

Schauspielabende

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **10 (1912)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Romane weniger um eine Stilisierung als um eine phantasievolle Erweiterung des Lebensbildes. Der „Mäcen“ liest sich wie eine Materialiensammlung zum „Poggfred“ und die geheimnisvolle Sumpfstelle „Die Mergelgrube“, die den einsamen Liliencron immer wieder anzieht, scheint ebenfalls im Reiche des „Froschfriedens“ zu liegen. Den einheitlichsten Eindruck dieser Prosawerke macht die kräftig hingesezte Dienstmädchengeschichte „Mit dem linken Ellbogen“, die Geschichte eines einfach guten, rotwangigen, schönen Bauernkindes aus den bayerischen Bergen, das in der Großstadt München erwacht, ins Leben hineingeschleudert wird und nach schwerem Geschick die Liebe des buckligen Herrn von Kjerkewanden gewinnt. Wenn auch der Schluss dieser Erzählung romanhaft, unwahrscheinlich und übers Knie gebrochen erscheint, so ist doch die Faktur, Schritt und Tritt der Geschehnisse, künstlerisch. Alle übrigen Romane füllt Liliencron mit Materialien aller Art, mit Briefen, Tagebuchblättern, Erinnerungen, Phantasien, Lebenssprüchen und Gedichten. Im „Mäcen“ lernen wir zum Beispiel alles das kennen, was Liliencron in der Kunst liebte. Er zählt einfach auf. Seitenlang druckt er Gedichte ab, die er in Büchern, Zeitschriften gefunden. Auch in „Leben und Lüge“ steckt solch unverarbeitetes Füllsel. Aber trotzdem liest man diese Seiten mit starkem Genuss. Gerade dort, wo Liliencron alte Bahnen geht, wirkt er schwächer, dort aber, wo er sich den Henker um Form und Schule schert, wirkt er prachtvoll gesund, urwüchsig, neu. Diese Formlosigkeit war gerade, *was er wollte*. Er wirft seine Saatkörner in alle Furchen, und er greift das, was ihm gefällt, aus allen Wiesen. Nirgends ist er matt, dünn, armselig: immer verspürt man den Eindruck eines Reichen, eines Verschwenders, voller Einfälle, Anregungen, voller Schönheitssinn und Humor. Die Prosa Liliencrons ist ein fetter Marschboden, in dem gewaltige Findlinge stecken, ein ungepflegter, in tausend Farben blühender Fruchttacker!

ZÜRICH

CARL FRIEDRICH WIEGAND



SCHAUSPIELABENDE

Zwei Dichterkonfessionen in dramatischer Form brachte uns in letzter Zeit die Sommersaison auf unserer Schauspielbühne im Pfautheater: Henrik Ibsens Schauspiel „Brand“ und Leo Tolstois „Und das Licht scheineth in der Finsternis.“ Ibsens Dichtung ist uns längst bekannt als eines der gewaltigsten Werke des Norwegers. Auf der Bühne sind wir ihm in Zürich noch nie begegnet; es ist auch nicht im Blick auf das Theater entstanden, sondern es ist ein Akt innerer Selbstbefreiung, eine Abrechnung mit den Menschen und den Verhältnissen, wie sie Ibsen in der Heimat entgegengetreten waren und seinen Manneszorn erregt hatten. Die Entfernung von Norwegen — nach Rom war Ibsen in den 1860er Jahren übergesiedelt — hatte ihn doppelt scharfsichtig für die Mängel der heimischen Geistesverfassung gemacht. Was er bei seinen Landsleuten besondres vermisste, war der unbedingte Mut zu einer festen, klaren Überzeugung, das unentwegte Beharren bei einem bestimmten, ehrlich erfassten und durchgehaltenen

Lebensideal, die Treue gegen sich selbst. Überall hatte er ein Umbiegen der Wahrheit (oder des als wahr Erkannten), ein feiges Rücksichtnehmen auf Andere, auf die gesellschaftliche Sitte, auf die tote Tradition zu entdecken geglaubt, überall Kompromisse, nirgends ein energievolleres Ja ja und Nein nein. Und so stellte er in seinem Drama einen Menschen hin, dessen oberste Losung lautet: Sei ganz und ungebrochen du selbst, unbekümmert um Menschenmeinung und um Rücksichten nach rechts und nach links!

