

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 13 (1913-1914)

Rubrik: Theater und Konzert

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: 13.01.2026

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

THEATER UND KONZERT

ZÜRCHER SCHAUSPIEL. Die letzte Zeit brachte den Schauspielfreunden ein wertvolles Gastspiel, das erste dieses Winters: Tilla Durieux, heute eine der bekanntesten und anerkanntesten Berliner Schauspielgrößen, trat in vier sehr auseinanderliegenden Rollen vor das Zürcher Publikum, und sie errang sich einen Erfolg, der für ihr Wiederkommen bestimmt sein dürfte. Mit der *Hedda Gabler* fing sie an; es folgte die *Judith*; in Shaws *Pygmalion* war sie die Liza, das Londoner Blumenmädchen, und die *Magda* blieb uns nicht erspart.

Der erste Eindruck und der bleibende, bestimmende war, dass man einer geistig höchst kultivierten Schauspielerin gegenübersteht, die ihren Geist nicht vom Regisseur, sondern von sich selbst bezieht. Sie bringt zu ihrer Kunst einen wundervoll geschmeidigen Leib mit, ein Gesicht, in dem alles Bewegung und Nerv und Ausdruck ist; wodurch denn die Frage nach der Schönheit ganz in den Hintergrund tritt, ja völlig irrelevant wird; von Schönheit ist nämlich keine Rede; die Unregelmäßigkeit ist Königin und die Einzelformen sprechen dem klassischen Kodex Hohn; aber das geistige Fluidum bringt das Unregelmäßige zur Einheit, verfeinert alles, lässt sogar Schönheit (im höhern Sinn) aufblühen. So vermag sie allem, was Geist und Seele heißt, bis in tiefste Gründe, bis in die Abgründe des Pathologischen hinein ein lebendiges Spiegelbild von fesselndstem Reiz und aufschlussreichster Eindringlichkeit zu werden. Ihre Hedda wies es, wie ihre Judith; und selbst die (unmögliche) Magda Schwarze bekam einen Seelenschimmer ab, den man im Drama selbst (das man nur noch

mit größter Selbstzucht aushält) vergeblich suchen würde. Die Judith zeigte überdies ein echt tragisches Lineament: der psychologische Untergrund der Rolle wurde ergreifend klar und damit wuchs die Tragik in dieser Gestalt, der Konflikt zwischen religiöser und sinnlicher Ekstase zu leibhafter Größe empor.

Die lustige Gassenmädelgrazie, die die Durieux als Liza Doolittle entfaltete, war ganz reizend, und wie sie dem Professor seine Versündigung an dem Blumenmädchen, das ihm nur als ein phonetisches Spielzeug interessant war, zum Bewusstsein (mit den Pantoffelwürfen und der großen Anklagerede) bringt, das war nun schon zum Entzücken gar. Dass Liza dabei ganz genau weiß, dass sie den Professor ja doch an der Angelrute hat, ging selbstverständlich als fröhlicher, fein festgehaltener Unterton durch den letzten Akt. Die sprachliche Drolligkeit war ein Kapitel für sich. Das Stück erhielt ein ganz neues Leben.

Die Sprachkunst der Durieux ist vollendet. Sie verfügt über einen erstaunlichen Nuancenreichtum, und auch die stärksten Akzente der Leidenschaft sind ihrer Stimme nicht versagt. Hie und da erinnert der Klang unwillkürlich an den der Bertens, an hartes Metall. Der Judith stand das vor allem prachtvoll an.

H. TROG

*

TONHALLE ZÜRICH. Aus der Fülle musikalischer Darbietungen der letzten Wochen möchte ich einiges herausgreifen. Vor allem die zweite Sinfonie von Fritz Brun, die wir vor zwei Jahren unter des Komponisten Leitung und nun unter Andreae noch fast schlackenloser zu hören bekamen. Zwei Geschenke haben die Musen

