Zeitschrift: Am häuslichen Herd : schweizerische illustrierte Monatsschrift
Herausgeber: Pestalozzigesellschaft Zürich
Band: 18 (1914-1915)
Heft: 11

Artikel: Vom Zauber der Bühne und ihrem ethischen Wert
Autor: Gleichen-Russwurm, Alexander von
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-662752

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.08.2025

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

In der Antiki, e junge, und d'Syrinx e Fleete vo Schilfrohr,
Chloe haig d'Hirtin ghaiße, fir die haig er gfleetet und gschwärmt als.

„So?" het d'Frau Byfang gsait, schynt's danggbar fir die Bilehrig.

„Jo, und derno zue der Birspfyffe hämmer gwehnlig no ghipplet —
Hippli vo Leewezahnstengel, aigetlig hämmer där Blueme
Anderst gsait, will si so gmain isch — item, die Hippli händ tschätteret,
Wie Glarinett, ganz fyni, zuer hälle Birswydepfyffe ....
Bald derno isch der Holunder dra ko, sy Mark hämmer uusbohrt,
Schlehbixe gmacht uus em uusgheelte Holz mit hailigem Yser.
D'Ryste hämmer z'erscht kaut — der Gschmagg hani noo uff der Zunge —
Und si derno als Kugele mit eme Stäggli als Stepsel
Glade=n=und fest in die hohli Hand hynegjagt, aß es glepft het —
Mänggmohl au grad no ganz gheerig weh doo... 's isch doch als
scheen gsi,

Scheen nit zuem Saage vor Zyte, womer als Buebe=n=im Friejohr
Dert an der Birs gsi sind! ....
„I find, sogar vorem Johr no,
Isch's ganz erdräglig gsi in däm Läbe, will dä so entsetzlig
Krieg nohnig gsi isch, wo Aim fascht krank und verruggt macht..."

„Due mer jetz nit Spintisiere=n=und dringg mer ändlig Dy Kaffi,"
Het d'Frau Byfang do ihre Ma ermahnt — und so het er
Wyters nyt gsait meh fir hite=n=und still nur sy Milchkaffi glefflet.

Dominik Müller.

Vom Zauber der Bühne und ihrem ethischen Wert.

Von Alexander von Gleichen=Rußwurm.

In unserer Welt, die vielen ernüchtert und entzaubert dünkt, gibt es noch eine Stätte des Märchens. Weltmärchen werden da erzählt, solche von heute, von gestern, von Jahrhunderten her, ja von Jahrtausenden her. Denn wanderten nicht im Lauf der allerletzten Zeit die Geschöpfe des Äschylos und Euripides in ewiger Jugend über die Bühne?

Geschehnisse schenkt uns das Theater, die nie und nimmer geschehen sind und doch lebendiger, doch wahrer erscheinen als alles wirklich Geschehene, denn in ihnen wohnt fest zusammengezogen, zur Quintessenz verdichtet, das innige Bewußtsein des Lebens. Jene Bretter lehren den Zusammenhang allen Seins, greifbar und laut. Gewaltsam wird die zersplitterte Aufmerksamkeit gefaßt, kräftig bezwungen.

Die Männer, denen je die Macht in Hand gegeben war, standen niemals dem Theater gleichgültig gegenüber. Es wurde entweder als Stätte der Andacht oder als das Haus der Sünde angesehen. In Shakesspeares Sturm ist das Abschiedswort des Zauberers Prospero an die Geister, die ihm dienstbar waren, eigentümlich gedeutet worden. Shakespeare soll sich selbst und sein Scheiden vom Bühnenzauber gemeint haben, als er Prospero

wehmutsvoll das Wunderbuch versenken läßt und der Herrschaft über die Geister entsagen.

Der Bühne Zauber gebietet ja auch einem eigentümlichen Geisterreich — vom zartesten, luftigsten Gespenst bis hinab zum niedrigsten, hexengeborenen Ungeheuer. Hehrste Begeisterung, holdeste Liebe kann dieser Zauber in die Seele senken, aber er kann auch die schlimmsten Unholde wecken, die ohne Fluch die Lippen nicht öffnen mögen.

Darum die widerspruchsvolle Bewertung der Schaubühne von ihren Anfängen bis heute.

Und der Rückblick auf dieses Verhältnis ist in der Gegenwart besonders lehrreich und wichtig, weil viele, weitgezogene Kreise von Menschen, jetzt mehr als je, an dieser Stätte Erhebung suchen.

