

Zürcher Schauspiel

Autor(en): **Wiegand, Carl Friedrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **6 (1910)**

PDF erstellt am: **15.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749462>

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.

ZÜRCHER SCHAUSPIEL

I.

„DER PRINZ VON HOMBURG“

Von dem Gastspiel Kainzens erlebte ich nur die dritte Aufführung, „Den Prinzen von Homburg“. Das selten aufgeführte Werk beschäftigte mich mehr als der Gast. Das liegt an der Beschaffenheit der Rolle, die sich zu einem Paraderitt nur auf Kosten des ganzen Werkes aufschirren lässt; das lag an Josef Kainz selbst, der wegen einer gründlichen Indisposition kaum über die Hälfte seiner stimmlichen Mittel gebot und auch in seinen seelischen Ausdrucksmitteln da und dort gehemmt schien. Ein Künstler, der auf sein Prestige hält, der solche horrenden Summen bezieht, sollte nur im Vollbesitz seiner Mittel an die Rampe treten. Auch das Publikum darf dies verlangen.

Zwei Motive kreuzen sich in diesem wundersamen Werke. Zwei Motive konkurrieren miteinander. Nicht überall zum Vorteil. Nur höchste Schauspielkunst kann die entstehenden Bedenken mildern. Ganz zu entkräften sind sie, nach meinem Dafürhalten, überhaupt nicht.

Das eine Motiv wird durch das Gegenspiel, den großen Kurfürsten, angesponnen und heißt: ein Feldherr wird, trotzdem er siegreich war, geköpft, weil er gegen das Reglement gesiegt hat¹⁾. Das andere Motiv spielt der Held an: der im soldatischen Affekt der Schlacht als heldenmütig erprobte Prinz von Homburg wird während seiner Gefangenschaft unter dem Einflusse eines kräfteaubenden und willenschwächenden Sinnierens, durch die Wirkung des schleichenden Affektes der Todesfurcht zu einem Feigling (wie die Bravourösen des Salons sagen), besser: zu einem Direktionslosen, zu einem Schwankenden, aber nur vorübergehend und zwar so lange, bis das überwuchernde, schwächende Sinnieren *mit schwächlichem Gefühl* durch die klare Erkenntnis der Sachlage, durch deutliche Vorstellung *mit starkem Gefühl*, durch soldatische Affektstimmung erdrückt, besiegt und beseitigt wird. Ein schönes, ergreifendes, menschliches Problem, an dem auch ein Psychologe seine Freude haben kann. Prinz Friedrich Arthur ist ein Träumer, weil die Zeit der Romantik ihm das Leben gab, noch mehr, er ist ein jugendlicher Sonderling, ein durch seine Traumhaftigkeit zeitweise Geschwächter. Ob dieser Wesenszug eine leise seelische Krankhaftigkeit zur Voraussetzung hat, lässt Kleist im Unklaren. Darüber wissen wir indessen gewiss Bescheid, dass der Prinz verliebt ist. Kleist entwickelt nun ganz folgerichtig sein Problem. Den im Affekte tatkräftigen Heerführer verurteilt sein Kurfürst zu Zimmerarrest. Der an Willensentschlüsse gewöhnte wird somit in seiner Tatkraft lahm gelegt, so dass den Einwirkungen des Intellektes Tür und Tor geöffnet ist. Der Gefangene verfällt nun alsbald dem sogenannten „zwecklosen Träumen“, um so eher, als er dazu eine Anlage besitzt. Jeder Psychologe kennt diesen Zustand, der für einen Feldherrn eine Gefahr bedeutet. Im Falle des Prinzen von Homburg, der, wie wir wissen, verliebt ist, erscheint er durch das Überhandnehmen des Gefühls noch verstärkt. So kommt es, dass unser Held kein Held bleibt und jenen Zusammenbruch

¹⁾ Die offene Parteinahme der Feldherren für ihren Kameraden ergäbe einen Staatskonflikt großer Form. Kleist ließ ihn liegen. Er benutzte ihn beim Bau des Dramas nur als Strebepfeiler.

