

Schauspielabende

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **8 (1911)**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

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.

Rodenberg fast mit wörtlicher Übereinstimmung hervorheben, dass er der vorbildlichste Gentleman war, der das heroische Talent eines Redaktors übte: An alle andern zu denken, nicht an sich. Rodenbergs Briefe sind ein Kulturdokument eines großen anregenden Verkehrs. Das Geschäftliche rasch im Nebensatz erledigend schreibt er C. F. Meyer nach dem Empfang eines jeden Werkes eine weihevollere Epistel, die wohl weiß, dass sie die erste kritische Huldigung ist. An seinem „Lutherlied“ hat Rodenbergs Hand mitgedichtet und gefeilt. Und während C. F. Meyers Werke reiften, trug manche Epistel Rodenbergs tiefe Anregung zur dichterischen Arbeit nach Kilchberg. So darf man Rodenberg den Dichter nennen, der unsichtbar am besten unserer Literatur mitdachte und dichtete.

ZÜRICH

EDUARD KORRODI



SCHAUSPIELABENDE

Konrad Falke hat sich schon vor Jahren um die dramatische Formung des Francesca und Paolo-Stoffes bemüht. Als sein dramatischer Erstling ist die einaktige Tragödie Francesca da Rimini über die Bühne des Zürcher Stadttheaters gegangen. Für befriedigend hat er diese Lösung nicht gehalten; und mit dem Vorwurf, der aus der Divina Commedia anziehend herüberlockt, hat er weiterhin gerungen, ob er ihn dichterisch zwingen werde. Diese neuen Bemühungen haben dann wiederum in einem Einakter Gestalt angenommen; aber aus einer Francesca da Rimini ist ein *Dante Alighieri* geworden. Der stolze Name des gewaltigsten italienischen Dichters hat den Titel des kleinen Dramas abgegeben. Was Dante im Inferno aus Francescas Mund vernimmt, die Seligkeit und Tragödie ihrer unbesiegbaren, unentrinnbaren Liebe zu Paolo, ihrem Schwager — *amor che a nullo amato amar perdona* — dieser Liebe, die die Beiden zu Insaßen der Hölle macht, ihrer Schuld wohl bewusst, aber auch ihres Glückes reuelos nie vergessend: das wird in Falkes Drama zu Dantes direktem Erlebnis. Als armer Verbannter am Hof der Malatesta in Rimini das bittere Brot der Fremde essend — *come sa di sale lo pane altrui e com' è duro calle lo scendere e il salir per l'altrui scale* — wird Dante der Ohren- und Augenzeuge des leidenschaftlichen Bundes zwischen Francesca und Paolo und ihres blutigen Endes durch Gianciotto.

In wenige Abendstunden ist dieses ganze rasch und wild bewegte Geschehen zusammengedrängt. Unerwartet kommt Paolo aus Florenz auf einer politischen Sendung an den urbinatischen Hof für eine Nacht zu seinem Bruder Giovanni Malatesta nach Rimini. Seit fünf Jahren haben sie sich nicht gesehen, seit damals, da Paolo dem Bruder die Gattin Francesca aus Ravenna zugeführt hatte, Francesca, an die er selbst sein Herz verloren, und die, ebenfalls in Liebe zu ihm entbrannt, sich an den brutalen buckligen Giovanni schmachvoll ausgeliefert sah. Paolo ist inzwischen gleichfalls Ehemann geworden. Aber die Flamme ist nicht erloschen, und wie sich Paolo und Francesca nun unter so furchtbar veränderten Verhältnissen wiedersehen, lodert sie nur zu rasch wieder empor. Der heimtückische Gianciotto kommt bald hinter ihr Geheimnis, und wie sie, allein geblieben, einander an die Brust sinken und von gemeinsamer Flucht, über die beiderseitigen

Ehehindernisse hinweg, reden, da kommt er über sie und mit demselben Schwert durchstößt er sie beide.

Einer hat das alles so kommen sehen: der Florentiner, der beim Malatesta das Gnadenbrot isst, vom Herrn des Hauses verachtet, von Francesca bemitleidet, wenn auch nicht ohne stilles Grauen vor diesem unheimlichen Gast. In Francescas Seele liest er helläugig die Regungen frevler Leidenschaft; die Kunde von Florenz, die Paolo bringt, von dem neuesten Verbannungsdekret, dem nicht zuletzt der hochmütige, verhasste Alighieri zum Opfer gefallen sei, weckt den Ausbruch furchtbaren Hasses in dem aufhorchenden Dante; und wie nun der Kampf zwischen den zwei Brüdern um Francesca sich anspinnt und der Brudermord immer drohender am Horizont erscheint: da ist es der Wanderer durch die Hölle, der aus unmittelbarem Wissen das dem Verräter am Bruder, dem Brudermörder drohende Gericht als Warnung vorhält. Wie dann über die Loggia des Gemaches Paolo mit Francesca den Weg der Flucht ergreifen will, prallen sie vor Dante, der wie üblich an diesen stillen Platz sich zurückgezogen hat, zurück. An ihm vorbei glaubt Paolo nicht zu können: „In die Hölle verdammt er alle, die aus Liebe fehlten! Wir sind gerichtet.“ So kommt denn der Tod. Dante, „alles wie ein Bild betrachtend“, sieht der blutigen Lösung zu, unbeweglich, passiv. Dann spricht er seinerseits Gianciotto das Urteil: „Giovanni Malatesta, dein harrt die Hölle!“ Und er lüftet die Maske seiner Namenlosigkeit: „Ich bin Dante Alighieri, der Florentiner, und verlasse dein Haus!“

