



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Groth, Ernst: Bernard Shaw als Dramatiker

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

nach der Höhe der Prämienreserve, die sich für die einzelnen Versicherungen am Schlusse des Rechnungsjahres ergibt, verteilt wird.

Die allgemeine Einführung dieses Verteilungsverfahrens bietet keine besondern Schwierigkeiten. Die Versicherungsanstalten brauchen die Grundsätze, nach denen sie bisher die Summe, die unter die Gesamtheit der Versicherten als Dividende verteilt werden soll, festgestellt haben, nicht zu ändern. Die einzige Neuerung besteht darin, daß bei Ermittlung der Dividende, die jedem einzelnen Versicherten am Schlusse eines jeden Rechnungsjahres zu gewähren ist, in die Gleichungen statt der Jahresprämie die Prämienreserve eingestellt wird. Allerdings wird sich eine Änderung der Satzungen notwendig machen, wenn nicht, was allerdings wünschenswert ist, vom Kaiserlichen Aufsichtsamte für Privatversicherung die Verteilung der Dividende nach der Höhe der Prämienreserve für alle Lebensversicherungsanstalten vorgeschrieben oder eine dahingehende Bestimmung in das Reichsversicherungsgesetz, dessen Entwurf dem Reichstage zur Beratung vorliegt, aufgenommen wird.



## Bernard Shaw als Dramatiker

Von Ernst Groth



ernard Shaw ist unstreitig einer der geistvollsten, wichtigsten und rücksichtslosesten Schriftsteller der Gegenwart. In Dublin 1856 geboren, ein Landsmann von Goldsmith und Sheridan, ist Shaw der Typus des modernen gebildeten Irländers: unruhig, wechselnd, leidenschaftlich, leicht hingerissen und begeistert für alle neuen Ideen und Bestrebungen, wenn sie nur das Alte, Überlieferte, Überlebte rücksichtslos angreifen. Shaw schloß sich schon früh der sozialistischen Agitation an, war ein eifriges Mitglied der Fabian Society und veröffentlichte eine ganze Reihe von sozialistischen Abhandlungen, zum Beispiel *An Unsocial Socialist* (1880 bis 1883). Dann trat er für eine richtige Würdigung der Ibsenschen Dramen ein und schrieb den philosophischen Essay *The Quintessence of Ibsenism* (1891). Zugleich wurde er Musikkritiker und suchte das englische Publikum über die Bedeutung Richard Wagners aufzuklären (*The Perfect Wagnerite* 1898). Daß Wagners Einfluß sich auch noch bei andern englischen Dichtern zeigt, habe ich in der zweiten Auflage von Wülkers *Geschichte der Englischen Literatur* (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1907) nachzuweisen versucht. Ein Aufenthalt in Florenz (1894) hatte Shaw das Verständnis für die Præraffaeliten und ihre Ideen eröffnet, und mit großer Begeisterung suchte er ihre Bestrebungen, namentlich die von William Morris, in weitere Volksschichten zu bringen. Schon 1892 hatte er mit seinem

sozialistischen, geschickten aber exzentrischen Stück *Widowers' Houses* Aufsehen erregt, seine eigenartige Begabung und Urwüchsigkeit, seine satirisch-humoristische, oft paradoxe Auffassung des Lebens und der Menschen, seine Ablehnung aller traditionellen und sorgsam gepflegten Kulturideale und aller schulmäßig angelesenen Schwärmerei und Heldenverehrung, seine meisterhafte Beherrschung der Sprache und seine Neigung, die Gestalten so übertrieben zu charakterisieren, daß sie fast Karikaturen werden — alle diese Eigentümlichkeiten Shaws zeigen sich zuerst in seinem Lustspiel *Arms and the Man* (1894), dessen Titel aus dem Anfang von Vergils *Aeneis* *Arma virumque cano* genommen ist.