Einen Geistlichen hat Ibsen als einen solchen unbedingten Willensmenschen hingestellt; er hätte den Syllogismus auch an einem Künstler oder Politiker durchführen können, äußerte sich der Dichter einmal. Aber vielleicht doch bei keinem Vertreter eines andern Standes hätte er so reichlich Gelegenheit gefunden, gegen ewig paktierende Halbheit, gegen Verwischung von geistlichem und sittlichem Ideal mit weltlichen Interessen und Rücksichten die schärfsten Pfeile zu entsenden wie just bei einem Repräsentanten des geistlichen Standes in der staatlich etablierten Kirche. Das Beispiel des tapfern Pfarrers Lammers in Ibsens Heimatstadt Skien stand in des Dichters lebendigem Gedächtnis: Lammers hatte der Staatskirche, die ihn um seiner christlich strengen und konsequenten Art willen drangsaliert hatte, den Abschied gegeben und unter schweren materiellen Opfern eine freie Gemeinde begründet. Der hatte nicht paktiert. Ein solcher Unbedingter ist Brand. Willensstarke Menschen will er aus seinen Anhängern machen, die, was sie tun, ganz tun. Um besondere dogmatische Wahrheiten ist es ihm nicht zu tun. So pflanzt er sein Ideal des Alles oder nichts auf. Und er wird dessen Märtyrer. Denn die Stunde kommt auch für ihn, wo er einsehen muss, dass die Menge schließlich doch lieber denen folgt, die das Joch des Ideals zu wattieren verstehen durch Zugeständnisse an die menschliche Schwachheit und Bequemlichkeit. Und dann weist der Dichter — so wenigstens glaube ich sein Werk auffassen zu müssen — selber auf die Gefahr einer solchen intransigenten Willensnatur hin. Sie stellt die Liebe (in ihrer Äußerung als mitleidsvolle Nächstenliebe) in ihre harte, unbedingte Rechnung nicht ein. Der in seiner Art gewaltige Eiferer Brand vergisst das dreizehnte Kapitel des ersten Korintherbriefes. Er selber hat die Liebe in der Familie nie gekannt; so vermag er auch der sterbenden Mutter gegenüber, mit der ihn freilich innerlich nichts verbindet, aus der lieblosen Unnachgiebigkeit ein ethisches Prinzip zu machen; so sucht er auch die Liebe seiner Frau zu dem toten einzigen Kinde als einen schwächenden Götzendienst aus ihrem Herzen zu reißen, mag sie auch darüber zugrunde gehen. Wenn darum am Schluss, als eine Lawine Brand in den Tod reißt, von oben die Stimme ertönt: Ich bin der Gott der Liebe, so hat doch damit Ibsen gewiss nicht einem banalen, auch den Begriff der Liebe zur Schwäche missbrauchenden Christentum eine Konzession machen, sondern zu verstehen geben wollen, dass die stärksten sittlichen Kräfte zu voller, segensreicher Betätigung ohne das Salz der *caritas* doch nicht gelangen.

Die Szenen, die sich zwischen Brand und seiner Gattin Agnes abspielen, gehören zum Schönsten, was Ibsen gedichtet hat. Sie taten auch auf der Bühne die tiefste Wirkung. Wir erleben dasselbe in dem merkwürdigen Drama *Leo Tolstois*, das aus dessen Nachlass wie das andere „Die lebende Leiche“, von dem hier auch schon die Rede war, unerwartet zum Vor-

schein gekommen ist. In diesem Stück „Und das Licht scheint in der Finsternis“ hat der Russe seine eigensten religiösen Kämpfe dramatisch zu kristallisieren unternommen. Er ließ das Werk unvollendet liegen; aber gerade in dieser Nichtvollendung liegt eine ergreifende Symbolik: auch Tolstoi ist ja mit seiner großen Auseinandersetzung mit Gott und der Welt eigentlich erst ganz am Schluss seines langen Lebens völlig zum Abschluss gelangt: als er heimlich Haus und Familie verließ, um endlich einmal ganz frei zu werden von dem, was ihm in flagrantem Widerspruch zu seiner ganzen Auffassung vom Menschenleben, von der Pflicht gegen Gott und die reine Lehre Christi zu stehen schien. Jakob Burckhardt bemerkt einmal in seinem Buche über die Zeit Konstantins des Großen, da wo er vom Mönchtum und der Askese spricht, dass es immer wieder einzelne Menschen geben wird, die mit gewissen, nicht zu eliminierenden Forderungen Jesu unbedingten Ernst machen wollen und darum der Welt entsagen, um ganz dem Ideal der Reinheit und Bedürfnislosigkeit, um ganz und allein ihrem Seelenheil zu leben. Tolstoi gehört zu diesen Menschen. Auch er, wie Brand, konnte sich bei den beständigen Kompromissen mit der Welt mit den bestehenden sozialen und staatlichen Institutionen, die so vielfach der Lehre des Evangeliums stracks zuwiderlaufen, nicht beruhigen; Gott und der Welt zu dienen, erschien ihm als eine Unwahrheit, als eine Feigheit, als unverzeihliche Sünde gegen Gottes Willen. Und so ist er ein Mahner, ein Prediger, ein Revolutionär gegen die heutige sogenannte christliche Gesellschaft geworden. Auch in seine Dichtung haben diese Lehren ihre mächtigen Wellen geworfen; denn eine Kunst, die nicht auf dieses Zentrum hinzielt: dass der Mensch nach den Geboten Gottes, nach den Lehren Christi zu wandeln habe, unbedingt, ohne alle Klauseln — eine solche Kunst war für Tolstoi eine schlechte, verwerfliche; und er hat das Meiste, was er selbst früher geschrieben hat, diesem Verdammungsurteil preisgegeben.

Der Held des Dramas, Nicolai Iwanowitsch Sarynzew, will nur das Gute, will nur den Willen Gottes und die Lehren der Bergpredigt tun und befolgen; aber als reicher Gutsherr sieht er sich auf Schritt und Tritt an der Realisierung dieses Vorhabens gehindert. Und die Gattin, die in erster Linie nur an das Glück und die Zukunft ihrer Kinder denkt, ist es, die den stärksten Hemmschuh für Sarynzew bildet. Ihr gegenüber vermag er doch nicht stark zu bleiben. Hierin ist er keine Natur wie Brand. Die Auseinandersetzungen zwischen den Gatten bilden den Höhepunkt in Tolstois Drama. Das Ehepaar Kayßler-Fehdmer vom Deutschen Theater in Berlin hatte diese beiden Rollen inne; mit ihrem eigenen Ensemble brachten sie das Stück zur Aufführung. Friedrich Kayßler war als Sarynzew (-Tolstoi) die Vollendung selbst; Kunst war zur Natur geworden; ein Mensch in seiner tiefen Seelennot stand vor uns; etwas unendlich Rührendes und Großes zugleich.

ZÜRICH

H. TROG



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