

# 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.

Maßstab der Kraft und der Schönheit, scharfen Blick für die Differenzen zwischen groß, mittel und klein.

Mögen sich viele in sein zugleich feines und kräftiges Buch vertiefen zu urteilbildender Auseinandersetzung mit dem hellen und reichen Geiste, der hier am Werke ist zu sichten und zu richten.

BASEL

MARTHA GEERING



## SCHAUSPIELABENDE

Es ist kein Zweifel: in der Schaffenskurve *Gerhart Hauptmanns* hatte sich nachgerade das Wellental so ungebührlich breit entwickelt, dass die Hoffnung auf die Wiederkehr des Wellenberges mehr und mehr zu schwinden begann und Kritiker — namentlich im südlichen Deutschland war eine etwas törichte Mordlust gegen Hauptmann entbrannt — in ihrem goldenen Buch der unfehlbaren Entscheide unter seinen Namen das *finis Gerharti* schrieben. Nun, man darf, ordentlich aufatmend, sagen: die Berliner Tragikomödie „*Die Ratten*“ weist wieder nach aufwärts; es ist noch kein völlig geratener Wellenberg, aber doch ein stattlicher Ansatz zu einem solchen.

Mitte Januar fand die Premiere statt; wie immer im Lessingtheater Otto Brahms, des treuen (leider nur nicht genügend strengen, unter Umständen auch trotz dem „Geschäft“ unerbittlich nein sagenden) Kämpen für Hauptmann. Ungefähr einen Monat später hat die Zürcher Schauspielbühne im Pfautheater das Stück in einer liebevoll ausgearbeiteten Wiedergabe dargeboten, und der Eindruck war entschieden ein starker.

Ich darf es offen gestehen: die Lektüre des über zweihundert Seiten starken Dramas hatte an der Bühnenwirksamkeit Zweifel erweckt. Es mag sein, dass die Mischung von Komischem und Tragischem den Leser ungeduldiger, ja gelegentlich verdrießlicher macht als den Hörer, der das komische Element stellenweise nicht ungern zum tiefen Atemholen benützt. Und dann: es mag ja ein gewisses Bildungsmanko sein; aber den Berliner Jargon, den, mit Ausnahme der „gebildeten“ Bühnenleute um den ehemaligen, selbstverständlich auch „gebildeten“ Straßburger Theaterdirektor Hassenreuter herum, die Bewohner des von Ratten über und über bevölkerten Hauses, einer ehemaligen Berliner Kavalleriekaserne, sprechen — diesen Jargon hört man wahrlich bequemer als man ihn liest (wie übrigens alles Dialektische immer leichter und lieber durchs Ohr als durchs Auge zu uns dringt). Zum Dritten aber hatte die Regie den, wenn mit Intelligenz angewandt, unbestreitbaren Wohltäter sehr vieler Dramen in Bewegung gesetzt: den Blaustift und tüchtig unter dem Überflüssigen aufgeräumt.

Schade, dass bei Gerhart Hauptmann das Gefühl für das störende, verwirrende Nebenwerk so wenig stark entwickelt ist. Er muss in gewisse Details, in einzelne Funde (oder was er dafür hält) förmlich verliebt sein, und er lässt sie stehen, vielfach offenbar auch in der erstgefundenen Form, welches bekanntlich durchaus nicht immer die beste zu sein pflegt (oder braucht). So ist es leider durchaus nicht immer die Fülle des Reichen, was störend sich geltend macht, sondern die Schwäche des zu wenig Kritischen gegen sich selbst. Die Figur des Kindlifressers würde als Mene Tekel in

Gerharts Arbeitszimmer nicht unangebracht sein. Er ist ein oft gar zu salopper und in seine nicht unbedingt geschmackvollen Schnörkel vernarrter dramatischer Baumeister.

Bei der Aufführung fällt etwas wieder peinlich auf: die Unbedenklichkeit, mit der die Gestalten auf die Bühne und von der Bühne weg geschoben werden, ganz nach dem *tel est notre plaisir* des Dichters. Diese souveräne Willkür macht stellenweise geradezu lächeln; und man denkt an die „Einsamen Menschen“ und den Kleiderständer in diesem Frühwerk. Hauptmann hat wirklich von den Franzosen nichts gelernt (wie Hermann Sudermann), leider aber auch nichts von Ibsen. Eine letzte dramatische Logik fehlt ihm. Er denkt ein Problem nicht bis zur definitiven, zwingenden, also einfachsten Formung zu Ende. Er scheint so sehr auf das Irrationale menschlichen Denkens, Fühlens, Handelns eingeschworen zu sein, dass er diese Überzeugung selbst auf die Struktur des dramatischen Kunstwerkes glaubt übertragen zu dürfen. Das sind aber getrennte Dinge. Das Drama lebt von der Klarheit, mit der, was wohl keiner besondern Beteuerung bedarf, der höchste Reichtum des Poetischen verbunden sein kann, nur nicht als unorganische Zutat.

