

Schauspielabende

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **7 (1910-1911)**

PDF erstellt am: **08.07.2024**

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.

SCHAUSPIELABENDE

Im Dezember gelangte am Zürcher Stadttheater an zwei Abenden das Doppeldrama *Björnsons „Über unsere Kraft“* zur Aufführung. Aus verschiedenen Zeiten stammen die beiden Teile. 1883 entstand unter dem genannten Titel der Zweiakter, dessen Inhalt die Frage nach der Möglichkeit oder besser nach der Menschlichkeit des Wunders auf religiösem Gebiete bildet. Den eigenartigen Stoff hat Björnson mit entschiedener dramatischer Energie angepackt und überaus wirkungsvoll durchgeführt. Wie von Jesus gelegentlich im Evangelium erzählt wird, dass er angesichts des Unglaubens an gewissen Orten, ja gerade bei denen, die ihn besonders gut hätten kennen sollen, keine Wunder tat, oder — wie es einmal bei Markus heißt — keine Wunder tun konnte: so findet der Pastor Sang des Dramas das Wirkungsgebiet für seinen wunderkräftigen Glauben auch nicht da, wo seine Persönlichkeit eigentlich ihren stärksten Zauber hätte ausüben müssen: bei den Seinen. Die seit Jahren kranke Frau richtet sich zwar unter der Suggestionenmacht ihres Gatten hin und wieder auf; aber zu einer Heilung kommt es nicht; sie, aus einem alten Zweiflergeschlecht, hat die naive Ursprünglichkeit des Glaubens nicht, und ihre beiden Kinder, Elias und Rachel, haben in der Welt draußen ihren Kinderglauben verloren. Und so leidet denn Sang, der in seinem höchsten Glaubensenthusiasmus vom Himmel schließlich doch auch die Wunderheilung des geliebten Weibes glaubt herabzwingen zu können, furchtbaren Schiffbruch; wohl erhebt sich die Kranke zu einigen Schritten unter der Macht von Sangs telepathisch wirkender Fürbitte; sie blickt noch einmal empor zu dem sie umfangenden Gatten; dann aber bricht sie leblos zusammen. Und Sang, eben noch umleuchtet wie von der Kraft aus der Höhe, sinkt tot neben ihr nieder mit einer zweifelnden Frage auf der Lippe: „Aber das war ja nicht die Absicht? Oder — ? Oder — ?“

Worin besteht die Selbsttäuschung, die Überhebung des Pastors Sang? Man könnte sagen: darin, dass er an die Einseitigkeit der Wunderkraft glaubt. Nur wenn der Glaube bei dem Objekt des Wunders gleich stark ist wie bei dem Wundertäter: nur dann wird sich der Kreis des Wunders schließen. Der in seinem Glauben wankend gewordene Pastor Bratt, der beredte Wortführer der in Sangs Haus zusammenkommenden Geistlichen, operiert einzig mit dem Wort, dass „alle, die es sahen, glaubten“; allein er übersieht, wie wenig diese Aussage von der Wirkung der Wunder Jesu letzten Endes zutrifft: wie gewaltig war um Jesu herum die Menge derer, welche die von den Evangelien gemeldeten Wunder auch sehen konnten und trotzdem nicht glaubten! Bratt rechnet fest und bestimmt mit der Allgemeingültigkeit des Wunders als solchem, mit seiner unbedingten Überzeugungskraft für alle. Und weil er, der, so gut wie die meisten seiner Amtsbrüder, neben der heißen Sehnsucht nach dem Wunder auch die Skepsis gegenüber dem Wunder in seiner Seele trägt, alles auf die eine Karte setzt, auf die einwandfreie Heilung der Gattin Sangs: darum bedeutet auch der Tod der scheinbar Genesenen und das Hinscheiden des Wundertäters den Zusammenbruch seines religiösen Glaubens.