Nichts ist rührender als die leidenschaftliche Hingabe gegenüber dem Bühnenzauber in den verschiedensten Berufsklassen. Der kleine Beamte, der die Woche lang nichts als Nüchternheit im Bureau und zu Hause genossen, flüchtet Sonntags in die schöne Welt des Scheins. Er geht ins Theater, nachmittags und abends wieder. Er genießt wohl eine ziemlich heterogene Kunst: Nachmittags etwa Faust in der billigen Klassikervorstellung und abends die lustige Witwe. Doch wie mir ein solcher Mann treuherzig versicherte: „Das Theater tut halt wohl." Bei Schnee, bei Sturm, bei Regen hält vor der Theaterkasse in München der arme Student, der junge Volksschullehrer die ganze Nacht Wache — ich sage, die ganze, lange Winternacht bis zur grauen Morgenstunde, um einen Platz für den Nibelungenring zu erobern. Herrliche, heilige Begeisterung, die nur jugendliche Armut kennt! Weihevolle Augenblicke schenkt sie dem Unbemittelten, während der Reiche müde lächelt und niemals ihre wunderbaren Tränen weint. Ich erinnere mich eines Berufsmodells, das den ganzen Tag, um Brot zu verdienen, in den mühsamsten Stellungen den Malern stand. Dann aber harrte es noch stundenlang vor der Theaterkasse, um einen Stehplatz für den andern Tag zu kaufen. Nur wer solche kleine Züge aus dem Leben kennt, ist sich der vollen Tragweite des Theaters bewußt.

Es ist ein recht übertriebener Pessimismus, den Niedergang von Kunst und Geschmack so ganz im allgemeinen zu bejammern. Der naiven Freude eines sehr großen Teils des Publikums schließt sich die naive Freude vieler ehrlich begeisterter Schauspieler an. Wieviel Liebe, wieviel Hingabe in diesem schweren Beruf, wo das Spiel durchaus kein Spiel, sondern ein unablässiges Ringen, eine Anspannung höchster Kräfte bedeutet, eine der großen Arbeiten im Dienste der Menschheit! Allmählich, wenn auch noch in geringem Grade, wird sogar dem Laien dieses Verdienst bewußt.

Brot und Spiele! Wir brauchen beides, um an Leib und Seele lebendig zu bleiben. Wie aber sollen und dürfen solche Spiele sein? Ist hier eine Lebensmittelkontrolle möglich und wünschenswert? Bei diesem Ausdruck „Kontrolle" zittern wir für unsere moderne Freiheit, als gälte es etwa Zensurzustände zurückzubringen, wie sie bestanden, als der alte Laube in Wien das Burgtheater übernahm und sich die Klassiker possierliche Beschneidungen gefallen ließen. Der Autor soll sich nicht vor einem altmodischen Zensor, nicht vor einer böswilligen Kritik zu scheuen haben. Er soll beben vor dem eigenen künstlerischen Gewissen, das jeder Schaffende besitzt und nur mit Sophismen zur Ruhe bringt. Er muß dem Publikum nicht schmeicheln,

nicht bewußt seinen Schwächen dienen mit abscheulicher Demut, wie einst die Höflinge den Despoten, nicht kriechen vor der Menge und ihre Gunst mit schlauer Berechnung zu gewinnen trachten.

Alle Tyrannen sind erst zu Tyrannen erzogen worden. So steht es auch mit der modernen Despotie, die ein sogenanntes „großes Publikum" ausübt. Man hat das Theaterpublikum schon oft mit einem vielköpfigen Ungeheuer verglichen. Frank Wedekind, der tiefernste Witzbold, hat jüngst, als er in einem satirischen Schauspiel auftrat, behauptet, nun gehe er daran, seinen Kopf in den Rachen des Untiers zu stecken.