erlebt, der ihn zum Kurfürsten treibt. Dieser seelische Niedergang ist menschlich wahrhaftig, begreiflich und erschütternd. Er ist für mich überzeugender, als die Art, wie der Prinz sich wiedergewinnt, wie sein Ehrgefühl erwacht, wie er wieder zum Helden wird. Es mag ein persönlicher Eindruck sein, aber ich werde im fünften Akte, gelegentlich der Aussprache des Prinzen mit dem Kurfürsten den leisen Eindruck der Pose nicht los. Ungefähr so: geht es nicht mit Bitte und Weichheit, so geht es vielleicht mit Force! Die Änderung und der Wechsel kommen mir in dem Augenblicke zu schnell. Der jugendliche, feurige Prinz, der an einem Weibe und am Leben hängt, sollte das alles, eines guten „Abganges“ wegen, plötzlich so gering erachten?

Das Motiv des Gegenspiels gibt an emotionellen Wirkungen wenig heraus. So militärisch gut die brandenburgischen Kriegsartikel sind, als dramatischer Faktor lassen sie uns ohne *menschliche* Begeisterung, besonders, wenn ihre Tüchtigkeit an einer wesentlich sympathischen Figur exemplifiziert wird. Die Starrheit (der Buchstabe des Reglements oder Befehls) lässt uns seelisch unbewegt, oder sie stößt uns ab. Die Personifikation des brandenburger Schlachtbefehls und Kriegsreglements, der große Kurfürst, muss, nolens-volens, eine stroherne Gestalt abgeben, erst recht, wenn die Verkörperung einem uniformierten Kriegsartikel mit einem Kurfürstenhut gleicht. In dieser Partie liegt eine noch größere Aufgabe für einen großen Künstler! Bleibt der große Kurfürst nur „Paragraph“, dann haben wir, menschlich gesprochen, mit diesem Manne nichts zu tun. Mit fliegenden Fahnen ginge unser Gefühl in das Lager des verurteilten Siegers über, weil die Einbuße an menschlicher Individualität es dem Dichter verunmöglichte, davon sein Publikum zu überzeugen, warum die Generäle und der Prinz diesen Mann überhaupt *lieben*. Die Sympathie mit einer Gestalt ist im Drama die Mutter jeden Interesses (selbst einem Spitzbuben gegenüber!). Umgekehrt: stellt ein Darsteller den Menschen im Kurfürsten in den Vordergrund, wie dies auch Kleist durchaus bezweckt, ohne es überall durchführen zu können, so verliert die Handlung an Überredungskraft, sie verliert an überzeugender Ernsthaftigkeit. „Der Prinz von Homburg“ schafft tatsächlich nur vorübergehend den Glauben an die Ernsthaftigkeit der Situation. Der gefangene Prinz erwidert auf die Frage des Grafen Hohenzollern, warum er dem Kurfürsten die Bestätigung des Todesurteils nicht zutraue, er habe *das Gefühl von ihm*. Es ist nicht wegzuleugnen, dass jeder Zuschauer *ebenfalls* dies Gefühl hat. *Dieser Eindruck raubt der Handlung den Glauben an die Ernsthaftigkeit der Situation*. Die Historie kennt zwar die Tatsache des Exempelstatuierens selbst Königssöhnen gegenüber. Friedrich Wilhelm I. hatte Friedrich II. tatsächlich als Fahnenflüchtigen zum Tode verurteilt und bestand auf die Hinrichtung, bis die Vorstellungen seiner Generäle ihn erweichten. Die Historie kennt aber keinen Fall, der dem von Kleist dargestellten gliche. Das soll kein Einwand sein im künstlerischen Sinne! Es soll uns auf die Lebensunähnlichkeit der Situation und die das Spiel durchkreuzenden intellektuellen Hemmungen aufmerksam machen. Mit diesen muss ein Dichter rechnen. Der Sieger vom 18. Juni 1675 sollte hochnotpeinlich hingerichtet werden — kein Zuschauer geht mit! Auch im Kriege des Jahres 1870 gab es Feldherren und Unterfeldherren, die im kritischen Augenblicke den Befehl beiseite setzten und zum Ruhme des Heeres auf eigene Faust handelten. Die preußischen Kriegsartikel geben in drohender Schärfe den brandenburgischen

nicht das geringste nach. In solchen Fällen erhielten die Eigenmächtigen einen ernsten Hinweis auf den Buchstaben der Vorschrift und — sofortige Beförderung mit höchsten Ordensauszeichnungen!