Die Handlung von *Arms and the Man* (übersetzt unter dem Titel „Helden“ von S. Trebitsch: Drei Dramen von Bernard Shaw, Cottasche Buchhandlung, 1903) spielt in dem Kriege, den die Bulgaren im Jahre 1885 gegen die Serben führten. Der bulgarische Major Petkoff steht vor dem Feinde, und in banger Sorge warten seine Frau Katharina und seine Tochter Raina auf den Ausgang der Schlacht; die Sorge wird bei Raina durch den Gedanken an ihren Verlobten, den Major Sergius Saranoff, zu einer innern Dual. Endlich kommt die Nachricht von dem Siege der Bulgaren bei Slivniza. Die Frauen atmen auf. Sergius hat sich angeblich als ein unvergleichlicher Held gezeigt, als ein Muster der Tapferkeit und des Mutes. Raina ist stolz, um so stolzer, als sie sich in ihrem Heldenideal nicht getäuscht sieht. „Als er mich, sagt sie zur Mutter, in seinen Armen hielt und mir in die Augen schaute, da fiel es mir gerade ein, daß wir unsre Vorstellungen von Heldengröße vielleicht nur daher haben, daß wir gar so gern Byron und Buschkin lesen, und daß wir in diesem Jahre von der Oper in Bukarest so entzückt waren. Das wirkliche Leben glich so selten diesen Bildern — ja niemals, soweit ich es bis dahin kennen gelernt hatte. Denk dir nur, Mutter, ich zweifelte an ihm. Ich fragte mich, ob sich nicht am Ende alle seine Heldeneigenschaften und sein Soldatentum als Einbildung erweisen würden, sobald er sich in einer wirklichen Schlacht befände.“ Diese Betrachtung ist die Achse der ganzen Komödie. Getreu seinen sozialistischen Anschauungen will Bernard Shaw der Welt die Augen öffnen und nachweisen, daß die vielbesungne Tapferkeit im Kriege eine konventionelle Lüge sei. Dazu führt er einen in serbische Dienste getretenen Schweizer Hauptmann Bluntschli ein, der auf der Flucht durch den bulgarischen Ort rennt und verfolgt durch das Fenster in Rainas Schlafzimmer springt. Raina versteckt ihn vor den Verfolgern. Dieser Hauptmann, eine der wunderbarsten Karikaturen, die Shaw je auf die Bühne gebracht hat, treibt Raina den Glauben an die Heldengröße der Offiziere gründlich aus. Er schildert ihr den Kavallerieangriff auf seine Batterie, die nicht schießen konnte, weil sie keine Munition hatte, was die Reiter natürlich nicht hätten wissen können. Der Führer hätte sich bei dem Angriff wie ein Operettentenor benommen, wie ein Don Quichotte. Der Flüchtling sieht im Zimmer das Bild des Verlobten und erkennt in ihm den Führer. Raina ist entrüstet über diesen ideallosen

Soldaten, der vor ihr sitzt und Pralines kaut; aber bei der Nachstellung rettet sie ihn, und in einer Uniform des Vaters läßt sie ihn entkommen. Bald darauf kehrt Sergius zu seiner Braut zurück, aber er ist entschlossen, seinen Abschied zu nehmen. Er ist nicht befördert worden, weil er nicht korrekt wissenschaftlich angegriffen habe. Er passe nicht zum modernen Soldaten. „Soldat sein, sagt er, das ist die Kunst des Feiglings, erbarmungslos anzugreifen, wenn er die Übermacht hat, und weit vom Schusse zu bleiben, sobald er der Schwächere ist.“ Rainas Träume und Ideale gehn in Trümmer und lösen sich ganz auf, als ihr Held schließlich in ihrer Dienerin Louka das Ideal eines Weibes sieht. Nach dem Frieden kehrt Bluntschli zu Petkoffs zurück. Sein Vater ist gestorben und hat ihm in der Schweiz eine Reihe von Hotels hinterlassen. Raina, die bis dahin nur von Märchenprinzen, Heldentaten und Kavallerieattacken geträumt und Bluntschli seinen „Ladenschwengelsinn“ vorgeworfen hat, reicht ihm schließlich doch die Hand, als er ihr vorrechnet, daß er als Schweizer Hotelbesitzer zweihundert Pferde habe, siebenzig Wagen, viertausend Tischtücher, neuntausendsechshundert Servietten und Leintücher, zehntausend Messer und Gabeln usw. „Zeigen Sie mir irgendeinen Mann in ganz Bulgarien, ruft er aus, der soviel bieten kann!“

Die Komödie ist eine Satire auf die halbzivilisierten Zustände Bulgariens, aber doch noch mehr eine allgemeine Satire auf den modernen Militarismus und auf die gepriesenen Tugenden des Soldatenberufs. Im ersten Punkte mag Bernard Shaw recht haben, im zweiten hat er eine Anschauung verraten, die durchaus nicht mit der Wirklichkeit, auch nicht in England, übereinstimmt. Der Held Bluntschli ist als Offizier eine unmögliche Gestalt, eine Karikatur, die dadurch nicht verständlicher wird, daß Shaw den Offizier einen Schweizer sein läßt.