Wenn die Zuschauermenge heute grausam genannt wird, wie hätte man sie in früheren Zeiten nennen sollen, da sie zu ihrer Freude nicht nur im Zirkus, sondern auch im Theater den Kitzel der Grausamkeit verlangte! In Rom schloß einmal eine Tragödie mit dem Flammentod eines Verbrechers, der gezwungen war, die Rolle des Herkules zu spielen. Bei den mittelalterlichen Mysterien galt die möglichst realistische Darstellung der Hölle für einen Hauptanziehungspunkt. Kettengerassel, Stöhnen und Schreien der Verdammten wollte man hören. Doch selbst als das Drama sich verfeinerte, als die Welt an edlen Kunstwerken Gefallen fand, erhielt sich den Darstellern gegenüber eine seltene Roheit des Herzens. Der Mime blieb von der bürgerlichen und kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen. Und der gläubige Christ sprach oft mit Schauderun davon, daß ein unglücklicher Komödiant ewiger Verdammnis verfiel, weil er die Menge durch kurze Stunden unterhielt.

Bei der moralischen Beurteilung des Schauspiels verwickelte sich die Menschheit in die denkbar größten Widersprüche. Den Griechen galt das Theater als Erziehungsstätte, wie es Schiller etwa der germanischen Welt begreiflich machte. Im republikanischen Rom wollte man lange von der Bühne nichts wissen. Nicht nur die Stoiker verachteten das Schauspiel als entnervenden Genuß, auch manche politische Strömung arbeitete seiner Verbreitung entgegen. Pompejus mußte die erste römische Bühne als Venustempel verkleiden, um strengen Rügen zu entgehen. Die Schauspieler waren damals ebenso gebrandmarkt und verachtet wie später unter christlichem Einfluß. Frauen duldete die ernste Stadt nur ungern im Publikum, ja ein römischer Bürger hatte das Recht, sich von seiner Gattin scheiden zu lassen, wenn sie ohne seine Erlaubnis einer Vorstellung beiwohnte. Allerdings widersprachen die Stücke der strengen altrömischen Moral. In Athen fand die Schaubühne ihr Urbild als moralische Anstalt, in Rom als Stätte heiterer, ausgelassener Unterhaltung.

Aus dem altrömischen Geist strenger Moral und Sitte wuchs deshalb der Eifer hervor, mit dem das Theater in den ersten christlichen Jahrhunderten verfolgt wurde. Die Gefühle der Sittenprediger waren damals denen wohl ähnlich, die Macaulay den Puritanern zuschrieb: „Sie waren nicht gegen das Stiergefecht, weil es dem Stier Schmerzen bereitete, sondern weil es den Zuschauern Vergnügen machte."

Das Theater wurde nicht wegen seiner sittenlosen Stücke verdammt, sondern weil es die Menschen irdisch ergötzte. Tertullian erzählt im Kapitel „de spectaculis", daß eine Christin aus Zerstreutheit ins Theater gegangen und dort vom Teufel besessen worden sei. Der Exorzist stritt mit dem bösen Geist über diese Vermessenheit, doch Satan erwiderte, er habe die Frau in seinem Haus gefunden. Trotz solcher Meinung unter den Kirchenvätern fand

die dramatische Kunst in den Klöstern Zuflucht. Für ein Publikum von Nonnen wurden unsere ersten Dramen gedichtet. Nach einem Zwischenraum von beinahe tausend Jahren beginnt die dramatische Literatur aufs neue mit den Stücken der Roswitha von Gandersheim. Die ethische Aufgabe der Bühne, den Widerwillen gegen das Unmenschliche zu stärken, wurde zuerst von Mönchen und Nonnen begriffen, die langsam anfingen Komödie zu spielen.

Ein gebildeter und verfeinerter Geschmack wird durch den Anblick roher Greuel nicht nur erschüttert, er wird verletzt. Ein Theater, in dem die Menschen ihr Mitleid idealen Leiden zuwenden, entwickelt diese Empfindung des Abgestoßenseins und wirkt so als Schutzwehr gegen die äußersten Formen der Grausamkeit.

Es fanden sich zu allen Zeiten einzelne aufgeklärte Geister, die von der Bühne Gutes hofften und auch erreichten. Freilich eiferte die Mehrzahl der heidnischen Moralisten in Rom, der christlichen in Europa des Mittelalters gegen das Theater. Allein gebieterisch verlangte das Volk seinen Possenreißer, ob es zum Spiel nun lachte oder weinte.

