wer unter euch ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein auf sie“. Sicherlich würde das Werk von starker Theaterwirkung sein; künstlerisch aber steht es hinter Maeterlinds bedeutenden Dichtungen zurück. Sehr schön ist die Sprache, welche in Friedrich von Oppeln-Bronikowski einen vortrefflichen Nachdichter gefunden hat. In Buchform ist das Buch im Verlage von Eugen Diederichs in Jena erschienen.

K. G. Wndr.

Paris. Erstaufführungen (II). „Chantecler“ von Edmond de Rostand. Das Drama ist eine Tiergeschichte im Stile etwa des Roman du Renard des Mittelalters. Denn die Eigenart des Romanes: „C'est tout un monde organisé sur le monde de la société humaine“ (Lanson) findet sich auch in „Chantecler“ wieder. In beiden Schmeichelei und Intrige der Kleinen gegen die Großen, der Unehnten gegen die Wahrhaftigen: das Wappen der menschlichen Gesellschaft! Um in dieser Satire seinen Gefühlen und Urteilen über die Menschen freien Lauf geben zu können, hat Rostand zu dem alten Mittel der Tiergeschichte gegriffen. Das war doch gewiß in unserer sensationsjüchtigen Zeit ein Wagnis! Aber seine Originalität als Künstler bemeisterte es.

Chantecler ist ein selbstbewußter Hahn, ein Künstler, der seinen Wert, seine Mission kennt. Seine Hühner, ja selbst die kritische Amsel, glauben an ihn. Doch die Vögel der Nacht hassen ihn: denn immer entreizt er ihnen durch seinen Ruf die Nacht, günstig für ihre schwarzen Pläne. Sie verschwören sich. Chantecler wird gewarnt. Doch schon ist er, der keinen fürchtet, für die Vorsicht taub geworden, denn eine tiefe Leidenschaft hat ihn für die kokette Fasanin, die in blendender Schönheit strahlt, und die bei ihm vor dem Jäger Zuflucht sucht, gefaßt. — In der Nacht wird die Verschwörung beraten: in der Nähe hält ein Bauer eine Anzahl Hähne aus allen Herren Ländern. Diese sollen sich zum Tee beim Perlhuhn versammeln, wo sich auch Chantecler einzufinden pflegt. Ein Kampfhahn, mit Messern an den Sporen, soll sich dann auf Chantecler stürzen. „Demain soir, Chantecler sera mort, nous mangerons sa crête“ schallt es dumpf und schadenstroh in die Runde — da glänzt plötzlich Chanteclers Ruf auf: Knirschend huschen die dunklen Gestalten vor der purpurnen Morgenröte in ihre Schlupfwinkel, und Meister Hahn erscheint an der Seite der Fasanin. — Mittags findet der Tee bei der Fasanin statt, und der Kampfhahn sucht den gewünschten Streit. Doch er verwundet sich selbst mit seinen Messern und Chantecler bleibt Sieger. Der Künstler triumphiert über die Nörgler! Jubelnd will er aufschreien: doch, was ist das? Er hat das Singen verlernt! Seinen instinktiven Gesang inmitten der andern, ästhetisierenden Hähne — verlernt! — Die schöne Fasanin hat Chantecler aber den Hühnerhof vergessen gemacht. Dennoch ist sie aufgebracht, daß ihr Geliebter sie jeden Morgen verläßt, um der Sonne zu rufen. So hält sie ihn einmal so lange hin, bis die Sonne ohne seinen Schrei aufgeht. Chantecler scheint vernichtet, denn er glaubte, daß die Sonne erst auf seinen Ruf erscheine. Dennoch fühlt er sich in der Natur notwendig und verzweifelt nicht an sich. Die Fasanin, vom Bauer gefangen, kommt in den Hühner-

hof, wo sie wie eine gewöhnliche Henne in Chantecler ihren Herrn sehnen muß.

Die Kritik hatte ihr alltägliches, unzufriedenes Gesicht gezeigt und wollte die große Poesie, die in dem Werke liegt, nicht anerkennen. Von Maskerade sprach sie sogar. Gewiß ist „Chantecler“ nur ein Lesedrama: alles, was geschieht, ist episch, alles ist bedächtig ausgemalt. Der dritte, auch der vierte Akt sind beinahe ohne jede Handlung: die üppige Entwicklung der Details hat sie erstickt. Aber was für Details! Welche Poesie! An dramatischer Wucht bedeutend unter „Cyrano“, steht es im poetischen Gehalte, an Reife der Gedanken weit über ihm. Sah nun Kostand die dramatische Schwäche seines Gedichts etwa nicht? Oh, doch wohl gewiß! Aber die Tragweite seiner Gedanken konnte nur durch eine Darstellung zur echten Wirkung kommen, denn die Herzen der Menschen sind schwer-rührig! Das hat die Kritik vergessen. Künftige Zeiten werden gerechter sein.

