Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

urn:nbn:de:hbz:466:1-71764

Literatenstücke und Ausstattungsregie von Paul Goldmann

Literatenstücke
und Ausstattungsregie

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Polemische Aufsätze über Berliner Theater-Aufführungen

von

Paul Goldmann

„Unsere Gesinnung ist diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen."

Robert Schumann,
bei Begründung seiner Zeitschrift

Frankfurt am Main
Literarische Anstalt Rütten & Loening
1910

Inhalt

Die „große Revolution“ von 1889 und ihre Folgen

Die „große Revolution" von 1889 und ihre Folgen

Die in diesem Buche gesammelten Aufsätze, die der Verfasser in seiner Eigenschaft als Berliner Theaterreferent der Wiener „Neuen Freien Presse" geschrieben hat, berichten über einige wichtige Bühnenereignisse aus dem Berliner Theaterleben der letzten drei Jahre. Die Berichte lauten im allgemeinen wenig günstig, und der Autor ist durch die Eindrücke, die er in dem angegebenen Zeitraum gewonnen hat, in seinen Anschauungen nur bestärkt worden und muß, wie in seinen früheren Büchern*), so auch in diesem der Überzeugung Ausdruck geben, daß das deutsche Theater der Gegenwart sich in einem recht unerfreulichen Zustande befindet.

Die Führer der „neuen Richtung" sind freilich der entgegengesetzten Ansicht, und sie haben eine Siegesfeier veranstaltet, als im April 1909 zwanzig Jahre seit der Begründung der „Freien Bühne" in Berlin verstrichen waren. Wenn man die Äußerungen las, die sie in verschiedenen Berliner Zeitungen veröffentlichten, die Zeugnisse, die sie sich selbst ausstellten, so mußte man glauben, daß durch die Schaffung der „Freien Bühne", durch den deutschen Naturalis-

*) „Die ‚neue Richtung'." Wien 1903. C. W. Stern (Buchhandlung L. Rosner, Verlag). — „Aus dem dramatischen Irrgarten." Frankfurt a. M. 1905. Literarische Anstalt Rütten & Loening. — „Vom Rückgang der deutschen Bühne." Frankfurt a. M. 1908. Literarische Anstalt Rütten & Loening.

mus, durch Otto Brahm, Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann und alle die anderen das goldene Zeitalter für die deutsche Bühne herbeigeführt worden sei.

Otto Brahm vor allem nahm das Jubiläum der „Freien Bühne" zum Anlaß, um in zwei Feuilletons, die er im „Berliner Tageblatt" veröffentlichte, darzutun, was nach seiner Meinung das deutsche Theater der modernen Bewegung verdankt. Diese Darlegung enthielt in ihrem Beginn den Satz:

„1889 (das Geburtsjahr der ‚Freien Bühne') ist das Jahr der deutschen Theaterrevolution gewesen, gleichwie 1789 das Jahr der Revolution der Menschheit war."

Der Vergleich der gewaltigen Ereignisse von 1789 mit der Begründung der „Freien Bühne", der großen französischen Revolution, der Revolution der Menschheit, wie Otto Brahm sehr richtig sagt, mit einer Berliner Theaterbewegung wirkt einigermaßen verblüffend, und es gehört, wenn man auch einer der Leiter der „Freien Bühne" war und sogar jetzt Direktor des „Lessingtheaters" ist, schon ein gewisser Mut dazu, sich mit Mirabeau und Camille Desmoulins, mit Danton und Robespierre in eine Linie zu stellen.

Immerhin, es soll durchaus nicht bestritten werden, daß die deutsche Theaterrevolution von 1889 große Umwälzungen hervorgebracht hat. Auch daß ihre Führer mancherlei Verdienste sich erworben haben, ist gewiß nicht zu leugnen.

Das bedeutendste positive Ergebnis der modernen Bewegung heißt Henrik Ibsen. Brahm und seine Mitstreiter haben dem größten Dramatiker unserer Zeit in Deutschland Bahn gebrochen, und die Art, wie es geschah, hatte in der Tat etwas Revolutionäres. Ibsens Dramen, die Kühnheit, mit der er Probleme mitten aus dem Leben der Gegenwart herausgriff, mit der er selbst die heikelsten Fragen auf dem Theater behandelte, der stoische Ernst, die Unerbittlichkeit, mit denen er Kritik

an Staat und Gesellschaft übte, die ganze großartige Wahrhaftigkeit seines Denkens und Schaffens, — dies alles erschien damals neu und unerhört. Allerdings hatten vor ihm auch die französischen Dramatiker moderne Probleme behandelt, nur waren sie dabei immer amüsant geblieben; sie hatten wohl auch manche Wahrheit auf der Bühne offenbar gemacht, aber sie hatten die Wahrheit stets in die reizende Form französischer Anmut und französischen Esprits gekleidet. Hier jedoch war eine Kunst, die es gänzlich verschmähte, zu amüsieren, durch Geist und Grazie für sich einzunehmen, — eine Kunst, der es um die Wahrheit allein zu tun war, — eine durchaus unliebenswürdige, eine ganz und gar nicht heitere, eine oft geradezu finstere Kunst. Um ihre Aufnahme auf der deutschen Bühne zu erwirken, war ein harter Kampf nötig; und der Mut und die Standhaftigkeit, die in diesem Kampfe die Führer der modernen Bewegung gezeigt haben, bilden ihr großes und dauerndes Verdienst und sollen ihnen unvergessen bleiben.

Ebenso wie für Ibsen wurde für den deutschen Naturalismus die Bühne erobert. Man mag heut über seine Leistungen in Dichtung und Darstellung denken, wie man will, — damals erschien er jedenfalls als eine vielversprechende künstlerische Neuerung. Auch sie stieß auf einen Widerstand, der durch einen Ansturm gebrochen wurde, den man, wenn man gerade will, ebenfalls einen revolutionären nennen kann; und es ist gewiß ein weiteres Verdienst der Führer der modernen Bewegung, daß sie diesen Kampf siegreich durchgefochten, daß sie auch hier das Neue durchgesetzt haben.

Daß nun für den neuen großen Dramatiker Ibsen, daß für die neue Kunstrichtung des Naturalismus der Zugang zur deutschen Bühne erstritten worden ist, hat schließlich die viel weitergehende Wirkung gehabt, daß die deutsche Bühne nicht

nur für diesen Dramatiker und für diese Kunstrichtung, sondern auch für alle anderen neuen Dramatiker und Kunstrichtungen, daß sie für das Neue überhaupt offen geblieben ist. Das Neue im weitesten Umfang ist auf dem Theater möglich geworden. Zugleich hat die Theaterrevolution den Dramatiker von manchen lästigen Beschränkungen befreit. Der Philister, der Pedant, nachdem sie in den Kämpfen gegen Ibsen und den Naturalismus unterlegen sind, können ihm nichts mehr anhaben. Wenn nicht gerade der staatliche Zensor Einspruch erhebt, der auch toleranter geworden ist, als er jemals war, darf der Dramatiker heut jedes noch so gefährliche Thema behandeln, darf er sich auf dem Theater jede Kühnheit erlauben. Kurzum, der Dramatiker erfreut sich heut einer Freiheit des Schaffens, wie er sie selten zuvor genossen hat. Und obwohl diese Freiheit des dramatischen Schaffens, obwohl diese Zugänglichkeit der Bühne für das Neue in jeder Art nicht unmittelbare, sondern nur mittelbare Wirkungen der Theaterrevolution sind, so sollen immerhin auch sie deren Führern gutgeschrieben werden, die sie, wenngleich nicht beabsichtigt, so doch wenigstens ermöglicht haben.

Nun sagt aber Otto Brahm in seiner Chronik der „großen Revolution": „Damals ist die große Wende für unsere Bühne gekommen, der Umschwung und der große Krach, der Morsches wegfegte auf Nimmerwiedersehen." Das heißt doch wirklich den Mund etwas gar zu voll nehmen.

Wenn wir auf das deutsche Theater vor 1889 zurückblicken, so sehen wir durchaus nicht jenen Zustand des Verfalls, auf den Otto Brahms Worte hindeuten. Wo war denn eigentlich „das Morsche, das hinweggefegt wurde"?

Allerdings, die deutschen Dramatiker jener Generation haben nichts Höchstes, nichts Unvergängliches geleistet, — obwohl manche ihrer Stücke sich länger auf der Bühne gehalten

haben, als die der Modernen, und zum Teil sogar heut noch gespielt werden. Vor allem kannten die älteren Dramatiker ihr Metier, sie waren tüchtige Bühnentechniker, sie hatten ferner vielfach Witz und Humor, und es gab sogar recht hübsche Ansätze zum feinen deutschen Lustspiel (dem lang ersehnten, das noch immer nicht geschrieben ist). Sogar an modernen Dramen war in der Zeit vor Ibsen kein Mangel. Auch die deutschen Theater spielten die Stücke der bedeutenden Pariser Bühnenschriftsteller, der Dumas, Sardou usw., die mit Mut und Geist und mit einer glänzenden dramatischen Technik Fragen der Zeit behandelten. Es ist richtig, daß die Pariser Autoren und ihre Stücke von den deutschen Modernen aufs tiefste verachtet werden, und wahrscheinlich denkt Otto Brahm auch an sie, wenn er von dem „Morschen" spricht, das die Revolution weggefegt hat. Aber es ist zweifellos, daß Dumas, Sardou usw. diese Verachtung absolut nicht verdienen, daß sogar Ibsen sich an ihnen gebildet hat, und daß die neueren deutschen Dramatiker gleichfalls viel von diesen „morschen" Parisern hätten lernen können, was sie, sehr zum Schaden ihrer dramatischen Leistungen, nicht getan haben.

Die Leiter der Theater waren in der Zeit vor der Revolution zumeist bewährte Bühnenpraktiker, die gewiß nicht nach großen künstlerischen Ideen die Direktion führten, die aber aus langjähriger Erfahrung das Theater kannten, die, weil ihr Geschmack und Empfinden denen des Publikums verwandt waren, dessen Bedürfnisse verstanden und die, da sie ihr eigenes Kunsturteil aus guten Gründen nicht für unfehlbar hielten, auch dem Neuen und Ungewohnten keinen Widerstand entgegensetzten, der nicht zu überwinden war. Das Repertoire der Theater entbehrte nicht der Abwechselung und war sicherlich weit reichhaltiger, als das der großen Theater in unserer Zeit. Überhaupt gab es Repertoire-Theater, die heut nur noch in

der Provinz sich erhalten haben und in Berlin gänzlich verschwunden sind. Und vor allem war kein Mangel an bedeutenden Schauspielern (man denke nur an das Wiener Burgtheater in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts!), ja, es wurde auf den deutschen Bühnen im allgemeinen weit besser gespielt, als in unseren Tagen. Die Folge von alledem war, daß die Leute damals gern ins Theater gingen, während man heut immer deutlicher die bedenkliche Erscheinung beobachten kann, daß das Publikum beginnt, sich vom Theater abzuwenden, daß gerade die Klugen und Gebildeten immer mehr die Lust am Theater verlieren.

So ungefähr sah das Theater aus, ehe Otto Brahm und seine Genossen auszogen, um die Bastille zu stürmen. Gewiß, die Revolution hat nahezu alles weggefegt, was damals bestand; aber es ist ganz falsch, zu behaupten, daß alles „morsch" gewesen sei. Gewiß, manches Schädliche und Veraltete mag beseitigt worden sein; aber vieles ist zugleich weggeräumt worden, das sehr wohl hätte bestehen bleiben dürfen, — ja vieles auch, dessen Erhaltung eine Notwendigkeit gewesen wäre. Die Revolutionäre von 1889 haben eben alles zerstört, was vorhanden war, und einseitig, unkünstlerisch, verständnislos haben sie das Gute nicht weniger als das Schlechte vernichtet. Und während, um in dem von Otto Brahm gewählten Bilde zu bleiben, die große französische Revolution von 1789 das moderne Frankreich geschaffen hat, hat die große deutsche Theaterrevolution von 1889 unendlich wenig Positives geleistet, hat sie wohl niedergerissen, aber nicht wieder aufgebaut, hat sie wohl Raum gemacht, Bahn gebrochen für eine neue Kunst, ist aber diese neue Kunst selbst im wesentlichen schuldig geblieben.

Otto Brahm natürlich ist nicht in Verlegenheit, die positiven Leistungen der „Freien Bühne", der modernen

Bewegung anzuführen. Er entwirft von ihnen eine ganze lange Liste, an deren Spitze Ibsen steht.

Es ist, wie gesagt, nicht zu bezweifeln, daß Ibsen eine große Errungenschaft für die deutsche Bühne bedeutet. Aber jetzt betrachte man sich einmal, was, seit Ibsen für Deutschland entdeckt wurde, der Theaterdirektor Brahm aus ihm gemacht hat! Da diesem Theaterdirektor die Fähigkeit, neue Autoren zu finden, fast gänzlich abging, beschränkte er sich darauf, diejenigen zu spielen und immer wieder zu spielen, die er mitgebracht hatte, als er Direktor wurde. So wurde das Brahm-Theater unter anderm auch ein Ibsen-Theater, und die Werke des großen norwegischen Dramatikers machen seit anderthalb Jahrzehnten den Hauptbestandteil vom Repertoire des Direktors Brahm aus. In den ersten Jahren der Brahmschen Direktion wurden sie alle aufgeführt; in den letzten Jahren wurden sie abermals alle aufgeführt. Allerdings hatte sich ein Umschwung vollzogen. Früher bekam man die Ibsen-Dramen einzeln und in größeren Zeitabständen zu sehen, später wurden sie hintereinander gespielt und hießen „Ibsen-Zyklus". Nun sind Brahms Ibsen-Vorstellungen gewiß vortrefflich, er hat in seinem Theater einen eigenen Stil der Ibsen-Darstellung geschaffen, und Ibsen wird zweifellos niemals besser gespielt werden, als er jetzt im „Lessingtheater" gespielt wird. Allein es gibt wohl in der gesamten Literatur der Gegenwart und der Vergangenheit keinen Autor, der sich so wenig, wie Ibsen, dazu eignet, den Tagesbedarf eines Theaters zu bestreiten. Diese ernste, schwere Kunst ist keine Alltagsspeise. Bei aller Bewunderung für den großen nordischen Denker und Dichter ist überdies nicht zu leugnen, daß der Aufenthalt in seiner düsteren Welt gerade kein Vergnügen ist. „Un plaisir laborieux" nennen das die Franzosen. Man ist durchaus nicht immer in der Stimmung, um diesen furchtbaren

Lebensverneiner, diesen erbarmungslosen Pessimisten, der jede, aber auch jede Hoffnung abschneidet, zu ertragen. Und der mystische Tiefsinn der Dramen seiner letzten Periode erfordert, um erfaßt zu werden, eine ungewöhnliche Konzentration, eine außerordentliche geistige Anstrengung, die dem Zuschauer nur hier und da einmal zugemutet werden darf. Ibsen soll also gespielt werden; aber er soll nicht immerfort gespielt werden. Er gehört, mit seiner besonderen Note, in ein großes Theaterrepertoire und wird, unter Dramatiker von anderer, von möglichst entgegengesetzter Art gemischt, niemals seine Wirkung verfehlen. Es geht nur nicht an, daß er selbst zum Repertoire wird, daß seine Werke den Hauptteil eines ganzen Theaterspielplans ausmachen. Das verträgt Ibsen nicht, dessen Eigenart verwischt, dessen Größe herabgemindert wird, wenn er abgespielt wird, wie irgendein Autor irgendeines Berliner Zugstückes, — und das verträgt das Publikum auch nicht. Otto Brahm hat das Verdienst, das deutsche Publikum für Ibsen gewonnen zu haben; durch die Art aber, wie er dessen Dramen seit Jahren für sein Theater ausschrotet, wird er auch die Schuld daran tragen, wenn Ibsen dem deutschen Publikum wieder verleidet wird.

Auf der Liste, die Otto Brahm von den positiven Leistungen der modernen Bewegung aufstellt, erscheinen dann alle die deutschen Autoren, deren Stücke die „Freie Bühne" zuerst aufgeführt hat: Holz, Schlaf, Hartleben, Hirschfeld, Rosmer, Hofmannsthal, Keyserling — und „das Genie Hauptmann". (Jawohl, so schreibt Brahm, und danach hat man sich zu richten: Hauptmann ist ein Genie.) Es ist nun keine Frage, daß alle diese Aufführungen der „Freien Bühne" sehr interessant waren. Es ist ferner keine Frage, daß die damals neuen und jungen deutschen Dramatiker, auch diejenigen, die zu den eigentlichen Autoren der „Freien Bühne" noch hinzukamen,

wie Halbe, Dreyer und andere, große Hoffnungen erweckten. Es ist aber leider auch keine Frage, daß keiner, auch nicht ein einziger von ihnen, jene Hoffnungen erfüllt hat, und daß das Ergebnis der modernen Bewegung an dramatischen Werken der Zahl nach vielleicht ein ganz ansehnliches, dem Werte nach jedoch ein nahezu völlig negatives ist. Man gewinnt einen traurigen Eindruck, wenn man sich heut betrachtet, was aus den vielversprechenden Talenten der „neuen Richtung" geworden ist. Alle haben sie sich als „Einstück-Männer" gezeigt; alle haben sie ein Stück geschrieben, das die Aufmerksamkeit auf sie lenkte und dessen Niveau sie dann nicht wieder zu erreichen vermochten. Einige haben schließlich den mühseligen Pfad der neuen Kunst verlassen und sind in den sicheren und bequemen Weg der Theaterroutine eingelenkt; einige haben den Kampf ganz aufgegeben; einige streben erfolglos weiter.