an des Kapellmeisters Wiege gelegt: die Gabe der Melodiebildung und ein ganz eminentes Formtalent. So finden wir bei ihm einen großen quellenden Melodienreichtum — und das will viel heißen heutzutage — und dank seines Formtalentes das Vermögen, die melodiösen Linien derart geschickt zu schlingen, dass daraus nur Wohlklang und Schönheit entsteht, statt der gewalttätigen Dissonanzen, an welche sich unser modernes Ohr nachgerade gewöhnt hat. Deshalb das Entzücken bei dieser edlen Musik, und das Urteil, das man schon bei der Uraufführung zu hören bekam: die erste Sinfonie seit Brahms. Mit Brahms hat er gemeinsam das akademische, vornehme, zurückhaltende, aber seine Zurückhaltung geht nicht so weit, dass sie auf Kosten der ursprünglichen Kraft geschähe. Schön und tief spricht sein Leben aus diesen Tönen, und darin ist alles echt, ehrlich, empfunden, mit einem Wort: schweizerisch. Auf diesen Schweizer dürfen wir stolz sein, der uns die *nationale Sinfonie* geschaffen hat.

Während Brun im geistigen Gehalt seiner Sinfonie ganz auf realem Boden bleibt, auf Erlebtem, Geschautem, Fassbarem — auch darin ist er ganz Schweizer — geht die moderne Musik gerne darauf aus, das Unaussprechbare, das in Worte nicht mehr zu fassende zu schildern und mit Klängen diejenigen Gefühlsempfindungen zu vermitteln, welche dem Wort nicht mehr genügend differenzierbar sind. So entstanden die frommen Abendmahlsklänge des Parsifals, so die Mystik der Mahlerschen Achten, und so auch die fein abgetönten Naturstimmungen eines Frederick Delius. Noch mehr als in *Brigg fair* ist er in der Tondichtung *In a Summer Garden* der

Poet des Sommers, all des Webens und Lebens auf Wiese und Feld, mit dem großen Himmelsgewölbe darüber und der weiten Perspektive, der Weite der Unendlichkeit, wunderbar angedeutet in den langgezogenen ausklingenden Pianissimotönen des Stückes. Ein Tag, wo die Lerche gar nicht schweigt und der Roggen wächst, würde Jakobsen sagen. Und dann ist doch wieder ein Flimmern im Orchester, ein Nebeneinander, eine Bewegung, wie im besten pointillistischen Gemälde der Franzosen. Das alles in Worte zu fassen, fällt schwer, ja ist und soll unmöglich sein, und sollte ich es dennoch tun, so würde ich sagen: *Ingeborg* (von Bernhard Kellermann).

In die gleiche Kategorie der angewandten Musik, wenn auch auf ganz anderem Gebiete, gehört die achte Sinfonie von Gustav Mahler, die wir zum 50jährigen Jubiläum des Gemischten Chores unter Andreaes Leitung mit rund 800 Mitwirkenden imposant und entsprechend zu Gehör bekamen. Man war berauscht von der Schönheit des Klanges, der Masse des Tonalen, der visonären Kraft dieser Schöpferphantasie, berauscht wie man sich nur von etwas über allem Irdischen schwebendem berauschen kann; aber wie lange dieser Rauschzustand angehalten und wie sich der Hörer nachher mit dem Werk auseinandergesetzt hat, ist eine andere Frage. Den Musikern im allgemeinen hat der erste Teil besser gefallen, weil er geschlossen ist, formell rund und ganz, ein Sinfoniesatz in fast übergroßen Dimensionen. Den übrigen Kunstverständigen hat der zweite Teil einen größeren Eindruck gemacht: die Vertonung des in himmlischen Regionen sich abspielenden Fausttextes. Wegen der Neuheit. Man hat es heute nicht mehr so

leicht, sich den Himmel mit all der überirdischen Seligkeit vorzustellen. Gottfried Kellers Tanzlegendchen oder ein Ausschnitt aus Fra Beatos Altarbildern genügen der Vorstellungskraft, nicht aber dem Gefühlsempfinden. Hier setzt Mahler ein. Er hebt uns empor in die Sphäre, die nichts Irdisches mehr hat. Wir vergessen die Erde, das Menschliche in und neben uns. Langsam lösen sich die Sohlen vom Urgestein der Felsenwände, durch die wir im Vorspiel mühsam wanderten, langsam gleiten wir empor durch die Scharen der Büßerinnen hinauf zu immer höheren, seraphischen Regionen und schweben endlich ohne Erdenrest und völlig losgelöst in dem Goldstrom des himmlischen Lichtes. Goldene, gleißende Fäden spinnt hier die Musik, und ein Schwall von Licht breitet sich über sie aus und eine wohlwollende wärmende Liebe, der nichts Menschliches mehr anhaftet. Das alles bringt die Musik, durch neue, niegehörte Klangwirkungen, unendlich mächtige Chormassen, Glocken- und Posaunenchöre, die dröhnen und ganze Meere in Schwingung zu bringen scheinen. Ich hatte noch selten, vielleicht noch nie das Gefühl des Schwebens, des Aufsteigens, des sich Entfernens von aller Erdenlast wie in diesen letzten Momenten.