Nach dem Zerfall der antiken Bauten errichtete man aus Brettern und Latten provisorische Bühnen auf dem Markt und in den Kirchen, in den Refektorien und in den Festsälen der Großen. Wo man für die Sprache der Dichter nicht reif genug war, ebnete der Schalksnarr den Weg. Während die Schauspieler in Italien noch die Ruinen der Amphitheater benutzten, wurde in Paris ein eigenes Haus für die Mysterienbühne errichtet „le théâtre de la trinité". Ungefähr hundert Jahre später folgten Nürnberg und Augsburg, wo man in einer Art von Scheuer eine „Bruck" aufstellte, wie die Szene damals hieß. Das erste feststehende Bühnenhaus in unserem Sinn baute Sansovino in Venedig am Ende des 16. Jahrhunderts für die Fastnachtskomödie. Anfangs blieb die Anordnung der Plätze dem Zufall überlassen und man stellte seine Stühle nach Belieben in den Saal. Nach und nach ermittelten Freunde der dramatischen Kunst die beste Ordnung der Sitzplätze, reihten die Stühle zu regelmäßigen Linien und zierten die Wände mit einem Kranz abgeschlossener Logen. Nach Giovios „deliciarium theatralium" ist Lionardo da Vinci der Erfinder des geordneten Zuschauerraums. Battista Franco stattete in Rom die Logen mit Vorhängen aus für Prälaten, die das Theater nicht entbehren, sich aber nicht gerne darin zeigen wollten. Diese waren die Urbilder jener „loges grillées", worin sich die Damen der Pariser Welt bei allzu lockeren Stücken verbargen.

Ein weittragendes Ereignis für die Gemütsart des Publikums bildete die Entstehung der Oper am Ende des 16. Jahrhunderts. Ein reicher Florentiner ließ vor eingeladenen Freunden zur Karnevalsunterhaltung „Dafne", ein Trauerspiel mit Musik aufführen (1594). „Freudig erstaunt hörten wir das Ungewohnte", schrieb einer der Gäste, „und jeder war sich bewußt, einer neuen Kunst gegenüberzustehen." Zehn Jahre später begann in Europa der Triumphzug der italienischen Oper. Dies war ein neuer Faktor von ungeahnter Gewalt in der Sittengeschichte unserer Gesellschaft. Die Ekstase der modernen Wagnergemeinde gibt nur ein schwaches Bild der Begeisterung, die jene erste Gemeinde der neuerfundenen Oper ergriff. Männer und Frauen umarmten sich und schluchzten. Jene Arien, die uns heute so kindlich vorkommen, entfesselten Ströme von Tränen und übten un-

berechenbaren Einfluß. Die aufrichtig-brutale Sinnlichkeit wurde empfindsam süß.

Den großen künstlerischen Aufschwung Englands bezeichnet die Gründung der ersten ständigen Bühne in London. König Jakob der Erste ernennt im Jahre 1604 eine Truppe von Schauspielern — darunter Shakespeare — zu Hofschauspielern und gibt ihnen dadurch offizielle Daseinsberechtigung. Das Theatergebäude hieß „the globe" und wurde in einem vormaligen Kloster eingerichtet. Damals saßen bevorzugte Zuschauer auf der Szene selbst. Diese war dreigeteilt mit einer kleineren, durch einen Vorhang abgeschlossenen Innenbühne, ähnlich wie heute in Oberammergau. Darüber war ein Balkon, der allerlei vorstellen mußte, hauptsächlich aber bei historischen Stücken die Zinne einer belagerten Stadt. Diese Einrichtung hatte Shakespeare stets vor Augen. Immermann, der selbst Theaterleiter war, meinte: „Diese primitive Einrichtung der Bühne, deren Decke bei Lustspielen blau, bei Trauerspielen schwarz verhängt war, hatte Darsteller und Zuschauer in besseren, geistigen Kontakt gebracht als alle Dekorationskünste."

