

Theater und Konzert

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **14 (1914)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

THEATER UND KONZERT

ZÜRCHER SCHAUSPIEL. An die *Peer Gynt*-Dichtung hat sich unser Theater herangewagt. Man hat in jüngster Zeit diesem Werke Ibsens, wohl dem entscheidenden Ausweis seiner reichen Phantasiekraft, in Deutschland wieder vermehrte Aufmerksamkeit zu schenken begonnen. Das Lessingtheater in Berlin hat den *Peer Gynt* auf sein Repertoire gesetzt, das königliche Schauspielhaus in Berlin ist ihm gefolgt, freilich auf eine ganz besondere Manier, indem es das dramatische Gedicht nicht nur in einer neuen Übersetzung, sondern in einer sehr keck zugreifenden Bearbeitung von Dietrich Eckart zur Aufführung brachte. An Beifall hat es diesem Hoftheater-*Peer Gynt* nicht gefehlt; die Sorgfalt der Inszenierung fand auch das Lob derjenigen Kritiker, welche dem Schauspielhaus sonst kein gutes Wort gönnen, ja es überhaupt nicht ernst nehmen. Freilich die Kühnheit des Bearbeiters, der von seiner eigenen recht schwachen Limonade dem geistvoll sprühenden Original beizumischen sich nicht gescheut hatte, erfuhr scharfe Abwehr, die sich allerdings nicht durchweg in den Grenzen anständiger Sachlichkeit hielt, wie man der Apologie Eckarts *Ibsen, Peer Gynt, der große Krumme und ich*, einer in der Form dem Titel entsprechenden Schrift, entnehmen kann. Aus dieser Selbstverteidigung und Selbstbelobung geht hervor, dass Eckart dem *Peer Gynt* eine christliche Salbung zu Teil werden ließ, die gewiss ungehörig und irreführend ist; dass er aber mit der sehr dünnen Einleitung von Georg Brandes zur Morgensternschen Übersetzung des *Gynt* (in der Fischerschen Ausgabe der Sämtlichen Werke) scharf ins Gericht geht, kann man nur billigen. Freilich: die Auffassung *Peer Gynts*

bei Eckart könnte ich auch nicht unterschreiben: „man sehe sich den *Peer Gynt* etwas näher an, und man wird ihn nicht mehr zu einer (ironisch gedachten) Halbnatur stempeln, sondern in ihm geradezu den Typus des Genies erkennen“. Wozu freilich, in Eckarts paulinischer Redeweise, zu wissen nötig ist, „dass keineswegs die Werke es sind, die rechtfertigen, sondern dass nur die Gesinnung, der Glaube (an unser göttliches Ich) dies vollbringt“. Aber eins wird man doch als Merkmal des Genies festhalten müssen: das (in irgendwelcher Art) Schöpferische. Lässt sich das aber bei *Peer Gynt* wirklich aufweisen? Seine Phantasie, ja, sie hat Schöpferkraft; aber was sie schafft, sind Seifenblasen, glänzende zum Teil, die mit ihrem irisierenden Schimmer wie prachtvolle Schmetterlinge um *Peer Gynts* Träumer- und Nichtsnutzleben hinschweben — nicht mehr. Und zu einer Ganzheit wird es das wahre, das typische Genie doch bringen müssen. Gerade daran aber gebricht es *Peer Gynts* Seele und Leben. Es ist schließlich doch ein gebrochener, müder Mann, der in Solveigs Schoß hinüberschlummert, wie ein Kindlein von der Mutter in Schlaf gesungen. Ist das das Ende des Genies?