Das war mein ästhetischer Eindruck. Sich mit dem Stück auseinanderzusetzen wegen seiner formalen und geistigen Gestaltung, sträubt sich die Feder; es ist zu sehr ein Werk von heute, unseres Tages, dessen Wert oder Unwert uns nicht klar zur Einsicht kommen kann. Jedenfalls war die Wirkung groß und vielleicht auch tief, und wenn die Sensation des großen Apparates dabei auch eine Rolle gespielt hat, so ist das nichts rein Äußerliches, sondern liegt

in der Konzeption, im innern Charakter des Stücks und des Komponisten. Sei dem wie ihm wolle: die Zürcher Aufführung war eine glanzvolle für unser Musikleben und Andreae hätte dem Gemischten Chor nicht verheibungsvoller die Tore für ein zweites Halbjahrhundert öffnen können, als mit solch einem Wunderwerk des stolzen Heute. —

Von den Solisten, die wir in letzter Zeit hörten, nenne ich zuerst den, der mir wieder zu einem ganz unvergleichlichen Erlebnis wurde: Messchaert. Er bewies mir, dass höchste Kunst alle Mittel vergessen lässt und in letzter Linie eben doch Geist ist. Geist vom Geiste des Künstlers und vom Geiste des toten Tondichters. Bei diesem Haydn, diesem Schubert machte sich der Flügelschlag des Genius spürbar geltend. Und nachher erst, nach diesen Momenten völligen Wegseins, kam es einem zum Bewusstsein, mit welch erhabener Intelligenz, welch künstlerischem Geschmack und Können dieser Sangesmeister singt.

Nüchterne, aber auch ganz schlackenfreie Kunst bot uns Maria Philippi in Brahmsliedern und in der Bachkantate: *Vergnügte Ruh*. Es gibt einen mir lieb gewordenen Holzschnitt von E. Würtenberger, der Joh. Seb. Bach darstellt und neben der Person des Meisters nur noch Raum gibt für die mächtige Orgel und einige lobsingende Engel. Ich könnte mir keine bessere Illustration zu der genannten Kantate denken als jenes Bild, das die ganze weltabgeschiedene Gottseligkeit des Eisenacher Meisters darstellt, aus der heraus diese und so manche andere Kantate entstanden ist. Fräulein Philippi ist bekannt als Bachinterpretin von großer Innerlichkeit. Ich bewundere an ihr mehr noch die Kunst

der Ökonomie der Mittel, dank welcher sie die mächtige Schlußsteigerung im Choral so plastisch und groß zur Geltung bringen konnte. Ob eine Bachkantate von dieser Ausdehnung und Weltferne in den prunkenden Tonhallesaal passt, ist eine andere Frage; jedenfalls ist sie wohl in Verbindung mit schwerflüssigen Brahmsliedern eine harte Nuss für manchen arglosen Konzertbesucher gewesen.

Noch ein Wort über den Begleiter dieser beiden Künstler, Herrn Moeckel. Er begleitet nach meinem Empfinden zu diskret, wohl, weil er die akustischen Verhältnisse des vollen Saales noch nicht recht kennt. Ein Pianist von solchen Qualitäten darf auch dann aus sich herausgehen, wenn er nur begleitet. Als Solisten am Klavier hörten wir jüngst Rudolf Ganz, der sein großes Können in den Dienst des zweiten Liszkonzertes stellte, das dann auch unheimlich großzügig und gesteigert zum Vortrag kam. In nicht gleich guter Disposition war der Künstler an jenem Abend für Chopin, dessen Solostücke überhastet und fast etwas poesielos herauskamen.