Merkwürdig äußerte sich das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum in Spanien, wo das Volk von jeher leidenschaftlich für die dramatische Kunst begeistert war. Wie einst Pompejus das Schauspiel in Rom mit den Zeremonien des Götterdienstes in Verbindung brachte, flüchtete das spanische Drama in die Arme der Kirche. Die allegorisch religiösen Spiele — die Autós — dauerten fort, als im übrigen Europa die Mysterien längst verschwunden waren. Gespielt wurde meist in der Nähe einer Kirche oder eines Krankenhauses, zu deren Gunsten man die Einnahmen verwendete. Außerdem durchzogen weltliche Wandertruppen das Land, oft sogar recht armseliger Art. Manchmal bestanden sie nur aus zwei bis drei Personen und mußten die Requisiten zu jeder Vorstellung im Dorf oder Städtchen zusammenbetteln, wenn sie nicht vorzogen, das Unentbehrliche zu stehlen. Ein rührendes Beispiel der tiefeingewurzelten Theaterleidenschaft der Spanier bietet die Lebensgeschichte des Cervantes. Von orientalischen Seeräubern in Afrika gefangen, tröstete er sich und seine Genossen im Kerker durch Komödienspiel. Den Tod vor Augen deklamierten die jungen Männer die Rollen ihrer Lieblingsdichter, die sie alle auswendig wußten. Die Freude am Schauspiel und Schaugepränge blieb den Spaniern zu eigen, obwohl Philipp II. und Philipp IV. die Komödianten des Landes verwies, obwohl die Anhänger des wundertätigen Priesters Possada auf sein Geheiß das Theater in Cordova zerstörten, obwohl die Oper einmal abgeschafft wurde, weil man ihr das Entstehen von Pest und Dürre zuschrieb. Dieser religiöse Aberglaube erscheint besonders merkwürdig im Hinblick auf andere katholische Länder, wo man geradezu auf das Gegenteil verfiel. In den bayerischen und Tyroler Bergen sollte „das Spiel" die Macht der Fürbitte bei verschiedenen Heiligen besitzen und von Mensch wie Tier Seuchen abhalten.

Es war sehr undankbar von der Pariser Sorbonne, im Jahre 1694 zu dekretieren: „Les comédiens par leur profession, comme elle s' exerce, sont en état de péché mortel." Denn Hof und Adel hatten zur Zeit Corneilles ihre einzige Bildungsstätte im Theater. Hochherzig und ritterlich fühlen, kleinliche Interessen großen Pflichten opfern lehrte sein dramatisches Werk. Die eigentümliche Blüte Frankreichs im 17. Jahrhundert hing eng damit zusammen. Als die adelige Jugend meist noch des Lesens und Schrei-

bens unkundig war, empfing sie ihre einzige intellektuelle Erziehung durch die Bühne. Wenn auch auf Umwegen, wurde sie auf diese Art dem Geist der Antike genähert und von feudaler Barbarei befreit. Es ist sonderbar, daß trotz dieses so offenbar veredelnden Einflusses der Bühne auf den Anstand der Gefühle der Beruf des Schauspielers und Schauspieldichters noch lange nicht zu Ehren kam und daß ein Racine, ein Molière — jene klaren, hohen Vertreter edler Sitte — sich ihres Berufes wie einer Sünde hätten schämen sollen. Erst Voltaire vermochte es, diesen Gegenstand vernünftig anzufassen und dem Publikum Respekt zu predigen vor jenen, die es erfreuten, rührten und besserten. Der Erfolg seiner Fürsprache zeigte sich bald während der Revolution. Mit einem Schlag war der Druck aufgehoben, der auf den Schauspielern lastete. Vielleicht stand das Theater niemals in so hohem Ansehen als zu jener Zeit, in der Pathos das tägliche Leben beherrschte, in der auf der Weltbühne unerhörte Trauerspiele und groteske Satyrstücke einander folgten. Der Glaube an abstrakte Begriffe hob die Tirade zum Ereignis und gab der schönen Bewegung tieferen Sinn.

Die moderne deutsche Bühne und ihr Publikum sind aus den bescheidenen Anfängen hervorgewachsen, die im 18. Jahrhundert das geistig angeregte Theaterleben eröffneten. An der Schwelle dieser Zeit steht Gottscheds Wort: „Die Verbesserung der Schauspiele wird sonder Zweifel auch nach und nach die Zuschauer selbst verbessern."

Über das Theaterpublikum müssen sich Goethe und Schiller eifrig ausgesprochen haben. Wir treffen den Niederschlag ihrer Hoffnungen, oft auch ihres schmerzlichen Spottes in Briefen und in manchen Stellen ihrer Werke. Mit sarkastischem Lächeln spricht Goethe in der Maske des Theaterdirektors:

Und seht nur hin, für wen ihr schreibt!
Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle
Und, was am allerschlimmsten bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.

. . . .

Was träumet ihr auf eurer Dichterhöhe?
Was macht ein volles Haus euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.

Und selbst der sanfte Schiller weiß mit Ingrimm eines Tages Shakespeares Schatten aus der Unterwelt zu zitieren, um sich mit ihm über die Theaterzustände zu unterhalten. Shakespeare meint:

Glauben sie nicht der Natur und den alten Griechen, so holst du
Eine Dramaturgie ihnen vergeblich herauf.