Von diesem Einwande abgesehen, erscheint mir auch der Sturm im Glase Wasser, den die braven Generäle erregen, der Ernsthaftigkeit zu entbehren. Die allbekannte Zucht im Heere des Großen Kurfürsten hielt Kleist ab, der intellektuellen Gegenströme wegen, den Konflikt zwischen Heer und Kurfürst dramatisch auszubauen, veranlasste aber auch, die Aktion der Feldherren in Desertion und Subordination allzuschnell verflauen zu lassen. Dazu kommt, dass das Hauptmotiv unseres Schauspiels an und für sich dramatisch wenig Ausgiebigkeit besitzt. Hie und da merkt man Passagen, die als Füllsel eingesetzt sind, um die Handlung reicher und farbig zu machen. Die berühmte Anekdote vom Stallmeister Froben, die vollkommen aus dem Rahmen der Prinzenhandlung herausfällt, füllt fast den ganzen zweiten Akt. Sie wird durch ihre negative Form, durch Mörners irrümlichen Bericht sogar erweitert. Für nicht sonderlich geschickt erachte ich es, dass Kleist, während der Bericht vom Tode des Kurfürsten noch die Luft durchzittert, gerade diesen Moment benutzt, Natalie und den Prinzen in einer Liebeszene zusammenzuführen.

Josef Kainz gelang am schönsten die Szene der Befehlsausgabe und die Aussprache mit dem Grafen Hohenzollern im Gefängnis. Er gab im Kostüm den Prinzen für meinen Geschmack zu zierlich, zu elegant. Die Spitzenhöschen, die der Künstler trug, mögen ganz der Mode der Zeit entsprechen; aber sie gaben der Feldherrengestalt des Prinzen, samt der allzu üppigen Perücke (im Feldlager!), samt der wirkungsvollen „allzuschönen Uniform“ zu viel Salonhaftes. Die Heiserkeit des Künstlers veranlasste den Prinzen von Homburg, an gewichtigen Stellen sich, mehr als nötig, forciert zu geben. Einige Willkürlichkeiten in der Betonung sind mir heute noch im Ohre. In der zweiten Szene des dritten Aktes geht der Prinz zum Beispiel mit den Worten ab: „Ich geh' aufs Schloss, zu meiner Tante nur, und bin in zwei Minuten wieder hier.“ Diesen Satz spricht Kainz so, dass er bei dem Worte „Tante“ eine volle Oktave den Stimmtönen nach oben verlegt.

II.

„DIE FRAU VOM MEERE.“

Es gehört zur hohen Künstlerschaft, ein Problem wie das der „Frau vom Meere“ nur zu *sehen*. Und doch ist gerade der psychische Tatbestand dieses Kunstwerkes von den meisten Menschen schon erlebt worden. Ibsen hat die Seelenanalyse, die er an der Erscheinung Ellidas uns gibt, an sich selbst erlebt, in tausend anderen geschaut, in der historischen Entwicklung der Menschenpsyche vorgefunden. Es drängte ihn, über sein Erlebnis, über seine Erfahrungen sich *dramatisch* auszusprechen. Das war sein Wagnis. So entstand diese seltsame Frau vom Meere, diese doppelbodige, fast nur mit menschlichen Symbolen arbeitende Innendichtung, die ein Seelendrama ohne jede Außenhandlung darstellt, darum aber um nichts weniger eine ergreifende Dichtung ist.

Ich habe bis heute eine einleuchtende Deutung dieses entschleiernenden Werkes nicht gelesen. Deshalb will ich hier eine neue versuchen.

„Die Frau vom Meere“ *entrollt die Tragik der Sentimentalität*. Wie „Iphigenie auf Tauris“ ein klassisches Drama der *Sehnsucht nach der*

Heimat ist („das Land der Griechen mit der Seele suchend“), wie „Mignon“ das klassische *Lied des Heimwehs* ist, so ist „die Frau vom Meere“ die an einer modernen Seele geschilderte, gesteigerte, *krankhaft gesteigerte Sehnsucht* nach der großen, freien und befreienden Natur.