Zum Bühnenwirksamsten, was man sich denken kann, gehört der zweite Akt dieses Dramas von 1883: der Schrei nach dem Wunder als dem rettenden Prinzip, dem Siegel auf den Glauben, der unbedingten Garantie einer

Macht, die nicht von dieser Welt ist — dieser Schrei ist nach allen Regeln eines mählich anflutenden und bis zum gewaltigsten Fortissimo gesteigerten Crescendo szenisch instrumentiert. Dann tritt die Generalpause atemlosester Spannung und Erwartung ein, und es erfolgt der jähe Absturz in Tod und Verzagtheit und Verzweiflung. Das ist von einem hinreißenden Effekt.

Zwölf Jahre später nahm Björnson das Über unsere Kraft-Thema nochmals auf. Wie auf religiösem Boden ein Hinausgreifen über die unserer Natur durch die Natur gesetzten Schranken dem Dichter ein Ding der Unmöglichkeit ist, so will er nun denselben Beweis auch für die Stellung der Einzelnen gegenüber dem sozialen Leben führen. Vier Akte braucht Björnson diesmal. Was will Pastor Sangs Sohn Elias unter dem aufreizenden, nicht sowohl führenden als verführenden Einfluss des zum agitatorischen Prediger des Proletariats gewordenen Bratt erzwingen? Eine völlige Umkehrung der sozialen Verhältnisse, wie sie sich durch den furchtbaren Kontrast zwischen Besitzenden und Besitzlosen, zwischen dem kapitalistischen Arbeitgeber und dem proletarischen Arbeitnehmer herausgebildet haben, durch den Opfertod eines Einzelnen, durch die mahnende und aufrüttelnde Kraft des Martyriums. Sein eigenes Leben setzt er mutig ein; ein blutiges Mene Tekel will er an die Wand der herrschenden Gesellschaftsordnung schreiben durch die Explosion des Herrenschlosses, wo unter des maßgebenden, rücksichtslosen Großkaufmanns Holger Vorsitz die Fabrikherren das Scharfmachen gegen die streikenden Arbeiter beschließen; er selbst leitet das Attentat und findet sein Ende dabei. Aber seine Rechnung ist falsch. Die Schwester Rachel sagt uns warum: „Ich hasse diese Rechenexempel im Großen. Sie springen über das Menschliche hinweg, obwohl in diesem allein Erlösung ist. Elias hat mit mir gelitten, was man leiden kann unter der Unmenschlichkeit des Wunders. Und dann strauchelt er über die Unmenschlichkeit der Theorien“. Und der Einzige, der gerettet wurde bei der furchtbaren Katastrophe, war gerade Holger, der Typus des Herrenmenschen; und wenn auch ein Krüppel für sein künftiges Leben, hat er doch die geistige Macht behalten über seine Arbeiterbataillone, und an seinem guten Willen allein hängt es, ob es zu einem gütlichen Ausgleich zwischen Kapital und Arbeit kommen wird.

So vollzieht Björnson in seinem Doppeldrama das Gericht an einem religiösen und sozialen Titanentum, das über die „Grenzen der Menschheit“, um mit Goethe zu sprechen, hinaus will. Björnsons großer Landsmann hat im „Brand“ die Tragödie des bis zum Unmenschlichen sich steigernden Individualismus grandios gezeichnet. Wenn bei Björnson Rachel der Güte als der wahrhaft schöpferischen Macht die Krone reicht, so scheint mir dieser Gedanke sich zu berühren mit dem Mahnwort, das am Schluss des „Brand“ steht: „Ich bin *deus caritatis*.“

Wie für den ersten Teil hat Björnson für den zweiten eine Szene von effektivster Bühnenwirksamkeit ersonnen: wenn die Fabrikanten die entsetzliche Gewissheit erlangen, dass an ein Entkommen aus dem unterminierten Schloss nicht mehr zu denken ist. Diese Situation versteht der Dichter bis zu einer solch fieberhaften Aufregung für den Hörer zu steigern, dass man den alles in Trümmer stürzenden Knall ordentlich als Erlösung begrüßt. Das ist mit einer brutalen Meisterschaft gemacht, die in ihrer Art Bewunderung verdient.