Zu den letzteren gehört namentlich Gerhart Hauptmann. Jahr um Jahr schreibt er Stück um Stück, aber alles Mühen bleibt vergeblich. Nach seinen ersten Dramen durfte man ihn für den Besten unter den Neuen, durfte man seine Begabung für eine starke halten; jetzt weiß man, daß seine Begabung nur stark genug für diese ersten Dramen war. Sie war wohl schon von Natur aus nicht sehr ergiebig; zugleich aber kann der Fall Hauptmann als typisch dafür gelten, wie ein Talent zugrunde gerichtet wird durch die Mißwirtschaft, die der Autor und seine Anhänger damit treiben. Gleich nach seinen ersten Erfolgen auf der „Freien Bühne" haben seine Freunde sich beeilt, Gerhart Hauptmann für den großen Dichter des modernen Deutschland zu erklären, — sie erklären ihn dafür noch heut (auch heut noch spricht Otto Brahm von „dem Genie Hauptmann") — und von urteilslosen Freunden verwirrt, von Selbstgefälligkeit verblendet, scheint Gerhart Hauptmann in der Tat sich für einen

großen Dichter zu halten. Aus dem Bestreben, sich als solchen zu zeigen, die Stellung eines großen Dichters in der Literatur wie in der Gesellschaft zu behaupten, ist jene forcierte Produktion, jene atemlose Jagd nach dem Erfolg hervorgegangen, durch die Gerhart Hauptmann seine Kraft überanstrengt und sie schließlich erschöpft hat. Auch er hat, um einen bekannten, von Bismarck gebrauchten Vergleich anzuwenden, die Lampe unter die Früchte gehalten, damit sie rascher reifen. Jetzt ist der Baum verdorrt und will überhaupt keine Früchte mehr tragen. Allerdings, der Begeisterungslärm, den seit Jahren seine Freunde um ihn verführen, hat seine Wirkung nicht verfehlt. Hauptmann genießt äußerlich alle Ehren eines Goethes oder Schillers unserer Zeit. Seine Biographie hat ein angesehener Kritiker bereits veröffentlicht, als Hauptmann noch ein junger Mensch war, dessen literarische Entwickelung kaum erst begonnen hatte und sich noch absolut nicht übersehen ließ. Auf den Universitäten beschäftigen sich mit der Auslegung seiner Dramen die Dozenten der Germanistik. Ausländische Universitäten verleihen ihm die Würde eines Ehrendoktors. In Königsberg wird eine Straße nach ihm benannnt. Sein Verleger gibt seine gesammelten Werke heraus (mehr „gesammelt" allerdings, als „Werke"). Die Gründung eines Festspielhauses wird erwogen, in dem lediglich Dramen von Gerhart Hauptmann aufgeführt werden sollen, eines schlesischen Bayreuth (man sieht bereits die amerikanischen Milliardäre übers Weltmeer kommen, um endlich einmal einer ungestrichenen Aufführung der „Jungfern vom Bischofsberg" oder von „Und Pippa tanzt" beizuwohnen). Das Gasthaus in Salzbrunn, in dem er geboren ist, soll abgebrochen werden, — da erhebt sich ein stürmischer Widerspruch in der Presse, und der Fürst von Pleß gibt die Zusage, Gerhart Hauptmanns Geburtshaus zu erhalten. (Wenn aber doch die Nachwelt pietätlos genug

sein sollte, es niederzureißen? Da ist Richard Strauß vorsichtiger, der selbst der Enthüllung einer Gedenktafel beiwohnt, die man an seinem Geburtshaus noch zu seinen Lebzeiten angebracht hat. Die Hauptmann-Gemeinde sollte dem Beispiel folgen. Wie wäre es mit der Errichtung eines Hauptmann-Denkmals auf der Schneekoppe?) Zu diesen äußeren Ehren stehen in krassem Widerspruch Hauptmanns dramatische Leistungen, die von Jahr zu Jahr immer kläglicher, immer ohnmächtiger, immer hoffnungsloser werden. Im letzten Winter hat man ihn nun gar als Vorleser in Deutschland herumziehen sehen. Warum diese Vorlesungen? Hauptmann ist ein schlechter Rezitator, und was er vorliest, taugt auch nicht viel. Oder wollte er vielleicht gar den Versuch machen, den Erfolg, den er mit seinen Dramen nicht mehr erringen konnte, sich einmal dadurch zu verschaffen, daß er seine Person zur Schau stellte? Als vor kurzem das „Lessingtheater" sein erstes Stück „Vor Sonnenaufgang" von neuem aufführte, konnte man wieder einmal sich davon überzeugen, ein wie begabter junger Dichter Hauptmann vor zwei Jahrzehnten gewesen ist. Von den Autoren der „neuen Richtung" hat keiner zu so großen Hoffnungen berechtigt, und keiner hat darum so bitter enttäuscht, wie „das Genie Hauptmann".

Otto Brahm schreibt: „Die Berührung mit der Erde, mit dem wirklichen Leben des Tages hatte eine Kraft ausgelöst in den Jungen, die unwiderstehlich war, und so schritt diese Generation, ein Antäus von stetig erneuten Gewalten, zum Kampf, zum Sieg." Das klingt wirklich großartig. Antäus, mit dem Brahm die Autoren-Generation der „Freien Bühne" vergleicht, ist bekanntlich ein Riese. Die Riesen jener Generation sind nur leider etwas klein geraten.

Und dann: „Die Berührung mit dem wirklichen Leben des Tages." Immer wieder die Phrase, die moderne Bewegung

habe die Kunst zum Leben zurückgeführt, die neue Kunst habe sich das Leben zum Gegenstand genommen! Es ist richtig: der deutsche Naturalismus — die Autoren der modernen Bewegung waren ja fast alle Naturalisten — bemühte sich, getreu nach der Wirklichkeit zu schildern, und zwar war es zumeist die Wirklichkeit des Daseins der Armen, die er auf die Bühne brachte. Nun ist die soziale Frage gewiß eine der großen Fragen unserer Zeit, und vom Leben unserer Zeit ist darum das Dasein der Armen ein wichtiger Teil. Aber es ist doch eben nur ein Teil, und die Kunst, die sich lediglich zur Aufgabe macht, Proletarier-Milieus zu schildern, darf darum noch nicht von sich behaupten, daß sie das moderne Leben darstellt; sie beweist damit im Gegenteil nur, daß sie nicht mehr als einen Ausschnitt aus dem modernen Leben zu sehen versteht und für alles übrige blind ist. Und vor allem: eine Schilderung nach der Wirklichkeit, selbst die getreueste, ist noch immer nicht das Leben. In den meisten Milieuschilderungen der deutschen Naturalisten war wohl die Wirklichkeit Punkt für Punkt kopiert; aber diese Schilderungen waren eine rein äußerliche Sammlung realistischer Einzelheiten, der jede innere Belebtheit, jede wirkliche Lebendigkeit, der eben das Leben fehlte. Da jedoch dieser Mangel nicht weiter beachtet wurde, da es lediglich auf die Äußerlichkeiten ankam, so hatte der Naturalismus, dessen Kunst doch angeblich unmittelbar aus dem Leben hervorging, bald ebensowenig mit dem Leben zu tun, als die Kunst, zu deren Beseitigung die Führer der modernen Bewegung ihre Revolution gemacht hatten, — so bildeten sich eine naturalistische Routine, eine naturalistische Konvention heraus, die um kein Haar besser waren, als die Routine und Konvention, welche die Revolutionäre der „Freien Bühne" weggefegt zu haben sich rühmten und heut noch rühmen. Nichts läßt sich leichter erlernen, als die

Kunstgriffe dieser naturalistischen Routine, nichts sich rascher aneignen als einige Fertigkeit in der Milieuschilderung. „C'est à la portée de tout le monde," wie die Franzosen sagen. Dramatische Begabung ist dazu nicht nötig, sie ist vielmehr nur störend. So führte denn der Sieg des Naturalismus ein goldenes Zeitalter der dramatischen Talentlosigkeit herauf, wie es wohl in der Literaturgeschichte so bald nicht wiederkehren wird. Wer unter Anwendung der naturalistischen Formel ein Stück zusammenstümperte, wurde als ein Dramatiker der neuen Richtung begrüßt, gleichgültig, ob er sonst die Fähigkeit zum Dramatiker besaß oder nicht. Im Gegenteil, die Naturalisten hatten es fertiggebracht, ihren eigenen Talentmangel zum ästhetischen Gesetz zu erheben, und dramatisches Temperament, überhaupt jede Äußerung echter dramatischer Begabung war aufs strengste verpönt, während hingegen jeder noch so flache und nüchterne Kopf durch eine Milieuschilderung den Ruhm eines modernen Dichters zu erwerben vermochte.

Eine amüsante Schilderung des deutschen Dichters aus der Blütezeit des Naturalismus hat in der Broschüre „Schauspielkunst", die er vor kurzem veröffentlicht hat, Frank Wedekind*) gegeben. Er schreibt: „Etwas Drolligeres, Possier-

*) Der Autor des vorliegenden Buches, der sonst wahrhaftig nicht zu den Anhängern Frank Wedekinds gehört, ist angenehm überrascht, in der Broschüre „Schauspielkunst" Ansichten ausgedrückt zu finden, die volle Zustimmung verdienen. Manches treffende Wort wird darin über die deutsche dramatische Produktion und Schauspielkunst der letzten Jahrzehnte gesagt. Komisch ist nur, daß alle Kritik, die Frank Wedekind hier übt, immer auf ihn selbst hinausläuft, daß also beispielsweise die deutschen Schauspieler deshalb getadelt werden, weil sie, nach Frank Wedekinds Ansicht, die Schuld daran tragen, daß seine Werke in Deutschland bisher nicht in dem Maße zur Geltung gekommen sind, in dem sie, immer nach Frank Wedekinds Ansicht, es ver-

licheres kann man sich heute doch kaum mehr vorstellen, als den typischen emsigen Dramatiker der naturalistischen Zeit, der jeden Herbst prompt nach Berlin gereist kam mit einem neuen Milieudrama in der Tasche, in dem stets die eine Leidenschaft glühte, der Schlager der kommenden Saison zu werden. Was Wunder, daß der Berliner Kritik heute noch der Kopf davon schwindelt. Versagte das Stück, dann flüchtete der Dichter am nächsten Morgen verstörten Geistes, halb dem Wahnsinn nahe, nach Italien oder in ein Sanatorium. Schlug es aber ein, dann gab es während der nächsten dreiviertel Jahre nichts auf Gottes Erden, was dem gefeierten Geisteshelden gleichgültiger gewesen wäre, als geistige Betätigung. Und daß dieser öffentliche Unfug aufgehört hat, soll das Sterben des deutschen Dramas bedeuten?"

Daß also der Naturalismus die Kunst zum Leben zurückgeführt habe, ist nur in einem ganz geringen Maße richtig. Auf die moderne dramatische Produktion, die nach der naturalistischen gekommen ist, trifft jene Behauptung erst recht nicht zu. Charakteristisch für die letzten Theaterjahre sind die Literatenstücke, die deshalb auch in den Titel dieses Buches

dienen. Nun läßt sich gegen die deutschen Schauspieler der Gegenwart gewiß mancherlei einwenden. Das jedoch muß man ihnen zugestehen, daß sie, indem sie es fertig brachten, die Wedekindschen Stücke zu spielen, nahezu ein Wunderwerk geleistet haben. Nur den Schauspielern hat Wedekind es zu danken, daß Aufführungen seiner Dramen, die zumeist dilettantisch sind bis zur Bühnenunmöglichkeit, überhaupt zustande kommen konnten. Gerade er hat also kein Recht, sie zu schmähen. Das Stärkste aber ist, daß er ihnen sich selbst, seine eigenen schauspielerischen Leistungen in seinen eigenen Stücken, als Muster hinstellt. Denn ist schon der Dramatiker Frank Wedekind ein arger Dilettant, so erscheint dieser Dilettantismus immer noch wie das Genie Shakespeares, wenn man ihn mit dem Dilettantismus des Schauspielers Wedekind vergleicht.

aufgenommen worden sind. Unter Literatenstücken werden hier solche verstanden, welche von Autoren geschrieben worden sind, die nur Literaten sind und keine Dichter. Denn alle Dichtung ist wohl Literatur, aber beiweitem nicht alle Literatur ist Dichtung. Die Dichter waren zu allen Zeiten selten, die Literaten häufiger, und die Signatur unserer Zeit ist, daß es besonders wenig Dichter und besonders viel Literaten gibt. Geschrieben wird heutzutage mehr als je zuvor, gedruckt desgleichen. Die Sprache hat einen hohen Grad der Entwickelung erreicht, ist ein fertiges Instrument, das sich mit leichter Mühe handhaben läßt. Schreiben gehört jetzt beinahe ebenso zur Bildung, wie früher das Lesen dazu gehörte*). Wer führt heut nicht eine Feder? Die Literatur ist ein vornehmer Sport geworden für Söhne guter Familien, wie das Tennisspiel oder der Skilauf. Die Literatur wird als Beruf erwählt von strebsamen jungen Leuten, die Karriere machen wollen, und man wird Literat, wie man Regierungsassessor wird oder sich dem Bankfach widmet. Man kann sogar „auf Schriftsteller" studieren, und wer ein paar Jahre germanistische Vorlesungen gehört hat, darf sich für befähigt zum Kritiker halten oder zum Dichter. Nur die Ablegung einer staatlichen Reifeprüfung, welche die Führung des Prädikats „Dichter" erlaubt, fehlt noch; aber sie wird auch noch kommen und wird einst-

*) Goethe zu Eckermann: „Wir leben in einer Zeit, wo so viele Kultur verbreitet ist, daß sie sich gleichsam der Atmosphäre mitgeteilt hat, worin ein junger Mensch atmet. Poetische und philosophische Gedanken regen sich in ihm; mit der Luft seiner Umgebung hat er sie eingesogen, aber er denkt, sie wären sein Eigentum, und so spricht er sie als das Seinige aus. Nachdem er aber der Zeit wiedergegeben hat, was er von ihr empfangen, ist er arm. Er gleicht einer Quelle, die von zugetragenem Wasser eine Weile gesprudelt hat und die aufhört zu rieseln, sobald der erborgte Vorrat erschöpft ist."

weilen dadurch ersetzt, daß Professoren der Germanistik an deutschen Hochschulen mit Autorität entscheiden, wer als Dichter zu gelten hat und wer nicht. Eine starke Anziehungskraft übt natürlich die dramatische Literatur aus, welche die Möglichkeit besonders großer künstlerischer und materieller Erfolge bietet. Daher eine ausgiebige Produktion von Literatenstücken. Unter allen diesen Stücke schreibenden Literaten ist kaum ein einziger mit wirklicher poetischer und dramatischer Begabung. Da ihnen das Innere, das Wesentliche fehlt, verlegen sie sich auf das Äußerliche, auf die Form, die ja gelernt werden kann, während das Innere, das Wesentliche unlernbar ist, und suchen sich zu Virtuosen der Form herauszubilden, aber nicht etwa der dramatischen — das wäre ja immer noch ein gewisses Symptom von Begabung zum Dramatiker — sondern der sprachlichen Form. Unter den Händen dieser Literaten ist die dramatische Kunst zur Wortkünstelei, das Drama zum seelenlosen und gehaltlosen Sprachkunststück geworden. Diese neueste Richtung hat vor einiger Zeit ihren höchsten Erfolg erreicht, indem mit den beiden Schillerpreisen, mit dem offiziellen wie mit dem Schillerpreis des deutschen Volkes, der mit dem deutschen Volke nichts gemeinsam hat, als den Namen, Ernst Hardts Drama „Tantris der Narr" gekrönt worden ist, ein typisches Literatenstück, dem poetische und dramatische Qualitäten fast gänzlich mangeln, das aber dafür in Manieriertheit und Schwulst der Sprache das Äußerste leistet. Einige Werke von ähnlicher Art sind im vorliegenden Buche unter dem Gesamttitel „Literatenstücke" zusammengefaßt; allerdings befindet sich darunter auch ein Drama von Frank Wedekind, der mit seinem papiernen Deutsch gewiß das Gegenteil eines Sprachvirtuosen ist, der jedoch hier zu den Literaten gezählt wird, weil er Stücke schreibt, obwohl er weder ein Dramatiker, noch auch ein Dichter ist.

Von den Wortdrechslern, von den Artisten, die auf die Naturalisten gefolgt sind, läßt sich, wie gesagt, erst recht nicht behaupten, daß sie die dramatische Kunst zum Leben zurückgeführt haben. Die Kunst, die sie betreiben, hat nicht das Mindeste mit dem Leben zu tun. Sie suchen im Gegenteil ihre Stoffe so fern vom Leben, als nur möglich, und nehmen mit Vorliebe Dramen mittelalterlicher und leider auch antiker Dichter her, die sie ihrer Poesie und Schönheit entkleiden, dafür in den Schwulst des neuesten dramatischen Sprachstils hüllen und vielleicht auch noch mit einiger sexueller Perversität aufputzen, was dann „Umarbeiten" oder „Modernisieren" genannt wird.