Als Violinvirtuose trat Herr Szigeti hier zum erstenmale auf. Wie bei kaum einem andern Instrument ist gerade bei der Violine eine glänzende Technik Voraussetzung. Ihren Ruhm verdanken die Violinvirtuosen erst andern Eigenschaften. Herr Szigeti imponiert durch sein ernstes Ringen um die Kunst eines Brahms und Bach, und wenn auch seine Persönlichkeit noch wenig von der Schule des Lebens erfahren hat, so ist das doch nur eine Frage der Zeit. Die Zeit aber wird seine Persönlichkeit differenzieren und sein Spiel charakteristischer gestalten. „Wer immer strebend sich bemüht . . .“

Eine freudige Überraschung war für mich das Konzert des Männerchores Außersihl, sowohl wegen des künstlerisch großzügigen Programms als auch wegen dessen Ausführung unter Schoecks Leitung. Neben Haueggers *Schmied-Schmerz* und Bruckners *Germanenzug* — aus der geschraubten und unwahren Sphäre eines Felix Dahn entlehnt und deshalb heute schon etwas antiquiert — interessierte hauptsächlich die Erstaufführung des *römischen Triumphgesangs* von Reger. Der große Pomp der alten Weltstadt, der wuchtige Tritt römischer Legionen, der phrenetische Siegesjubel des fanatischen Volkes, aber wenig von dem innern Gehalt des schönen Linggschen Gedichtes. Fräulein Krüger befriedigte vollauf auch als Konzertsängerin, und wenn sie sich fast allzugroße Reserve auferlegte, so bedeutet das nur ein Lob für die Opernsängerin von Beruf.

OTTO HUG

*

CARL FRIEDRICH WIEGANDS *MARIGNANO* in LEIPZIG. Es mag seltsam scheinen, dass ein gutes, ja über den Durchschnitt hinaus treffendes Theaterstück von der Schweiz aus so schwer auf deutsche Bühnen zu lancieren ist; ist jedoch aus den zentralisierten Organisationsverhältnissen des Literaturmarkts erklärbar. Wer aber reimt uns die Tatsachen zusammen, dass ein in der Schweiz geradezu populär gewordenes, dazu vom Richterkollegium des Volks-schillerpreises in engste Wahl gezogenes Volksdrama trotz eifrigster Werbearbeit seinen Weg auf die Bühnen Deutschlands bis zu diesem Augenblicke nicht hat machen können? Hier mögen volkswirtschaftliche Erklärungsmethoden versagen. Hier stehen wir vor Endfragen des literari-

schen Geschmacks, vielleicht gar vor einem Kulturproblem.

Carl Friedrich Wiegands Volksdrama tritt aus der Reihe der heute beliebten Gesellschaftsdramen, die, mögen sie nun in naturalistischem, neuromantischem oder neuklassizistischem Gewande einherstolzieren, auf eine verwinkelte Psychologie als ihr Besonderstes abstellen, mit bewusstem, ja selbstbewusstem Schritt heraus. In dem robusten, aller seelischen Kompliziertheit abholden Temperament dieses Dichters ist ein künstlerischer Wille am Werke, der mit naturhaftem Instinkt auf die Wurzelkräfte der Seele zurückdrängt, entschlossen, sie unzersetzt und ungebrochen in elementaren Strömen ausfluten zu lassen. So ist dieser Werni Schwyzer in *Marignano* kein blankpolierter „Held“, dem aus Traditionen, Verstandeskultur, Gefühlsfeuern oder -Feuerchen Entschlüsse zu großen Taten kommen, sondern eine Naturkraft, beherrscht, bewegt und niedergestreckt von diesen zwei Gewalten, die in ihm wirkend sind: dem Heimatgefühl und der Liebe. Und von gleichem, wenn auch niedrigerem Wuchs scheinen die andern Gestalten. Diese Menschen sind der unendlich mannigfachen Regungen der modernen Seele, sind reflektierter Gefühle gar nicht fähig. (Mit Ausnahme der beiden Abgesandten vom französischen und vom päpstlichen Hofe, die hier die Bedeutung von wirksamen Kontrastfiguren aus höheren Kulturzonen haben.) Wohin man blickt in Wiegands Volksdrama, ist derbe Ursprungskraft, Einfalt und primitive Menschlichkeit.