Neben „Chantecler“ treten zwei andere Dramen bedeutend zurück. „Gaby“, Komödie in 3 Akten von G. Thurner und „Son Auteur“ von Landay-Baldier. Das erste ist, was man ein „Milieustück“ nennt. Gaby, die Frau eines einfachen Fabrikanten, will sich vom Sohne eines Freundes ihres Gemahls, dem jungen, sympathischen Jean entführen lassen. Doch ihr Gemahl rührt durch die Erzählung seiner tiefen Liebe zu Gaby sie so sehr, daß sie ihn nun wahrhaft zu achten und zu lieben beginnt und ihr Freund das Entstehen eines schönen Ehelebens nicht hindern will.

Niederer, weil etwas romanhaft, steht der Dreiakt „Son Auteur“. Ein „Dichter“ von Namen besitzt die Eitelkeit, einen eigenen Sekretär zu halten, der in seinem Namen allen weiblichen Bewundern schreiben und antworten muß. Eines Tages faßt ihn aber eine mächtige Liebe zu der reichen Amerikanerin Ketty. Das arme Schreiberlein, das den Brief an sie aufgesetzt, ist trostlos. Doch das Glück

will es, daß Ketty seine Handschrift erkennt: amerikanisch rasch tauscht sie für den enttäuschten Autoren den frohen Schreiber ein.

Beide Stücke, wenn sie auch nur geschickt dramatisierte Anekdoten, ohne jeden Reichtum der Figuren und ohne Fülle der Handlung sind, scheinen uns deshalb beachtenswert, weil sie angenehm aus der Masse der Sensationsstücke, die auf den Parisertheatern wuchern, hervorstechen.

Von wirklich künstlerischem Werte sind aber zwei Dramen, die jüngst über die Bühne gegangen sind. Das eine ist der Vierakter „La Vierge folle“ von H. Bataille.

Diane de Charance, die Tochter einer aristokratischen Familie, ist die Geliebte des Arztes Marcel Annaury geworden. Das geht ihren Eltern verraten. Um allen Skandal zu vermeiden, soll Diane in ein Kloster. Doch die beiden Liebenden finden Gelegenheit, nach England zu fliehen. Dianes Bruder und Marcells Gattin Fanny entdecken sie aber bald. Als Fanny ihre ganze Größe als liebende und verzeihende Gattin zeigt, fühlt Diane ihre Rolle als ausgespielt und erschießt sich. — Das Stück ist reich an schönen und edlen Szenen. Es fehlt ihm aber die wichtige dramatische Schärfe. Es ist ein Pastell, kein Meißelwerk! Seinem ganzen Wesen nach gehört es zu den sentimentalen Stücken, das die gebildeten Franzosen jetzt so lieben: der Dichter wagte keine Leidenschaft loszulösen, sondern nur Effekte zu schaffen, mit denen er rührt. Dann fehlt das Gleichgewicht: der erste Akt, elementar durch die Schändung der Ehre der makellosen Familie, hat über alle andern eine zu starke Schwere, so daß sie nur noch als Episoden wirken.

Das zweite ist der Dreiakter „Une femme qui passa“ von R. Coollus. Der Dichter zeigt das Handeln einer Frau, Simonie Jarcier, deren Gatte, Arzt und Gelehrter, von Liebe zu einem schönen Weibe, der „femme qui passe“, ergriffen wird. Zwei vorzügliche Gegensätze greifen ineinander: Simonie ist die reine Hüterin des Herdes, mit einem beinahe männlichen Gefühl für die Pflichten des Mannes im Leben. Sie verehrt und liebt ihren Gatten, ohne seine Sklavin zu werden. Ihr gegenüber die Verführerin, die geschmeidige Dame der Gesellschaft. Sie hat nur den einen Fehler, auch einem Manne, der das edelste Weib besitzt, zu gefallen. — Das Stück hat bei weitem nicht die dramatische Gewandtheit und die Frische, wie sie Bataille seinem Drama zu geben wußte, ist ihm aber an psychologischer Wahrheit überlegen.

Von den übrigen Neuerscheinungen seien noch genannt: „Le Péché de Marthe“, Drama in fünf Akten von E. Richard, ferner „1812“, Drama in vier Akten von G. Bigond und „La Flamme“, Dreiakter von G. Niccodemi. Sie sind alle höchst mittelmäßig und verdienen weiter keine Beachtung.

Eines fällt bei der Betrachtung dieser neuesten dramatischen Werke sofort in die Augen, das die ganze moderne Kunst in Frankreich kennzeichnet: überall das Studium des Weibes! Frankreich krankt an dieser weiblichen Kunst: denn hinter dem Reize, den das Weib naturgemäß auf den Mann ausübt, verbirgt sich meist die Mittelmäßigkeit. Der Gegenstand wirkt also immer, nie seine künstlerische Darstellung. E. O. M.