Wie kann man, angesichts solcher Resultate der dramatischen Produktion, immer noch erklären, die „große Theaterrevolution" von 1889 habe die dramatische Kunst wieder in Berührung mit dem Leben gebracht? Sie hat, wie oben ausgeführt, wohl die Dramatiker von allen Beschränkungen befreit, sie hat ihnen volle Freiheit des Schaffens errungen. Die Möglichkeit, das Leben auf der Bühne zu behandeln, ist also gegeben, wie sie vielleicht noch nie gegeben war. Nur machen unsere Dramatiker von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch. Das ganze Leben unserer Zeit existiert für sie nicht. Die Naturalisten haben nichts darin gefunden, als einige Proletarier-Milieus, die Artisten wollen überhaupt nichts vom Leben wissen, ihre aufs Höchste verfeinerten Nerven nehmen Schaden, wenn sie auch nur in seine Nähe kommen. Unsere modernen deutschen Dramatiker scheinen nichts zu wissen, nichts zu sehen von dem ganzen großartigen Leben des heutigen Deutschland, das tausendfach interessant ist, das dem Dramatiker unzählige Stoffe bietet; und so hat denn die moderne Bewegung ein modernes deutsches Drama bisher nicht hervorgebracht.

Während nun die „große Revolution" gerade das nicht geschaffen hat, was sie hätte schaffen müssen, hat sie auf dem Gebiete der dramatischen Produktion Wichtiges und Wesentliches zerstört. Vor allem hat sie die dramatische Form zerbrochen. Die „vorrevolutionären" Bühnenschriftsteller kannten, wie erwähnt, fast alle ihr Metier, die „nachrevolutionären", wenigstens diejenigen, die als die eigentlich modernen gelten, kennen es nicht mehr. Ob Naturalisten oder Artisten, — sie verstehen es nicht mehr, ein Drama kunstgerecht zu bauen. Ja, sie wollen es gar nicht verstehen, sie sind noch stolz auf diese ihre Unkenntnis und Unzulänglichkeit, sie glauben, eine neue dramatische Kunst erzeugt zu haben, weil sie es verlernt haben, die alte und bewährte Technik der dramatischen Kunst anzuwenden. Statt bei den Dramatikern früherer Zeiten das theatralische Handwerk zu lernen, statt an der Vergangenheit sich zu bilden, die stets die große Schule der Gegenwart ist, wähnen sie in ihrem Dünkel, daß die Kunst überhaupt erst mit ihnen begonnen habe. So ist seit der „großen Revolution" die dramatische Technik völlig in Verfall geraten, ist jeder Zusammenhang mit der Tradition zerrissen. Natürlich wird und muß es schließlich kommen, wie Ludwig Pfau, der alte Schwabe mit dem klaren und gesunden Kunstverstand, einst vorausgesagt hat: „Wenn eine Richtung in der Kunst die Überlieferung, den Gewinn langer Arbeit und gehäufter Erfahrung zurückweist, so macht sie nur denselben Weg noch einmal, um schließlich auf dem Punkte anzulangen, auf dem die Tradition sich längst befindet."...

Noch verheerender sind die Wirkungen der „großen Revolution" auf dem Gebiete der Schauspielkunst.

Otto Brahm ist natürlich der Ansicht, daß auch hier große Leistungen vollbracht, große Reformen ins Werk gesetzt worden sind. Er schreibt, daß „unserer ganzen Schauspielkunst von

gestern leicht ein Schein von Gefallenwollen anhaftete, von Wirkenwollen im Sonderinteresse des Mimen, von beifallheischender Koketterie". Der moderne Schauspieler natürlich ist ganz anders, als der „von gestern". Daß ein Mime danach streben könnte, zu gefallen, ist ein Gedanke, der dem modernen Schauspieler noch niemals gekommen ist. Er will immer nur im ganzen aufgehen, und ist er eine bekannte Persönlichkeit, so ist es sein größter Schmerz, daß die Zuschauer auf ihn mehr achten, als auf seine Kollegen. Und dann der Beifall! Dieser unerträgliche Beifall! Jeden Abend leidet er darunter, daß das Publikum taktlos genug ist, ihn durch Applaus in seinen rein künstlerischen Bestrebungen zu stören. So ist der moderne Schauspieler. Und wenn er auch nur im Kopfe von Otto Brahm existiert, wenn er auch in Wirklichkeit auf keiner Bühne sich findet, auf der von Otto Brahm geleiteten ebensowenig, wie auf irgendeiner anderen, so ist und bleibt er doch eine erhebende Erscheinung, der moderne Schauspieler, der nicht wie der „von gestern" ist.

Weiter spricht Brahm davon, daß „die Darstellung des Shakespeare und des Schiller, des Goethe und Grillparzer zu einer lebensfremden Schablone erstarrt, daß sie Epigonenspielerei gewesen war, gleichwie das Drama Epigonendichtung ward"; heut jedoch habe die moderne Schauspielkunst erwiesen, „daß der Darsteller ein nachschaffender Künstler ist, aber kein grübelnder Kunstgelehrter, daß man König Philipp und Don Carlos am siegreichsten spielt, wenn man sie nicht deklamiert, sondern neu lebt".

Was man sich nur eigentlich darunter denken soll, daß der Schauspieler den König Philipp und Don Carlos nicht zu deklamieren, sondern „neu zu leben" hat? Bassermann, der lange Jahre zum Ensemble Otto Brahms gehört hat und in Berlin gegenwärtig wohl der bekannteste Vertreter der natu-

ralistischen Schauspielkunst ist, hat vor einiger Zeit auf der Reinhardt-Bühne den König Philipp gespielt. Deklamiert hat er ihn nicht, — o nein, wahrhaftig nicht! — aber an die Art, wie Bassermann den König Philipp „neu gelebt" hat, werden sich alle Besucher der Reinhardtschen Don Carlos-Aufführung noch lange mit Grausen erinnern.

Es ist richtig, daß der Darstellungsstil, den Otto Brahm im Auge hat und den er den modernen nennt, nötig war für die Werke der naturalistischen Autoren; und es läßt sich nicht leugnen, daß Brahm diesen Stil bis zur Vollendung ausgebildet und daß er, wie oben erwähnt, Großes auch in der Darstellung Ibsens geleistet hat, dessen Werke teilweise ebenfalls im naturalistischen Stil oder wenigstens in einem besonderen Ibsen-Stil, der dem naturalistischen nahe verwandt ist, gespielt werden müssen.

In den Dramen der naturalistischen Autoren wurde die Alltags-Wirklichkeit auf die Bühne gebracht. Folglich durfte der Schauspieler nicht deklamieren, sondern mußte die Sprache des Alltags sprechen, durfte er keine schönen und edlen Bewegungen machen, sondern mußte das nachlässige Benehmen des Alltags zeigen. Die Naturalisten betrachteten es als ihre Hauptaufgabe, elende, verkümmerte Menschen vorzuführen. Folglich durfte der Schauspieler nur ja nicht mit Vorzügen der äußeren Erscheinung ausgestattet sein; wenn er recht kümmerlich aussah, entsprach er am besten den Intentionen des Dichters.

Diese naturalistische Darstellungsart war ein Spezialstil für die dramatischen Werke einer besonderen Gattung. Und der ungeheure Irrtum der Führer der modernen Bewegung besteht darin, daß sie den Spezialfall zur Allgemeinheit erhoben, daß sie den naturalistischen Stil für den heutzutage einzig möglichen Stil der Darstellung erklärt haben. Damit haben

sie der Schauspielkunst einen kaum zu ermessenden Schaden zugefügt.

Der naturalistische Schauspieler wurde also als Muster für den modernen Schauspieler überhaupt aufgestellt. Wer als moderner Schauspieler gelten wollte, durfte nicht ordentlich reden können. Wer als ein moderner Schauspieler gelten wollte, mußte sich auf der Bühne möglichst salopp benehmen. („Hosentaschen-Komödie" heißt das im Kulissenjargon.) Wer als moderner Schauspieler gelten wollte, durfte um des Himmels Willen kein schöner oder stattlicher Mensch sein. Je armseliger seine körperliche Gestalt war, um so mehr paßte er in die neue Kunst; und wenn er einen Zungenfehler hatte und auf einem Auge schielte, durfte er hoffen, den Gipfel der Modernität zu erreichen. Kurzum, wer für einen modernen Schauspieler gelten wollte, mußte vor allen Dingen sämtlicher Eigenschaften ermangeln, die in Wirklichkeit den Schauspieler ausmachen.

Kein Wunder unter solchen Umständen, daß diese Eigenschaften, daß die eigentlichen schauspielerischen Qualitäten auf der deutschen Bühne nahezu gänzlich in Verfall geraten sind. Die Kunst der Rede, die Grundlage aller Schauspielkunst, wird nicht mehr gepflegt. Auch hier hat sich ein vollkommener Bruch mit der Tradition vollzogen. Früher mußte, wie heut noch in Frankreich, jeder Bühneneleve sein Studium damit beginnen, daß er sprechen lernte. Heut spricht mancher gefeierte Schauspieler schlechter, wie ein Bühneneleve aus früherer Zeit. Von wenigen Ausnahmen, insbesondere von Kainz, dem großen Sprechkünstler, abgesehen, wissen unsere deutschen Schauspieler weder mit Vers noch mit Prosa umzugehen. Die Werke unserer klassischen Dichter, aber auch das Konversationsstück und gar das feine Lustspiel finden keine Darsteller mehr. Die Kunst der Bühnengeste, der Bühnen-

bewegung ist gleichfalls verloren gegangen. Schöne Menschen endlich, Frauen oder Männer, werden auf der Bühne nicht mehr geduldet. Der Anblick mancher moderner Darsteller ist ein unerfreulicher; selbst von einigen der erfolgreichsten gilt dies; ja manche Darsteller haben zum Teil gerade der Unerfreulichkeit ihres Anblicks ihre Erfolge zu danken.

Das sind die Errungenschaften der „großen Revolution" — das sind die Wirkungen des Naturalismus auf die deutsche Schauspielkunst.

Der naturalistische Darstellungsstil blühte zu Anfang des vorigen Jahrhunderts auf dem Theater zu Leipzig. Am 3. Mai 1800 besuchte ein Reisender von Distinktion das Leipziger Theater und schrieb dann in sein Tagebuch (es ist, als ob er über eine Hauptmann-Aufführung im Berliner „Lessingtheater" berichtete):

„Bei dem Leipziger Theater völliger Mangel von Kunst und Anstand, der Naturalism und ein loses, unüberdachtes Betragen im Ganzen wie im Einzelnen. Eine Wiener Dame sagte sehr treffend, sie thäten doch auch nicht im geringsten, als wenn Zuschauer gegenwärtig wären. So ist es auch mit dem Sprechen; es ist auch nicht eine Spur zu sehen von Absicht verstanden zu werden; was eben der Zuhörer nicht hört, das hört er nicht, des Rückenwendens, nach dem Grunde Sprechens ist kein Ende; und demohngeachtet muß man sagen, daß sie von Zeit zu Zeit mehr, als billig ist, manierirt sind, denn gerade aus der sogenannten Natürlichkeit ist bei bedeutenden Stellen keine andere Zuflucht als in die Manier."

Der Reisende von Distinktion, der diese Betrachtungen über das naturalistische Leipziger Theater in sein Tagebuch schrieb, hieß Goethe.

Nach dem Klassiker hören wir den Modernen, hören wir wieder Frank Wedekind über die naturalistische Schauspielkunst. In seiner bereits einmal angeführten Broschüre „Schauspielkunst", in der er den naturalistischen Autor so hübsch porträtiert hat, gibt er auch folgendes wohlgetroffene Bild des naturalistischen Schauspielers:

„Die Werke der naturalistischen Bühnendichter verdankten ihre ungemein rasche Verbreitung nicht in letzter Linie dem Vorzug, daß sie kinderleicht darzustellen waren. Gegen ihre literarischen und sozialen Qualitäten ist das kein Einwand. Der Schauspieler steckte die Hände in die Hosentaschen, stellte sich, dem Zuschauer den Rücken kehrend, neben den Souffleurkasten und wartete in großer Behaglichkeit, bis er das Wort, das ihm der Souffleur zurief, verstanden hatte. Verstand er das Wort falsch, dann schadete es auch nicht sonderlich viel, denn seine Zuhörer waren im wesentlichen die Theaterarbeiter, die hinter den Kulissen Skat oder Tarock spielten. Der Zuschauer aber erhob jahrelang keinen höheren Anspruch an den Schauspieler, als durch das gesprochene Wort nicht aus der Stimmung gebracht zu werden."

Hier muß auch eine Stelle aus den Erinnerungen an Gerhart Hauptmann zitiert werden, die Else Lehmann, die ausgezeichnete Künstlerin, die eines der wenigen wirklich bedeutenden Talente ist, die wir dem Naturalismus verdanken, zum Ruhme Hauptmanns und der modernen Kunst veröffentlichte, als im Jahre 1909 das Jubiläum der „Freien Bühne" begangen wurde. Else Lehmann also erzählte im „Berliner Lokalanzeiger":

„Bei den ‚Jungfern vom Bischofsberg' sollte ein jugendlicher Held und Liebhaber von einem ansehnlichen Theater eine größere Rolle spielen. Er kam und sprach. Man hörte nichts als R und T und H, nicht einmal das stumme E in den End-

silben schenkte er einem. Er sprach das herkömmliche Hochdeutsch unserer lieben deutschen Bühnen. Zehn Proben hindurch litt Gerhart Hauptmann alle Qualen. Man versuchte von allen Seiten, dem Kollegen den ‚Stil' auszutreiben und ihn so sprechen zu lehren, wie wir eben Ibsen und Hauptmann sprechen gelernt hatten, einfach und natürlich, wie man eben im Leben spricht, wo das Wort oft durch eine Geste ersetzt oder von dem nächsten Wort erdrückt oder nur halb ausgesprochen wird. Vergeblich. Bei der elften Probe endlich trat Hauptmann verzweifelt zu dem Schauspieler hin. Man merkte ihm an, wie er nach einem Ausdruck ringe; er faßte sich in die Haare und rief endlich: ‚Aber Herr, Sie sprechen ja alle Worte!'"

Der Blick, den man hier, dank Else Lehmann, hinter die Kulissen der naturalistischen Bühne tun darf, gewährt Aufschlüsse, die vieles erklären. Da kommt also ein Schauspieler ans „Lessingtheater", der anscheinend anständig sprechen gelernt hat. Sein Erscheinen wird als eine Katastrophe empfunden. Die Mitglieder des Brahm-Ensembles behandeln mit Geringschätzung diesen in seiner Entwickelung zurückgebliebenen Kollegen, der „das herkömmliche Hochdeutsch unserer lieben deutschen Bühnen" spricht. Vergeblich versucht man, ihn auf die höhere Stufe einer wahrhaft modernen Schauspielkunst zu heben, ihm jene naturalistische Sprachtechnik beizubringen, der gemäß „das Wort oft durch eine Geste ersetzt oder von dem nächsten Wort erdrückt oder nur halb ausgesprochen wird." Keine Belehrung fruchtet. Der Verblendete widersetzt sich jeder Vervollkommnung und bleibt dabei, die Worte nicht halb, sondern ganz auszusprechen. Und schließlich macht auch noch der Dichter, der „Qualen gelitten" hat, dem Schauspieler zum Vorwurf, daß er „alle Worte spricht". Ein Schauspieler, der den Dichter in die Gefahr bringt, daß das Publikum jedes

Wort versteht, das der Dichter geschrieben hat, — ein solcher Schauspieler ist ganz und gar unmöglich auf einer wirklich modernen Bühne!

Diese Mitteilung einer wahren Begebenheit aus dem naturalistischen Bühnenleben, dieses eine praktische Beispiel beweist mehr, als alle Kritiken beweisen könnten. Es zeigt, mit welch' bodenlosem Unverstand die Naturalisten in der Schauspielkunst gewirtschaftet haben; es zeigt, wie sie systematisch bemüht gewesen sind, schauspielerische Tüchtigkeit auszurotten. Wer gelesen hat, daß der berühmteste unter den modernen Autoren es für nötig hält, einen Schauspieler zu tadeln, weil er alle Worte spricht, wird sich über den gänzlichen Ruin der Sprechkunst auf der deutschen Bühne nicht mehr wundern.

Nichtsdestoweniger ist Otto Brahm, wie wir gesehen haben, davon überzeugt, daß die Wirkung des Naturalismus auf die deutsche Schauspielkunst eine ungemein segensreiche gewesen ist. So möge ihm denn schließlich noch einer von seinen eigenen Leuten antworten, ein Schauspieler, der sozusagen die moderne Schauspielkunst am eigenen Leibe gespürt, der selbst lange Jahre hindurch zum Brahm-Ensemble gehört hat und eine seiner besten Kräfte gewesen ist. Der Schauspieler ist Willy Grunwald, ein vortrefflicher Charakterdarsteller, der nach schweren inneren Kämpfen das Brahm-Theater verlassen hat, weil er dort, wie mancher andere tüchtige Bühnenkünstler, keine angemessene Beschäftigung fand; weil er fühlte, wie sein Talent, das sich nicht betätigen, noch entfalten konnte, in Gefahr war, zu verkümmern; weil die wunderbare Modernisierung von Dichtung und Schauspielkunst, die Brahm und seine Gesinnungsgenossen eingeführt haben, unter anderen Folgen auch die hat, daß den Schauspielern das Theater verleidet wird. Willy Grunwald geht gegenwärtig mit der Absicht

um, in einer Berliner Vorstadt ein eigenes Theater zu gründen, und zwar soll es ein Repertoiretheater sein, das alles spielt, Dramen jeden Genres und aus jeder Zeit, nach dem Muster eines guten Stadttheaters in der Provinz. Auch das ist eine der Folgen der „großen Revolution", daß in Berlin die Repertoiretheater verschwunden und durch eine Reihe von Spezialitätentheatern ersetzt worden sind. Trotzdem also in Berlin weit mehr Bühnen existieren, als nötig und nützlich ist, besteht doch hier eine Lücke im Berliner Theaterleben, die das Grunwaldsche Projekt vielleicht ausfüllen könnte. Man darf daher seine Verwirklichung wünschen, um so mehr, als dadurch die Zahl der Berliner Theaterdirektoren um eine sympathische, vom ehrlichsten Streben erfüllte Persönlichkeit vermehrt werden würde.

