

Uraufführungen schweizerischer Dramen

Autor(en): **Corrodi, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **5 (1925-1926)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-155736>

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.

des alten großen Gottes. Die Semnonen werden zuletzt 175 n. Chr. genannt. Seitdem verschwindet der bisher so ansehnliche Name auffallend aus allen Berichten. Doch die Erklärung liegt offen da, nach dem, was wir wissen. Das Kernvolk des Svebenbundes hatte seinen Namen abgegeben an den neuen der Alah-Leute, welcher das gehabte alte Recht auf das Bundesheiligtum herauskehrte und zugleich verwendet ward, um den jüngeren Bundeszusammenhalt, der sich um jenen Semnonenkern gruppierte, zu unterscheiden gegen andere Sveben. Alles, was uns an den nach Südwesten vorrückenden Alamannen erkennbar wird, am eingehendsten durch Ammian, kennzeichnet den regulären, bedächtigen, gegen hastige Durchbildung bedenklichen föderalen Bund: die verbleibenden Namen der Einzelvölkerschaften (u. a. der Ventenser, die jetzt im „Linzgau“ wohnen), die ungleich erfolgende, partikulare Fortbildung des völkerschaftlichen Königtums, die viele Unstimmigkeit unter diesen fünfzehn oder mehr Souveränitäten im Bundesverband, ihre Zugänglichkeit für das *divide et impera* der Römer. Bei alledem trugen diese Alamannen gleichartige Überlieferungen und Veranlagungen genug in sich, um ein „Stamm“ mit markantem und ungewöhnlich selbsttreuem Sondergepräge zu werden; zum völligen Unitarismus hat dies auf keinem Gebiete geführt.

Als der Basler Tagelöhnerjohn und Karlsruher Schulprofessor J. P. Hebel 1803 seine volksdialektischen Gedichte veröffentlichte, „rechtsfertigte“ er in der Vorrede den dieser Mundart, als allemannisch, beigelegten Namen, über deren Bereich er sich minder sicher äußerte, als man heute jedem Schüler klar macht. Goethes erfreute Anzeige in der Jenaischen Literaturzeitung ließ das Alamannische beiseite, zog es vor, die Leser mundartlich zu orientieren durch „oberrheinisch“ und „oberdeutsch“. Hebel, die neue Germanistik, und als drittes eine belebtere Herüberwendung der Geschichtschreibung vom Staatlichen auch zum Volklichen haben die Alamannen der Bekanntheit zurückgegeben. — In hervorragender Weise hat schon immer die Schweiz dasjenige bewahrt, was unlängst für sein neues Italien Mussolini klarsehend betonte: Gemeinschaftssinn und Geschichtlichkeit führen im Volke immer wieder eines zu dem andern. Da würde es denn auch nicht völlig bedeutungslos sein, durch die Schreibung Alamannen dem Worte seinen echteren und höheren Sinn zurückzugeben. Doch hat mit diesen Übersichten nicht gemeint sein sollen, daß dem Verfasser persönlich ein Mahnen in dieser Hinsicht zustehe.

Uraufführungen schweizerischer Dramen.

Von Hans Corrodi.

Jüngst war ich Zeuge des folgenden Gespräches zwischen einem produktiven Künstler, dessen Erfolg durch keine Kritik mehr in Frage gestellt werden kann, und dem Kunstreferenten einer Tageszeitung:

„Haben Sie eigentlich bei Ihrer Tätigkeit nie Gewissensbisse verspürt? Woher nehmen Sie den Mut, über Werke, die vor ihren Augen und Ohren in unaufhaltbarem Zuge vorbeigehen, von denen Ihnen höchstens eine vorläufige, unvollständige, ganz persönliche Impression bleiben kann, vor aller Öffentlichkeit ein Urteil abzugeben, wo doch die Geschichte jeder Kunst auf jeder Seite beweist, daß das Urteil der Kritik, und ganz besonders der Fachkritik, mit wenigen Ausnahmen neuen, bedeutenden Werken gegenüber immer versagte, weil es geradezu das Wesen des Genialen ist, allem Gestern und Heute entgegenzutreten, alles Bestehende, Modische, Zünftige und Akademische zu überwinden und neue Gesetze, neue Maßstäbe, neue Perioden herbeizuführen.“

„Ich tue es, meinte der Kritiker, indem ich immer wieder betone, daß ich keinen Anspruch auf Allwissenheit mache und daß ich nur meine persönliche Meinung, mein persönliches Urteil abgebe.“