Um das, was ich nun sagen will, deutlich zu machen, will ich kurz darstellen, wie diese Sentimentalität *wurde* und was ich *hier* unter Sentimentalität verstehe. Der *naive* Mensch war in den Anfängen der menschlichen Kultur mit der Natur eng verbunden, zum Beispiel der Hirte, der Jäger, der Fischer, der Schiffer. Die Menschen lebten in, mit und durch die Natur. Sie empfingen die Gaben der Natur und dankten dafür. Sie spürten den *Zorn* der Natur und *fürchteten* sie. Aus Dank, Verehrung und Furcht wurde das erste religiöse Gefühl, das sich der Personifikation der einzelnen Naturkräfte zuwandte, weil die naive Menschheit weder die Einheit des Naturgesetzes kannte, noch einen einheitlichen Weltgeist suchte. Das Gefühlsleben *erschöpfte* sich also bei den meisten (nicht bei allen, wie Schiller annahm) im *Religiösen*. Ein *gesteigertes Gefühlsleben* der Natur gegenüber war nicht vorhanden. Eine ausgesprochene *gesteigerte Liebe* zur Natur ebenfalls nicht. Man war entweder zufrieden in der Natur (beruhigte Seele) oder man fürchtete ihre Tücken. Der Sturm, das bewegte Meer, das ausbrechende Feuer, das überraschende Gewitter, der jähe Blitz, die Schrecken der hohen Berge — zeigten den Menschlein ihre überlegenen Kräfte.

Was man fürchtet, kann man nicht lieben. So sahen die naiven Menschen die hohen Berge mit heimlichem Grauen an. Die Alpen waren in alter Zeit zum Beispiel den Völkern ein Schrecknis.

Im Laufe der Jahrhunderte hat der Mensch die Naturkräfte sich dienstbar gemacht, oder geradezu unterworfen. Er selbst hat sich aber immer mehr *von der Natur entfernt*. Beruf, Neigung, Leidenschaft, Liebhaberei, Etikette, Lebensgewohnheiten, Sitten, Unsitten, Verweichlichung, alle Arten sozialere Forderungen und so fort haben den Menschen immer mehr von der Natur zurückgetrieben, in die Häuser, in die Städte verbannt. Millionen von Menschen sehen die Natur durch ihre Fensterscheiben. In der Weltstadt hungert im Asphalt ein sterbewelkes Bäumchen. Der reiche Mann ziert sein Zimmer mit gemalter Natur. Es gibt Mütter, die die wenigen Tage an der Hand aufzählen können, die sie, fern ihren häuslichen Pflichten, in der Natur zubrachten. Es gibt Arbeiter, denen kein Tag im Jahr im Freien beschieden ist.

So ist der Mensch unentrinnbar ein Gefangener geworden. Die Unzahl der durch tausend Pflichten von der Natur Getrennten wird durch die Zahl der freiwillig sich gefangen Gebenden noch stark erhöht. Während für die freiwillig Gebundenen der gemalte Baum immerhin ein Ersatz ist (jede eigenwillige Natur- und Weltflucht lebt in einer geträumten Natur und gemalten Welt!), schlägt das Herz der ewig Sehnsüchtigen und unfreiwillig Gefangenen bei jedem Sonnenstrahl im heißen Gleichtakt: „Lass' mich hinaus! An die Brust der Natur!“ Aus dem Trieb zur Natur entstand schon frühzeitig die Wanderlust. Aus dem gesteigerten Naturgefühl erblühte die Naturfreude. Aus der Leidenschaft, sich der Natur hinzugeben, erwuchs die Naturschwärmerei. Sommer- und Winterfrischen kamen den Wünschen bereitwillig entgegen. Heute, da der Mensch die Natur zum größten Teil verloren hat, fühlt er, mehr wie je, *den Schmerz, von ihr getrennt zu sein*. Kann er jedoch einmal sich ihr hingeben, dann erwartet er in aufregender

Freude den Tag, mit ihr vereinigt zu sein. Der „Gefangene“, der zwischen den Mauern bleiben muss, gleicht dem Vogel im Käfig, der im Lenz die Brust sich wund schlägt, um hinausflattern zu können. Wir alle aber müssen lange Zeit unsere Wünsche dämpfen, uns ganz der Natur hingeben zu können. Sei es, dass Krankheit, Beruf oder sonst ein Grund uns zurückhält.