In *Candida* (übersetzt von S. Trebitsch in Drei Dramen von Bernard Shaw, Cottasche Buchhandlung, 1903) zeigt sich der Einfluß Ibsens ganz offenbar: die Gestalten haben alle einen leichten pathologischen Zug, und auch die Atmosphäre, in der sich die Handlung abspielt, ist dumpf und bedrückend. Aber Shaw versteht es vortrefflich, das Ungefunde und krankhaft Leidenschaftliche so humorvoll zu beleuchten, daß wir über das Quälende mancher Szenen hinwegkommen und der Entwicklung des psychologischen Problems mit wachsender Spannung lauschen.

Der Stoff erinnert an die Novelle „Emanuel Hansted“ von dem dänischen Schriftsteller Pontoppidan und stellenweise auch an Humphrey Wards „Robert Elsmere“. *Candida* ist die Frau des christlichsozialen Geistlichen Jakob Morell, der ganz in seinen weltbeglückenden Bestrebungen lebt, mit Enthusiasmus für die Verbreitung der christlichsozialen Ideen wirkt und nicht müde wird, auf der Kanzel zu predigen und auf der Tribüne Reden und Ansprachen zu halten. Der Gedanke an seine schöne und vortreffliche *Candida* macht ihn glücklich: „Es ist ein Vorgeschnack von dem Besten, was uns im Himmel erwartet, und was

wir uns auf Erden zu verschaffen trachten.“ Aber darum will er arbeiten, wirken, schaffen. „Ein braver Mann fühlt, daß er dem Himmel jede Stunde des Glücks mit einem guten harten Stück selbstloser Arbeit bezahlen muß, um seine Nebenmenschen zu beglücken. Wir haben nicht mehr Recht, Glück zu konsumieren, ohne es zu produzieren, als Reichtum einzunehmen, ohne ihn auszugeben.“ Candida hält alle diese Bemühungen, Pläne und Arbeiten ihres Mannes für ein vergebliches Werk: die Männer berauschten sich an dem Schwung und der Schönheit seiner Worte, und die Frauen seien, wie alle seine Sekretärinnen, in ihn verliebt. Sie fühlt sich vernachlässigt, eine Stelle ihres Herzens bleibt leer. Da wird ein junger Dichter, Eugen Marchbanks, der schlecht behandelte Sohn einer altadlichen Familie, in ihr Haus geführt. Eugen lebt mit seiner schwärmerischen Seele ganz in der Empfindungswelt der präraffaelitischen Dichterschule. Er sucht nach dem Madonnenideal und findet es in Candida; wie zu einer Heiligen schaut er, der zwanzigjährige Jüngling, zu ihr, der Fünfunddreißigjährigen empor, und alles, was sich in ihm, der in seiner Familie niemals den Begriff der Liebe kennen gelernt hat, an Schwärmerei, Begeisterung und Verzückerung angesammelt hat, das überträgt er auf Candida. Er verehrt sie mit religiöser Andacht, mit zarter, keuscher, himmlischer Liebe. Um so mehr empört es ihn, daß der Pfarrer dieses Ideal nicht zu würdigen scheint. „Ist es hier immer so gewesen, ruft er ihm zu, daß eine Frau mit einer großen Seele, die nach Wahrheit, Wirklichkeit und Freiheit dürstet, bloß mit Metaphern, Predigten und hochtrabenden, verbrauchten Redensarten abgesspeist wird? Glauben Sie, daß die Seele einer Frau von Ihrem Predigertalent leben kann?“ Eugen gesteht dem Pfarrer, daß er Candida liebe, und daß er allein Candida ganz verstünde. In seiner knabenhaften, leidenschaftlichen Art reizt er den Pfarrer so, daß dieser ihn schließlich packt und durchschüttelt. Candida kommt hinzu und nimmt sich des armen, zerzausten jungen Dichters mit mütterlicher Liebe an. Eugen ist glücklich, aber in Morells Seele senkt sich der ganze Nebel der Ungewißheit, der Furcht, der Eifersucht. Dieser junge unreife Mensch mit seinem „poetischen Abscheu“, mit seinen verworrenen Begriffen, seiner melancholischen Schwärmerei scheint ihm den Frieden, das Glück des Hauses zu rauben. Er ist wie niedergeschmettert, als Candida ihm gesteht: „Es scheint mir ungerecht, daß alle Liebe zu dir gehn soll und keine zu ihm, obgleich er sie soviel nötiger hat als du.“ Als Morell eines Abends aus einer christlichsozialen Versammlung zurückkehrt, findet er den jungen Dichter knieend vor Candida mit seinen Händen auf ihrem Schoße wie in religiöser Verzückerung vor einem Madonnenbilde. „Sie gab mir alles, worum ich bat, sagt er begeistert zum Pfarrer, ihren Schleier, ihre Flügel, den Sternenzweig aus ihrem Haar, die Lilien in ihrer weißen Hand, den aufgehenden Mond zu ihren Füßen.“ Es kommt zu einer für den Pfarrer qualvollen Szene. Candida soll zwischen beiden wählen. Sie will sich dem Schwächern hingeben — als der Schwächere, als das Wesen,