Aber freilich: so irreführend diese Interpretation des Berliner *Gynt*-Bearbeiters gewisslich ist, die Zürcher Aufführung war geeignet — wenigstens erging es mir so — die Gedanken und Stimmungen des Theaterbesuchers auch in diese Richtung hinzulenken. Das wirkte eben jene Prachtentfaltung des Phantastischen in *Peer Gynt*, die auf den Hörer wahrhaft hinreißend wirkt, handle es sich um die Erzählung von dem Bockritt gleich zu Beginn, oder um die unvergleichliche Szene, da er die

sterbende Mutter in den Himmel kutschiert, oder wenn er in seinen Lumpen wie ein Fürst sich gebärdet und dem Dovre-Alten und dem Trollenpack gegenüber seine Selbständigkeit sich wahr. Und dann fällt von der wundersamen Gestalt der Solveig ein verklärender Schein auf Aases Sohn: wen dieses reine Mädchen liebt, muss der nicht ein Erwählter sein allem äußern Schein zum Trotz? Gewiss: diese starke Liebe, von der alles duldenden Treue Kätchens und der verzeihenden Fülle Gretchens, diese Liebe plädiert kräftig für den Helden der Dichtung, aber sie klagt ihn zugleich auch an: auch eine Solveig hat ihn nicht zu halten, ihn nicht fest zu machen vermocht; nicht weil er, gleich dem Goethe Friederikens, seinen Genius ins Joch der Alltäglichkeit zu spannen sich scheut, sondern weil er nicht resolut genug ist, um in der Kraft dieser reinigenden Liebe einen Strich unter seine trübe Vergangenheit zu machen.

Den drei ersten Akten kommen die zwei letzten an Wirkungskraft nicht gleich. Hier gibt die Aufführung im Theater doch nicht viel mehr als ein Bilderbuch, über dessen Text man sich am besten den Kopf nicht zerbricht. Ergreifend wirkt mitten in die seltsam skurrile afrikanische Welt hinein die kurze Szene, die uns die immer noch in ihrer Einsamkeit im Norden auf Peer Gynt wartende Solveig zeigt. Und wieder macht sie die Sympathie für diesen amerikanierten Afrikareisenden wach, und wie er dann selbst zur Hütte Solveigs kommt und immer wieder vom Knopfgießer Aufschub zu erlangen weiß für seine letzte Rechenschaft, um ihr schließlich noch zu entgehen im mütterlichen Schoß der Geliebten, die kein Wort des Vorwurfs für ihn

hat, nur ein Wort des tiefen Dankes „durch dich ward mein Leben ein selig Lied“: da sind wir wieder ganz im Banne des Dichters, und wie er, so machen wir seinem Peer Gynt die Absolution leicht, nur allzu leicht. Denn der Knopfgießer sagt die Wahrheit über Peer Gynt, und vorher der arm gewordene Dovre-Alte. Aber die verzeihende Liebe ist etwas so Schönes, dass wir dessen vergessen, und man billigt Peer Gynt beinahe das Empyreum zu, das dem Faust bereitet wird, der es sich verdient hat, weil er der Mann der genialen Tat war, nicht der genialischen Phantastik wie Peer Gynt. H. TROG

*

BERLINER PREMIÈREN. Der Spielplan der Berliner Bühnen ist in dieser Saison so abwechslungsreich gewesen wie in keinem der Vorjahre. Zwar verleugnete das Deutsche Künstlertheater seinen glänzenden Anfang und gab mit seinen spätern Premièren denen recht, die von der Vielherrschaft der Sozietäre Planlosigkeit befürchtet hatten. Die Schauspieler, die zusammengeblieben waren, um die Tradition Otto Brahms weiter zu entwickeln, bewiesen, dass diese Tradition ihnen ein leerer Begriff, ein Aushängeschild war, und dass Hauptmanns erfolgreiche Regiearbeit, die wirklich die Überlieferung des alten Lessingtheaters weitergebildet hätte, nichts mit der Organisation des Theaters zu tun hatte. Die Premièren des Künstlertheaters waren zufällig und gaben kein Gesamtbild. *Kampf* von Galsworthy ist pedantisch, grau und kann nur wirken, wenn die Regie diese dürre Sachlichkeit betont; *Die Affäre* von Henri Nathansen ist stumpf und unappetitlich; *Schirin und Gertraude* von