Und er schließt das Zwiegespräch:

Also e u r e Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an.

Von der Liebe zum Gemeinnatürlichen suchen die Dichter ihre Zuhörer zu der großen unendlichen, zu der höheren Natur zu bekehren. Verstaubt und trüb liegt das Weltbild vor dem, der es nur gemeinnatürlich sieht. Glänzend, farbig, bedeutungsvoll — ein wunderbares Meisterstück — ersteht es vor dem Auge, das die Kunst sehend gemacht.

Solchen Sinnes wirken unsere Großen und Größten. Sie bauen unablässig an einem idealen Theater, einer rechten Götterburg für die Nation, wälzen Berge des Vorurteils hinweg und heben mit gewaltigen Armen prächtige Felsstücke empor, um die Tore der Burg majestätisch auszugestalten. Sie schaffen aus der Ferne den Marmor herbei und das Gold, die duftenden Hölzer und das edle Gestein, um Alles mit echter Köstlichkeit zu schmücken in diesem Palast. Der feine, scharfe Lessing sinnt über die Grenzen der Künste, umreißt klar und sicher, was not tut, um ein Theatermann im besten Sinn für die Nation zu werden. Goethe gab sich dem Bühnenzauber hin als Knabe, als Jüngling mit heißer Leidenschaft. Wer bliebe ungerührt bei seiner Erzählung vom Puppenspiel in Frankfurt, bei Wilhelm Meisters Irren und Lieben, das die Welt der Bretter mit der wirklichen Welt so traumhaft durchdringt und verbindet? Trotz allen Einwendungen des praktischen Theaterdirektors, trotz der Späße der lustigen Person sagt der Dichter als gereifter Mann, das Theater sei kein flüchtiger Sinnenreiz und Kitzel der Neugier, es poche an das tiefste Herz der Menschen.

Wenn die Natur des Fadens ewge Länge
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmonsche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt,

Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

. . . .

Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdiensten jeder Art,
Wer sichert den Olymp, vereinet Götter? —
Des Menschen Kraft im Dichter offenbart.

Das Böse und das Gute einer Zeit zeigt sich oft am naivsten, unmittelbarsten beim Publikum des Theaters. Hier kann geprüft werden, was der Durchschnitt unserer Zeitgenossen liebt und haßt oder in nächster Zeit durch die Macht der Suggestion lieben oder hassen wird. Unser Wohlgefallen oder Mißfallen im Theater ist nicht nebensächlich, die Nachwelt wird die wahre Höhe unserer Kultur einst daraus messen.

Wie manche unserer vorzüglichsten Schätze sind noch gar nicht gehoben. Die Bühne hat noch durchaus nicht Alles gegeben, was sie geben kann, und mir ist, als müsse sie in nächster Zeit eine Belebung, Verjüngung erfahren, als müsse sie endlich erfüllen, was ihr Schiller so besonders ans Herz legte: „Mit glücklichem Erfolg würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen. Das Stück ist noch zu hoffen wo dieses merkwürdige Thema behandelt wird. Keine Angelegenheit ist dem Staat durch ihre Folgen so wichtig als diese, und doch ist keine so preisgegeben, keine dem Wahne, dem Leichtsinn des Bürgers so uneingeschränkt anvertraut, wie es diese ist.“ Mir ist, als müsse sich erfüllen, was Lessings ernster Genius forderte, was ein großer Teil von Goethes Lebensarbeit wollte, das Chaos klären mit siegreichem Schöpferlächeln, dem wüsten, wirren Daseinstraum göttlich edle Gestaltung geben.

Ist nicht die Form unser aller dunkle Sehnsucht? Aus dem modernen Chaos, wo sich alles verschiebt, verändert, wo die festesten Begriffe ver-

schwimmen und zerbröckeln, wo wir auf trübem Wasser schaukeln, lugen wir nicht alle nach festem Land?

Unruhe, Unfriede verzehrt den modernen Menschen mitten unter den neuerworbenen Reichtümern, und der Ekel, den früher nur einzelne große Despoten kosteten, nimmt allgemein überhand. Die Form soll erlösen, denn in ihr liegt der Friede.