Das Gedankliche nimmt in beiden Teilen einen breiten Raum ein. Es wird unheimlich viel gesprochen, und im letzten Akt des zweiten Teiles gefällt sich Björnson, in dem das Predigerhafte immer wieder obenauf kommt, teilweise in einem rosaroten Allegoriestil, der Unbehagen verursacht. Aber des in Konzeption und Durchführung Eigenartigen, ja Bedeutenden steckt doch so viel in diesem Doppeldrama, dass es sich immerhin lohnt, es von Zeit zu Zeit wieder ans Rampenlicht zu ziehen. Man frage sich doch nur, welcher deutsche oder französische oder englische Dramatiker mit dieser geistigen Energie an zwei so tiefgreifende Probleme sich herangewagt hat; oder vielleicht noch präziser: welchem überhaupt der Gedanke an diese Probleme aufgetaucht ist? Man mag sich darum hüten, verächtlich von dieser Schöpfung Björnsons zu sprechen!

* * *

Die erste Schauspielpremiere, die das neue Jahr im Stadttheater brachte, des in Wien lebenden Tirolers Karl *Schönherr* Drama *Glaube und Heimat*, führt uns in die blutigen Zeiten der Gegenreformation in den österreichischen Alpenländern. Radikaler als in österreichischen Landen hat bekanntlich die katholische Reaktion kaum irgendwo ihr Programm durchgeführt. Was nicht zum alten Glauben zurückkehrte, musste auswandern. Furchtbares haben die am gereinigten Evangelium Festhaltenden erduldet. Ob das Land schwersten wirtschaftlichen Schaden dadurch erlitt, was thats, wenn nur die alte Lehre ihr Banner wieder siegreich und alleinseligmachend entfaltete. In diese von Blut und Fanatismus geschwängerten Luft versetzt uns Schönherr in seiner „Tragödie eines Volkes“, wie er sein Stück genannt hat. In alteingesessenen, mit Grund und Boden von Altersher aufs engste verwachsenen Bauern spielt sich der schwere innere Kampf ab: ob ihnen das Bibelbuch wertvoller und heiliger sei als ihr Haus und ihr Acker, als Herd und Heimat. Ein Kampf, in dem zur Sache des Glaubens zu halten, Kräfte des Heroismus, des sittlichen Idealismus verlangt, von denen wir *beati possidentes* der Glaubensfreiheit uns kaum mehr eine zureichende Vorstellung zu machen imstande sind und die uns deshalb recht wohl mit Bewunderung erfüllen dürfen. Schönherr fand für diese Tragödie, die uns das Herz zusammenpreßt und uns doch nicht ohne Erhebung entlässt, einen Ausdruck von bewundernswerter Einfachheit und Schlichtheit und Ächtheit. Ein paar Bauern und ihnen gegenüber ein Vertreter des Landesherrn, der in ehrlichem Fanatismus die Reaktionsgeschäfte seines Auftraggebers mit unerbittlicher Energie und sachlicher Grausamkeit besorgt: mehr braucht der Dichter nicht, um dem Volksdrama die weite historische Perspektive zu schaffen. Und alle diese Gestalten stehen fest auf ihren Beinen, ersparen sich und uns das Pathos, denken und handeln nach ihrem Charakter, nicht nach der Willkür und dem *tel est notre plaisir* des Dramatikers; und aus einfachstem Material baut sich Schritt vor Schritt die ergreifendste Tragödie vor uns auf. Eine herbe Kraft hat den Stoff geordnet und geformt. Volkstümlich eindrucksvoll sind die beiden Leitmotive, die der Titel nennt, herausgearbeitet und in ihren Kreuzungen, in ihrem Auf und Ab, ihrem Sieg und ihrer Niederlage klar gemacht. Die Tendenz wird nicht zum Worte zugelassen. Darum hat auch die geschäftige österreichische Zensur, die Erbin jenes Geistes der Gegenreformation, ihre Hand von diesem Drama wegtun müssen.