Ernst Hardt peinlich und kitschig; das *Phantom* von Hermann Bahr seicht und taktlos, und *Die Erziehung zur Liebe* von Hans Kyser bleibt eine gewissenlose, unsaubere Vermengung aller erotischer Probleme, die in den letzten Jahren modern waren. Dagegen ist schon *Cafard*, das Fremdenlegionärndrama von Erwin Rosen zu loben, das wenigstens ein ehrlicher Reißer ist, und *Schneider Wibbel*, ein Schwank aus der nieder-rheinischen Franzosenzeit, der saubere Unterhaltung bietet. Hauptmanns neues Drama *Der Bogen des Odysseus*, in der Grundvision stark: der Ruhm hat sich von Odysseus losgelöst, macht ihn unkenntlich, und erst nach Berührung der heimatlichen Erde wächst der Held in seinen Namen hinein, in der Gestaltung matt und konventionell, plastisch nur da, wo Eurykleia und Laertes von ihrer Jugend schwärmen, und wo Odysseus und Laertes sich finden, belecken und einen irren Bettlertanz tanzen; dieses Drama hatte keinen Erfolg, weil die Aufführung noch über die Schwächen der Dichtung hinaus farblos und hilflos blieb.

Als zweite Bühne versagte das Kleine Theater. Direktor Altman hatte weder literarischen noch theatralischen Willen und wurde erst im Mai mutig. Er führte als einziger in Berlin ein neuklassizistisches Drama von Paul Ernst auf. Es ist schade, dass er nicht *Brunhild* wählte. *Ariadne auf Naxos* musste gewaltsam auf einen sich selbst setzenden Konflikt, auf typische Gegensätze gebracht werden. Die Fabel widerstrebte dem Formprinzip Paul Ernsts so sehr, dass er, um sie für seine Zwecke zurechtzurenken, um das Schuldproblem erörtern zu können, eine kleinbürgerliche Norageschichte hineindichten musste. Darum kommt

dieser Fanatiker der dramatischen Geschlossenheit zu keiner Geschlossenheit. Der Konflikt trägt nicht die Notwendigkeit der geistigen Konsequenzen in sich. Diese wachsen nicht aus der Stellung der Menschen zu einander, vielmehr war die Perspektive zuerst da, dann kam der Konflikt, dann die Gruppierung der Personen. *Ariadne auf Naxos* ist ein dramatisches Exempel, kein lebendes Drama. Paul Ernst wollte über dem Ethos des Menschen noch die Religion zeigen und gab mit der Gestalt des Dionysos-Christus eine Variation der Erlöseridee. Er ist am Fanatismus seines Willens gescheitert. Darum ist es trotz allem anzuerkennen, dass Direktor Altman diesen Dichter gewagt hat. Paul Ernsts Pedanterie ist in dieser Zeit der literarischen Zuchtlosigkeit wertvoller als das sentimentale, affektierte Draufloschreiben des hemmungslosen Herbert Eulenberg.

Das Lessingtheater baute an einem klugen Spielplan weiter, der seinen Zugstücken wie Shaws *Pygmalion* ein literarisches Niveau bewahrte, seinen klassischen Premieren, wie Büchners *Wozzeck* und *Leonce und Lena*, die Sensation des Aktuellen gab und von ernstesten, modernen Stücken die abseitigsten brachte, wie Strindbergs *Nach Damaskus*. Die Regie Viktor Barnowskys war aber nur den schwerlosen Stimmungs- und Milieuszenen von Franz Molnars *Liliom* gewachsen. Barnowsky kommt als Spielleiter nicht über eine gemäßigte Ensemblekunst hinaus. Er wird unsicher, sobald er mit großen Schauspielern arbeiten, sobald er den Konversations-ton verlassen muss. Darum missglückte Goethes *Iphigenie*, darum wurde *Nach Damaskus* nur von Kayßler, der Lossen und vor allem der Grüning gehalten. Als Ganzes