das ohne sie zugrunde gehn würde, gilt ihr der — Gatte. „Ich trete Ihnen mein Glück mit beiden Händen ab, sagt der junge Dichter zum Pfarrer, ich liebe Sie, weil Sie das Herz der Frau, die ich liebe, ganz ausgefüllt haben.“

Die psychologische Entwicklung ist ungemein spannend, und das Peinigende, das auf die Nerven fallen könnte, weiß Shaw sehr geschickt und mit prächtigem Humor immer wieder zu mäßigen und aufzuheben, indem er komische Figuren, den alten geldgierigen Burgeß, Candidas Vater, die verliebte Sekretärin Proserpina und den Hilfsprediger Alexander Will, in heitern Szenen dazwischenschiebt.

Seine ersten Stücke: *Widowers' Houses*; *The Philanderer*; *Mrs. Warren's Profession*; *Arms and the Man*; *Candida*; *You never can tell* und das fragmentarische *The Man of Destiny* hat Shaw 1898 unter dem Titel herausgegeben: *Plays, Pleasant and Unpleasant*. (London, Archibald Constable & Co.)

Im Jahre 1900 veröffentlichte Shaw eine neue Sammlung von Bühnenstücken unter dem Titel *Three Plays for Puritans*; die Stücke sind: *The Devil's Disciple*, *Caesar and Cleopatra* und *Captain Brassbound's Conversion*. Das psychologisch interessanteste und für die dichterische Kraft des Autors bezeichnendste Stück ist *The Devil's Disciple* (übersetzt unter dem Titel „Der Teufelskerl“ von S. Trebitsch). Die Handlung spielt im Jahre 1777 während des nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieges. In dem Städtchen Websterbridge lebt eine streng puritanische Gemeinde unter der Leitung des Pfarrers Anderson und seiner Frau Judith. Die einflussreichsten Mitglieder der Bürgerschaft sind die Dudgeons, und als besonders eifrige Puritanerin zeigt sich die Frau des Timothy Dudgeon, ein bei aller Frömmigkeit rohes und herzloses Weib. Von ihren Söhnen ist der eine ein Trottel, der andre, Dick, ist das verirrte Schaf der Gemeinde, ein Taugenichts, Schmuggler und Freund der Zigeuner. Die bigotte Erziehung hat aus ihm gerade das Gegenteil von einem puritanischen Christen gemacht; man nennt ihn den Lehrling des Teufels, und er selbst nimmt an dieser Bezeichnung keinen Anstoß und rühmt sich lachend seiner Teufelsdienste; im Grunde ist er aber ein nobler Charakter, ein warm empfindender Mensch, ein Kerl, der keine Furcht hat und dem Tode, ohne mit der Wimper zu zucken, ins Angesicht schaut. Sein Onkel Peter ist schon als Rebell von den Engländern gehängt worden, sein Vater ist zugleich gestorben und hat ihn zum Erben eingesetzt. Dick kehrt zur Testamentseröffnung nach seiner Vaterstadt zurück. Die Szene, die sich bei dieser Gelegenheit zwischen ihm und den Muckern abspielt, ist ein Meisterstück der realistischen Kunst und müßte, von guten Schauspielern vorgeführt, auch auf deutschen Bühnen einen durchschlagenden Erfolg haben. Die englischen Truppen sind immer näher gerückt; auch in Websterbridge soll ein warnendes Exempel gegen die Rebellen statuiert werden. Dick erfährt, daß der Pfarrer Anderson von den Engländern gehängt werden soll; dieser aber vermutet, daß der gefährliche Dick dazu bestimmt sei, und bittet ihn zu sich. Da Dicks Mutter schwer er-