In der Denkschrift nun, in der er seinen Theaterplan auseinandersetzt, spricht Willy Grunwald auch von den Wirkungen des Naturalismus, und seine Äußerungen verdienen die größte Beachtung, weil sie aus eigener bitterer Erfahrung geschöpft sind; weil hier das, was die Schauspieler in einem nach modernen Grundsätzen geleiteten Theater zu leiden haben, durch einen Schauspieler offenbart wird; weil, wie gesagt, ein Künstler, der selbst zur naturalistischen Richtung gehört hat, als Zeuge gegen den Naturalismus auftritt. Willy Grunwald konstatiert zunächst, daß der moderne Berliner Bühnenbetrieb eine Theatermüdigkeit des Publikums hervorgerufen habe. Dann schreibt er weiter:

„Dazu kommt ein Moment von weittragender Bedeutung, das in Bühnenfachkreisen wohl gewußt und gewürdigt, von den meisten Bühnenleitern aber sicher unterschätzt wird: Die immer mehr um sich greifende Theatermüdigkeit der Schauspieler. Der Naturalismus hat sich zwar in den letzten neunzehn Jahren die Bühnen erobert — aber auf

Kosten der Begeisterung der Schauspieler und der Theaterlust des Publikums. Der Naturalismus hat manchen alten Schlendrian in Literatur und Darstellungskunst beseitigt, aber er hat auch den Enthusiasmus der Schauspieler zu Boden geschlagen. Meist muß der Schauspieler heut Stücke und Rollen spielen, die das Publikum nicht erwärmen, die das Publikum nicht erheben. Er ist gezwungen, seine Rollen in Serien zu wiederholen. Die wenigen Schauspieler, die dankbare Rollen spielen, sind zu Stars geworden, die ihre Verträge diktieren und dadurch die Verträge aller andern in einer Weise drücken, wie es früher nicht möglich war. Die andern Schauspieler sind durch die Herrschaft des Naturalismus von Interpreten des Dichters zu Handlangern geworden, die widerwillig und murrend das Joch von knechtenden Verträgen schleppen. Und ohne den Enthusiasmus der Schauspieler kann das Theater seiner eigentlichen Aufgabe niemals gerecht werden. Die Herrschaft der naturalistischen Literatur auf der Bühne hat bewirkt, daß die äußeren Mittel der Schauspieler: Organ und Erscheinung, daß die Ausbildung der Sprache von den Bühnenleitern als quantité négligeable behandelt werden. Den entstandenen Mangel empfindet das Publikum. Es will Schönes sehen und hören und die Wirkung echten Humors spüren. Beides meinte die naturalistische Richtung entbehren zu können, ja bis zur Verzerrung und Fratze entstellen zu dürfen. Der Naturalismus hat die Bühne erobert — aber den Zuschauerraum entvölkert." . . .

Nach der Erörterung über die Folgen der „großen Revolution" auf den Gebieten der dramatischen Produktion und der Schauspielkunst, wirft sich weiter die Frage auf, wie sie auf die Theaterleitung gewirkt hat.

Vor der Revolution war als Bühnenleiter meist der Theaterpraktiker tätig, der oben geschildert worden ist; an

seine Stelle hat die Revolution den literarischen Direktor gebracht. Vom literarischen Direktor, der die Literatur studiert, der sich selbst in ihr betätigt hat, sollte man erwarten, daß er sich durch literarisches Urteil und künstlerisches Verständnis vor allen anderen hervortut. In Wirklichkeit besitzt er zumeist nicht mehr, manchmal sogar weniger Urteil und Verständnis als alle anderen Direktoren. Zumeist ist er auf die Formeln, auf das Dogma einer bestimmten Richtung eingeschworen. Kunst ist für ihn alles, das die äußeren Merkmale dieser Richtung an sich trägt, mag es auch des inneren, des eigentlichen künstlerischen Werts noch so sehr ermangeln; und selbst das bedeutendste Kunstwerk existiert für ihn nicht, wenn es nicht die Kennzeichen der Richtung aufweist. Überhaupt ist er ein reiner Theoretiker, der gar keinen Sinn für die lebendige Kunst hat. Der Theaterpraktiker der früheren Zeit war gewiß auch keine Künstlernatur; er stand auf dem Niveau der Masse der Theaterbesucher, aber es lebte in ihm wenigstens etwas von deren künstlerischen Instinkten, vom Kunstempfinden des Publikums, das unter Umständen in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt ist. Der literarische Direktor besitzt nicht einmal diese Eigenschaft. Er weiß nicht, wie das Publikum empfindet, und, von seiner künstlerischen Unfehlbarkeit durchdrungen, mißachtet er das Publikum. So kann es kommen, daß ein Theaterpraktiker auf seiner Bühne einem Talent von neuer Art Aufnahme gewährt, sei es, weil doch eine Ahnung von dessen Bedeutung in ihm aufdämmert, sei es auch nur, daß er ein vorsichtiger Mann ist, der einen neuen Autor aufnimmt, weil man ja niemals wissen kann, ob nicht vielleicht ein neuer Autor ein neues Talent ist. Der literarische Direktor aber fühlt sich als Fachmann; und da er trotz all' seines literarischen Wissens eine gänzlich unkünstlerische Natur ist, hat

das neue Talent nichts von ihm zu hoffen, erkennt er die künstlerische Bedeutung nur, wenn sie zufällig die Merkmale seiner „Richtung" trägt, und fördert er im übrigen berufsmäßig die falsche Kunst und übersieht die wahre.

Solch' ein literarischer Direktor ist Otto Brahm. Er spielt in seinem Theater fast nur die Autoren, die zu seiner „Richtung" gehören, und spielt selbst ihre schlechtesten Stücke; Autoren von anderer Art, sie mögen noch so Gutes bringen, bewerben sich in der Regel vergebens um die Zulassung zur Brahmschen Bühne. Für ihn stellen Ibsen und vier oder fünf deutsche Bühnenschriftsteller die gesamte dramatische Kunst dar. Ein neues Talent zu finden, hat er nie verstanden. Seit anderthalb Jahrzehnten dreht er sich im Kreise. Eine fortwährende Wiederholung derselben Autoren, ja derselben Werke bildet sein Repertoire. Er spielt vor allem Ibsen und Gerhart Hauptmann und abermals Ibsen und Gerhart Hauptmann und nochmals Ibsen und Gerhart Hauptmann. Als man schließlich immer dringender von ihm verlangte, daß er doch endlich einmal etwas Neues bieten sollte, sah er endlich die Berechtigung dieser Forderung ein und brachte — Neueinstudierungen von Ibsen und Gerhart Hauptmann. Und um sein Repertoire weiterzubilden, wird er in einigen Jahren wahrscheinlich diese Neueinstudierungen neu einstudieren.

Nach einer solchen Neueinstudierung schrieb ein bekannter Berliner Kritiker, Karl Strecker, der eher zu den Anhängern und gewiß nicht zu den Gegnern von Otto Brahm gehört, in der „Täglichen Rundschau" einen Artikel, dem er den bezeichnenden Titel gab: „Otto Brahm — quo vadis?" In diesem Artikel heißt es:

„Wir haben unsere Forderungen an die Gegenwart zu stellen. Und da muß es denn offen herausgesagt werden, daß, sogar Hauptmann und Ibsen eingerechnet, Brahms Theater-

leitung gegenwärtig wieder einen wahrhaft trostlos versteinerten Eindruck macht. Ist es Marasmus, ist es ursprüngliche Engköpfigkeit, die eine so krankhafte Einseitigeit zeitigt? Was bleibt denn, wenn man gar noch seine beiden Hauptstützen wegnimmt, übrig? Ein zerfallenes Haus, trotz des festen Ringes, den Herr Dr. Brahm für seine Hausdichter darum geschmiedet hat. Es wäre wirklich nicht schwer gewesen, in unserer Zeit den starr gewordenen Naturalismus in die nie stillstehende Entwickelung hineinzuleiten, sich vom neuen Tag zu neuen Ufern locken zu lassen. Aber eigensinnig dreht sich unser Nicolai immer in demselben kleinen Kreise. Er bringt ‚Neueinstudierungen'. Auf seiner Bühne drehen sich: der Volksfeind, Rose Bernd, Nora, Florian Geyer, der Rosenmontag, der Biberpelz, die versunkene Glocke, die Weber. Ist Herr Dr. Brahm Anhänger der Lehre von der ewigen Wiederkunft, oder glaubt er nur an die Wiederkäuer? Man sollte ihm das derbe Wort Goethes über die Tür schreiben:

Das ist ja immer der alte Dreck!
So werdet doch gescheiter!
Tretet nicht immer denselben Fleck,
Geht doch weiter!"

Niemand wird auf der anderen Seite Otto Brahm den Respekt versagen wollen, den sein feiner und kluger Kopf, sein hoher künstlerischer Ernst, seine Prinzipienfestigkeit und Überzeugungstreue verdienen. Auch daß er, wie oben dargelegt, auf dem Gebiete der modernen Kunst Hervorragendes geleistet hat, steht außer Frage. Brahm ist eine jeder Hochachtung, jeder Sympathie würdige Persönlichkeit, ist eine bedeutende Erscheinung im Kunstleben unserer Tage, — aber ein guter Theaterdirektor ist er nicht.

Ein anderer literarischer Direktor war Paul Schlenther, der, nachdem er in Berlin als führender moderner Kritiker gewirkt, zur Leitung des Hofburgtheaters nach Wien berufen wurde.

Als Paul Schlenther die Burgtheaterdirektion übernahm, schrieb der Wiener Literarhistoriker und Kritiker Anton Bettelheim in der „Münchener Allgemeinen Zeitung":

„Schlenther wird auch in seiner verantwortlichen Stellung den Mut haben, für diejenigen Dichtungen der jüngeren Dramatiker einzutreten, in denen Geist und Kunst des neuen Geschlechts die Flügel regt. Er wird aber auch das unverlierbare Erbe der deutschen Weltbühne, die Klassiker der Weltliteratur, mit Liebe und Hingebung pflegen . . . Ich habe die Zuversicht, daß Paul Schlenther in Amt und Würden keine andern Wege wandeln wird als zuvor der Kritiker . . . Sonst wird er, wenn er einmal quittieren muß, sicherlich nur mit Charakter, weil aus Charakter, quittieren."

Die Charakteristik der Schlentherschen Direktionsführung ergibt sich aus diesem Begrüßungsartikel, indem nämlich Schlenther jeder einzelnen der darin ausgesprochenen Erwartungen — entgegengehandelt hat. Er hat nicht den Mut gehabt, für die Dichtungen der jüngeren Dramatiker einzutreten. Nicht einmal den neuen Werken Gerhart Hauptmanns, seines Gerhart Hauptmann, dessen Biographie er geschrieben, gewährte er regelmäßige Aufnahme im Burgtheater; und als „Rose Bernd" das Mißfallen einer hohen Persönlichkeit erregt hatte, ließ er das Stück nach wenigen Aufführungen vom Spielplan verschwinden. Er hat nicht die Klassiker gepflegt. Die wenigen Aufführungen der Klassiker, zu denen er sich entschloß, waren nicht viel mehr, als ein Prunken mit Dekorationen und Kostümen. Im übrigen aber wurden unter seiner Direktion die großen Dichter der

Vergangenheit vernachlässigt, wie noch nie zuvor auf der Wiener Hofbühne. Shakespeare wurde kaum gespielt, Grillparzer, der Wiener Klassiker, spärlich, Hebbel gar nicht. Das klassische Repertoire des Burgtheaters, seit Generationen sein Stolz und sein Ruhm, verwahrloste unter Schlenther vollständig. Er hat endlich auch nicht „aus Charakter" quittiert. Wenn er dies hätte tun wollen, so hätte er gehen müssen, als man ihm zumutete, die Aufführungen von Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd" zu unterbrechen. Er unterbrach sie ruhig und blieb. Und er ging erst, weil er gezwungen wurde, zu gehen, — weil die Unfähigkeit, die er als Direktor bewies, schließlich beim Wiener Publikum eine derartige Entrüstung hervorrief, daß sogar — ein in den Annalen des Burgtheaters unerhörtes Ereignis — in der Premiere eines besonders kläglichen Stückes, das er zur Aufführung gebracht hatte, ein Theaterskandal ausbrach.

Hugo Wittmann, der Altmeister des Wiener Feuilletons, der auch mit Meisterhand das Burgtheater-Referat der „Neuen Freien Presse" führt, schilderte nach diesem Vorfall die Stimmung, in die Schlenthers direktoriale Leistungen das Wiener Publikum versetzt hatten. Bevor die Direktionskrisis am Burgtheater tatsächlich ausbrach, konstatierte er ihr Vorhandensein. „Bei den hohen Ämtern weiß man nichts davon. Die Krise besteht aber doch. Sie ist im Schoße des Publikums ausgebrochen, sie vollzieht sich im Kreise der Zuschauer. Im Theater selber haben sie das Wort ergriffen. Als in einem seither verschwundenen Stück eine Figur zu sagen hatte, die Wiesen der Ortschaft seien gegen Verunreinigung zu schützen, da geschah etwas, was in diesem Hause vielleicht noch nie geschehen, da erhob sich eine Stimme aus dem Publikum und rief: „Nicht die Wiesen, wir haben das Burgtheater zu schützen!" Es ist immer ein schlimmes Zeichen, wenn

zwischen Bühne und Zuschauerraum Dialoge geführt werden. Diesmal aber kam die Stimme aus dem Publikum auch aus der Seele des Publikums. Es war ein Ruf der künstlerischen Entrüstung, ein Ruf der patriotischen Beklemmung, und im weiten Umkreis dieser unserer vornehmsten Bühne weckte er gellenden Widerhall ... Wer hätte das für möglich gehalten? Sonst haben gewissenhafte Direktoren gegen die unedlen Triebe der Menge zu kämpfen, sonst müssen sie sich zu allerhand Geschmacklosigkeit bequemen, um den Geist des Volkes zu versöhnen, und diesmal war es umgekehrt das Publikum, das im Namen des guten Geschmacks gegen unsere erste Bühne sich auflehnte!“

Elf Jahre lang ist Paul Schlenther, der Führer der Modernen, Direktor des Burgtheaters gewesen. Elf Jahre hat er das Glück gehabt, die bedeutendste und vornehmste deutsche Bühne leiten zu dürfen. Und das Ergebnis seiner Direktionsführung ist gewesen, daß das Publikum im Namen des guten Geschmacks gegen ihn revoltierte ...

Der modernste unter den modernen Theaterdirektoren ist Max Reinhardt. Er ist allerdings kein literarischer Direktor im oben angeführten Sinne, aber jedenfalls ein Bühnenleiter, der unter der Zustimmung fast aller maßgebenden literarischen Instanzen seines Amtes waltet und in allen literarischen Kreisen geschätzt wird. Geschätzt? Er wird verehrt, bewundert, vergöttert. Das Wort „genial“ scheint eigens erfunden worden zu sein, damit die literarischen Kritiker es mit Max Reinhardt verbinden. Und in seiner Broschüre „Schauspielkunst“ bezeichnet ihn Frank Wedekind als ein „Kulturphänomen ersten Ranges“, nennt ihn in einem Atem mit den Größten unserer Zeit, meint, welche „helle unbändige Freude Nietzsche an Max Reinhardt gehabt haben würde (der arme Nietzsche, den das Unglück treffen mußte, vor

Reinhardt aus der Welt zu scheiden!), stellt ihn in Vergleich mit Bismarck. „Bismarcks Nachwirkung im Geistesleben des deutschen Volkes wird allmählich aus einer politischen zu einer weit mehr dichterischen. Reinhardts Theatergründung dagegen beginnt außer ihrer künstlerischen allmählich auch eine politische Bedeutung zu gewinnen." Wedekind liefert hier eine dankenswerte Anregung. Es mangelt ohnehin an geeigneten Persönlichkeiten für den Posten des Reichskanzlers. Kaiser Wilhelm sollte einmal Max Reinhardt das Deutsche Reich zur Inszenierung übergeben.

Das Publikum teilt offenbar die Ansicht der literarischen Kreise, Max Reinhardt ist also gegenwärtig sicher der erfolgreichste Berliner Theaterdirektor. Daß jemand, der als kleiner Schauspieler angefangen hat, es zu einer dominierenden Stellung im Theaterleben der Reichshauptstadt, ja im Theaterleben von ganz Deutschland bringt, bedeutet eine ungewöhnlich glänzende Karriere, — und diese Karriere hat zur Voraussetzung soviel Klugheit, Geschmeidigkeit, Zähigkeit, Arbeitskraft, Energie, daß Max Reinhardt als eine gewiß nicht alltägliche Persönlichkeit erscheint.