war die Aufführung kleinlich, pedantisch, wirklich, eindeutig, statt unheimlich, fanatisch, phantastisch, verfließend zu sein. Ingrim, Trotz, Hohn, Verfolgungswahn und selbstanklägerische Wut waren auf der Szene nicht produktiv geworden und hatten weder die Örtlichkeit der Wander- und Leidensstationen von der Straßenecke bis zum Asyl und vom Asyl bis zur Kirche an der Straßenecke zurück beeinflusst, noch hatten sie die Nebenfiguren: den Bettler, den Arzt, den Großvater und die Mutter der unbekanntenen Dame, die mit Strindberg nach Damaskus wandert, als Ausgeburten einer bald gegen die Weltordnung, bald gegen sich selbst wütenden Phantasie gestaltet. Gegen diese Puppenstubenaufführung war die Vorstellung des Märchenspiels *Kronbraut* im Theater in der Königgrätzerstraße eine strindbergische Vision. Zwar konnte die Regie Rudolf Bernauers den Eindruck der Unwirklichkeit bei sich bewegenden Gruppen und sprechenden Nebenspielern nicht festhalten, aber wenn die Sippen der Braut, die die Jungfraunkrone verloren hat, und ihres Bräutigams erstarrten und schwiegen, wenn Irene Triesch als Kersti, Paul Wegener als Amtmann, Otto Gebühr als teuflische Amme gegen einander spielten, dann wurde etwas von Strindbergs Ekstase, seinen Teufels- und Glaubensgesichten lebendig.

Diese Darstellung wurde noch übertroffen von Reinhardts *Wetterleuchten*. Die Kammerspiele Strindbergs kommen im Kammerspielhaus des Deutschen Theaters erst zu ihrem heimlichsten Leben. *Wetterleuchten* — mit Bassermann, Biensfeldt, Winterstein und der Eysoldt — wurde eine szenische Umschreibung von Einsamkeit und Langerweile. Es war gestaltete Langeweile, in allen

Zügen ihrer schauspielerischen und bühnentechnischen Wiedergabe von solchem künstlerischem Reiz, dass diese Formung der Langerweile selbst nie langweilig wurde. Die Aufführung war letzte Vollendung, trotzdem man sich Strindberg prinzipiell ganz anders gespielt vorstellen kann: härter, knapper, zusammengedrängter. Davon ist unsere heutige Schauspielkunst aber noch weit entfernt, obwohl Kayßler und Rosa Bertens den Weg dahin weisen. Rosa Bertens spielte in *Scheiterhaufen* eine strindbergische, das heißt eine blutsaugerische, eheschänderische, geizige, verlogene, kupplerische, buhlerische Mutter mit einer nicht zerfasernden, sondern fast fanatisch zusammenfassenden, hämmernden, ballenden Kunst — monumental gewordene Kleinbürgerlichkeit. Das, was diese große Künstlerin oft an ihrer letzten Wirkung gehindert hat, dass ihr distanzierender darstellerischer Stil ihrem tiefsten künstlerischen Wesen, das Bürgerlichkeit ist, widerspricht, wurde ihr hier förderlich. Diese unalltägliche Alltagsmutter lebte nicht nur als Gestalt für sich, sondern auch als menschliche und stilistische Figur Strindbergs. Von Strindberg hatte sonst nur die Eingangsszene etwas. Unheimlich, wie im weiten, leeren, öden Zimmer die Mutter hoch auf einem Sessel hockte, und die Magd flüsternd, fröstelnd, anklagend hindurchfegte. — Leider verlor sich Reinhardt nachher und zerstörte mit der Anordnung des Schlusses sogar die Bedeutung des Dramas. Wenn die Flamme die Kinder der grauenhaften Mutter verzehrt, so ist das ihre Reinigung, ihre Erlösung, ihre Himmelfahrt. Sie müssen umschlungen, von seligen Jugenderinnerungen geführt, hinübergehen. Reinhardt trennt sie, lässt die Schwe-

ster versteckt hinsinken und zeigt beim Bruder nur die physischen Merkmale des Erstickens, des Endes. So wird das ganze Drama sinnlos.