frankt ist, eilt Anderson zu ihr und läßt Dick und Judith allein; endlich nach den vielen Jahren des ziellosen Umherschweifens fühlt er hier das Glück des häuslichen Friedens. Zwischen dem gottlosen und leichtsinnigen Teufelslehrling und der jungen frommen Pfarrersfrau spinnen sich unmerkbar Sympathien, die immer tiefer in ihre Seelen dringen. Man könnte sie, meint Dick zum Entsetzen Judiths, für ein Ehepaar halten. Da wird die Tür aufgerissen, englische Soldaten dringen ins Zimmer, der Führer redet Dick als Pfarrer Anderson an und verhaftet ihn als Rebellen. Judith will den Irrtum aufdecken, aber Dick hindert sie daran; er zieht sich Andersons Rock an und will sich die Handschellen anlegen lassen. Der Korporal rät ihm, von seiner Frau Abschied zu nehmen; die gezwungne Art, wie das geschieht, macht den Korporal stutzig; da überwindet sich Judith, wirft sich Dick um den Hals und küßt ihn — dann bricht sie ohnmächtig zusammen, während Dick als der vermeintliche Pfarrer abgeführt wird. Auch diese Szene ist von packender Gewalt. Als Anderson erfährt, was geschehen ist, und daß eigentlich er gehängt werden sollte, zieht er den Pfarrersrock aus, verwandelt sich in einen brutalen Kriegermann und eilt auf die Seite der Rebellen nach Springtown, wiegelt die Stadt auf und verlangt von den Engländern ein freies Geleit nach Websterbridge. Hier kommt er gerade zur rechten Zeit an, um den durch ein Kriegsgericht zum Tode verurteilten Dick zu retten. Dieser letzte Akt mit den als Karikaturen gezeichneten englischen Offizieren und der an ein mittelalterliches Spektakelstück erinnernden Hinrichtungsszene auf dem Marktplatz fällt gegen die ersten Akte bedeutend ab. Daß er auf das englische Theaterpublikum keinen besonders tiefen Eindruck machen konnte, ist erklärlich.

Die schärfsten Satiren und witzigsten Bemerkungen Shaws findet man in seinen Dramen oft an den Stellen, wo man sie eigentlich nicht sucht, nämlich in den szenischen Angaben und Winken für den Regisseur und den Schauspieler. So sagt er in seiner historischen Komödie *Caesar and Cleopatra* (übersetzt von S. Trebitsch, 1904) von der Szene: „Die Sterne und der wolkenlose Himmel erhellten damals zwei bemerkenswerte Schäden aller Kulturen: einen Palast und Soldaten. Der Palast, ein altes niedriges, geweißtes syrisches Gebäude, ist nicht so häßlich wie der Buckinghampalast, und die Offiziere im Hofe sind viel zivilisierter als moderne englische Offiziere. Sie wären zum Beispiel unfähig, die Leiber ihrer toten Feinde zu sammeln, um sie zu zerstückeln, wie es die Engländer unter Cromwell und mit dem Mahdi getan haben.“ Oder bei den szenischen Angaben im zweiten Akt, wo er die Halle des Palastes in Alexandria beschreibt: „Die Kultur von Tottenham Court Road verhält sich zur ägyptischen Zivilisation, wie die gläserne Rosenkranz- und tätowierte Zivilisation der Gesellschaftsinseln sich zu Tottenham Court Road verhält.“ Das ganze Stück mutet einen an wie eine übermütige, geistvolle Parodie auf die idealistischen Römertragödien mit ihren konventionell-heroischen Gestalten und ihrem unwahren theatralischen Pathos. Shaws