Das Gefühl nun, von dem, was unser Eigenstes ist, getrennt zu sein, nennen wir Sehnsucht. Mag es sich auf die Natur, auf das Vaterhaus, auf Eltern, Weib und Kind oder die Geliebte beziehen. Den Ausdruck dieses Gefühls bezeichnen wir als *Sentimentalität*. (Es geht uns hier nichts an, dass der Sprachgebrauch das Wort Sentimentalität fast nur für die wasser-ägige Gefühlsduselei verwendet!) Die gesteigerte Sentimentalität führt, wenn sie sich entladen kann, zur Schwärmerei. Die eingepresste Sentimentalität führt zur Schwermut, zu einer Krankhaftigkeit des Gemütslebens, des Seelenlebens. Sentimental in diesem Sinne ist fast die gesamte moderne Menschheit; *wenn nicht in jedem Augenblicke, so doch in solchen Augenblicken, die unseren Alltagsmenschen übermannen*. Der dauernd von der Natur Getrennte kommt schließlich dazu, die Natur (oder den Gegenstand seiner Sehnsucht) mit noch glühenderen Reizen auszustatten, als sie ihr eignen. Er durchkostet in seiner Abgeschiedenheit den tiefgründigen Rausch, in einer geträumten Welt zu leben, die aber der Wirklichkeit beileibe nicht mehr gleicht. Solche Seelen werden sogar von der krassen Wirklichkeit schließlich abgestoßen. Sie empfinden die Natur als Störung ihrer Träume. Werden solche Menschen in die Natur, nach endlicher Erfüllung ihrer Wünsche, hineingeworfen, *so können sie gesunden*, oder aber sie ziehen sich verwundet und enttäuscht in ihren Weltschmerz ganz zurück. Sie haben die Natur zu lieben verlernt. Sie greifen zur Erfrischung ihrer Seele nicht nach Homer, sondern nach Ossian, wie Werther tat, oder nach der Pistole . . .

Ellida Wangel erlebt an sich die Tragik der Sentimentalität. Sie erwuchs mitten im Meere. Ein Leuchtturm war ihre Heimat. Aufgehende und untergehende Sonnen durchleuchteten die See, und die Sterne erloschen in ihrer kühlen Unendlichkeit. Sie sah das Meer, wie es liebt und lockt, wie es spielt, scherzt, wie es schabernackt, wie es raunt und schwatzt, wie es rollt und grollt, tost und droht, wie es zischt, schreckt, donnert, wie es über Fühlen und Denken sich türmt, nach den Sternen leckt und sinkend schwindet. Sie sah seine trügerische Farbe, sein Auge im wechselnden Licht; sie erlebte das Grausen am Ufer. Wie tote Fischaugen glotzte nach dem Sturm seine unheilvolle starre Ruhe. Angezogen von seiner Frische, abgestoßen von seinem Leichengeruch, gepackt von seiner Kraft, gehoben, schwindelnd vor seiner Gewalt, erschauernd vor seinem gefräßigen Sturm — ward ihre Seele wie das Meer! Wangel sagt zu ihr: „Du reizest und stößest ab!“

Als Kind des Meeres erlebte sie das Wort: „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser! Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind.“ Als Kind hat sie, die freie Urfrische, sich dem Meere verlobt! Der fremde Mann Ibsens ist nichts anderes, als eine Personifikation des Meeres. Er ist es, „der sie nie wieder freilässt!“ Ein Hüne an Kraft muss ihn spielen, die Maske voll abstoßender Hässlichkeit. Mit Augen, wie Ellida sie schildert! Seegeruch an den Kleidern. Mit einem Seemannsbart, der über die Backenknochen hinaufgezogen ist. Ein hünenhaftes männliches Schreckbild — so müsste seine Dämonie, seine Macht über das Weib herauskommen. Von