„Das mögen Sie sagen und schreiben, drei Zeilen weiter hat es der Leser bereits vergessen. Und vor ihm steht die Tatsächlichkeit des „Schwarz auf Weiß“, die Tatsächlichkeit der magischen schwarzen Zeichen, die kaum minder eindrucksvoll ist als die der Sache selber. Das Publikum sieht hinter der Kritik nie die menschliche Bedingtheit eines sehr oft recht unbedeutenden Individuums, über dessen im Gespräch geäußerte Meinung man vielleicht achselzuckend oder lachend hinweggehen würde, sondern das unbedingte Urteil des unbekanntem Berufenen, hinter dem die Presse selbst, die öffentliche Meinung, das absolute Verständnis steht. Das gedruckte Wort hat eine dämonische Macht. Von jeder negativen Bemerkung bleibt etwas hängen und wenn ihre Unrichtigkeit auch mit beiden Händen zu greifen wäre; es steht eben doch da: „schwarz auf weiß“, und der im Urteil Selbständigste vermag sich dieser suggestiven Wirkung nicht völlig zu entziehen, — wie viel weniger die große Masse.“

Pause. — „Dann könnte ich immer noch sagen: Wenn ich es nicht tue, so tut es ein anderer, vielleicht mit weniger Einsicht und weniger Gewissenhaftigkeit. Denn das Publikum will unterrichtet sein; die Presse muß ihr Urteil abgeben.“

„Das ist die Logik des Diebes, der sagt: „Wenn ich nicht durch das offene Fenster einsteige, so tut es ein anderer.“ Ich meinerseits würde mich vielleicht getrauen, auf meinem engsten Fachgebiet ein sehr vorsichtiges Urteil mit allen Vorbehalten abzugeben. Ich habe viel zu viel Respekt vor den Manifestationen dieser irrationalen Urkräfte, deren Wesen und Wirken uns absolutes Geheimnis ist und immer sein wird. Dazu steckt hinter jedem produktiven Werk zum mindesten ein ungeheurer Ernst, die Quintessenz eines Lebens, oft ein Lebensglück, denen gegenüber die Kritik nur allzu oft vor einer frivolen Leichtfertigkeit ist.“ —

Man darf sich in der Tat angeface der Zustände, die sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben, fragen, ob die Kritik nicht zur Kulturgefahr geworden ist. Die Geschichte der Künste nennt große geniale Schöpfernaturen, die ihren Angriffen erlagen; so Grillparzer, der verbittert den Kampf aufgab und seine letzten Werke im Pulke verschloß,

so Anton Bruckner, der an sich selber und seinem Können verzweifelte und während Jahren den Mut zur Arbeit verlor. „Ich hob' halt koa Form net,“ stöhnte er zu einem Freunde, der ihn über seinen Manuskripten verzweifelt zusammengebrochen fand und wiederholte damit das Urteil der Zeitkritik; heute erkennt die Welt in ihm immer klarer einen Formschöpfer ersten Ranges, — freilich nicht im Sinne der Klassiker. Große schöpferisch-synthetische Kräfte der Seele sind eben ganz wohl vereinbar, — und dafür ist Bruckner wohl das außerordentlichste Beispiel — mit ganz primitiven, analytisch-kritischen Fähigkeiten des Geistes. Und abgesehen von diesen äußersten Fällen, welche Unsumme von Leid, Kränkung, Bitterkeit und materiellem Elend hat die irrende Kritik im Leben aller großen Schöpfer verursacht! — „Nun, denkt der „liebe Leser“, so war es in der „guten alten Zeit“. Heute haben wir doch unsere großen Tagesblätter, die erste Autoritäten in ihrem Dienste haben und in denen steht es „schwarz auf weiß gedruckt“, daß . . .“ So haben die „lieben Leser“ aber zu allen Zeiten gesprochen und mancher, wenn er wieder käme, wäre baß erstaunt, zu hören, wie wir heute über die unfehlbaren Autoritäten urteilen, denen er einst sein Vertrauen restlos geschenkt hat. Sichtbar und beweisbar wird das Unrecht freilich immer erst, wenn es Vergangenheit geworden ist; dann nämlich, wenn aus dem Chaos der Tagesmeinungen, des Tagesgezänkens die wahren Schöpfer und Träger der Kulturentwicklung sich lösen, wenn der Lärm und das Getue der Mitläufer versinkt und jene als unvergängliche Sterne am Himmel stehen bleiben, worauf eine bewundernde Nachwelt, die ihrerseits wieder aufs gereizteste ihre eigenen Erneuerer haßt und beschleht, mit unendlichem Bedauern Kenntnis nimmt von den schmerzlichen und unbegreiflichen Irrtümern einer verblendeten Vergangenheit. . . . — Nein, es ist heute nicht besser geworden, die Verhältnisse sind heute viel schlimmer, besonders in gewissen unserer Nachbarstaaten, von denen wir ja kulturell abhängig, vielleicht zu abhängig sind. Jedes neue größere Werk, dichterischer oder musikalischer Art, erregt eine kritische Literatur, die es an Umfang oft weit übertrifft. Alle die Hirne, die von Kritik und Negation leben, beginnen zu arbeiten, alle Federn zu sticheln. Der Verfasser, der die unfaßbare Kühnheit gehabt hat, mit einem schöpferischen Werk vor die gestrenge Öffentlichkeit zu treten, steht wehrlos am Pranger, in der „Trülle“, und jeder Vorübergehende, berufen oder nicht, darf ihn nach Belieben „trüllen“ und beschimpfen. Weh dem, der sich zur Wehre setzen will, — die Kritik ist heute organisiert und hinter ihr steht die Weltmacht der Presse. — Wenn sie aber auch an Macht gewaltig zugenommen hat, so doch nicht an Objektivität. Denn: je seltener die wahrhaft schöpferischen Begabungen werden, umso häufiger werden die Richtungen, die Schulen, die Klubs und Aliquen. Das heutige kulturelle Deutschland z. B. bietet nicht minder ein Bild der Zerfetzung und Zersplitterung, der Parteiung mit ihren schlimmsten Auswüchsen als das politische. Völkische und internationale, d. h. meistens deutsche und jüdische Richtungen, solche, die an den Gütern der großen Vergangenheit, an Tradition und organischer Entwicklung festhalten, und solche