Kein Zweifel: der Gedanke Falkes, den Dichter mit der man darf wohl sagen berühmtesten Episode seines Hölle und Himmel umspannenden Gedichtes in unmittelbare Beziehung zu setzen; diese Episode zu einem allerpersönlichsten Erlebnis Dantes zu machen, zu dem er sich dann doch wieder nur objektiv als Beobachter, Warner, Richter, nicht als direkt Beteiligter verhält — dieser Gedanke ist ein geistreicher und kühner. Aus der Göttlichen Komödie hat sich Falke reiches Material mit kundiger Hand geholt, um gleichsam das ganze tragische Geschehen in die düster-grandiose, furchtbare Inferno-Stimmung emporzuheben. Ob freilich alle seine Hörer in der Dichtung Dantes so daheim sind, dass sie gerade diese literarischen Feinheiten wirklich genießen können, das steht auf einem andern Blatt. Und dann ließe sich eines wohl sagen. Als A. W. Schlegel im dritten Stück der von Schiller herausgegebenen Horen, 1795, die Leser in Dantes Hölle einzuführen begann mit reichlichen Übersetzungsproben, da verweilte er besonders ausführlich bei der Francesca und Paolo-Episode; er urteilte einleitend: „Jedes nicht ganz erstorbene Gefühl muss bei der traurigen Geschichte zweier Liebenden, die diesen Gesang beschließt, von der tiefsten Rührung ergriffen werden.“ Gewiss ein treffendes Wort: man liest jene Terzinen nie ohne wahre Ergriffenheit; von seinem eigensten Mitgefühl hat Dante wundersam der Erzählung mitgegeben; nirgends vielleicht im Inferno tritt er uns so nahe als ein Mensch, der selber gar genau wusste, wie Leidenschaft Leiden bringt; wie Glück und Schuld, wie Liebe und Tod oftmals Geschwister sind. Dieser weiche Dante, den das Los Francescas und ihres Geliebten innerlich so packt, dass er ohnmächtig, wie tot hinfällt (wofür ihn der biedere Scartazzini „bemoralisiert“ hat) — diesen Dante finde ich bei Falke nicht. Aber auch die nur in leisen, zarten Konturen bei Dante gezeichnete Liebestragödie selbst wirkt, gerade weil sie uns mit der

widerlichen Vorgeschichte der irreführenden *per procura*-Werbung Paolos verschont und alles nur auf die schicksalsmäßige Macht der unwiderstehlichen Liebesleidenschaft in ihrer unendlichen Süßigkeit und ihrer unendlichen Schuld abstellt, im Epos weit rührender als in unserer Tragödie, die um Motivierungen nicht herumkommt und damit gerade das, was bei Dante in weiser künstlerischer Absicht im Dunkel bleibt, weil es die seelische Wirkung nicht erhöhen, sondern abschwächen würde, ans Licht rücken muss. Und der großen Schwierigkeit, in einem knappen Einakter jene für unser Empfinden so unangenehme Vorgeschichte völlig klar zu machen, ist Falke nicht völlig Herr geworden. Eine interessante Arbeit bleibt trotzdem dieser Dante Alighieri, und seine Aufführung am Zürcher Stadttheater lohnte sich wohl. Schade freilich, dass Josef Kainz nicht mehr, wie er es vorhatte, dem Dante den Geist und die Seelenkraft seiner Schauspiel- und Sprechkunst leihen konnte.

ZÜRICH

H. TROG



AUS DEM ZÜRCHER KUNSTHAUS

Zur Feier seines Besuches in der Schweiz hat der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein eine Ausstellung veranstaltet, die vom Schaffen seines Einzugsgebietes einen Begriff geben soll. Dabei zeigt sich dass die Kulturgemeinschaft der Schweiz mit den deutschen Rheingegenden wenn auch nicht gerade eine Fiktion ist, so doch heute durchaus nicht eine Vorherrschaft beanspruchen darf gegenüber den Einflüssen, die sich aus anderen Gegenden Deutschlands und ganz besonders von unsern romanischen Nachbarn bei uns geltend machen. Zwischen den deutschen und den schweizerischen Bildern auf dieser Kunstschau liegt denn auch eine solche Kluft, dass es unmöglich scheint, sie zu überschreiten. Nur auf dem neutralen Boden der Mittelmäßigkeit finden sich schweizerische Werke, die man für deutsche, deutsche, die man für schweizerische halten könnte. Worin dieser Unterschied besteht, ist nicht leicht zu sagen; vielleicht darin, dass die Schweizer alles Schulmäßige und billig Volkstümliche entschiedener von sich gewälzt haben und eher das rein malerische ohne jede Nebenabsicht suchen.

Ich beschränke mich auf eine kurze Besprechung der deutschen Gäste, und möchte jene an die Spitze stellen, die sich besonders aufs Deutschtum verlegt haben: Hans Thoma, W. Steinhausen, Hans von Volkmann.

Über *Hans Thoma* haben wir jüngst in Zürich einen Vortrag von Henry Thode gehört, der dazu angetan war, diesen Maler als einen Volkserzähler erscheinen zu lassen, der sich auf die Leinwand verirrt hat. Das bestätigt sich leider vor seinen Bildern. Ich will Thoma durchaus nicht auf moderne Probleme hin untersuchen; was man aber von jedem Maler verlangen sollte, das wäre, die Schönheit des Gegenständlichen zu entdecken und sie mit den einfachsten Mitteln zu höchster Kraft zu steigern. Und gerade bei Thoma ist jede arme Einzelheit so mühselig und dabei so unbedeutend. Man sieht wirklich keinen Grund ein, warum da gemalt wurde, was man doch mit einem simplen Holzschnitt ebensogut, mit Worten besser