Absicht, die alten Römer und Ägypter in ihrem Wesen, ihren Bewegungen, Gedanken und Worten wie ganz moderne Menschen darzustellen, nimmt zuweilen einen Grad an, daß die Komödie stellenweise zur Burleske wird und stark an die ulkigen Stücke erinnert, die von deutschen Studentenvereinen zu ihren heitern Festlichkeiten aufgeführt werden. Kleopatra erscheint als ein naiver, zuweilen ungezogener englischer Backfisch, Cäsar als eine Art von philosophierendem reisendem Engländer, von übersättigtem Globetrotter, als ein sentimentaler Welteroberer — oder richtiger als Bernard Shaw, als ein Pendant zum Hauptmann Bluntschli. Aus Furcht vor den Römern hat sich Kleopatra geflüchtet und versteckt sich hinter der Türe einer Sphinx; hier erscheint in der Nacht Cäsar und begrüßt die Sphinx als das Sinnbild seines Lebens. Kleopatra belauscht ihn und lädt ihn, „den alten Herrn“, ein, zu ihr hinaufzuklettern. Cäsar tut es. „Du bist alt und ziemlich dünn und sehnig, sagt sie zu ihm, aber du hast eine nette Stimme. Und ich freue mich, daß ich jemand habe, mit dem ich plaudern kann, obgleich ich glaube, daß es mit dir hier (sie deutet auf die Stirn) nicht ganz richtig ist.“ Kleopatra beweist ihren Beruf zur Königin dadurch, daß sie ihre herrschsüchtige „Reichsamme“ *Statateeta* mit einer Schlangenhaut durchprügelt; dann springt sie auf die Stufen ihres Thrones und ruft: „Nun bin ich endlich eine wirkliche Königin — eine wirkliche — wahrhaftige — wahrhaftige Königin! die Königin Kleopatra.“ Und als sie die Reichsamme später wieder schildert, entgegnet diese entrüstet: „Du bist wie die übrigen, du möchtest das werden, was die Römer das »neue Weib« nennen.“ Beim Abschiede verspricht Cäsar der Kleopatra ein wundervolles Geschenk aus Rom zu senden. Komm, Kleopatra, vergib mir und sag mir Lebewohl, und ich will dir dafür einen Mann senden, einen Römer vom Scheitel bis zur Sohle, und der edelsten Römer einen. Keinen alten, der für das Messer reif ist, — keinen, der unter den Siegeslorbeeren einen Raskopf verbirgt, — und keinen, der die Last der Welt auf seinen Schultern zu tragen hat — sondern einen frischen und flotten, einen starken und jungen, einen, der des Morgens hofft, am Tage kämpft und des Abends schwärmt — willst du so einen zum Tausche für Cäsar annehmen?

Kleopatra (bebend): Seinen Namen! Seinen Namen!

Cäsar: Soll er Marc Antonius heißen? (Sie wirft sich in seine Arme.)

Es ist selbstverständlich, daß das Stück eines so originellen Denkers wie Bernard Shaw auch viele packende Szenen und wirkungsvolle Einzelheiten enthält, zum Beispiel die Szene zwischen Cäsar und Kleopatra nach der Ermordung des *Bothinus*; aber im Grunde ist die ganze Komödie ein Experiment, das auf der Bühne keinen bedeutenden Erfolg haben kann. Manche Lebenswahrheit finden wir in schlagender Form wiedergegeben: „Majestät, sagt *Apollodorus* zu Kleopatra, wenn ein Dummkopf etwas tut, dessen er sich schämt, dann erklärt er immer, daß es seine Pflicht sei.“ Als Cäsar gemeldet wird, daß die Alexandrinische Bibliothek in Flammen stehe, macht er keine Anstalten, sie zu retten: „Ich bin selbst ein Autor, und ich sage dir: es wäre

besser, wenn die Ägypter ihr Leben lebten, statt es mit Hilfe ihrer Bücher zu verträumen.“ Dieses Stück hat wohl dem Kritiker der *Edinburgh Review* (Juli 1902) vorgeschwebt, als er Shaws Stück bezeichnete als *fascinating exercises in dialectic which Mr. Shaw miscalls plays*. Das dritte Stück aus den *Plays for Puritans* ist die unterhaltende und satirische Komödie *Captain Brassbound's Conversion*, die 1906 im Court Theatre mit großem Erfolge aufgeführt worden ist. Die Mutter des Kapitäns Brassbound ist nach dessen Ansicht von dem pedantischen und engherzigen Richter Howard Hallam ungerecht beurteilt worden. Eines Tages trifft er diesen Richter in Marokko, der zu seiner und der Lady Cicely Sicherheit eine Eskorte verlangt hat; Brassbound leitet diese Eskorte und will an Hallam Rache nehmen. Er führt ihn und die Lady nach einem entlegnen Schloß im Atlasgebirge und verrät sie den Arabern. Aber die liebenswürdige Cicely, eine der reizendsten Frauengestalten, die Shaw gezeichnet hat, bekehrt den Kapitän zu edlern Gefühlen. Mittlerweile kommen die arabischen Räuber, und nur dadurch, daß ein amerikanischer Kreuzer ein Landungskorps schickt, werden die Engländer gerettet. Tiefere Gehalt hat das Stück nicht, aber es ist geschickt nach Art der guten Melodramen aufgebaut und wirkt durch die spannende Handlung, durch einen geistvollen Dialog und durch die malerischen Gruppen, die aus den verschiedensten auf der Szene zusammenkommenden Nationalitäten vorgeführt werden.