Max Reinhardt unterscheidet sich nun dadurch vorteilhaft von Otto Brahm — aus dessen Ensemble er hervorgegangen ist und gegen dessen einseitigen Naturalismus das Emporkommen Max Reinhardts die unausbleibliche Reaktionserscheinung bildet — daß auf seinen Bühnen neue Autoren aufgeführt werden. Manches interessante literarische Experiment ist auf den Reinhardt-Theatern gemacht worden. Freilich ist dabei nicht viel herausgekommen. Überhaupt sind auf dem Gebiete der dramatischen Literatur die Ergebnisse von Max Reinhardts Direktionstätigkeit sehr gering. Das hat namentlich darin seinen Grund, daß sowohl Max Reinhardt selbst, wie die zahlreichen Dramaturgen, mit denen er sich umgibt,

des eigenen Urteils über den Wert eines Dramas anscheinend ermangeln. Reinhardt übernimmt diese Werturteile aus den literarischen Kreisen. Er bezieht seine Ansichten über Autoren und Dramen aus den Literatur-Caféhäusern, er folgt den Schlagworten, die von den Literatur- und Theaterblättchen ausgegeben werden (deren eines in Berlin von einem beim literarischen Diebstahl ertappten Plagiator geleitet wird, was aber seinem Ansehen in den literarischen Kreisen absolut nicht schadet), er ist das ausführende Organ aller literarischen Kliquen. Die Größen, um welche diese Kliquen sich bilden, werden auch von ihm verehrt, die Genies, die in den Literaturblättchen alle Augenblicke neu entdeckt werden, werden von ihm auf die Bühne gebracht. Sein Theater namentlich ist die Stätte des „Literatenstücks", das oben besprochen wurde. Wenn man nun das Treiben in diesen literarischen Kreisen einige Zeit beobachtet hat, wenn man die Kritiklosigkeit, den Snobismus, den Dilettantismus kennt, die in ihnen herrschen, wenn man weiß, daß nirgends weniger Verständnis für echte Kunst und echte Poesie existiert, als in den Kreisen, die als die eigentlich literarischen gelten wollen, so begreift man, daß ein Theater sich zur Unfruchtbarkeit verurteilt, das sich unter den Einfluß dieser Kreise begibt.

Max Reinhardt führt ferner seit Jahren die Werke der Klassiker auf, nachdem er richtig erkannt hatte, daß infolge der gänzlichen Vernachlässigung dieser Werke durch den Naturalismus das Bedürfnis im Publikum erwacht war, sie wieder auf der Bühne zu sehen. Die Klassikeraufführungen bilden sogar das Hauptgebiet der Tätigkeit Max Reinhardts. Indem er sie inszeniert, vollbringt er als Regisseur jene Taten, die ihm den Ruf der Genialität eingetragen haben.

Wenn Max Reinhardt das Werk eines Klassikers inszeniert, so wendet er seine Sorgfalt namentlich den Deko-

rationen zu. Renommierte Maler werden beauftragt, prächtige Bühnenbilder zu schaffen. Mit Vorliebe wird die plastische Dekoration verwandt. Man sieht auf den Reinhardttheatern echte Häuser, echte Straßen, echte Brücken. Die Natur ist nicht minder echt, als die Architektur. Der Wald hat wirkliche Bäume, wirkliches Moos, die Wiese schönes grünes Gras. Mit den Technikern der Dekoration wetteifern diejenigen der Beleuchtung. Das groß' und kleine Himmelslicht werden gebraucht, die Sterne werden verschwendet. Max Reinhardt hat einen ganz neuen Himmel erfunden. Der Reinhardtsche Mond tritt in Konkurrenz mit dem wirklichen, der sich daneben nur mit Mühe behaupten kann. Max Reinhardt hat außerdem auf seinen Theatern die Drehbühne eingerichtet, die emsig rotiert und häufigen Szenenwechsel erlaubt. Auch inmitten des Spieles tritt sie manchmal bereits in Tätigkeit, und es dreht sich der Wald auf der Bühne um den See und der See um den Wald.

Nicht weniger wichtig, als die Dekoration, ist für diesen Regisseur die Komparserie. Sie spielt eine besonders große Rolle in einer Vorstellung, die Max Reinhardt inszeniert, und er verwendet sie auf vielerlei Art. Er ordnet sie zu malerischen Gruppierungen oder läßt sie Aufzüge machen oder läßt sie Tänze aufführen. Des Herumziehens, Herumlaufens, Herumspringens ist in einer Reinhardtschen Aufführung kein Ende. Oder, wenn der Regisseur komische Wirkungen erzielen will, müssen die Komparsen sich auf der Erde wälzen, über Abhänge kugeln, Treppen herunter- und hinauffallen. Auch zur Hervorbringung akustischer Effekte müssen sie ihm dienen. Sie werden darauf gedrillt, im Chor zu sprechen, in verschiedenen Tonlagen und Tonstärken. Es ist beinahe so schön, wie in der Oper, nur daß nicht gesungen wird.

In einer solchen Stimmungsmache durch Einwirkung auf

Auge und Ohr (sogar auf die Nase: es gab einmal eine „echte" Walddekoration, die im ganzen Theater einen Fichtennadelduft verbreitete) besteht die Reinhardtsche Regiekunst, die für genial erklärt wird. Und zwar wirkt sie nur auf Auge und Ohr, niemals auf die Seele. Sie ist eine ganz und gar äußerliche Kunst (wenn sie überhaupt eine Kunst ist), sie hat nur Sinn für das Äußere und keinen für das Innere. Die wesentliche, die eigentliche Aufgabe des Regisseurs, die Aufgabe, sich in die Gedanken und Empfindungen des Dichters hineinzuversetzen und, dessen Intentionen getreu, die Dichtung auf dem Theater lebendig zu machen, vermag sie nicht zu erfüllen. Nichts so innerlich Leeres, nichts so Seelenloses als eine Klassikeraufführung auf dem Reinhardttheater. Aus keiner dieser Vorstellungen spricht der Geist des Dichters zum Publikum. Er wird nicht nur nicht zum Leben erweckt, — die Anstalten, die der Regisseur getroffen hat, haben zur Folge, daß er ganz und gar umgebracht wird. Dieser Regisseur, der in allem, das zum Theater gehört, in Dekoration und Komparserie, aber auch in den Schauspielern und dem Drama selbst nur Mittel sieht, um seine Regiekunst zu zeigen, tut sogar dem Dichter Gewalt an. Und wenn im Reinhardttheater Werke von Goethe, Schiller, Shakespeare aufgeführt werden, so ist es niemals der Geist Goethes, Schillers oder Shakespeares, sondern immer nur der Geist Max Reinhardts, der die Vorstellungen erfüllt.

„Ausstattungsregie" wird im vorliegenden Buche diese Regiekunst genannt, weil sie die Werke unserer Klassiker zu Ausstattungsstücken herabwürdigt; und zugleich mit den Literatenstücken wurde die Ausstattungsregie in den Titel des Buches aufgenommen, weil sie neben diesen die auffälligste Erscheinung der letzten Theaterjahre bildet. Wilhelm von Scholz hat die treffende Bezeichnung „Parforceregie"

erfunden. Frank Wedekind definiert in seiner Broschüre „Schauspielkunst" den Parforceregisseur folgendermaßen: „Der Parforceregisseur ist ein Mann, der sich durch keine Bühnendichtung, mag sie noch so stark sein, in Schatten stellen läßt." Natürlich nimmt Frank Wedekind von seiner Definition Max Reinhardt aus, der doch gerade der Erfinder und unerreichte Meister der Parforceregie ist.

Nicht nur den Dichter, — auch den Schauspieler vergewaltigt der Parforceregisseur. Auf einer Bühne, auf welcher der Regisseur seine Leistung als die wichtigste ansieht, kann die schauspielerische Leistung nicht gedeihen; und wenn der Schauspieler nur ein Werkzeug in den Händen des Regisseurs sein soll, so wird es ihm unmöglich gemacht, etwas Eigenes zu schaffen. Man kann es auf den Reinhardtschen Theatern deutlich beobachten, daß nicht allein die Komparserie, sondern daß auch die einzelnen Darsteller dem Regisseur als Material gelten, aus dem er seine „genialen" Inszenierungen bildet; und es ist manchmal geradezu peinlich anzusehen, wie die Reinhardtschen Schauspieler, auch solche von Rang, sich sogar zu entwürdigenden Akrobatenstücken hergeben müssen, um Einfälle des Regisseurs zu verwirklichen.

Dieser moderne Regisseur, der seine Stellung so gänzlich verkennt, der statt als Teil des Ganzen sich als Hauptsache betrachtet, der, statt darauf hinzuwirken, daß Dichter und Darsteller ihre Persönlichkeit entfalten können, den Dichter und die Darsteller nur als Behelfe zur Entfaltung seiner Persönlichkeit benutzt, dieser von Großmannssucht geblähte, von keinem Respekt vor schauspielerischem Talent, von keiner Ehrfurcht vor dichterischer Größe gehemmte Regisseur bedeutet nicht eine höhere Entwickelung, sondern eine Entartung der Regiekunst; und daß solche Entartung fast gar keinen Widerspruch hervorgerufen, daß sie im Gegenteil Be-

wunderung gefunden hat, ist eine der seltsamsten und bedauerlichsten Verirrungen des Kunsturteils unserer Zeit.

Gegen das Treiben des modernen Parforce- oder Ausstellungsregisseurs wandte sich vor einiger Zeit Hugo Wittmann mit scharfen Worten. Er schrieb in der „Neuen Freien Presse" unter deutlicher Anspielung auf Max Reinhardt, der damals gerade in Wien gastierte: „Goethe und Schiller verlangen keinen Ausstattungsprunk, keine dramaturgischen Alfanzereien, sondern eben nur gute Schauspieler, von den Schauspielern aber eine Hingabe mit Leib und Seele an die gestellte Aufgabe. Diese kann nur durch das darstellende Element gelöst werden. Schauspielkunst ist Schauspielerkunst, die Kunst des Schauspielers. Ihn beleidigt man, wenn man ihn hinter Schneider und Anstreicher zurückstellt, und man beleidigt den Zuschauer, wenn man voraussetzt, er lasse sich für die hohe dramatische Poesie nicht anders erwärmen als durch das Blendwerk einer genialisch tuenden Regiekunst. So oft man den Schwerpunkt auf das rein Äußerliche verschiebt, wird das Kunstwerk der Bühne in seinem Innersten getroffen, sein Lebensquell vergiftet, das Schauspiel zum gemeinen Schaustück erniedrigt. Für so was hat man den Zirkus. Es sei zugegeben, daß wir für die dürftigen Ausstattungen früherer Zeiten heutzutage kaum noch zu haben wären. Doch ein halbwegs geschulter Theatermann wird in diesen Dingen leicht die goldene Mitte finden, wird dem Bedürfnis nach Ausstattung genügen und doch nie das Maß des Zulässigen überschreiten, nie den Äquator des guten Geschmacks, nie jenen bedeutsamen Grenzstrich, hinter welchem man die Hauptsache über nebensächlichem Flitter vergißt und der Schauspieler zum akrobatischen Mithelfer eines regieführenden Hexenmeisters heruntersinkt."

Auch Lilli Lehmann, die berühmte Sängerin, die zu-

gleich so gut mit der Feder umzugehen weiß, erhob kürzlich Protest gegen die modernen Ausstattungs- und Regiekünste, die ja auf dem Gebiet der Oper nicht weniger im Flor stehen, wie auf dem des Schauspiels. Sie veröffentlichte im „Berliner Tageblatt" einen Aufsatz über „Theater und Ausstattung", in dem es heißt: „Selbst die stilvollste Ausstattung kann nun und nimmer gesangliche und darstellerische Stillosigkeit oder künstlerische Mängel verdecken, wohl aber macht die Durchführung einer vollkommen künstlerisch ausgearbeiteten Rolle die prachtlosen Dekorationen übersehen und die prachtvollen unnötig. Ja, es scheint mir in dem Übermaß der Ausstattungen geradezu eine Respektlosigkeit gegen Kunst und Künstler zu liegen, die diesen eine zweite Rolle in ihrer Kunst zu spielen anweist, statt daß sie die erste Rolle spielen. Man spannt sie in ein Joch, das Kunst und Künstler erniedrigt."

„Eine Erniedrigung für Kunst und Künstler." Dies ist das Urteil, das über die moderne Ausstattungsregie von einer der größten Künstlerinnen der deutschen Bühne gefällt wird! . . .

Wir kommen zum Schluß. Welches sind die Folgen der „großen Revolution" von 1889? Sie hat manche Mißstände beseitigt. Auch manches Gute hat sie geschaffen. Aber noch viel mehr Gutes hat sie zerstört. Die neue Kunst, die sie ins Leben rufen wollte, ist bisher nicht entstanden. Die Dichter, denen sie Bahn gebrochen, haben versagt, neue sind nicht gekommen. Die Qualität der Schauspieler und der Theaterdirektoren ist zurückgegangen. Und was das Publikum anlangt, so hat die Revolution zwar den Einfluß des Philisters überwunden, aber sie hat dafür den des Snobs zur Herrschaft gebracht, — des Snobs, der immer die neueste künstlerische Mode mitmacht, der dabei genau ebensowenig Kunstverständnis besitzt, wie der Philister, der jedoch für die Kunst

viel schädlicher ist, als dieser, weil der Philister zwar durch seine Verständnislosigkeit dem neuen Talent das Aufkommen erschwert, sich aber erfahrungsgemäß am Ende immer eines Besseren belehren läßt, während der Snob nicht nur stets die echte Kunst verkennt, wenn sie nicht gerade in der Mode ist, sondern auch jeder Unkunst Gefolgschaft leistet, die es versteht, den Anschein der Modernität zu erwecken, sich für jede noch so sinnlose, noch so wahnwitzige Ausartung begeistert, die als modern gilt, und gänzlich unbelehrbar ist.

Und so paßt denn nach der „großen Revolution" auf die deutsche Bühne nicht weniger, wie es einst gepaßt hat, Grillparzers bekanntes Epigramm:

„Trotz Not und Pein eurer Bühnenberater
Fehlen drei Dinge dem deutschen Theater.
Danach seht euch vor allem um —
Darsteller, Dichter und Publikum."

Berlin, im August 1910

Dr. Paul Goldmann

Literatenstücke

„Cristinas Heimreise"

Von Hugo von Hofmannsthal

Hugo v. Hofmannsthal ist als Bühnenschriftsteller bisher hauptsächlich auf dem Gebiete der Tragödie tätig gewesen und hat auf diesem Gebiete Erfolge erzielt. Seine „Elektra" hat es in Berlin zu einer stattlichen Anzahl von Aufführungen gebracht und macht jetzt, nachdem sie von einem dem Schriftsteller wesensverwandten Komponisten in Musik oder vielmehr in etwas gesetzt worden ist, das nach der Versicherung dieses Komponisten als Musik zu gelten hat, den Weg über die Opernbühnen. Die Gegner der Hofmannsthalschen Tragödiendichtung werden hierdurch nicht widerlegt. Diese Erfolge beweisen nur, daß das Publikum sich irren kann und daß es auch einmal Gewaltsamkeit für Kraft, Blut und Greuel für Tragik, eine künstlich überhitzte Sprache für dichterisches Temperament nimmt.*)

*) Ein französisches Urteil über Hofmannsthals „Elektra", gefällt von Maurice Muret, dem trefflichen Pariser Kritiker und Essayisten, der sich das Studium der zeitgenössischen deutschen Literatur zur Aufgabe gemacht hat: „Tel qu'il est, ce drame échevelé constitue un des plus monstrueux péchés contre le goût dont la littérature européenne se soit rendue coupable depuis longtemps." (Aus Murets Buche „La Littérature Allemande d'Aujourd'hui", — einem Buche, das in Deutschland durchaus nicht die Beachtung gefunden hat, die es verdient, und das unsere „maßgebende" Kritik, mit welcher der französische Kritiker nicht nur in der Beurteilung Hofmannsthals divergiert, zumeist mit Stillschweigen übergangen hat.)

Nun hat sich Hofmannsthal auch der Komödie zugewandt; doch sein erster Versuch auf diesem Gebiete ist nicht sonderlich geglückt. Wohl war, als die Komödie „Cristinas Heimreise“ im „Deutschen Theater“ aufgeführt wurde, der Beifall stark; aber gegen den Applaus kämpfte eine Opposition, die im Laufe des Premierenabends immer mehr anwuchs und zum Schluß beinahe die Oberhand behalten hätte. Dabei hat die Komödie alle die Qualitäten, die Hofmannsthals Anhänger an ihm so hoch schätzen. Die Liebhaber der Sprachkunst Hofmannsthals insbesondere finden darin, namentlich in der Rolle des Florindo, einen echt Hofmannsthalschen Dialog. Andererseits hat Hofmannsthal sich diesmal, namentlich in der Rolle der Cristina, bemüht, auch einen einfachen Ton zu treffen. Das richtigste Urteil über die Komödie hat wohl ein Berliner Kritiker gefällt, der schrieb, daß in ihr „eine Fülle literarischer Kultur steckt“. Wer Hofmannsthals Komödie liest und sie nur aus dem Buche kennt, wird ihre literarischen Vorzüge schätzen. Im Theater jedoch hält dieser günstige Eindruck nicht stand, weil das Stück eben allzu literarisch, weil es nur literarisch ist.