mit radikal=revolutionären, die Vergangenheit verkehrenden Tendenzen liegen in schärfster Fehde. Die Deutschtum — die Internationale! lauten die Schlagworte, hinter denen sich nur allzu oft auch noch materielle Interessen von Autoren=Verbänden — alles ist ja heute organisiert (nur die wirklichen Schöpfer sind einsamer und verlorenener als je) —, von Bühnenverbänden, Agenturen, großen Verlagsfirmen und Propaganda=vereinigungen verbergen. Was hat das alles noch mit Kunst zu tun?

Was soll denn die Kritik? Wo liegt denn ihre Berechtigung? Das Schlechte erledigt sich von selbst, — hier richtet die Zeit und zwar gerecht, das ist über jeden Zweifel erhaben. Mag die Mode es ein paar Jahre tragen, und der Tageslärm es umbranden, — es lebt ein Scheinleben und verschwindet, „denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.“ Das Gute aber wird nicht von den wenigen positiven Stimmen getragen (Beweis dafür, daß auch der lauteste Lärm der Reklametrommel ein wertloses Werk nicht dauernd zu tragen vermag), sondern allein von der Liebe derer, die es erkannt haben, von ihm ergriffen worden sind, dafür Zeugnis ablegen und es immer wieder unter Einsatz aller Opfer vor die Öffentlichkeit bringen, bis diese es schließlich sanktioniert. Hier kann die Kritik höchstens helfend und fördernd eingreifen; aber nur damit, daß sie das Positive, das Entwicklungsfähige zu erkennen sucht, indem sie an jedes Werk den Maßstab legt, den es in sich selber trägt.

* * *

Die allgemeinen Bemühungen, nicht um die Schaffung eines schweizerischen Dramas — das wäre vergebliche Liebesmüh' —, wohl aber um die Aufführung geschaffener Schweizerdramen, hat eine erste Frucht getragen: das Schauspielhaus in Zürich hat unter Mitwirkung der „Gesellschaft schweizerischer Dramatiker“ und vor allem der Theatergemeinde Zürich im Laufe dieser Spielzeit drei Stücke schweizerischer Autoren zur Uraufführung gebracht.

Diese drei Werke geben nun allerdings nicht in erster Linie ein Bild des spezifisch schweizerischen Dramas, sondern ein Bild des Standes der dramatischen Dichtung überhaupt: es ist ein Bild des Zerfalles, des Niederganges. Keines von ihnen — so wenig wie fast alles, was aus Deutschland in den letzten Jahrzehnten herübergekommen ist — vermag einen tieferen Gehalt, sei er menschlicher oder ideeller Art, ganz überzeugend dichterisch zu gestalten. Es zeigen sich aufs deutlichste die beiden Richtungen, die für den Zerfall der dramatischen Kunst (und mutatis mutandis für jede Kunst) charakteristisch sind: auf der einen Seite steht das Werk des Epigonenstils, ein harmlos liebenswürdiges Lustspiel ohne tragenden Gehalt, auf der andern die Werke der Neuerer, Tendenzstücke, deren Idee bloße geistige (und z. T. geistvolle!) Formulierung, nicht aber dichterische, d. h. seelische Gestaltung gefunden hat. Dieses negative Urteil ist ein prinzipielles und richtet sich nicht in erster Linie gegen die Werke selbst, sondern gegen die Zeit, die sie erzeugt. Kann ein Dichter über seine Zeit hinaus? Ist von dieser Zeit noch ein Höheres

zu erwarten? Es gibt sehr ernst zu nehmende Deuter unserer Gegenwart, die, von verschiedener Richtung kommend, sich treffen und mit einem unerbittlichen Nein antworten. (Oswald Spengler, Ludwig Klages.) Mögen sie Unrecht haben! Mag ihre vernichtende Kritik und hoffnungslose Zukunftsbetrachtung für die Dekadenz der Weltstädte Geltung haben, unser junger Schweizerboden aber beweisen, daß chronologische nicht auch kulturelle Gleichzeitigkeit bedeutet.