In dem Lustspiel „Mensch und Übermensch. Eine Komödie und eine Philosophie“ (*Man and Superman. A Comedy and a Philosophy*, London, Archibald Constable & Co., 1903) gibt Shaw fein gezeichnete Charakterstudien mit der Grundthese, daß der Mann im Leben der Gehegte sei und das Weib der Heber.

Haben Sie Maeterlincks Buch über die Biene gelesen? fragt der Held John Tanner den in Anna Whitefield verliebten Octavius Ramsden. „Es ist eine schreckliche Lehre für die Menschheit. Sie glauben, daß Sie Annas Bewerber seien, daß Sie der Verfolger seien und Anna die Verfolgte, daß es Ihre Sache sei, zu werben, zu überreden, zu überwinden, zu siegen. Armer Narr! Sie sind der Verfolgte, Sie sind der Gejagte auf der Reiterbeize, Sie sind das ausgewählte Opfer. Sie brauchen gar nicht voll Sehnsucht durch die Stäbe der Mausfalle nach dem Speck zu schauen: die Tür ist offen, und sie wird offen bleiben, bis sie sich hinter Ihnen für immer schließt. . . . Gehen Sie zur Biene, Sie Dichter, beobachten Sie ihre Gewohnheiten, und seien Sie klug! Bei Gott, Octavius, wenn die Weiber ohne unsre Arbeit fertig würden, und wir ihren Kindern die Nahrung aufsäßen, statt sie ihnen zu verschaffen, sie würden uns töten, wie die Spinne ihre Männchen tötet oder die Biene die Drohnen. Und sie würden ganz recht haben, wenn wir Männer zu nichts weiter gut wären als zur Liebe.“

Wie John nun selbst, trotz seiner Philosophie, von derselben Anna, deren Vormund er ist, verfolgt wird und schließlich in die Falle geht, das ist das Problem dieser Komödie. John flieht in seinem Automobil nach Spanien,

wird hier von Räubern gefangen genommen, philosophiert mit dem Räuberhauptmann Mendoza, verbringt die Nacht im Lager, und während er schläft, erscheinen auf der Bühne Don Juan, Donna Anna, der Teufel und der Commodore, und alle philosophieren über die Probleme des Lebens, über Gott, Himmel und Erde, über Mann und Weib, über Liebe und Politik, über Lebenskraft und bildende Künste, über Wagner und Nietzsche und über den Übermenschen. „Wo kann ich den Übermenschen finden?“ ruft Donna Anna. „Er ist noch nicht geschaffen, Señora,“ sagt der Teufel. „Noch nicht geschaffen? Dann ist mein Werk noch nicht beendet. Ich glaube an das kommende Leben. (In das Univerfum hineinrufend) Einen Vater — einen Vater für den Übermenschen!“ Anna Whitefield ist dem entflohenen John auch in einem Automobil nachgefahren. Im Räuberlager trifft sie ihn, und in Granada fängt sie ihn endlich mit ihrer Liebe ein.

John Tanner hat seine Ideen in einem Werk „Das Handbuch des Revolutionärs“ (*The Revolutionist's Handbook*) niedergelegt, und diese Schrift ist dem Lustspiel beigelegt worden — ein Sammelsurium von originellen Gedanken und Verrücktheiten, von scharfen Satiren und paradoxen Spekulationen. Einige seien hier angeführt: „Wer an Erziehung glaubt, an das Strafgesetzbuch und an Sport, braucht nur noch Geld zu haben, und er ist ein vollkommener moderner Gentleman.“ „Das Heim ist das Gefängnis des Mädchens und das Arbeitshaus des Weibes.“ „Die Kultur ist eine Krankheit, die dadurch entstanden ist, daß man eine Gesellschaft mit verdorbnem Material aufgebaut hat.“ „Jeder Mann über vierzig Jahre ist ein Schurke.“ „Hütet euch vor dem Manne, der euch den Hieb nicht zurückgibt; er wird euch niemals verzeihen noch zulassen, daß ihr euch die Tat selbst verzeiht!“ „Wenn ihr damit anfangt, euch für die zu opfern, die ihr liebt, so werdet ihr damit enden, daß ihr die hasset, denen ihr euch geopfert habt.“