Dies aber ist es, was die zarten Seelen von heute schrekt. Sie halten die Verwendung des Elementaren in der Kunst für der Neuzeit nicht mehr entsprechend. (Als ob Shakespeare

sich tot wäre, als ob ein Matkowsky unter uns nicht gelebt hätte, als ob ein Hodler nicht schon in Zukunftzeiten ragte.) Sie fürchten für das Leben jener feingeschliffenen Wort- und psychologischen Gestenkunst, an deren stillen Reizen sie ihr leises Entzücken haben. Und sperren dem monumentalen Drama, in dem die Kindheitsseele der Menschheit lebt, die Pforten ihrer Tempel zu. Denn sie haben es im Psychologischen so schrecklich weit gebracht! Die einfache, wuchtig aufsteigende Linie tut es nicht mehr. So 'ne Theatersache von Zug muss problemgeladen, psychisch „vertieft“ und um und um gewunden sein . . . Oder sie geht uns nicht mehr ein . . .

Wenn diese wenigen Anmerkungen deutlich machen können, dass Wiegands *Marignano* eigentlich gegen den breiten Literaturstrom der Gegenwart geht — mehr wollen sie nicht —, so wird man die Erstaufführung des Stücks auf einer großen deutschen Bühne in doppeltem Sinn ein Ereignis nennen dürfen. Dies Ereignis herbeigeführt zu haben, ist das verdienstvolle Werk Max Martersteigs, der unter komplizierten Verhältnissen seit dem 1. April 1912 drei Bühnen der Stadt Leipzig leitet und einer der charaktervollsten Intendanten Deutschlands ist. Schon während der Beratungen der Schillerpreisträger, unter denen Martersteig nicht als schlechtester Kenner mittatete, hatte dieser von Modeströmungen Unbeirrbare eine erkleckliche Anzahl Stimmen auf Wiegands *Marignano* zu vereinigen gewusst. Sie genügte nicht ganz, dem Stück zum Siege zu verhelfen. Nun aber hat Martersteig den Kampfplatz aus verschlossenen Beratungszimmern auf die offene Bühne verlegt. Und diesmal ist er der Sieger geblieben.

Dabei war mir die Aufführung durchaus nicht einwandfrei. Eins fehlte vor allem: die dröhnende Wucht der Massen, die den dritten Akt in einen Taumel enden lassen, die die fehlende innere Dramatik des vierten Aktes ersetzen muss. Auch war der Ammann Kätzi, der eigentliche tragische Held von Marignano (W. Hellmuth-Bräm), seiner Aufgabe nicht gewachsen: hier muss man eine Stierkraft fühlen, statt dessen sahen wir eine behandschuhte Ratsherrngestalt. Dahingegen mit welcher Spürkraft hat Martersteig dem Werk die Schweizerseele entbunden, mit wie viel liebevoller Treue hat er die Hodlerfresken des vierten Akts gestaltet, wie feinfühlig hat er den gewaltigen Rhythmus des dritten Aktes, dieses architektonischen Prachtgemäldes, ans innere Ohr gebracht!— Bruno Decarli als Werni Schwyzer war gleichwohl der eigentliche Träger des Stücks. Schwerlich möchte es, seitdem Matkowski gewichen ist, einen Schauspieler in deutschen Landen geben, der dieses Urbild des Schweizers so tief auszuschöpfen wüsste, nicht bis auf Haut und Knochen nur, nein bis ins innerste Mark der Seele. Es gab Momente, wo unter dem stummen Spiel dieses selbstschöpferischen Charakteristikers das Dichterwort als belanglos, ja als störend empfunden wurde, so in der ersten Wiedersehensszene mit der Judith, wo dieser herbverschlossene Mann vor der Geliebten niedersinkt, sein Weh ausschluchzt und nun plötzlich das hilflose Kind im Riesen sichtbar wird, das sich aus seinen Lebensnöten zuletzt doch nur noch an die liebende Brust der Allmutter Weib zu klammern weiß. In solchen ganz starken Augenblicken — es gab ihrer mehrere — sprengte der Schauspieler die nationale Gebundenheit

der Gestalt und Werni Schwyzer ward ein Repräsentant der Menschheit. Sonst aber lebte echtestes Schweizertum in Decarlis Gestaltung auf. Dieser breite, wankende Älplergang, dieses tränenlose, tiefbekümmerte Heimatweh, dieser prunklose Mannestolz (vor der Geliebten, als sie ihm das Vatererbe schenken will), dieser schwer lallende Zungenschlag, diese hingebungsvolle Hundetreue, diese Tigerlust im Angreifen, diese zähe Überwinderkraft im Zurückweichen, diese Herbigkeit in Lieb und Leid, dieses Stummsein in Entzagungsqualen — all das verdichtete sich in Decarlis Wernigestalt zu typisch-schweizerischer Eigenart. Ein Repräsentant des Schweizervolks ohne die kitschigen Farben und Posen so manches innigstgeliebten Volkschaustücks.