Georg Beat Franks Lustspiel „Madames Reise“ hat keine literarischen Präntensionen. Es betrachtet die Bühne nicht als moralische Anstalt, will weder predigen noch befehren, nicht einmal Probleme lösen, sondern während eines Abends vergnüglich unterhalten durch harmlose Situations- und Charakterkomik. Es führt uns in die Bretagne, die der Verfasser (eine leitende Persönlichkeit der Theatergemeinde, in welcher Stellung sie sich durch unermüdlige Tätigkeit große Verdienste erworben hat) aus eigener Anschauung kennt und deutlich wird das Bestreben, in Milieuschilderung und Charakteristik ein unterhaltendes Bild dieser kleinstädtisch-bäuerlichen, engen aber gefestigten Welt zu zeichnen. Im Mittelpunkt steht eine lustige Witwe (wohl die älteste ihrer Art, — 59 Jahre, eine etwas harte Zumutung an den Hörer, die in der Auf- führung übrigens reichlich durch Verjüngung versüßt wurde) mit ihrer Intrige um den Mann. Dieser Begehrte ist ihr eigener Schwager, ein hixköpfiger, widerspenstiger alter Herr, der in Paris wohnt und bei ihr die Sommerferien verbringt. Um ihn seiner Passivität zu entreißen, will sie ihn zwingen, mit ihr eine Reise in den schönen Süden zu unter- nehmen, die natürlich zur Hochzeitsreise werden soll; sie vermietet so- mit kurzerhand ihr Haus an zwei Pariser Pärchen, denn Kerpol soll Badeort werden (worüber die guten Kerpoler ebenso ungläubig lachen, wie gewisse Leute „in Hier“, wenn man vom Schweizerdrama redet) und setzt ihren Feriengast an die Luft. Als hartgefottener Junggeselle er- kennt dieser aber die Falle und das große Problem ist nun: wird er mitreisen oder, wie er sich verschwört, dableiben? Ein großer, hell- äugiger und munterer Monsieur le Capitaine aber macht ihm Weine, denn er würde eventuell als Reisebegleiter seine Stelle einnehmen. So- mit findet sich Le Flamm, halb wider Willen und entschlossen, nicht zu reisen, aber doch mit Köfferchen und Regenschirm und wie ein Bräutigam ausstaffiert morgens um 4 Uhr im Bahnhof ein. Auch Ma- dame erscheint reisefertig, gleichzeitig aber auch die beiden Pariserpärchen, denn Le Flamm hat in den beiden distingierten Damen die Töchter seines Pariser Conciërge erkannt und sie ziehen vor, der Blamage durch die Flucht sich zu entziehen. Damit ist das Nest wieder leer, und Le Flamm bleibt angesichts seiner Bräutigamsausstattung nichts übrig, als seinen Widerstand aufzugeben und sich hineinzusetzen. Natürlich wirbeln um dieses ältliche Liebespaar herum noch ein paar andere Pärchen; denn auch der blonde, helläugige Capitaine muß ja unter die Haube kommen, sodaß sich am Ende alles paart und alles in Harmonie und Versen endet. — Sicherlich kein weltbewegender Vorwurf und allzu leicht wiegend für einen ganzen Theaterabend. Die Sache ist aber nicht un-

geschickt gemacht; die Personen haben eine gewisse lebendige Rundung; besonders eine alte, resolute, handfeste und mundfertige Frau aus dem Volke; dazu kennt Frank die Bühnenwirkung genau und hat allerlei altbekannte und bewährte Effekte in sein Stück hineinverwoben. Ein origineller Einfall war es, die tagenjämmerliche Ode eines Wartesaales dritter Klasse im dämmerigen Morgenlichte auf die Bühne zu bringen, dazu einen alten Stationsgehilfen, der „seiner Majestät, dem Reglement“ zuliebe, die alte Petrollampe anzündet, um sie dann auszulöschen, wenn die ersten Fahrgäste kommen, wobei er ein zärtliches Zwiegespräch mit ihr führt und wehmütige Parallelen zwischen ihrem und seinem Leben und nahen Ende zieht (was ihm bei offener Bühne einen Sondererfolg eintrug). — Eine Frage können wir nicht unterdrücken: Warum mußte es Kerpol sein? Was geht uns Kerpol an! Wie schade, daß der Verfasser nicht ebenso aufmerksam, wie er alle Bühnenwirkungen studierte, das schweizerische Volksleben beobachtet hat; welche unverbrauchte Schätze an komischen und urhigen Wendungen hätte er seinen Personen statt des Papierdeutsch in den Mund legen können, welche Quellen für die Charakteristik wären ihm aufgesprungen! Freilich, — eine Witwe von 59 Jahren, die solche Vergnügungsreisen nach Paris macht und so anzügliche Verse zum besten gibt, wäre dem schweizerischen Bauernmilieu nicht wohl angestanden, — ob das aber in echt bretonischer Bauernwelt anders ist?