An diese Stelle paßt vielleicht ein Satz, den Voltaire einmal über Goldoni schrieb, — paßt namentlich deshalb, weil der Vergleich zwischen der Komödie Hofmannsthals, die im 18. Jahrhundert zu Venedig spielt, und den Werken des großen venezianischen Komödiendichters aus dem 18. Jahrhundert naheliegt. Voltaire schrieb also in einem seiner Briefe: „Goldoni, que j'ai nommé et que je nommerai toujours le peintre de la nature.“ Das ist also das Höchste, das Voltaire von einem Komödiendichter zu sagen weiß, daß er der Maler der Natur ist, — und das ist der Mangel, an dem Hofmannsthals Komödie leidet, daß sie Literatur gibt statt Natur. Bei Goldoni das natürliche, das echte Venedig des 18. Jahr-

hunderts — bei Hofmannsthal ein Venedig, das nicht natürlich wirkt, dem man anmerkt, wie es mit literarischen Mitteln künstlich konstruiert ist, obwohl doch auch ein natürliches Venedig des 18. Jahrhunderts von einem heutigen Autor auf die Bühne gestellt werden könnte, der es nicht, wie Goldoni, aus eigener Anschauung kennt, wenn nur überhaupt der heutige Autor die Gabe, die große Gabe des Komödiendichters, besäße, „peintre de la nature“ zu sein. Bei Goldoni eine natürliche Handlung, echtes Leben auf der Bühne, aus dem wirklichen Leben heraus geschaffen — bei Hofmannsthal Literatur aus Literatur heraus geschaffen, eine Erzählung des Casanova in die dramatische Form übertragen, und in der Weise übertragen, daß die Vorgänge, die in Casanovas Erzählung voll Leben sind, in Hofmannsthals Komödie nahezu alles Leben verloren haben. Bei Goldoni natürliche, echte, lebendige Menschen — bei Hofmannsthal Theaterfiguren, die wenig Natur an sich haben und manchmal geradezu gegen die Natur handeln und sprechen, unechte, künstliche Menschen, denen der Autor glaubt, Leben verliehen zu haben, weil er sich bestrebt hat, sie auf eine möglichst vollendete und möglichst aparte Art literarisch reden zu lassen.

Alle „literarischen Bewegungen“ werden das Publikum nicht davon abbringen, daß es von einer Komödie beansprucht, unterhalten zu werden, und Hofmannsthals Komödie hatte keinen Erfolg, weil sie so gar nicht unterhaltend ist. Sie ist zu gekünstelt, um unterhaltend zu sein. Auf allem Gekünstelten ruht der Fluch der Langweile. Dazu kommt, daß es dem Autor an Humor fehlt. Wohl findet man in dem Buche Geist und Witz; aber es sind eben nur Buchgeist und Buchwitz, die auf der Bühne zum großen Teil verloren gehen, — es ist kein lebendiger Humor. Und wenn es auch heute Sitte geworden ist, ein Lustspiel „Komödie“ zu nennen, um dadurch anzudeuten, daß es einen ernsteren Charakter hat, so darf doch

selbst ein Lustspiel mit ernsterem Charakter nicht so sehr der Lustigkeit ermangeln, wie die Hofmannsthalsche Komödie.

Der Stoff der Komödie ist, wie erwähnt, den Erinnerungen des Casanova entnommen. Es handelt sich um ein Liebesabenteuer, von dem Casanova im achten und neunten Kapitel seiner Memoiren berichtet. Eines Morgens sieht er in einer Gondel, die von Venedig nach Mestre fahren soll, ein auffallend schönes Bauernmädchen in Begleitung eines alten Priesters. Er steigt ein und beginnt ein Gespräch mit dem Mädchen und ihrem Begleiter, aus dem er erfährt, daß sie Cristina heißt und in einem Dorfe bei Treviso wohnt, daß sie die Tochter eines reichen Pächters und die Nichte des geistlichen Herrn ist, daß sie mit ihrem Onkel vierzehn Tage in Venedig war, um einen Bräutigam zu finden, und daß sie, nachdem kein Bewerber ihr zugesagt hat, jetzt in ihr Heimatsdorf zurückkehrt. Casanova, von der Schönheit des Mädchens und ihrem unschuldigen und naiven Geplauder bezaubert, erglüht sofort in hellem Feuer. Er gibt sich als Schreiber bei einem Advokaten aus und bewirbt sich nun selbst um die Hand der schönen Cristina. Das ist kein bloßes Spiel; er meint es ehrlich mit seiner Bewerbung. Manches Liebesabenteuer Casanovas beginnt ja damit, daß er heiraten möchte. Hätte er nur eine einzige Frau gefunden, die fest geblieben wäre in dem Entschlusse, nicht Ja zu sagen ohne den Segen des Priesters, — auch Casanova wäre nicht als Junggeselle gestorben. Cristina erklärt allerdings mit Entschiedenheit, daß sie nur den Mann erhören will, der ihr angetraut ist. Daraufhin übernachtet die Reisegesellschaft in einem Gasthof zu Treviso, und noch in derselben Nacht wird Cristina die Geliebte Casanovas.

Dieser, der noch am Tage vorher davon überzeugt war, daß er Cristina heiraten müsse, findet nun auf einmal eine Reihe nicht minder überzeugender Gründe, die gegen die Ehe

sprechen. Sehr hübsch ist es, wie er das selbst ausdrückt: „Ich hatte den Gedanken gehabt, Cristina zu heiraten, als ich sie mehr als mich selbst liebte. Allein nachdem ich sie in meinen Armen gehalten, hatte sich die Wagschale so sehr auf meine Seite geneigt, daß meine Eigenliebe sich stärker erwies als meine Liebe. Ich konnte mich nicht entschließen, auf die Vorteile und Hoffnungen zu verzichten, die ich mit meiner Unabhängigkeit verbunden glaubte.“ Trotzdem bringt er es nicht übers Herz, sie zu verlassen. Er liebt sie noch und will sie glücklich machen. Cristina braucht zu ihrem Glücke einen Bräutigam. Um ihr einen solchen zu suchen, kehrt Casanova nach Venedig zurück. Mit Hilfe von Freunden und auch unter einiger Anwendung der Kabbala findet er bald einen gewissen Carlo, einen schönen jungen Mann, Amtsschreiber beim Seewesen. Casanova führt Carlo nach Cristinas Dorf. Carlo ist begeistert von dem Mädchen, auch ihre Mitgift gefällt ihm, und da er nicht weiß, was zwischen Casanova und Cristina sich zugetragen hat, ist er gern bereit, sie zur Frau zu nehmen. Casanova müßte nun zufrieden sein, weil alles so sehr nach Wunsch geht. Statt dessen kämpft er mit den Tränen, weil Cristina seinen Vorschlag, nicht ihn, sondern Carlo zu heiraten, gar so ruhig und gefaßt aufnimmt. Die Hochzeit, zu der Casanova natürlich geladen ist, wird in Cristinas Heimatsdorf gefeiert. Die ganze Gesellschaft begibt sich dann wieder nach Treviso, und am nächsten Morgen sagt Cristina zu Casanova, indem sie ihm die Hand reicht und ihn mit ihren schönen Augen anblickt: „Herr Casanova, ich bin glücklich und freue mich, Ihnen mein Glück zu verdanken.“

Der Reiz dieser kleinen Geschichte liegt hauptsächlich in der liebenswürdigen Kunst, mit der Casanova sie erzählt. Im übrigen enthalten die Erinnerungen des berühmten Frauenverführers manches Abenteuer, das interessanter, verwickelter,

bewegter ist, und es bekundet nicht gerade dramatischen Instinkt, daß Hofmannsthal für seine Komödie diesen Stoff gewählt hat, der recht wenig dramatische Elemente enthält. Ein noch ungünstigeres Zeugnis für Hofmannsthals dramatische Begabung bildet die Art, wie er den Stoff behandelt hat. Die unbedeutenden Vorgänge hätten vielleicht für ein kleines, rasches Lustspiel von zwei, drei kurzen Akten ausgereicht. Hofmannsthal hat daraus drei riesige Akte gemacht, deren jeder noch in zwei Bilder zerfällt und deren Aufführung am Abend der Premiere vier Stunden dauerte. Der schleppende Gang des Stückes, die Reden und Gegenreden, deren Wortschwall gar nicht versiegen will, die endlos sich dehnenden Szenen ermüden schließlich selbst den geduldigsten und wohlwollendsten Hörer. Die Komödie Hofmannsthals hätte höchstens halb so lang sein dürfen, als sie in Wirklichkeit ist. Und wenn schon der Autor nicht die Fähigkeit besaß, sich kurz zu fassen, diese wichtigste aller dramatischen Fähigkeiten, so hätte ihm wenigstens der Regisseur des „Deutschen Theaters“ den Dienst leisten müssen, sein Stück gehörig zusammenzustreichen. Oder gilt vielleicht Hugo v. Hofmannsthal schon so sehr als Klassiker, daß jedes seiner Worte als eine Kostbarkeit geschätzt wird und daß man keines wegzulassen wagt? *)

*) Hofmannsthal hat nach dem Mißerfolge der ersten Aufführung sein Stück zurückgezogen, um es zu kürzen. Früher suchte man sich über die Fehler eines Stückes vor der Aufführung klar zu werden. Heutzutage scheinen Selbstkritik des Autors und Urteilsfähigkeit des Theaterdirektors hierzu nicht mehr auszureichen. Das Stück muß erst durchfallen, damit Autor und Direktor merken, daß etwas nicht in Ordnung ist. Unter Umständen, wie den hier vorliegenden, ist die erste Aufführung gleichsam nur eine dramatische Offerte, die der Autor dem Publikum macht. Geht das Publikum nicht darauf ein, so läßt der Autor mit sich handeln und macht nach einiger Zeit, unter Berücksichtigung der Wünsche der Kundschaft, ein neues Angebot.

Hofmannsthals Komödie folgt ziemlich genau der Erzählung Casanovas. Nur trägt Casanova den Namen Florindo, und der Mann, der Cristina heiratet, heißt nicht Carlo und ist nicht Schreiber beim Ragionato, sondern er ist ein Schiffskapitän, namens Tomaso, der nach einer Abwesenheit von fünfunddreißig Jahren aus Hinterindien zurückgekehrt ist.

Das erste Bild hat offenbar den Zweck, Florindo als Don Juan darzustellen. Er hat ein nächtliches Stelldichein mit einer Schneidersfrau, macht dann einer leichtfertigen Person und deren Schwester einen galanten Besuch und empfängt überdies noch verschiedene Liebesbotschaften, die ihm alte Weiber oder kleine Buben überbringen. Die Charakterzeichnung ist hier mit Erotik gar zu überladen. Die Häufung von Abenteuern in einem einzigen halben Akt wirkt unwahrscheinlich, und man betrachtet skeptisch diesen Frauenverführer, der sich als ein solcher dadurch kennzeichnet, daß er unablässig nichts tut als verführen. Sonst freilich ist das erste Bild eines der gelungensten der Komödie. Ein bewegtes Treiben herrscht darin, und es ist von einer eigenartigen Nachtstimmung erfüllt. In der Ökonomie der ganzen Komödie aber ist es schädlich, trotz all seiner Reize; und es ist ein dramatischer Widersinn, daß beinahe die Hälfte des ersten Aktes dazu verwendet wird, um breit ausgesponnene Liebeshändel vorzuführen, die lediglich zur Charakteristik des Helden dienen sollen und in denen Frauen eine Rolle spielen, die zur eigentlichen Handlung in gar keiner Beziehung stehen und in dem Stück überhaupt nicht mehr vorkommen.

Auch den Schiffskapitän Tomaso lernen wir in diesem ersten Bilde kennen. Tomaso wird am Schlusse Cristina heiraten, die Florindos Geliebte gewesen ist. Daß Cristinas Mann keinen Anstoß nimmt an dem, was vor der Ehe sich zugetragen hat, erklärt sich bei Casanova sehr natürlich dadurch,

daß er es nicht weiß. Bei Hofmannsthal jedoch weiß er es, und dadurch wird seine Handlungsweise weniger natürlich. Allerdings bemüht sich Hofmannsthal, sie aus dem Charakter des Kapitäns zu erklären. Welchen Charakter nun muß ein Mann haben, der die Geliebte eines andern heiratet? Einen außerordentlich gutmütigen, meint Hofmannsthal, und so können wir uns gleich im ersten Bilde eine Vorstellung von dem außerordentlich gutmütigen Charakter des Kapitäns machen. Der Kapitän ist im Begriff, die leichtfertige Person zu besuchen. Da eilt Florindo an ihm vorbei und schlägt ihm die Tür vor der Nase zu. Der Kapitän ist höchst befriedigt über diese Wendung der Dinge und zieht ab, indem er „dem munteren Burschen einen vergnügten Abend und ein fröhliches Erwachen“ wünscht. Man kann allerdings nicht gutmütiger sein. Nur ist das Verhalten des Kapitäns nicht eben wahrscheinlich; und im wirklichen Leben würden wohl die Ansichten sehr geteilt sein über die Frage, ob jemand, der sich so herzlich darüber freut, daß ein anderer ihm sein Liebchen wegnimmt, als ein guter Mensch zu betrachten ist oder als ein Dummkopf.

Der Kapitän hat einen malayischen Diener, und dieser ist als die komische Hauptfigur des Stückes gedacht. Hofmannsthal hat hier die Art, wie Asiaten ein europäisches Idiom radebrechen, meisterlich wiedergegeben. Das Bestreben des Malayen, sich in einer Sprache, die er nicht genügend kennt, mit der ganzen orientalischen Höflichkeit seiner eigenen auszudrücken, hat zur Folge, daß er als Höflichkeitsworte solche gebraucht, die es gar nicht sind, beispielsweise das Wort „brüllend“ („Mein Kapitän wird Sie mit brüllender Freude begrüßen“), oder daß er Artigkeitsadjektiva dahin setzt, wohin sie absolut nicht passen, wie zum Beispiel, wenn er von einem „hochachtenden Fußbad“ redet. Bei der Aufführ-

rung stellt es sich jedoch heraus, daß auch die Komik dieser Figur eine literarische, eine rein sprachliche ist, die auf der Bühne lange nicht so zur Geltung kommt als im Buche. Überdies schaden die fortwährenden Wiederholungen. Es ist recht drollig, wenn der Malaye sich einmal über die Schwierigkeit des „europäischen Anfangs“ (einer Liebschaft nämlich) beklagt und demgegenüber die Sitten seiner Heimat rühmt: „Auf den Inseln drüben ist es sehr schnell. Bei Häuptlingsfrauen kann es sehr schnell sein.“ Nur ist dieser humoristische Einfall nicht so überwältigend, wie der Autor anzunehmen scheint, der ihn immer wieder vorbringt; und es belustigt schließlich gar nicht mehr, wenn man stets von neuem hört, daß es bei Häuptlingsfrauen sehr schnell sein kann.

Als weitere komische Eigenschaft des Malayen hat der Autor sich ausgedacht, daß er ein kaum bezähmbares Verlangen nach Frauen hat, daß er unablässig davon spricht und jedes weibliche Wesen begehrt, das ihm in den Weg kommt. Nun lassen sich gewiß aus der Begehrlichkeit eines Halbwilden allerlei komische Wirkungen ziehen. Solche Wirkungen hat aber der Autor nicht gezogen, sondern er scheint geglaubt zu haben, daß die Komik schon in der Begehrlichkeit selbst liegt, und hat sie daher so unverhüllt, so derb als möglich geschildert. Das ist jedoch ein großer Irrtum; und der Malaye, der komisch sein soll, weil er begehrlich ist, läßt lediglich erkennen, daß auf der Bühne ein Mensch, der sich wie ein brünstiges Tier gebärdet, nicht komisch wirkt, sondern widerwärtig.

Im übrigen kann man hier sehen, daß selbst die moderne Ästhetenkunst, die doch beansprucht, als etwas ganz Besonderes, ganz Erlesenes zu gelten, das mit profanen Sinnen gar nicht erfaßt werden kann, auch die banalsten und abgebrauchtesten Theatereffekte nicht verschmäht, — nur daß sie nicht versteht, sie mit Geschick zu verwenden. Hofmannsthals malayischer

Diener ist, wenn man genauer zusieht, niemand anderer als der Fremde, der aus exotischen Gegenden stammt und gebrochenes Deutsch spricht und der seit Theatergenerationen schon manchem braven deutschen Lustspiel zum Erfolge verholfen hat. Und mit besonderer Freude begegnet man später in der hyperästhetischen Sphäre einer Hofmannsthalschen Komödie einem guten, alten Bekannten aus der deutschen Posse, dem groben Hausknecht. Bemerkenswert ist, daß am Abend der ersten Aufführung die Szenen dieses Hausknechts diejenigen waren, die beim Publikum den meisten Anklang fanden. Seine Grobheit erwies sich weit wirksamer als all der Tiefsinn, den Hofmannsthal seinem Helden Florindo in den Mund legt. Natürlich muß schließlich auch dieser Hausknecht sich literarisch ausdrücken und muß seinen Seelenzustand in längerer Rede entwickeln, aus der hervorgeht, daß ihm die Schuhe, die er täglich putzen muß, verhaßt sind, und daß er aus Widerwillen über den gemeinen Anblick solchen Schuhwerks sich auch einmal den Hals abschneiden könnte. Man hat zwar von solchen Selbstmordanwandlungen bei Hausknechten noch niemals gehört; und doch begreift man, daß gerade dieser Hausknecht den Umgang mit Schuhen als unerträglich empfindet, weil er eben kein gewöhnlicher Schuhputzer ist, weil eben in einem Hofmannsthalschen Drama eine derartige Nervenverfeinerung herrscht, daß sich sogar, wenn ein Hausknecht darin auftritt, um die Stiefel zu wichsen, seine Nerven verfeinern.