Die realistische Echtheit der Figuren scheint mir — neben der ungesuchten Körnigkeit der Sprache und der stark bildhaften Prägung mancher Szenen, die im Geiste Hodlers durchgeführt ist — die eigentliche Stärke von Wiegands *Marignano*. Im Gefüge des Dramatischen will ja manches nicht klappen. Die Einzeltragödie Judith-Werni wächst nicht unmittelbar und zwangend aus den Konflikten der Allgemeinheit heraus, und auch die Motivierungen dieser Einzelschicksale, besonders die tragische Schlusswendung, haben nicht die erforderliche Triebkraft von innen her. Hiermit mag es zusammenhängen, dass Fräulein Anny von Orellis Judith nicht ganz so fest- und großumrissen aus dem massenhaften Geschehen des sich immer mehr zu einem Volksdrama aufrollenden Stücks hervortreten wollte. Es fehlte — seitsam genug, da Fräulein von Orelli doch Schweizerin ist — jene halbver-

schlossene Herbheit der Schweizerseele, die ihr Bestes in Worten nicht hingeben kann, die das große Leid nicht leidenschaftlich herausschreit, sondern in sich hineinschweigt und stumm und kalt und versteint darüber wird wie die grauen Berge . . . In dessen ich sagte schon, die Figur der Judith wird unter der Wucht des Volksschicksals erdrückt, ihr eigenes Schicksal bleibt Episode, der die innere Notwendigkeit im Fortschreiten des Stückes immer mehr abhängt kommt, und so würde auch eine ganz starke Kraft diese Rolle vermutlich nicht in tragische Höhen zu führen wissen. So gesehen, muss die schauspielerische Leistung der jungen Künstlerin in ihren Teilen gewürdigt werden und da ist zu sagen, dass Fräulein von Orelli besonders in den ersten Akten Leidenschaftsentladungen hatte, die sie, wenn auch auf anderm Felde, vermutlich noch auf steile Höhen führen werden. — Von den übrigen Darstellern verdienen lobende Erwähnung: Kurt Stieler, der den französischen Abgesandten ohne die mindeste übertriebende Ironisierung, auf die nur reife Kunst zu verzichten vermag, charakterisierte und Wilhelm Walter, dessen fettige Stimme die ölig triefenden Reden des Kardinalbischofs von Sitten in prächtigen Steigerungen über die Versammlung ausschüttete. Beide halfen den Prachtbau des dritten Aktes aufführen, der im übrigen unter Martersteigs feinfühligem Regietaktstock in einem fortlaufenden Crescendo zu brausender Höhe schwoll.

Das Leipziger Publikum, das dem Schweizertum meilenfern steht, bereitete dem fremdländischen Stück gleichwohl eine warme Aufnahme, die sich nach den beiden Schlussakten zu begeisterten Ovationen für

den Dichter, den Intendanten und und den Hauptdarsteller (Decarli) steigerte. Sie alle durften in immer wieder aufbrandenden Wellen des Beifalls den Sieg ihrer eigenen Sache auskosten.

Fast scheint es demnach, als ob diese Sache — das monumentale Volksdrama — bereits von den Massen als ihre eigenste Angelegenheit betrachtet wird. Man fühlt, es stecken in unserer Zeit Tendenzen zu Zusammenballungen von Kräften, die aufs Monumentale hindrängen. Das Individualschicksal des heutigen Menschen, die Angelegenheiten des kleinen Ich, ertrinken in dem Gewoge der großen gemeinsamen Gefühls- und Willenströme, die unsere Zeit durchfluten, oder verschwinden wenigstens zeitweise darin. Gerade in unserm neuzeitlichen Deutschland, dessen Werdegang selbst ein monumentales Drama ist, spürt man diesen wuchtenden Pulsschlag der Zeit, hört man diesen eisernen Rhythmus des völkischen Lebens nah erklingen, und aus Leipzig nahm wohl jeder zugereiste Besucher des Marignanospiele zwei Eindrücke dieser Art mit sich nach Hause. Da umfängt den Ankömmling ein neuer Bahnhofs-bau, dessen ins Riesenmaß gestreckte Bögen und Pfeiler über dem schwärzlichen Gewimmel stehen wie das Firmament über dem kleinen Gekribbel der Erde. Und wandert man hinaus, wo die Enge der Stadt zurücktritt und ein weites Blachfeld seine Flächen öffnet, da steht man vor einem andern Monument der Zeit, in dem diese selben mächtigen Akkorde des Volksempfindens schwingen, die unser Leben durchbrausen. Das Leipziger Völkerschlachtdenkmal und der Leipziger Bahnhof sind mehr als technische Zweckmäßigkeits- und historische