Kurz der Inhalt: Eine Maurerpoliersfrau, Jette John, hat keinen sehnlichen Wunsch als den, ein Kind ihr eigen zu nennen. Ihr Büblein ist früh gestorben; eine Nachfolge stellt sich nicht. Da kommt sie einem betrogenen Dienstmädchen auf die Spur: die soll ihr illegitimes Kind der John abtreten. Gute Behandlung selbstverständlich; aber die Mutter muss auf allen und jeden Anspruch auf ihr Kind verzichten; denn die John will das Kind als ihr eigenes betrachtet wissen; auch ihrem fern von Berlin in Arbeit stehenden Mann spiegelt sie ihre Mutterschaft vor. Aber die fromme Täuschung hat kurze Beine. In dem Dienstmädchen ist auf einmal auch das Mutterbewusstsein aufgewacht, und sie will ihr Fleisch und Blut zurück; wenigstens soll's klar und deutlich bleiben, dass die John nur die Pflegemutter ist. Und nun beginnt der Kampf der John um das Kind, ein unerbittlicher. Zum ersten Betrug fügt sie einen zweiten: sie bringt das Kind einer Dirne, die ebenfalls im Rattenhaus domiziliert ist, an sich, vertauscht es mit dem von der Dienstmagd erworbenen, glaubt so diese hinters Licht führen, ihr das Dirnenkind als das ihrige aufschwätzen zu können. Allein das Dienstmädchen kommt hinter die Täuschung, und von neuem streckt sie die Hand aus nach ihrem Büblein, das die John sich nun schon endgültig gesichert glaubt. Da greift diese in der wilden Angst am End' aller Enden nun doch um ihr Mutterglück zu kommen, zur Gewalt. Die John hat einen Bruder, der derlei besorgt, einen Zuhälter schlimmen Kalibers, dem sie immer wieder gegenüber ihrem auf Sauberkeit haltenden Manne die Stange hält. Das Furchtbare geschieht; der Kerl macht das Dienstmädchen kalt. Die blutige Tat bleibt nicht unentdeckt. Die Verzweiflung schlägt über der John zusammen. Sie weiß nur einen Ausweg: den des freiwilligen Todes.

In der Gestalt der Henriette John, die aus Sehnsucht nach dem Mutterglück, nach dem Lächeln eines Kindes, und wär's auch nicht das eigene, zur Verbrecherin wird — in ihr hat Hauptmann wieder gezeigt, was für ein Schilderer und Gestalter solch armer gequälter Kreatur er ist. Aus tiefer Sympathie heraus stellt er so eine Figur hin: gewiss wird die John schuldig aber am Anfang all ihres Handelns steht ein Trieb, steht ein Gefühl, das

zu den herrlichsten und reinsten gehört: die Liebe der Mutter zu ihrem Kinde. Wenn man an sein Drama zurückdenkt, werden diese Szenen lebendig: die John vor dem Kinderwagen, in dem das Kind des Dienstmädchens, nunmehr aber „ihr“ Kind ruht — niemand soll ihn anrühren, hier ist ihr ganzes Glück, um das sie den Kampf mit der Welt aufnehmen würde; dann die John der zwei letzten Akte, als die Entdeckungsschauer sich herabsenken, sie völlig irr machen, dass sie keinen Ausweg mehr sieht, und wie sie, ob schon geschüttelt vom Entsetzen über die Gewalttat an dem Dienstmädchen, doch immer wieder an das Kind hinter dem Vorhang denken muss, dem zuliebe sie alles das getan hat und geschehen ließ; wie sie schließlich daran zugrunde geht, dass man ihr dieses Kind entreißt: denn nun hat das Leben allen Wert, allen Inhalt verloren.

Das sind von den Dingen, die Hauptmanns Stärke ausmachen. Man weiß es von der Rose Bernd her, der Kindsmörderin aus Verzweiflung. Hier haben wir die Verbrecherin aus Kindesliebe. Und wir versagen ihr unser Mitleid nicht. Und aus dem verführten polnischen Dienstmädchen, ja selbst aus der nichtsnutzigen Trottoirläuferin bricht dieser Schrei nach dem Kind wie etwas Sühnendes, Reinigendes hervor.

Wenn doch dieses Geschehen dramatisch-logisch wie menschlich-psychologisch vom Dichter in volle Klarheit und Wahrheit emporgerückt worden wäre! „Die Ratten“ hätten dann ein wirklicher Wellenberg werden können in Hauptmanns Schaffenskurve. Er hätte dann vielleicht auch auf den allgemein symbolisch sich gebenden Titel Verzicht geleistet und statt „Die Ratten“ einfach geschrieben „Das Rattenhaus“ oder noch schöner „Mutter John“. Denn die Tragödie des Mutterglücks hat Hauptmann schreiben wollen.

ZÜRICH

H. TROG



## SYMPHONISCHE NOVITÄTEN

(OPER UND KONZERT V)

Unter den großen symphonischen Formen gerät jene des Instrumentalkonzertes in neuerer Zeit mehr und mehr ins Problematische. Einige Beispiele mögen dies illustrieren. Da hörte man vor ein paar Jahren an einem schweizerischen Tonkünstlerfest ein Violinkonzert, dem als Kommentar ein umfangreiches französisches Gedicht in drei Teilen beigegeben war. Die Themen des Schillingschen Violinkonzertes gehen nach eigenen Mitteilungen des Komponisten auf den Ruf des Vogels Pirol zurück.

Man erkennt schon aus diesen Einzelzügen, dass in diesem Genre das Schaffen unzweifelhaft weniger auf jene innere Nötigung zurückzuführen ist, die eine prinzipielle Voraussetzung des echten Kunstwerkes bedeutet, sondern dass ein künstlerischer Wille mit energischer Überwindung der spröden Materie in vorgezeichnete Bahnen gezwungen wird.

Jene aurea aetas (es war zwar oft eher eine aurea mediocritas), wo die blumigen Pfade der Cantilene und das Sechzehntelstrüpp der Passagen, reinlich geschieden durch die verbindliche Unpersönlichkeit der Tuttisätze, in anmutigem Wechsel an dem Hörer vorbeizogen, ist ja für immer vorbei. Das Arsenal der solistischen Technik hat sich seither in furchtbarer Weise