diesem Manne geht das Anziehende, aber auch das Grauen aus, „*wie es nur das Meer haben kann!*“ Kein Naturereignis hat die „*unbegreifliche Macht über das Gemüt*“, wie das wechselnde Bild des Meeres. Ellida weiß, dass diese *Macht* „*nie vorbei sein wird, nie im Leben!*“ Mit diesem dämonischen Manne sprach Ellida: „Von Sturm und Windstille. Von dunklen Nächten auf dem Meer. Auch vom Meer an strahlenden, sonnigen Tagen. Von Wallfischen, Delphinen, Seehunden, von Seeadlern, und all den andern Meervögeln.“ Und es wurde ihr klar: „Wenn wir von dergleichen sprachen, so war's mir, *als seien sowohl die Seetiere, wie die Seevögel mit ihm verwandt.*“ Die Heimat des fremden Mannes ist ungewiss, wie sein Leben, und er steht in dem Verdachte, einen Mord verübt zu haben. Diesem Manne ist Ellida verfallen, der von sich sagen konnte: „Mein ist sie, mein bleibt sie. Und mir wird sie folgen, und wenn ich auch als ertrunkener Mann aus dem schwarzen Wasser heimkehren und sie holen sollte.“ Zwischen Ellida und dem fremden Manne ist keine Liebe, keine Leidenschaft — es ist nur unfassbare, aus Grauen, Irren und Lockung gemischte rätselhafte Sehnsucht. Ich möchte fragen: Wer hat nicht an sich selbst den unnennbaren Zauber verspürt, der Ellida willenlos macht? Darf man von sich selbst reden? Vielleicht dann, wenn man dadurch auch von den anderen redet. Nun: ich kenne nichts gewaltigeres, das in starrer, grausiger Erschütterung, in rauschender Sturmfreude mich willenloser hingerissen hätte, als das Meer!

Ellida ist im Meere geboren. Nun liegt sie im flauen Brackwasser. Sie ist der Fisch auf dem Trockenem. Sie ist eine innerlich Welkende, weil man sie aus ihrem Grund und Boden, aus ihrem Element hob und verpflanzte. Sie wohnt in ihrem eigenen Lusthaus, also auch äußerlich von dem, was ihr lieb sein könnte, getrennt. Sie wird vom *Brackwasser krank*. Sie sehnt sich nach einem *Lüftchen*. Sie gehört zu den Menschen, von denen die Oberflächlichen sagen: sie weiß selbst nicht, was ihr fehlt! Sie gehört zu den Frauen, denen *nichts* fehlt, weil ihnen *alles* fehlt — auch die Luft zum atmen!

Gewiss, man darf nicht sagen, dass unsere Zeit tiefer fühle wie andere Zeiten. Aber das darf man sagen, dass wir mit den sensiblern Nerven unserer Zeit feiner empfinden, dass wir mit unseren leichter reagierenden, weil häufig krankhaften Nerven *tiefer leiden*, bei dem geringeren Anlass Erst recht, wenn wir ersticken! Ellida gehört zu den tiefer Leidenden. Sie wurde im Hause Wangels eine Sentimentale. Sie ist ein Fisch, dessen Kiemen in einem matten Wasser unruhiger gehen. Mit kleinem Leid beginnt es. Die Jahre fahren Berge von Sand daher. Ihre Umgebung wird zur Pein, *nur aus dem Grunde, weil sie da ist!* Es braucht kein äußeres Leid hinzuzukommen, das eigene häuft sich von selbst, so wie eine ungepflegte Wunde sich vergrößert. Auch Liebe nützt da nichts mehr. Die Gefesselte spürt die unsichtbaren Ketten, aber ihre Seele ist zu stark, zu gewissenhaft, um sie abzustreifen . . .

So wird Ellida zur Sentimentalen, zur krankhaft Sentimentalen.