Aber die Reinhardtschen Bühnen haben, wenn auch die ganz großen, die verwegenen, die aufreizenden, die revolutionären Taten fehlen, dieses Jahr ein selten hohes Gesamtniveau gehabt. Reinhardt selbst hat sich nie so auf seine berliner Theater konzentriert. Zwar gelang ihm nicht alles gleichmäßig. So muss man Schmidtbons *Verlorenen Sohn* in der Buchausgabe bei Egon Fleischel, Berlin, nachlesen, um vom Willen des Dichters eine Vorstellung zu bekommen. In drei biblisch schlichten Akten soll die Legende vom Jüngling, der sein vorzeitig beehrtes Erbe in Jerusalem verprasst und reuig ins Vaterhaus zurückkehrt, aufleben. Aber, wenn Schmidtbonn selbst auch nur das Idyllische geglückt und alles Dramatische missglückt ist, so hat Reinhardts Regie die Wirkung noch darüber hinaus zwiespältig gemacht, weil er die Darstellung bald realistisch, bald deklamatorisch sein ließ, statt ein gehalten-primitives Pathos aus einem realistischen Grundton hervorwachsen zu lassen. In Sternheims *Snob*, der auch vom Dichter ganz auf die eine Rolle gestellt ist, dominierte über alle Regieabsichten die geniale Leistung Bassermanns. Knut Hamsuns seltsam verschlungenes, zwischenzeitliches, spukhaft unwirkliches, schattenhaft drohendes, gestaltenschweres, schicksalbelastetes Lebensspiel *Vom Teufel geholt* wurde in der Gesamtdarstellung zu sehr verflüchtigt, in der Dekoration zu sehr verwirklicht. Das Spiel von der *Gelben Jacke*, das die altchinesische Dramen- und Bühnentechnik auf das deutsche Theater bringt, blieb szenischer Ulk. Aber wie unterschied sich

selbst diese Vorstellung von den Inszenierungen, die zwei subalterne Regisseure Reinhardts besorgt hatten, denen Shaws *Androclus und der Löwe* (Viktor Arnold als Androclus herrlich!) und Henri Becques *Pariiserin* ausgeliefert war!

Das Deutsche Theater, das seine klassischen Premieren mit einer unglücklichen *Tasso*-Aufführung begann, brachte als zweite Vorstellung Lessings *Emilia Galotti*. Ausgezeichnet in der Regieabsicht: die sinnliche Lässigkeit eines Rokokohofes gegen soldatische Tugend und Strenge zu stellen, aber unfertig im Gelingen, weil Claudia und Orsina fehlten, und Bassermann als Marinelli zu sehr hinter die Kulissen seiner Technik sehen ließ. Nach *Emilia Galotti* begann der Shakespeare-Zyklus Reinhardts, der diese Berliner Theatersaison im Reich und in der ganzen Welt vor andern Spielzeiten berühmt gemacht hat. Aber, wie es bei dieser Kraftanstrengung gar nicht ausbleiben konnte, das einzelne Werk musste seiner Einmaligkeit verloren gehn, damit die Gesamtheit der Vorstellungen fertig wurde. Sie wurden auf die allgemeine Reinhardtformel gebracht, und die Unterschiede wurden verwischt. Weder der *Sommernachts Traum*, noch *Hamlet*, bei dem nur die Terrassenszene Farbe und Luft hatte, noch *Der Kaufmann von Venedig* behielt seine Atmosphäre. Andere Abende, wie *Heinrich der Vierte*, I. und II., Teil litten unter Paul Wegeners Weggang. *Romeo und Julia* bekam wenigstens Tempo. Im *König Lear* übertraf Bassermann Schildkraut bedeutend, und die Heideszenen, für die jetzt die ganze Drehbühne benutzt wurde, waren ein großer Fortschritt gegen 1908.