Ganz anders Felix Moeschlin in seinem Schweizerdrama „Die Revolution des Herzens“ und Albert Steffen in seinem Drama „Das Biergetier“. Ihnen ist die Bühne eine moralische Anstalt, eine Kanzel, von der herab sie ihre Ideen verkünden wollen; sie haben den heißen Blick, den unbeirrten Glauben, das einseitige Wort, die unduldsame Geste der Verkündiger. Und beide weisen auf den Weltkrieg hin und seine Folgen, beide wollen vor das Auge der irrenden und leidenden Menschheit das Bild der erlösenden und allmächtigen Liebe zaubern. Und beide nennen als Höchstes den Namen Christi.

Felix Moeschlins Held, der Maler Franz Klinger, wird durch ein übermächtiges Liebeserlebnis rein seelischer Art aus seiner Bahn geworfen; die Liebe zur Schauspielerin Billi — andern eine Dame, die wenig Umstände macht, ihm eine Heilige, uns, dem Hörer, eine Unbekannte bis zum Schluß — läßt ihn seinen Beruf aufgeben, seine bürgerlichen Verpflichtungen vernachlässigen; denn er will alles von sich tun, was nicht Liebe ist. Er verkündet sein Ideal in Wort und Tat, beschenkt eine Straßendirne, gibt durchreisenden Evakuierten alles, was er bei sich trägt bis auf den Rock, wirft in die um die neuesten Extrablätter sich zankende Straßenmenge den Namen Christus; schließlich treibt ihn die Kraft des neuen Gefühls zurück ins Elternhaus und zur Wiederversöhnung mit den Eltern. In das Jdhl hinein fällt der Einrückungsbefehl; aber noch ist Franz Klinger kein Antimilitarist, noch marschiert er freudig mit, weil er so Land und Leute kennen lernt und weil alles so schön ist. An der Grenze aber wird er zum Revolutionär. Durch ein Scherenfernrohr beobachtet er im lohenden Schein des Trommelfeuers

einen Sturmangriff, das Niedermähen der unablässig sich folgenden Menschenwellen. Er wirft sein Gewehr fort und ergreift die Waffe des Geistes, das zündende Wort. Die Völker sollen sich freiwillig entwaffnen, die Schweiz voran. „Kinder sollen unsere Grenzen bewachen, Blumen in den Händen. Jeder fremde Soldat, der unserer Grenze naht, soll wissen, daß dies die Grenze eines Landes voll Liebe ist, heiliger Boden, nicht zu betreten. . .“ Er wird verhaftet, widerlegt und verwirrt den ihm zur Befehrung verordneten Herrn Feldprediger und kommt ins Irrenhaus, aus dem er auf das Gutachten des Psychiaters hin als unzurechnungsfähig entlassen wird (da dies am ungefährlichsten ist und keine Nachfolge erzeugt). Er kehrt zurück in das Häuschen, das er sich hat bauen lassen, um darin seine hohe Geliebte zu empfangen, die, wie er weiß, durch die magische Kraft seiner Liebe herbeigezogen wird. Sie erscheint auch, — mit ihrem Berliner Galan auf der Suche nach einer billigen Wohnung, — und er tritt ihnen sein Häuschen ab. Sie findet darin alle ihre Wünsche und Ahnungen erfüllt; sie begreift plötzlich seine heilige Liebe; ihr Freund räumt das Feld und sie findet den Liebenden auf der Schwelle vor ihrer Türe. . .

In einem Viertelhundert Szenen und Szenchen flimmert dieses Geschehen vorüber; der einzige rote Faden, der es zusammenhält, ist die Person Franz Klingers und seine Idee der erlösenden Liebe. Wo er sie hinauswirft, da tritt die Kamera in Funktion und bannt vor- und nachher ein Stück Gegenwart mit auf die Platte; aber alles bleibt Momentaufnahme, ohne Zusammenhang, ohne bindendes seelisches Geschehen. Nicht immer pulsiert das Blut, haftet etwas Fleisch an diesem Zug der Schemen. Atmosphäre hat vor allem die Szene im Elternhaus: diese beiden alten Leuten, die Steine auf dem Fenstersims bereitlegen haben, um damit nach Kindern zu werfen, die im Garten Erdbeeren stehlen wollen, die ihr ganzes Leben aus der Angst um ihr bißchen Besitz nicht herauskommen, sind Menschen. Da horcht man auf, da erwartet man endlich einen seelischen Konflikt. Denn dieser gemütliche Vater und Bourgeois, der so fest und innig an irdischem Gut und Besitz haftet, der lehrt, daß die Liebe zum Vaterland auch Liebe ist, — er kann doch die Ideen seines Sohnes nicht teilen, in ihm muß dieser schwärmerische Idealist doch endlich, wenn nicht seinen Meister, doch einen Gegner finden; Alter, Weltanschauung, Lebensstimmung, Mentalität, alles treibt zum Konflikt. Vergebliche Hoffnung. Franz Klinger redet auch weiter in die blaue Luft hinaus und kämpft gegen Luftgebilde. Wo bleiben die Verkörperungen der Urmächte des Lebens, des Blutes, der Seele, der Geschlechterfolgen, des Volkes, die weltbewegenden und Weltgeschichte machenden Realitäten der tausendjährigen Daseinsverbände? Wir erwarten sie umsonst. Zwei armselige Feldpredigerkarikaturen treten Franz Klinger gegenüber, ein fanatischer Idiot und eine feige, gegen seine Einsicht und seinen Glauben redende Opportunitätskreatur. Ist das Problem mit solchen Figuren zu lösen? Franz Klinger kommt zu einem Grenzstein und meint, weil Gras und Blumen und Wälder zu beiden Seiten desselben die gleichen seien, müßten es