Ungeheuer war der Erfolg des Dramas in Wien, und auch aus München vernimmt man Ähnliches. Man könnte darin einen Protest gegen starr-

katholische Intoleranz erblicken. Aber aus Frankfurt a. M. kommt dieselbe Kunde von einer gewaltigen Wirkung. Das Zürcher Premierenpublikum trat nicht so entschieden für das Stück ein. An der eigenartigen Größe dieses starken Werkes ändert das natürlich nichts.

ZÜRICH

H. TROG



ERSTAUFFÜHRUNGEN

(OPER UND KONZERT IV)

Eine verständige Novitätenpolitik ist für ein Operntheater vom Range des unsrigen Ehrensache. Dabei bleibt es aber auch. Es gehört wahrlich ein hohes Maß von Idealismus dazu, nach einer zeitgemäßen Erweiterung des Spielplanes zu streben, wenn das Publikum den Neuerscheinungen so wenig dauerndes Interesse entgegenbringt, während die alten, bewährten Kassenopern — außer Wagner sind sie an den Fingern abzuzählen — das Haus mit unfehlbarer Sicherheit zu füllen vermögen. Wohlverstanden, ich spreche nicht von der Premiere. Da freilich lässt sich jene eigentümlich prickelnde, erwartungsvolle Stimmung in dem — natürlich von Abonnenten — besetzten Saale durchaus konstatieren, und ist gar der Autor im Hause, so betätigt das Auditorium eine Ausdauer im Applaus, die dem Werke das günstigste Prognostikon stellen würde. Eitle Täuschung! Der Hörer, dessen Premierenstimmung die Leutseligkeit selbst war, begrüßt das Werk bei der zweiten Begegnung kaum mit flüchtigem Kopfnicken. So verschwanden Debussys „Enfant Prodigue“ und Dorets „Armaillis“ nach dreimaliger Aufführung — die Pflichtserie des Abonnements — spurlos in der Versenkung, so erging es der Oper, von der heute zunächst die Rede sein soll.

* * *

Der dänische Komponist *August Enna* war unserm Publikum bis jetzt nur als Autor des „Streichholzmädels“ bekannt. Dies hübsche musikalische Genrebild erfreute sich zu der Zeit, da *Cavalleria* und *Bajazzo* noch nicht jene unlösliche Vereinigung eingegangen waren — übrigens bleibt diese brüderliche Einigkeit, mit welcher zwei Rivalen in die Unsterblichkeit einziehen, einer der besten Witze der Musikgeschichte — und man sich gern nach kompensierenden friedlichen Einaktern umseh, allgemeiner Berücksichtigung. Aus ganz anderm Holz ist die Oper „*Cleopatra*“ geschnitzt, die wir sechzehn Jahre nach ihrer Uraufführung in Kopenhagen — dies bedeutet für ein Musikdrama kein Backfischalter — zu hören bekamen.

Das nach einem Roman von Rider Haggard verfasste Libretto Einar Christiansens gliedert eine bühnenwirksame Handlung in ein Vorspiel und drei Aufzüge. Im Vorspiel leistet Harmaki, der letzte der Pharaonen, dem Oberpriester Sepa und dem Volk den Eid, Cleopatra zu ermorden. Der erste Akt zeigt uns das Bündnis des jungen Helden mit Charmion, der Tochter Sepas, zum Sturze der Fürstin; als Sterndeuter naht er sich ihrem Thron, den die Gleißende in ihre Netze zu ziehen sucht. Der zweite Akt knüpft den Gewissenskonflikt Harmakis. Seine erwachende Liebe zur