Jüngst modern gewesene Stücke machten uns irre an der Bühne, weil sie den Aufbau, den Stil, das Erlösungsmoment der geschlossenen Form entbehrten. Doch wir stehen vor den Möglichkeiten einer neuen großen Kunst, nachdem der fanatische Naturalismus überwunden scheint. Um ihr einen günstigen Boden zu bereiten, ist ein Zusammenströmen und Zusammenhalten der Vornehmen im Geist sehr notwendig. Diese Vornehmen dürfen sich nicht voreinander abschließen, die schönsten Gefühle einkapseln, sich idealer Träume schämen. Die Feigheit des Besserdenkenden ist Schuld an jedem Niedergang des Dramas. Stets haben wir d i e Bühne, die wir verdienen!

Wer innerlich unfrei und zerrissen ist, kann nichts Befreiendes schaffen. Aus der modernen Literatur grinste von so viel Seiten das Gespenst des Hoffnungslosen, des Unterliegens ohne Trost und Versöhnung. Mochte sich die Kunst realistisch oder symbolistisch geberden, die Menschen, die sie darstellte, litten unter dem Druck ihrer Umwelt und brachen willenlos unter dem Verhängnis zusammen.

Denn noch niemand entfloh dem verhängten Geschick.
Und wer sich vermißt, es küglich zu wenden,
Der muß es selber erbauend vollenden.

Entsetzliche Ohnmacht! Gibt es kein Aufrichten nach solcher Zermalmung? Mit der Frage göttlicher Gerechtigkeit hat der Mensch in der Kunst wie in der Religion mächtig und verzweifelt gerungen. Wie in der seltsam bedeutungsvollen Überlieferung von Jakob, der mit dem Engel des Herrn kämpfen mußte, hat der Mensch mit einer geheimnisvollen Macht die Kraft gemessen und sich erkühnt, ihr zuzurufen: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ Der Segen, den er begehrte, war eine Aufklärung, ein erlösendes Wort für das Rätsel des Schicksals, eine Rechtfertigung der Tragödie des Daseins.

Der Schaffende wendet sich nicht mit Entsetzen von der Kluft ab, die unergründlich furchtbar ihm zu Füßen gähnt. Seine Gedanken schlagen eine Brücke zum andern Gestade. Ist diese Brücke auch schwach und schwank, nicht gangbar für jeden Fuß, so können doch alle mit einer Empfindung von Trost und Versöhnung den schimmernden, kühnen Bogen bewundern, der sich über die Tiefe wölbt. Dichtungen, die durch die eigene Größe der Größe des Schicksals gerecht werden, sind solche Brückengebilde. Sie überzeugen vom ethischen Wesen der Notwendigkeit und schützen die teilnehmenden Zuschauer vor Abscheu, vor dem Lachen der Verzweiflung. Sie lehren, daß die Majestät dauernder Gesetze die scheinbare Willkür beherrscht und in Harmonien auflöst.

Die Zeit ist eine blühende Flur;
Ein großes Lebendiges ist die Natur
Und alles ist Frucht und alles ist Samen.

Mit solcher Majestät und solchem Zauber umfaßt das Drama die Tiefen des Lebens. Still legt der Tod den Finger auf einen Mund, der

noch gellend seinen Haß kundgab, und das Unmögliche wird möglich, das Verhaßte geliebt, denn der Tod reift „zum mächtigen Vermittler". Dies erhabene Amt läßt ihn freundlich und hold erscheinen, als Friedensbringer auftreten, nicht als Zerstörer. So versöhnt die Kunst mit der bitteren Notwendigkeit des Sterbens und mit den unbegreiflichen Grausamkeiten des Lebens. In diesem Sinn löst sich die tragische Spannung und wandelt das Mitleid in milde Wehmut. Abgeklärt und vollendet erscheint das Weltbild.

Die alte mystische Aufgabe des Dramas ist es, den apollinischen Menschen mit dem dionysischen zu versöhnen, das Zwiegespaltene der großen, menschlichen Sehnsucht in einen herrlichen Strahl zu fassen. Maß, Ziel und Weisheit begehrt der apollinische Mensch. Er will ordnen und bauen und, froh über das Gerechtigkeitsgefühl in der eigenen Brust, der Natur selbst menschliche Moral andichten. Er ist erzürnt und verzagt Mächten gegenüber, die sich nicht messen, nicht bändigen, nicht einordnen lassen. Aber der dionysische Mensch ist dem Gott der Begeisterung, der Verzückung, des ewigen Verjüngens und Werdens ergeben. Er fühlt sich eins mit der Natur, statt an ihr zu meistern. Er berauscht sich an ihrem Reichtum, ohne die Trauben beim Weinlesefest zu zählen, ohne die Küsse zu bereuen, die ihm der Gott eingab.