Florindo erblickt im zweiten Bilde des ersten Aktes Cristina, wie sie im Begriff ist, die Gondel nach Mestre zu besteigen; und nun entwickeln sich die Dinge so, wie Casanova sie erzählt. Florindo fährt mit nach Mestre, man übernachtet in einem Gasthof, am nächsten Morgen ist Cristina die Geliebte Florindos. Der rasche Sieg des jungen Mannes über ein reines und unschuldiges Mädchen verstößt gegen alle Wahr-

scheinlichkeit, — und doch hat Casanova in seiner Erzählung es verstanden, ihn glaubhaft zu machen. Wie der junge Mann das Mädchen für sich zu interessieren, wie er ihre Eitelkeit aufzustacheln, wie er durch die Flamme seiner Leidenschaft ihre Leidenschaft zu entflammen weiß, das ist ein Virtuosenstück der Verführungstechnik. Zu bewundern ist es namentlich, wie er den Ton zu treffen versteht, in dem man mit einem Mädchen von der Art Cristinas spricht. Außerdem kommt ihm ein äußerer Umstand zu Hilfe, eine seltsame Gewohnheit des alten Pfarrers, die dem Don Juan die Ausführung seiner Absichten besonders erleichtert und über die man das Nähere bei Casanova selbst nachlesen möge.

Diese Motivierung fehlt zum großen Teil in der Komödie Hofmannsthals, und was er an ihre Stelle setzt, zeigt, daß er als Psychologe hinter Casanova weit zurücksteht. Hofmannsthals Begründung ist durchaus nicht überzeugend, und man begreift den leichten und raschen Sieg Florindos über Cristina nicht. Nun hatte allerdings Hofmannsthal eine schwerere Aufgabe als Casanova, da dem Erzähler die Möglichkeit gewährt ist, eine seelische Entwicklung mit all' ihren feinen Nuancen und Übergängen darzustellen, welche Möglichkeit dem Dramatiker versagt ist. Auch wenn ein bedeutenderer Dramatiker als Hofmannsthal den Stoff behandelt hätte, würde die Plötzlichkeit dieser Liebe und dieser Verführung auf der Bühne immer gar zu abrupt, gar zu gewaltsam erschienen sein. Es liegt also schon im Stoff eine für den Dramatiker nahezu unüberwindliche Schwierigkeit, und darum war es, wie gesagt, kein glücklicher Gedanke, daß Hofmannsthal für seine Komödie sich gerade diesen Stoff gewählt hat.

Wenn man in der Komödie nach den Gründen sucht, weshalb Florindo das Herz Cristinas, weshalb er über-

haupt alle Frauenherzen gewinnt, so findet man eigentlich nur einen einzigen: Florindo ist unwiderstehlich, weil er redet. Er spricht viel, er spricht unablässig, er redet literarisch, er redet Hofmannsthalisch — und die Leute sagen von ihm: „Dieser deliziöse Herr Florindo!", und alle Frauen lieben ihn und wollen von ihm geliebt werden. Nachdem er eben Cristina auf der Straße kennen gelernt hat, sagt er zu ihr: „Pfui über den Lumpen, der Wörter in den Mund nimmt, deren inneren Gehalt er nicht Manns genug ist, einmal im Leben durch und durch zu fühlen. Wenn ich entzückt bin, so wie ich mich an Ihnen entzücken könnte, einzig schönste Cristina, so fährt mir das Wort allerdings nicht über die Zähne. Aber die Essenz davon, das Ding selber, wovon das Wort nur die Aufschrift ist, die kocht und gärt in meinen Adern, die kann mich gelegentlich aus dem aufrechten Stehen hinwerfen, als wären mir die Bänder der Knie gelähmt" und so weiter. Dies ist die echt Hofmannsthalsche Redeweise, deren Tiefsinn, deren Sprachkunst seine Verehrer bewundern, während andere in dieser Sprache eher Schwulst als Kunst finden und sie den tiefen Sinn dieses Tiefsinns nicht zu entdecken vermögen. Aber mögen nun die Verehrer oder die Gegner recht haben — eines ist sicher: Es ist schon nötig, ein Asthet zu sein wie Hofmannsthal, um zu glauben, daß man in diesem Ton zu einem Bauernmädchen spricht und daß der Hinweis auf den Unterschied zwischen dem Worte und dessen Essenz die richtige Art ist, um das Herz einer Dorfschönen zu gewinnen.

Eine merkwürdige Essenz muß das übrigens sein, diese Essenz eines Wortes, die Kniebänder lähmt! Wie wohltuend wirkt, verglichen mit dem Bombast Florindos, die Einfachheit, Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit der Sprache Casanovas und wie begreiflich ist es, daß er sich mit dieser

Art zu reden in das Herz eines einfachen Mädchens einschmeichelt!

Auch daß Casanova die Cristina schließlich nicht heiratet, ist, wie schon erwähnt, in der Erzählung überzeugend motiviert. Bei Hofmannsthal fehlt diese Motivierung nahezu gänzlich. Casanova kämpft mit sich, er leidet wirklich. Florindo, der eben aus den Armen Cristinas kommt, wendet sich ohne jeden Seelenkampf sofort einem neuen Abenteuer zu. Er verläßt Cristina ganz einfach, weil er genug von ihr hat und weil er eine andere gefunden hat, die ihn mehr reizt als Cristina. Nur daß er vor seiner Abreise noch rasch den Kapitän Tomaso veranlaßt, seine Stelle als Reisebegleiter Cristinas einzunehmen. Mit Recht hat ein Berliner Kritiker geschrieben: „Bei aller Leichtfertigkeit ist Held Casanova immerhin ein Muster von Takt, Ehrlichkeit und Edelmut gegenüber diesem Florindo, der die Aufgabe, seine übernommene Verpflichtung einzulösen, einfach dem Dichter überläßt.“ Florindos Benehmen gegen Cristina ist recht abstoßend, und es ist bezeichnend für die modernen Ästheten und ihre Art, zu denken und zu dichten, daß Hugo v. Hofmannsthal aus einem nicht unsympathischen Casanova einen durchaus antipathischen Florindo macht, und daß ein verliebter junger Mann, der in all' seinem Leichtsinn doch der Empfindung, ja sogar des Pflichtgefühls nicht ermangelt, sich unter den Händen dieses Autors zu einem kalten, herzlosen und gewissenlosen Egoisten gestaltet.

„Ulrich Fürst von Waldeck"

Von Herbert Eulenberg

Herbert Eulenbergs Schauspiel „Blaubart" rief, als es im „Lessingtheater" zum ersten Mal aufgeführt wurde, selbst beim Publikum dieser Bühne, das doch gewohnt ist, zu applaudieren, wenn Direktor Otto Brahm einem Autor durch eine Aufführung im „Lessingtheater" die großen literarischen Weihen erteilt, — rief also selbst beim Publikum dieser Bühne durch seine prätentiöse Unzulänglichkeit und durch die blutigen Greuel, die es aufs Theater brachte, eine Erbitterung hervor, die sich in einem Theaterskandal Luft machte. Das hinderte die literarischen Cliquen nicht, auch weiterhin Herbert Eulenberg für einen bedeutenden Dramatiker zu erklären; infolgedessen brachte Max Reinhardts „Deutsches Theater", dessen ganze dramaturgische Leistung darin besteht, daß es von Zeit zu Zeit das schlechte Stück eines Autors aufführt, den die literarischen Cliquen für einen großen Mann ausgeben, einige Jahre später abermals ein Schauspiel Herbert Eulenbergs zur Darstellung. Das Stück, das den Titel führte „Ulrich Fürst von Waldeck" hatte einen Mißerfolg, — allerdings ohne Skandal; und die literarischen Cliquen, deren Mitglieder das Theater füllten und nach den unbedeutenden ersten zwei Akten einen Beifallslärm vollführten, als wäre zum mindesten ein neuer Shakespeare erstanden, konnten

die Ueberzeugung gewinnen, daß es mit Herbert Eulenberg aufwärts gegangen sei, da er es ja von einem Mißerfolg mit Skandal bereits zu einem Mißerfolg ohne Skandal gebracht hatte.

Allerdings sind es nicht nur die literarischen Cliquen, die Herbert Eulenberg für ein Talent halten, sondern es gibt auch ernst zu nehmende Beurteiler, die eine solche Ansicht äußern. Aber wenn diese Beurteiler sich nicht täuschen sollten, wenn Eulenberg wirklich Begabung besitzen sollte, so hat er von ihr jedenfalls keinen Gebrauch gemacht, als er sein Schauspiel „Ulrich, Fürst von Waldeck“ schrieb. Vielleicht lassen sich einige wenige in den fünf Akten des Schauspiels verlorene Einzelheiten als Talentspuren ansehen: einige Augenblicke lyrischer Stimmung, ein paar Verse, die poetisch klingen, einige hübsche Gedanken. Zu den letzteren kann man etwa den Ausspruch zählen: „Wie Schatten ist Musik, der um uns ist aus einer andern Welt.“ Ferner die Bemerkung: „Worte sind gewesene Gefühle.“ Endlich die Maxime: „Nur wer sich wichtig nimmt, der kann regieren.“ Drei Gedanken in fünf Akten — die Ausbeute ist etwas mager, obwohl zugegeben werden soll, daß es moderne deutsche Dramen gibt, in denen man nicht einmal drei Gedanken findet. Im übrigen erscheint das Schauspiel durchaus nicht als das Werk eines Talents, sondern man empfängt im Gegenteil den Eindruck, daß der Autor der Aufgabe, die er sich gestellt hat, in keiner, in gar keiner Weise gewachsen ist.

Die Aufgabe allerdings, die Eulenberg sich stellt, und die Art, wie er sie verfehlt, unterscheiden ihn wesentlich von anderen modernen deutschen Dramatikern. Andere Dramatiker, die ein Drama zu schreiben nicht imstande sind, erheben ihre Impotenz zum künstlerischen Gesetz; sie erklären, daß es gar nicht die Aufgabe des Dramatikers sei, drama-

tisch zu wirken, daß vielmehr gerade an der dramatischen Unwirksamkeit das echte Drama zu erkennen sei; sie haben das handlungslose Drama, das „stagnierende Drama“ geschaffen und glauben, die dramatische Kunst veredelt zu haben, weil es ihnen gelungen ist, im Theater an Stelle der Emotion die Langeweile zu setzen. Im Gegensatze zu ihnen ist Eulenberg sich wohl bewußt, daß das Drama dramatisch sein muß. Das ist ein gutes Zeichen und macht auch wieder die Hoffnungen erklärlich, die manche in diesen Autor setzen. Mit redlichem Bemühen — diese Redlichkeit unterscheidet ihn gleichfalls vorteilhaft von gewissen Strebern und Charlatanen der modernen deutschen Bühne — arbeitet er also auf dramatische Wirkungen hin. Die anderen Dramatiker möchten nicht einmal ein Drama schreiben; er möchte es wirklich, aber er kann es nicht.

Er will dramatische Wirkungen hervorbringen — er will sogar noch mehr — es sollen womöglich immer die allerstärksten dramatischen Wirkungen sein. Er will nicht nur ein Dramatiker, er will ein „Überdramatiker“ sein. Beinahe in jeder Szene wird ein dramatischer Kanonenschuß abgefeuert; und auch im Dialog prasselt und kracht es fortwährend von Kraftworten. Vielleicht ist der Grund für das Versagen Eulenbergs gerade darin zu suchen, daß er über seine Kraft hinaus kraftvoll sich zeigen will. Es ist ein Grundgesetz allen künstlerischen Schaffens, aller künstlerischen Wirkung: man soll niemals seine Natur forcieren. Das ganze kraftgenialische Getue paßt wahrscheinlich gar nicht zu Eulenbergs Wesen. Dieser Autor, der sich gebärdet, als habe er alle Mühe, sein ungestümes Temperament im Zaum zu halten, das immerfort aus den Zügeln brechen will, ist sicherlich ein sanftmütiger deutscher Literat, dessen Temperament nie aus dem Schritt fallen würde, aus dem gemächlichen Schritt eines deutschen Lite-

ratentemperaments, wenn es nicht künstlich wild gemacht würde. Falls nun Herbert Eulenberg darauf verzichten wollte, den Franz Moor zu spielen; falls er, statt den jungen Schiller zu imitieren, versuchen wollte, er selbst zu sein; falls er ein seiner Anlage entsprechendes Thema auswählen und es dramatisch behandeln wollte, in aller Ruhe und ohne Prätentionen, ohne die Prätention namentlich, die Welt einzureißen; falls er es über sich gewinnen könnte, eine vernünftige und natürliche Sprache zu sprechen, die deshalb durchaus nicht undramatisch zu sein braucht, so würde es ihm möglicherweise gelingen, ein annehmbares Drama zustande zu bringen. Möglicherweise auch nicht. Denn vielleicht ist er nicht nur nicht stark genug für die Kraftgenialität, deren Pose er annimmt, sondern es fehlt ihm an dramatischer Kraft überhaupt. Die Kraftmeierei ist jedenfalls verdächtig. Nur Schwächlinge pflegen mit Kraft zu protzen.

Damit also die Handlung des Dramas kräftig, damit sie überkräftig wirke, sind die schrecklichen Ereignisse gehäuft. Es geht ganz fürchterlich zu in dem Stücke. Und das Fürstentum Waldeck, das sich sonst des allerbesten Rufes erfreut, von dem man weiß, daß es zwischen Westfalen und Hessen-Nassau in anmutiger Landschaft gelegen ist, und daß für die Aufrechterhaltung der Ordnung, die noch nie gestört worden ist, ein vom König von Preußen ernannter Landesdirektor sorgt, welcher das Land regiert, während der Fürst sich nur die Verwaltung der Kirchenangelegenheiten vorbehalten hat, — dieses liebliche und friedliche, von einem frommen, die Kirche selbst verwaltenden Souverän beherrschte Fürstentum erscheint in dem Drama von Eulenberg als ein Land des Schauders und der Verbrechen. Allerdings spielt das Drama im achtzehnten Jahrhundert oder vielmehr, wie Eulenberg sich pretiös ausdrückt, „zu Mozarts Zeit“.

In dem Eulenbergschen Drama also vergiftet die Mutter des Fürsten ihre Schwiegertochter, die junge Fürstin. Der Fürst wird zum Waldmenschen, lebt im Dickicht wie ein Tier und nährt sich von Leichen, tierischen und menschlichen. Nach einiger Zeit kehrt er zurück, stürmt die Burg, läßt seinen Bruder erschießen und tötet eigenhändig seine Mutter. Sein Kind ist blödsinnig geworden, kriecht zusammen mit den Hunden auf der Erde herum und schnappt nach dem Vater, der es auf den Arm nehmen will. Das ist eine Auslese aus den Ereignissen des Dramas, die, wie gesagt, der Autor deshalb so ganz besonders gräßlich gestaltet hat, weil er ganz besonders kräftig wirken will, weil das Drama eine besonders tragische Tragödie sein soll. Aber Bluttaten und Greuel machen noch nicht eine Tragödie aus. Es kann ein Mord auf der Bühne verübt werden und auf die Zuschauer gar keinen Eindruck hervorbringen, und andererseits kann eine Frauenhand, die leise über das Haar des Geliebten streicht, alle Herzen erschüttern. Denn die tragische Wirkung wird nicht durch die Stärke des Ereignisses, sondern durch die Stärke der Empfindung herbeigeführt. Nicht das Ereignis, sondern die Empfindung des Dichters spricht durch das Ereignis zur Empfindung des Zuschauers. Und da durch die Ereignisse des Eulenbergschen Dramas keine Empfindung spricht, vermögen sie eine tragische Wirkung nicht zu erzielen. Das Drama, das die stärksten dramatischen Mittel anwendet und doch so ohnmächtig bleibt, erinnert an gewisse moderne Symphonien mit ihrem Orchesterspektakel. Vergeblich dröhnen die Trompeten und donnern die Pauken; denn in allem Lärm der Instrumente fehlt die Musik, die echte Musik, die allein aus dem Herzen kommt.

So bleibt auch in einer Aufführung des Eulenbergschen Dramas der Zuschauer kühl, trotz des Fortissimo der Er-

eignisse. Man folgt dem Stücke gleichgiltig und gelangweilt; die einzige Empfindung, die hie und da sich regt, ist eine peinliche. Denn es ist peinlich und widerwärtig, wenn Fürst Ulrich, der zum Waldmenschen geworden ist, sich an einem Gegenstand zu schaffen macht, der im Gebüsch liegt, und erklärt, dies sei ein verwester menschlicher Leichnam, ein „schon stinkender Kadaver", den er sich als Speise aufheben, „für den Winter einpökeln" wolle; es ist peinlich, wenn Fürst Ulrich, nachdem er sein Schloß wiedererobert hat, seinen Bruder einem Offizier mit dem Befehl übergibt, den Prinzen füsilieren zu lassen, und wenn dann die Soldaten den vor Angst brüllenden und um sich schlagenden Menschen fortschleppen; und es ist peinlich, peinlich bis zur Unerträglichkeit, wenn Fürst Ulrich seine Mutter auf der Bühne herumjagt, sie würgt und sie, nachdem er sich während einer ganzen langen Szene an ihrer Todesfurcht geweidet hat, in den Turm hineinzerrt, um sie dort umzubringen.