auch die Menschen sein. Er scheint nichts zu wissen vom Leben der Geschlechter und Stämme, von seelischer Gebundenheit und Vererbung, von Tradition, von Sitte, von Geistesverbänden und Gefühlseinheiten, von den tausendjährigen, höchst realen und gewaltigen Organismen, die sich Völker nennen.

Wie schade, daß diese „Revolution“ nicht im Jahre ihres Erscheinens (im „Schweizerland“), 1917, aufgeführt werden konnte! Damals hätte Moeschlins flammender Protest, der aus glühendem Herzen und lauterster Gesinnung geboren ist, in jeder Brust ein warmes Echo erweckt. Damals hätte er ausgesprochen, was jedes Herz bewegte, damals war der Protest gegen den Völkermord eine Pflicht jedes anständigen Menschen. Im Jahre 1917 wäre Moeschlins Drama das zeitgemäße Stück gewesen, — aber heute, wo die Komödie von Genf, das zerrissene Protokoll, die Vergewaltigung des Saarlandes, Danzigs, das Scheitern der Opiumkonferenz u. s. w. täglich einem jeden denkenden Leser genugsam klar machen, welches die realen herrschenden Gewalten dieser Welt sind? — Oder täusche ich mich? War nicht auch damals, im Jahre 1917 schon, als die schnellfertigsten Kinodramenfabrikanten, die lautesten literarischen Börsenjobber von Worten wie Brüderschaft, Völkerversöhnung, ewigem Frieden triefen und sich den Namen des Erlösers auf den Schild schrieben, der auf der Rückseite die Kurse der Devisen trug —, war nicht auch damals gegenüber der furchtbarsten, von der Weltgeschichte selber geführten Widerlegung dieser Antimilitarismus, der Kinder mit Blumen in den Händen an die Grenze stellen wollte, eine erledigte Angelegenheit, verzeihbar vielleicht vor dem Kriege dem ungetrübten Idealismus und der harmlosen Menschenkenntnis junger Herzen? Es sei denn, daß man den Weg Tolstojs zu Ende gehe, nicht erwarte, daß fremde Heere an den Grenzen die Waffen niederlegten, sondern alles Leid in Geduld und Demut über sich ergehen lasse, weil das tiefste Leid die ewigen Pforten des im Glück verhärteten Herzens sprengt, weil es der Weg zu Gott, zum Heile ist. Daß aber auch Moeschlins Idee der erlösenden Liebe nicht erst aus der Zeit des Völkermordes stammt, hat er in seiner Einführung bewiesen, indem er eine Szene aus einem skizzierten „Franz von Assisi“, welche diese Liebe feiert, seinen Hörern vortrug.

Albert Steffen läßt an seiner Heldin den Kelch des Leidens nicht vorübergehen; durch die tiefste Erniedrigung, durch den furchtbarsten Schmerz findet sie den Weg zur Erlösung. Und Steffen klagt nicht den Krieg an, als ungeheuerliche, durch Willkür entfesselte Unvernunft, sondern den Geist der Zeit, der zum Kriege geführt hat. „Der Geist, der heute herrscht, stinkt. . . Alles geht zugrunde. Das Abendland versinkt in Nacht. Kein Stern, der leuchtet. Alle großen Geister sind drüben. . . Sie schauen herab von ihren Gesilden auf unsere Großstädte, die faulenden Waben, worin wir uns zu Tode stechen, giftiger als Wespen. . . Noch hundert Jahre, dann ist alles, was Kultur heißt, abgeholt. . .“ Man glaubt, Oswald Spengler zu hören; wahrscheinlich hat Steffen auch an ihn gedacht, als er seinem Professor Sibelius diese