Die Feste des Dionysos zeigten den wilden Rausch des Werdens, das Unerbittliche des schnellen Vergehens. Sie blieben dem apollinischen Charakter ewig fremd und feind. Doch in den klassischen Tragödien trat der Gedanke zum Gefühl. Wo das Unergründliche des blinden, leidenschaftlichen Wollens mit allen Schmerzen, die es hervorruft, zu entsetzlich wirkt, zeigt das vollendete Drama, inwieweit der Mensch trotz allem ein Herrscher zu sein vermag. Es zeigt den Weg zur Gerechtigkeit, die stille, weihevolle Reife, wenn auch noch so viel Blüten geknickt und zertreten werden.

Dieses Ineinanderdringen von Mensch und Natur, von Ewigem und Zeitlichem, gibt der tragischen Maske den unvergänglichen Ausdruck von Würde und Ruhe trotz aller Leidenschaft. Wir sind so tief eingedrungen in das große Reich der Welt, daß wir, der eigenen Kleinheit bewußt, keine Erniedrigung in dem Gefühl sehen dürfen, von einer höheren Macht abzuhängen, mögen wir sie Gott, Götter oder Schicksal nennen. Wir brauchen nur das Gewand der Schönheit, um uns trotzdem groß und erhaben zu fühlen. Das Beste und Heiligste, das uns von Religion, Kunst oder Liebe beschert werden kann, ist das Gefühl, unter sicherer Leitung zu stehen, einem harmonischen Lebensrythmus nach zu atmen und uns zu regen. Am körperlichsten wird dies Gefühl der Beseligung, wenn wir, dem Rythmus höchster Kunstform anvertraut, ihrer klangvollen Notwendigkeit folgen und aufgehen in dieser selbstverständlichen Schönheit. Dann dringen wir zu der hohen Weisheit empor, daß nicht die Anwesenheit von Gefahr und Schmerz das Leben lebenswert macht, sondern das Bewußtsein, gewaltigen Führern nachzuschreiten, durch alles Weh hindurch, und aus dem Weh der Dissonanz stolze Akkorde der Befriedigung und Vollendung zu gewinnen.

Dann ist die Sehnsucht Schillers als Freiheitsdichter erfüllt, dann haben wir die Freiheit, die er meinte. Stolz und befreit danken wir der

Schaubühne, die edelsten Amtes gewaltet hat, denn ihr Zaubergeist wies uns hin mit großer Gebärde auf die Erhabenheit des Seins, auf die strahlende Würde der Menschheit.

Vom Zugersee.

Seitdem das Teilstück Zug-Arth der Gotthardbahn — im Volksmund anfänglich „kleine Gotthardbahn" genannt — in Betrieb steht, dessen Erstellung wegen der Steilheit und der verschiedenartigen geologischen Beschaffenheit des Baugeländes große Schwierigkeiten bot, ist es auf der immerfort dem Seeufer entlang führenden „Artherstraße" etwas still geworden. Und wenn wir nun im Bahnwagen an steiler Berglehne hoch über dem Seespiegel über Schluchten und durch kleine Tunnels dahineilen, und unser Auge alsdann hin und wieder in der Tiefe ein ungemein malerisches Uferlandschaftsstück erfaßt, so reift in uns der Wunsch, einmal mit Muße auf der reich geschlängelten Uferstraße dahin zu schlendern, uns in ihre reizvollen Partien zu vertiefen und für Momente an ihren stillsten, vom ländlichen Zauber umwobenen Plätzchen zu rasten und zu sinnen.

Wir wählen für unsere dreistündige Fußwanderung von Zug nach Arth einen blaugoldenen Sonntagmorgen im Lenz. Ein Hauch von Romantik liegt in den engen, verträumten Gassen des alten an den See stoßenden Stadtteils von Zug. Die Schritte hallen vom grauen Gemäuer wieder. Ein jedes Haus trägt eine Jahreszahl des Mittelalters, und trotz schmucker Renovation haben sie alle ihr ursprüngliches, bodenständiges Gepräge bewahrt. Mit einem Mal weitet sich die Perspektive, und aus den dämmerigen Schatten

Partie bei Oberwil am Zugersee.