Um dies seelische Problem dramatisch fassen zu können, erfand Ibsen den Seemann. Alle übrigen Figuren sollen die Lebensfähigkeit der äußeren Handlung nur erklären, verdeutlichen, ermöglichen. Alle übrigen Figuren dienen nur dazu, dass Ibsen sein Problem an ihnen „klarsprechen“ kann. So gibt Wangel kaum eine Direktive, sondern seine Reden und Antworten entschleiern, entblößen, geben Ellida Gelegenheit zur Aussprache.

Wie Ellida als Kind und Braut des Meeres denkt, geht aus ihrem Gespräche mit Arnholm hervor: „Ich glaube, dass, wenn die Menschen sich von Anfang an gewöhnt hätten, ihr Leben auf dem Meer zu leben — im Meer vielleicht — so wären wir jetzt bedeutend vollkommener, als wir sind.“ Arnholm erwidert: „Wir sind also ein für allemal auf falschen Weg gekommen und Landtiere anstatt Wassertiere geworden.“ Und Ellida entgegnet: „Sie können mir glauben — darin hat die *Schwermut* der Menschen ihren tief-
 liegendsten Grund.“ Auch bei Frau Ellida! Auch Frau Ellida malt im Geiste die Natur schöner, besser gesagt, die Natur erscheint ihr, der Gefangenen, doppelt anziehend. Es wäre denkbar, dass Frau Ellida aus Schwermut sich ums Leben brächte. Ibsen will aber noch mehr erweisen. Er will beweisen, dass der von seinen Fesseln befreite Mensch die Dinge nüchterner sieht und wieder gesunden kann. Wie der Naturschwärmer im Hochgebirge neben seiner geträumten Welt häufig eine sehr harte Wirklichkeit findet, die Natur also kennen lernt, wie sie ist, und also sein Urteil bald korrigiert: so bedarf es bei dem Sentimentalen allgemein nur der Wirklichkeit, um ihn aus der Krankhaftigkeit seiner Seele herauszureißen. Das geschieht bei Ibsen, indem Wangel sein Weib freigibt. Es fehlt im Drama jener Teil, der uns darstellt, wie Ellida durch die rauhe Wirklichkeit gesundet. Prosaisch gesprochen: Frau Ellida war vielleicht auf Wangels Wunsch wieder einmal auf hoher See und lernte, als dem Meere Entwöhnte, *das Meer kennen, wie es ist*. Im Drama wendet sie sich vom Symbole des Meeres bewusst, als grausam Erschreckte, ab.

Wie nun bei einer Flucht in die Natur, die Vorahnung, die Vorbereitung, die Vorfreude das Menschlichste ist und nach langen Strapazen die *Heimreise* als ein wahres Glück empfunden wird, weil der Mensch *vergleichen gelernt hat* und mit seinen *Umständen zufriedener oder ganz zufrieden zurückkehrt*, so rettet sich Frau Ellida aus ihren Träumen vom Meer in die schöne Häuslichkeit. Sie hat sich an ein neues Leben gewöhnt. Der Bann ist gebrochen. *Sie empfindet die Freiheit jetzt auch im kleinen Kreise*. Sie sagt: Wenn man ein Landtier geworden ist — so findet man den Weg nicht zurück — hinaus ins Meer!“ Neue Werte hat sie sehen gelernt. Neue Aufgaben locken. Sie ist keine echte Meerfrau mehr. „Die Meerfrau stirbt daran,“ sagt Ballested, wenn sie aufs Land kommt. Wie ein Fisch auf dem Trockenem. „Die Menschen hingegen können sich akklimatisieren.“ Vorausgesetzt, dass sie die Kraft haben, sich selbst zu kurieren. Ein Gefangener in Cayenne wird dies nie fertig bringen können; aber der Freie, der kann es, durch sich selbst, von innen heraus. Überwindung alter Vorstellungsreihen durch *neue*, mit stärkerem Gefühl! „Unter eigener Verantwortung,“ sagt Wangel. „Ja, in Freiheit!“ sagt Ellida.

Frau Irene Triesch vom Berliner Lessingtheater spielte die Frau vom Meer schwarzhaarig. Ich glaube nicht, dass dies der Partie schadet. Das wäre schließlich das Einzige, was ich gegen die wundervolle Offenbarung ihrer Kunst zu sagen gehabt hätte.

ZÜRICH

CARL FRIEDRICH WIEGAND