Worte in den Mund legte, denn auch Sibelius weiß wie Spengler keinen Ausweg von der schiefen Ebene, auf der wir dem Abgrunde zurutschen. Seine Tochter Christine aber kennt das erlösende Wort und die erlösende Tat und sie ist entschlossen, sie auf sich zu nehmen: die vollkommene Hingabe in tiefster Demut und Erniedrigung an einen Verlorenen, einen Verbrecher, einen Mörder. „Ich weiß, es gibt die Verwandlung des Tieres. Es muß zum Engel werden. Das ist der Sinn der Liebe. . . Wenn ich gewinne, dann zieht er alle, die mordeten, mit sich und macht sie zu Erlösern. . .“ Dieser Verlorene ist Großmann, ein Ingenieur, der im Kriege seine Stelle verloren, sein Können verloren, seine Gesundheit verloren hat. Dafür hat er anderes gelernt: „Im Kriege, auf einem Marsche durch ein Dorf, schlug ich einem Manne die Hand ab samt dem Brote, das er hielt, weil er's nicht freiwillig gab. Ich werd' es wieder tun, auch jetzt im Frieden, ich lasse mir das Dasein nicht mehr verkümmern. . . Ich will vorwärts, ich lauf mit meinem Revolver die Front auf und ab, erzwinge, was ich kann, das wenigstens hab' ich gelernt, als Offiziersstellvertreter, jawohl.“ Diesen Verlorenen will Christine durch ihre Liebe retten; er aber begeht Raubmord an ihrem Vater. Sie erkennt seine Schuld und folgt ihm doch. Er verschmäht sie aber, denn er muß eine Frau haben, „die Zutritt zur anständigen Gesellschaft hat“ . . . und lenkt den Verdacht der Polizei auf sie. Christine kommt zur Beobachtung ins Krankenhaus, dann ins Gefängnis, wo bald auch Großmann eingeliefert wird, der eine Dirne, die er geknebelt, lebend geschunden, ihr die Stirnhaut abgeschält hat. . . Er ist gänzlich verhärtet und erhängt sich, während Christine in ihrem Gebet seine Erlösung erfleht und in einer Vision auch erschaut.

Steffen hat diese Handlung, die mit unerbittlicher Realistik einsetzt, leider nicht mit Gestalten reiner Menschlichkeit zu Ende geführt, sondern sich in eine Welt der Symbole geflüchtet, in die zu folgen ihm schwer fällt. In der nackten kalten Realistik des Hotelzimmers, während Großmann das Licht löscht, um Christine zu ermorden, die seine Schuld erkannt hat, geschieht folgendes: „In der Finsternis scheint sich der Raum zu verwandeln. Der Boden wird schwarzgrün und rollt wie von Schlangenleibern. Es ist, als träten Tiergestalten aus Großmann: Ein Löwe aus gelbem Feuer, ein Stier aus rotem Feuer und ein Adler aus grauer Asche. Sie stürzen auf Christine zu u. s. w.“

Was soll dieses Biergetier auf der Bühne, die solchen Regie-bemerkungen stets hilflos gegenüberstehen wird? Schlimmer: was soll es uns? Genügte es nicht, das Tier im Menschen Großmann furchtbar genug gezeichnet zu haben? Wozu bedarf der Dichter solcher Symbole, wie auch der Erscheinung des Berges, „der die Gestalt eines Menschen bis zum Halse“ haben soll, des kubischen Grabsteines von blauer Farbe, der schwarzen Wolke von der Form eines Gesichtes, das alles beschattet — ich gestehe, daß ich weder bei der Aufführung noch bei der Lektüre völlig klug aus der Bedeutung dieser Symbole wurde —, wo dem Dichter doch das Wort zur Verfügung steht?

Denn das dichterische Wort, es ist Albert Steffen gegeben. Diese

Dichtung ist ein furchtbarer Ausschrei aus der im tiefsten verwundeten Seele, eine erschütternde Anklage gegen unsere entgötterte und entseelte Zeit. Hier ist kein utopisch-schwärmerischer Idealismus; aus diesen Worten sickert dunkles Herzblut. Und Steffen schmiedet seine Anklage zu Sägen, die wie Hammerschläge sich einprägen. Hier gibt es kein Entrinnen, hier wird die Realität nicht gemieden, hier wird sie vor den Richter geschleppt und gezeichnet. Hier wird von einem fest umrissenen Standpunkt aus der furchtbarsten Wirklichkeit ins Auge geschaut. Man mag diesen Standpunkt fliehen, ihn hassen, aber man kann die innere Wahrheit dieses Blickes nicht leugnen.

Freilich, diese Wahrheit ist mehr dichterisch formuliert als dichterisch gestaltet. Auch in dieser Dichtung bleiben die Menschen schemenhaft, sind sie dürr und farg auf einen Zug gezeichnet. Die Worte, die diesen Figuren in den Mund gelegt sind, haben ihr Blut nicht aus deren eigenem Herzen, sondern aus dem Herzen des Dichters. Wird Steffen uns nicht einmal das Drama schaffen, in dem die Idee, und sei es die heiligste, nicht gepredigt, hinausgeschrien, sondern in lebendigen Menschen verkörpert und — verschwiegen wird, um den Erratenden umso gewaltiger zu erfassen und zu durchschüttern?