Als positiver Gewinn des Shakespeare-Zyklus ist festzustellen, dass

Shakespeare endlich wieder mimische Kräfte entfesselt hat und dass neun seiner Dramen zum erstenmal ihr dramaturgisches Recht erhalten haben. Bis auf den auch nach dieser Richtung hin unbewältigten *Hamlet* ist es gelungen, die wichtigsten Glieder der Shakespeareschen Szenenfolge in der notwendigen Anordnung zu lassen und den Unwert jener Bearbeitungen zu erweisen, die durch Zusammenlegung von Szenen, Vereinfachung der Schauplätze nicht nur die Aufführung erleichtern, sondern auch den Kern des Dramas herausarbeiten wollen. Shakespeares Szenenwechsel ist nicht Willkür, sondern Komposition. Und nur die Bühne ist ihm gewachsen, die, wie das Deutsche Theater mit seiner Drehbühne, die technische Fähigkeit hat, auch die kleinste Szene für sich zu stellen ohne den Ablauf des Dramas zu verlangsamen, und so ein stets sich erneuerndes Abbild seines Kosmos, seiner Narren- und seiner Heldenwelt zu geben.

Während Reinhardt schließlich noch in dem zu einem katholischen Dome umgewandelten Zirkus Busch das monströse *Mirakel* zelebriert, das als pantomimisches Kunstwerk nicht nur grob und kitschig, sondern auch öde und langweilig ist, soll Wedekind die Saison der Kammerspiele mit einem Zyklus seiner Werke beschließen. Sein neuestes Drama aber überließ er dem Lessingtheater: *Simson*, der, wie *Franziska*, ein, zwei Wedekindische Situationen und Visionen hat, sonst aber allgemein, dürr, hölzern, jambenbanal wirkt.

Was sonst die Saison brachte, ist belanglos wie Schönherr's *Trenkwalder*, wie, so sehr sie gefeiert wurde, die *Parsifal*-Aufführung des Königlichen Opernhauses. Es ist Herrn von Hülsen allerdings zuzugestehen, dass er die dekorative Überladung, den szenischen Kitsch, den pompösen Bluff bis zur letzten Möglichkeit getrieben und somit in der Tat eine vollendete Leistung zustande gebracht hat. Ebenso ungefährlich sind die wilden Gerüchte, die über die Modernisierung des Königlichen Schauspielhauses umlaufen. Wer die Schrecken des *Peer Gynt* in der banalisierenden Bearbeitung von Dietrich Eckardt, in der stillosen Inszenierung von Reinhard Bruck mitgemacht hat, weiß, dass er auch weiter vom Schauspielhaus nicht beunruhigt werden wird. Und wenn Herr Bruck für einen Bahnbrecher gehalten wird, so ist das nur so weit richtig, als selten jemand durch ein literarisches Programm, das unoriginell ist, durch Regieleistungen, die nicht vorhanden sind, die Presse so erfolgreich zu bluffen verstanden hat. Will man das, was das Königliche Schauspielhaus in dieser Saison wirklich erreicht hat, beurteilen, so muss man die lebendige Aufführung von Lothar Schmidts und Emil Schaeffers Bilderhandelsatire *Die Venus mit dem Papagei* sehen, und diese Aufführung hatte Albert Patry inszeniert. Insofern hat das Schauspielhaus sich immerhin in das neue Leben, das die berliner Theater ergriffen hat, hineinreißen lassen, als es die harmlosen Backfischnovitäten der Vorjahre vergessen hat. HERBERT IHERING



NEUE BÜCHER



VAUBAN. Der Maréchal Sébastien le Prestre de Vauban ist als national-ökonomischer Schriftsteller schwer

in eine der Schulen einzureihen. In seiner Studie über Vauban rechnet ihn Lohmann (Schmollers Forschun-