Denkmalsbauten. Sie sind Monumentalgebilde der schaffenden Volkskraft, die als ein Neues, ein Göttliches, ein neues Göttliches, in unser Leben eingetreten ist, um einen immer breiteren Platz darin einzunehmen. Sie sind Werke derselben dunkel drängenden Volkssehnsucht, die sich einst Göttergestalten und Idealbilder schuf, in denen sich die Vielheit der Individuen zu einer Einheit fand. Sie sind Symbole des Einswerdens ungeheurer Menschenmassen, die aus dem Gefühl der Zusammenghörigkeit ein religiöses Erlebnis schöpfen und deren Persönlichkeitsbewusstsein sich erst an den Offenbarungen und Werken des großen Ganzen entzünden kann. — Was will es nun in diesen schwelenden Zeitläufen, die einen jeden irgendwie in die großen seelischen Bewegungen der Massen hineinziehen, besagen, wenn ein Häuflein von Ästheten sich dem monumentalen Drama mit Hinweisen auf die Gefährdung ihrer feineren Seelenkultur „prinzipiell“ widersetzt? Ist denn die innere Zerrissenheit, die ja wohl das Kennzeichen jener Höchst- oder Überkultivierten ist, nicht schon ein Zeitmerkmal von gestern? Ist die Sehnsucht der Besten nicht auf neue Formen des Lebens aus, die seinen rhythmischen Einklang ganz herstellen soll? Bauen nicht überall, auf dem Trümmerfeld der alten Skepsis, schöpferisch gerichtete Menschen die Pfeiler schon

auf, die eine harmonischer zusammengesetzte Menschheit dereinst umklammern und tragen soll? Die differenziertere Kultur der Einzelseele wird erst dann ein Recht auf Alleinexistenz geltend machen dürfen, wenn die Sehnsucht der Massen kein Zielobjekt mehr hat. Das wird vermutlich nie der Fall sein. Heute aber sind wir von solchen beruhigten Zuständen weiter entfernt denn je. Und darum darf die Massenseele so gut wie die Einzelseele Gegenstand des Künstlers sein, wird Massenschicksal so tief aufrütteln wie die sublimste Tragik der großen Einsamen, wird monumentale Volkskunst dem heutigen Menschen so viel zu sagen haben wie feinstempfundene Seelenproblematik. Carl Friedrich Wiegand hat, über Gerhart Hauptmanns verwandte Bestrebungen (*Florian Geyer, Die Weber*) durch härtere Schlagkraft, über Carl Schönherrs Vorbild (*Glaube und Heimat*) durch tiefere Gestaltungstreue hinaustreffend, das Volksdrama im Historischen zu verwirklichen gesucht. Der Mann, der die Volksmasse der Gegenwart zum dramatischen oder tragischen Helden macht, muss noch kommen. Er wird kommen. Die Zeit selber, von Gegensätzen und Massenbestrebungen geschüttelt, wird ihn aus ihrem kreisenden Schoße gebären.

ADOLF TEUTENBERG



NEUE BÜCHER



ADRIAN BAUMANN. *Der Planet Mars*. Zürich, Druck und Verlag von Müller, Werder & Co., 1913. 63 Seiten.

In dieser Schrift entwickelt ein Laie seine Ansicht von der Ober-

fläche des Mars, der „der Erde jedenfalls in der Entwicklung und Abkühlung voraus ist und daher bereits heute zeigt, was der Erde nach Jahrtausenden bevorsteht“. Baumann spricht in der uns unbeweglich zu-