* * *

Uraufführungen schweizerischer Dramen! Was ist denn schweizerisch an diesen Dramen? Frank führt uns in die ferne Bretagne, Steffen in eine deutsche Großstadt, in ein Milieu, eine Atmosphäre, wie sie in dunklen Winkeln unserer Schweizerstädte sich vielleicht bilden mögen, keineswegs aber für schweizerisches Leben und schweizerische Art charakteristisch sind. Nichts ist in diesen Dramen, was ein deutscher Schriftsteller nicht ebenso gut hätte schreiben können; sie sind nicht der spezifische Ausdruck unseres Sehens, unseres Fühlens und Denkens; — Steffens Stück ist weit eher in Dornach heimatberechtigt als in der Schweiz. . .

Einzig Moeschlins Drama bringt spezifisch schweizerische Verhältnisse auf die Bühne; aber auch hier liegt das Schweizerische mehr in den äußeren Verhältnissen, in den Formen, auch in den Ideen, nicht aber in der seelischen Gestaltung, im Rhythmus des Blutes, im Irrationalen und in seinem Ausdruck, der Sprache. Moeschlin hat sich denn auch nicht gescheut, sein Stück von reichsdeutschen Schauspielern aufführen zu lassen. Und doch! wie grotesk wirkten alle diese „Schweizerzenen“! Ich hoffe, daß nicht ein schweizerischer Zuschauer einen Moment sich die Geschmacklosigkeit hat zu Schulden kommen lassen, diese schwäbelnden und preußelnden „Schweizer“ am Biertisch, in der Straßenszene, im Wehrkleid für Schweizer zu halten! Man war fortwährend zu den komischsten Umstellungen gezwungen: immer wieder wurde man durch das Geschimpf über Franzosen und Deutsche unsanft daran erinnert, daß diese zotenden und schimpfenden Schwaben, Bayern, Preußen, Rheinländer u. s. w. Schweizer darstellen sollten, — um es gleich darauf wieder zu vergessen. Sich schweizerischer Art, schweizerischem Takt und Rhyth-

mus, schweizerischer Sprechweise etwas anzupassen — es war nicht die Spur eines solchen Strebens zu bemerken. Nur eine Figur wirkte überzeugend: die des schneidigen Leutnants. Aber das beweist nicht, daß dieser Schauspieler den schweizerischen Ton etwa besonders gut getroffen hätte, sondern nur, daß dieser Bockfisch unter den Offizieren mit schweizerischer Art nichts zu tun hat. — Die Aufführungen hielten sich sonst, insbesondere was die Regie anbelangt, auf anerkannter Höhe; die Hauptrollen bei Moeschlin und Steffen waren aber durch einen Schauspieler besetzt, der mit Vorliebe für solche Schweizerdramen verwendet zu werden scheint, obgleich er in seiner Moissi nachahmenden Sprechweise so unschweizerisch wie möglich wirkt und ihm das Entscheidende, das Irrrationale, das Unbewußte in der Gestaltung abgeht.

Welches ist das Fazit dieser Aufführungen? Sie haben zum mindesten bewiesen, daß, wenn die schweizerische Literatur auch keine vollendeten dramatischen Meisterwerke aufzuweisen hat, so doch durchaus ernst zu nehmende, zum Teil tiefstürfende und schwerwiegende Talentproben. Alle drei Verfasser haben den Blick für das dramatisch Wirkungsvolle, zum Teil auch dramatischen Rhythmus, dramatische Schlagkraft.

Moeschlin gestaltet seine Szenen geschickt und klar (wenn auch nicht das Ganze!), seine Formulierungen treffen; er findet auch meistens vor Fall des Vorhangs ein aufrüttelndes, einschlagendes Wort. Steffen achtet weniger auf äußere Wirkung; aber er hat den Vorzug der inneren Schlagkraft, die in der absoluten Wahrheit und Echtheit seiner Empfindung liegt. So fehlte es den Werken denn auch nicht an großem äußerem Erfolg. Das lag allerdings auch am Publikum; denn — und das ist das Allererfreulichste an diesen Aufführungen — dieses bewies ein überaus warmes Interesse an diesen Versuchen — alle drei Uraufführungen waren ausverkauft — und zeigte sich ungewöhnlich beifallsfreudig.

Der Anfang ist gemacht. Nun gilt es, ebenso energisch die Sache weiterzuführen. Die Leute, die zuvorderst an der Spitze standen, haben gesprochen; sie gingen voran und mit Recht. Nun aber heraus mit den Hintermännern, mit den unbekanntem Namen. Heraus vor allem mit Werken, die nicht nur von Schweizern geschrieben, sondern aus schweizerischem Volkstum heraus gewachsen sind!

Spittelerverehrung.

Von Otto v. Greyerz.

Daß die Verherrlichung Spittellers sich nach seinem Tode ins Ungewöhnliche und Maßlose versteinen werde, war vorauszusehen; daß sie sich auch zum Gewöhnlichen erniedrigen konnte, ist sehr zu bedauern, auch im Namen des Dichters, dessen vornehmer Geist den freimütigen Gegner höher geschätzt haben würde als den blinden Lobredner und Regerrichter.