Auch die dem Lustspiel vorangestellte Dedikationsepistel an Arthur Bingham Walkley ist reich an charakteristischen Gedanken. In Bunyan findet Shaw die ganze Philosophie Nietzsches wieder. „Bunyan, Blake, Hogarth und Turner (diese vier besonders und vor allen englischen Klassikern), Goethe, Shelley, Schopenhauer, Wagner, Ibsen, Morris, Tolstoi und Nietzsche gehören zu den Schriftstellern, deren Weltanschauung der meinigen mehr oder weniger verwandt ist.“ Auch das Stück *Major Barbara* (*A Discussion in 3 acts*, 1905) fesselt mehr durch die darin ausgesprochenen Ideen über soziale Fragen als durch die Handlung. Die Heldin Barbara ist Major in der Heilsarmee, tritt aber aus, als sie erfährt, daß die Heilsarmee Unterstützungsgelder annimmt, die nach Barbaras Ansicht auf unmoralische Weise, zum Beispiel durch Spekulation mit Branntwein, gewonnen seien. In der Fürsorge für die Arbeiter in ihres Vaters Fabrik findet sie schließlich Befriedigung, zumal da ihr auch das Glück der Liebe treu bleibt.

Mit einem von Shaws letzten Stücken „Der Arzt in der Klemme“ (*The Doctors Dilemma*, 1906) hat sich die Kritik lebhaft beschäftigt. Shaw führt

hier eine ganze Schar von Ärzten auf die Bühne, und das Dilemma des Dr. Kidgeon besteht in dem Zweifel, ob er mit seinem nur noch für einen Patienten zulängenden Mittel gegen die Tuberkulose den begabten aber schurkenhaften Künstler Dubedat vor dem Tode retten soll oder einen moralisch hochstehenden aber sonst unbedeutenden Kranken. Da dem Arzt die schöne Mrs. Dubedat sehr gefällt, und er sich in sie verliebt, so übergibt er Mr. Dubedat einem Charlatan, der den Kranken bald ins Jenseits befördert. Kurze Zeit darauf bewirbt sich Dr. Kidgeon um die Hand der schönen Witwe, erfährt aber, daß sich die edle Dame schon wieder — verheiratet habe. Manche Kritiker, zum Beispiel der des *Graphic*, sind über dieses Stück empört und halten Shaw für einen Narren; aber William Archer sagt in der *Tribune*: Bis zum Ende des zweiten Akts ist dieses Stück das beste, was Shaw jemals geschrieben hat. Bis zum vierten sei es gewagt, originell und bewundernswert, leider sei der Schluß absolut langweilig.

Bernard Shaw ist bei einem großen Teil des englischen Publikums wenig beliebt, weil er die Schäden und Gebrechen der Gesellschaft mit einer dem englischen Philister peinlichen Offenheit und Rücksichtslosigkeit behandelt, ihm liebgewordne Illusionen raubt und die konventionelle Draperie von seinen Gestalten wegrißt. Von dem gepriesenen Fortschritt der Menschheit hält er nichts. „Alle die Roheit, sagt er in seinen Anmerkungen zu *Caesar and Cleopatra*, die Barbarei, das Mittelalter und alle übrige, was in der Vergangenheit existiert hat, existiert noch in diesem Augenblick.“ Er ist der Meinung, daß die Menschen mit ihrer Moraltheorie während der letzten 2500 Jahre im Irrtum seien: „Es muß für viele von uns ein beständiges Rätsel bleiben, wie die christliche Ära, so herrlich in ihren Absichten, praktisch eine so entehrende Episode in der Geschichte der Menschheit werden konnte.“ Shaws Vorliebe für paradoxe Wendungen, für Antithesen und Hyperbeln, mit deren Hilfe sich heutzutage ja fast alle Reformer den Anschein von Gedankentiefe und Originalität zu geben pflegen, bis man sie als Phantasten und Charlatane erkannt hat, diese Vorliebe zeigt sich auch in seinen sozialistischen Schriften, zum Beispiel in dem Büchelchen „Sozialismus für Millionäre“ (übersetzt von G. Vandauer, Berlin, 1907, Concordia, Deutsche Verlagsanstalt), worin er den Wohltätern der Menschheit den Rat erteilt: „Gebt dem Volke nie, was es braucht; gebt ihm etwas, was es brauchen sollte und nicht begehrt.“ Es ist erklärlich, daß Shaw mit seiner Weltanschauung in England bis jetzt nur wenig Beifall und Anhänger hat finden können, trotzdem bleibt er eine der interessantesten Erscheinungen der gegenwärtigen Literatur.