Immer wieder muß bei Besprechung moderner Tragödien auf die Verwechslung des Peinlichen mit dem Tragischen hingewiesen werden. Ergreifen soll der tragische Dichter, nicht quälen. Wohl ist es qualvoll, den Ödipus zu sehen, der sich eben die Augen ausgerissen hat; aber dieser qualvolle Anblick erschüttert. Wenn also auch ein quälender Vorgang auf der Bühne ergreifen kann, so ergreift ein Vorgang doch noch nicht deshalb, weil er quält. Und darin vor allem zeigt sich die dichterische Unzulänglichkeit gewisser moderner Autoren, daß sie quälen, statt zu ergreifen, und daß sie, weil sie dem Publikum zugemutet haben, eine Reihe peinlicher, nicht erschütternder, sondern nur peinlicher Bühnenereignisse anzusehen, überzeugt sind, eine Tragödie geschrieben zu haben.

Im Dialog wird dieselbe Kraftprotzerei getrieben wie in der Handlung. Ein Wort, das der Autor besonders liebt,

ist: fressen. „Und ich steh' da und fresse meinen Bart“, sagt Fürst Ulrich, womit er ausdrücken will, daß er am Sterbelager seiner Gemahlin Schmerz empfindet. Oder er ruft seinen Hofleuten zu: „Nun freßt euch auf!“ An einer anderen Stelle sagt er ihnen, daß sie — Läuse haben. Bevor er nämlich in den Wald geht, richtet der Fürst folgende Drohung an seinen Hof: „Doch wer mir folgt, den schlage ich und opfre ihn dem unbekannten Gott, der euch und eure Läuse leben ließ.“ Durch nichts kann ein Autor sich deutlicher als einen markigen Dichter erweisen, als dadurch, daß er von Läusen spricht. Aber es gibt noch eine Steigerung. Zum alten Hofmarschall sagt Prinz August Friedrich: „Sein Stuhlgang ist wohl heute nicht in Ordnung.“ Stuhlgang — das ist sicherlich der Gipfel der Kraft!

Nein, das alles ist einfach roh — und Roheit ist noch lange kein Beweis von Kraft. Aber der Autor will sich durchaus als Kraftgenie zeigen, und so bemüht er sich ferner, der Sprache Gewalt anzutun. Doch die Sprache läßt sich nicht vergewaltigen. Sie entspricht immer genau der Natur des Autors; und was diese Natur nicht enthält, das nimmt die Sprache nicht auf und läßt es durch kein noch so heißes Bemühen sich aufzwingen. Wenn in der Natur des Autors Kraft vorhanden ist, so ist Kraft auch in der Sprache; fehlt dem Autor die Kraft, so drückt auch die Sprache sie nicht aus, und alle Versuche, die Sprache dazu zu nötigen, führen lediglich zur Erzwungenheit, zur Widernatürlichkeit, zur Schwülstigkeit des Ausdrucks.

So glaubt der Autor, kraftvoll zu reden, aber er redet nur schwülstig. Der Musiker Masolino ist zu Tränen gerührt über die Krankheit der Fürstin. Ein normaler Mensch würde weinen; Masolino jedoch weint „alles Salz der Erde“. Und wenn er zur Totenmesse die Orgel spielt, „soll das Gewölbe

im Urschmerz seufzen“. Seltsame Ansichten werden „verstiegene Koloquinten“ genannt. Das Volk besteuern heißt „das Volk mit Steuern jucken“. Und wenn das Volk dann Revolution macht, so wird dies folgendermaßen ausgedrückt: „Das Volk beißt durch den Maulkorb durch und bellt die Fürstenschaft zum Land hinaus.“ Fürst Ulrich will seinen Bruder von sich fortweisen; allein er kann nicht einfach „fort“ sagen; er muß sagen: „Sternweit fort von mir!“ Denn seine Kraft ist so groß, daß ihr die Erde zu eng wird; sie braucht so viel Platz, daß sie in den Weltraum übergreifen muß. Ein anderer wirft jemanden zur Tür hinaus; wenn jedoch Fürst Ulrich jemanden hinauswirft, so fliegt er gleich „bis zum Sirius“. Einmal brennen im Zimmer die Lichter, obwohl der Tag schon angebrochen ist. Fürst Ulrich läßt die Läden aufmachen; die Lichter werden dadurch überflüssig. Man begreift nun, daß ein Mann wie Fürst Ulrich den Dienern nicht einfach sagen kann: „Tragt die Lichter hinaus!“ Er richtet vielmehr an sie folgende zwar kurze, aber gewaltige Ansprache: „Die Kerzen fort! Die Sonne frißt (wieder einmal das schöne Wort „fressen“; bei Eulenberg frißt alles, sogar die Sonne) — also: „Die Kerzen fort! Die Sonne frißt sie auf, so wie ein Genius die Geister um sich.“

Der ärgste Schwulst herrscht überhaupt in den Vergleichen. „Wie ein Maulwurf lief ich in meiner Seele blind herum,“ sagt Fürst Ulrich. Daß jemand in seiner eigenen Seele herumläuft, ist gewiß schon ein hübsches Bild; aber noch schöner ist das folgende: „Da schwieg mein Herz, das jetzt mein Hirn zerklopft, wie brüchiges Gestein.“ Das klopfende Herz ist alltäglich; das in die Brüche gehende Gehirn ist auch nicht neu; ein Herz aber, welches das Hirn in Brüche klopft, ist ein noch nicht dagewesener Fall, den sich bisher sicher-

lich weder Anatomen noch Pathologen auch in ihren kühnsten Phantasien haben vorstellen können.

Unnatürlich, erzwungen, wie der Dialog, ist überhaupt das ganze Drama. Die einzige Notwendigkeit, aus der es hervorgegangen zu sein scheint, ist das Bedürfnis Herbert Eulenbergs, ein Stück zu schreiben. Eine innere, seelische Notwendigkeit, aus der die dramatische Handlung sich ergibt, ist nirgends zu spüren, und die Motive, aus denen der Autor die Handlung herzuleiten sucht, sind nichts weniger als zwingend.

Die beiden Triebfedern der dramatischen Aktion sind: der Haß der Mutter des Fürsten Ulrich gegen ihren Sohn und die menschenfeindliche Stimmung des Fürsten. Die Mutter des Fürsten vergiftet dessen Gemahlin. Sie weiß, daß sie auf diese Weise ihm das Regieren verleiden und ihn zur Abdankung bringen wird; dann soll ihr jüngerer Sohn Regent des Fürstentums werden. Eulenberg hätte also hier eine Art von Lady Macbeth zeichnen können, die aus Herrschsucht mordet. Diese Motivierung aber war offenbar zu einfach und zu natürlich für einen Autor, der immer etwas ganz Besonderes bieten will. Darum läßt er die Mutter ihr Verbrechen nicht aus Herrschsucht begehen, sondern aus Haß gegen den Fürsten; und dieser Haß wird mit den Schmerzen begründet, die sie erdulden mußte, als sie ihn gebar. Die Mutter sagt zu ihrem Sohn:

> Ich habe dich gehaßt vom ersten Tag,
> Der Mond schien rot, als du zur Welt gekommen.
> Vor Schmerzen starb ich fast.

Es zeigt sich hier, wie fern von aller Kenntnis des Menschenherzens dieser Tragödien schreibende Literat ist, der

nicht weiß, daß wohl noch nie eine Mutter ihr Kind wegen der Schmerzen gehaßt hat, die es ihr bei der Geburt bereitet hat; daß eine Mutter überhaupt nicht ihre Liebe dem Kinde entzieht, das ihr Leid verursacht; ja, daß das Mutterherz deshalb so einzig, so ohnegleichen in seiner Güte ist, weil es dazu neigt, ein Kind um so mehr zu lieben, je mehr es seinetwegen dulden muß.

Das andere Hauptmotiv der Handlung ist der Menschenhaß des Fürsten Ulrich. Dieser Menschenhaß wird nicht etwa erst dadurch hervorgerufen, daß man dem Fürsten die geliebte Gattin ermordet, sondern er besteht bereits zu Beginn des Dramas. Er hat seinen Grund in dem Abscheu, welchen dem Fürsten sein Hof einflößt, an dem es außer dem alten, treuen Hofmarschall kein denkendes und fühlendes Wesen gibt. „Wie Nachtwandler seid ihr! Schweigt mich nicht an wie Tote!“ Auch hält sein fürstlicher Beruf den Fürsten von allem Menschlichen fern. „Dem Fürsten steht es an, kein Mensch zu sein.“

Diese weltschmerzliche und misanthropische Stimmung ist gleichfalls unglaublich erkünstelt. Sie wäre vielleicht natürlich am spanischen oder am russischen Hofe, wo die höfischen Einrichtungen die Tendenz haben, den Fürsten in seinem großen Reiche zu isolieren, und wo die Zusammensetzung der Umgebung des Fürsten vielfach durch Traditionen und Einflüsse bestimmt wird, die stärker sind als der Fürst selbst. Daß es aber der Hof des Fürstentums Waldeck sein soll, welcher die Tragik einer Fürstentragödie ausmacht, das zu glauben, wird man nur schwer sich entschließen; man wird es vielmehr eher komisch finden, wenn behauptet wird, daß der Waldeckſche Hof eine unübersteigliche Schranke zwischen dem Fürsten und der sonstigen Menschheit bildet und daß, weil das Personal des Waldeckschen Hofes zu wünschen übrig

läßt, kein anderer Ausweg bleibt, als an dem gesamten Menschengeschlecht zu verzweifeln. Der Fürst von Waldeck braucht seinen Herrscherpflichten wirklich nicht zu erliegen. Er kann tun, was ihn freut, oder er konnte es wenigstens im achtzehnten Jahrhundert. Gegenwärtig schützt ein Landtag von zwölf Abgeordneten Waldeck vor Tyrannenwillkür. In der Zeit jedoch, in der das Eulenbergsche Drama spielt, war Fürst Ulrich unumschränkter Gebieter. Wenn ihm sein Hof zu schweigsam, zu eintönig schien, konnte er sich, wie manche deutsche Fürsten seiner Zeit, anregende weibliche Gesellschaft aus Frankreich kommen lassen. Wenn er aber tatsächlich Bedürfnis nach Menschen, nach echten, innerlich bedeutenden Menschen hatte, so waren auch solche zu finden; sein Kollege von Sachsen-Weimar hat auf diesem Gebiete einige Erfolge erzielt.

Und selbst wenn dies alles unmöglich war, so brauchte er noch immer nicht so zu handeln, wie er gehandelt hat. Man sieht in dem Drama, wie dem Fürsten Ulrich sein Hof schließlich so unerträglich wird, daß er der Krone entsagt, in den Wald geht und dort einem Tiere gleich in einer Höhle haust. Am Hofe zu leben, ist unmöglich, denkt Fürst Ulrich, folglich muß man in den Wald gehen. Das ist nicht ganz logisch; auch muß man der Gemütsbewegung, in welcher der Fürst sich befand, als er so dachte, es zugutehalten, daß er sich ein wenig zerstreut zeigt. In dieser Zerstreutheit vergißt er, daß es außer dem Hofe für einen Fürsten noch etwas anderes gibt, nämlich das Volk. Man sollte wenigstens meinen, daß ein Fürst, ehe er sich gänzlich von der Welt abkehrt, es doch erst einmal mit dem Volke versuchen müßte. Er fühlt sich vereinsamt, verbittert, weil es an seinem Hofe keine Menschen gibt. Und er hätte doch alle Aussicht, Menschen zu finden, wenn er nur statt am Hofe sie im Volke suchen

würde. Er fühlt sich angewidert von der Inhaltsleere und Zwecklosigkeit des höfischen Lebens. Und er könnte doch seinem Leben einen Inhalt und einen Zweck geben, wenn er es sich zur Aufgabe stellen würde, für das Wohlergehen seines Volkes zu sorgen. Wie ist einem Fürsten zu helfen, der sich unglücklich fühlt? Er muß ein Waldmensch werden, meint Ulrich Fürst von Waldeck. Aber vielleicht ließe sich das Problem auch in der Weise lösen, daß der Fürst, ehe er in den Wald geht, zunächst einmal versucht, gut zu regieren.

„Catherina Gräfin von Armagnac"

Von Vollmöller

Vollmöllers Drama „Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber", das im Kammerspielhause des „Deutschen Theaters" aufgeführt wurde, spielt im mittelalterlichen Paris zur Zeit der Regierung Karls VI. (1380 bis 1422).

Es war eine wildbewegte Zeit. König Karl war in geistige Umnachtung verfallen, saß aber trotzdem noch fast dreißig Jahre lang als Wahnsinniger auf dem Throne. Seine Gemahlin, die Königin Isabella, eine bayrische Prinzessin, regierte in seinem Namen, und seine nächsten männlichen Verwandten, sein Bruder, der Herzog von Orleans, und sein Oheim, der Herzog von Burgund, führten die Regentschaft oder vielmehr lagen unablässig im Streit miteinander über das Recht, sie zu führen. In lichten Momenten ergriff der König selbst von Zeit zu Zeit wieder die Zügel der Regierung, die man ihm aus der Hand nahm, sobald sein Geisteszustand abermals einen Grad von Verrücktheit erreicht hatte, bei dem selbst für einen König des vierzehnten Jahrhunderts die Möglichkeit aufhörte, als Landesvater zu wirken.

Der Streit zwischen Orleans und Burgund, der nahezu die ganze Regierungszeit Karls VI. erfüllte, wurde in blutigen Kriegen ausgefochten. Namentlich um den Besitz der Hauptstadt kämpften die feindlichen Parteien. Paris wurde belagert und erobert und wieder belagert und wieder erobert. Bald brachten es die von Orleans in ihre Gewalt, bald die

von Burgund. Und während die Großen des Reiches um die Macht im Staate sich bekriegten, kämpfte gleichzeitig das Volk von Paris, schon damals demokratisch, schon damals revolutionär, für seine Rechte und Freiheiten. Der Herzog von Orleans ging mit dem Adel, der von Burgund mit dem Volke. Die Pariser erhoben sich für Burgund, und im Verlauf dieser Aufstände spielten sich bereits im mittelalterlichen Paris Szenen aus der Revolution von 1789 ab. Die Bastille wurde gestürmt, der Pöbel brach, wie im September 1792, in die Gefängnisse ein und ermordete die Gefangenen, und Paris wurde von Baboche und seinen Metzgern terrorisiert, den Vorläufern der Sansculotten.

Einer der Führer der Partei der Orleans war der Connetable von Armagnac, dessen Gemahlin — von der die Geschichte nichts weiß und nur die Dichtung Kunde gibt — die Heldin des Vollmöllerschen Dramas ist und der selbst in dem Stücke auftritt. Der Connetable war so bedeutend für seine Partei, daß sie seinen Namen annahm. Armagnacs nannten sich die, welche für Orleans gegen Burgund stritten, und die Geschichte spricht von den Kämpfen zwischen Armagnacs und Bourguignons. Der Connetable war in dieser finsteren Epoche eine der düstersten Gestalten. „Der Connetable," so schildert ihn Balzac, „war ein rauher Kriegsmann, der immer schwarze Wort sprach, immer mit Hängen beschäftigt, immer mit dem Schweiß der Schlachten bedeckt war." Ein mittelalterlicher Bluthund, ein grausamer Tyrann, der eine Zeitlang mit fast unumschränkter Macht Frankreich beherrschte, den das Volk verabscheute und den die Pariser im Gefängnis ermordeten, als Jean sans peur, der Herzog von Burgund, die Hauptstadt erobert hatte.

Solche Gestalten, eine solche Zeit bieten dem Dichter eine Fülle von Anregungen. Umgekehrt spricht es gegen

die dichterische Begabung eines Autors, wenn er, wie dies Vollmöller getan, ein Drama aus solcher Zeit geschrieben hat und wenn sich in dem Drama auch nicht die leiseste Spur davon findet, daß diese Anregungen auf ihn gewirkt haben. Vollmöller wird sagen, er habe nur ein Liebesdrama schreiben wollen, kein historisches. Aber er hat sein Liebesdrama in eine überaus merkwürdige geschichtliche Epoche verlegt. Und eben daß er sich auf sein erotisches Thema beschränkt, daß er sein Drama nicht auch zu einem historischen gemacht, daß er während des Schaffens sich in einer interessanten Zeit bewegt hat, ohne sich für die Zeit zu interessieren, ist ein Zeichen von innerer Armut.

Es ist das richtige Drama eines jener modernen „Ästheten“ — eines jener Autoren, die allein auf die Form bedacht sind und die für das Menschliche, das Lebendige kein Organ haben. So hat auch Vollmöller aus der Geschichte nicht das Menschliche und Lebendige, sondern nur die Form entnommen, — einigen historischen Aufputz für Text und Aufführung, klangvolle altfranzösische Namen, mittelalterliche Kostüme und Dekorationen.

Im übrigen hat Vollmöller, wie gesagt, ein Liebesdrama geschrieben. Den Stoff dazu hat ihm eine Geschichte aus Balzacs „Contes Drolatiques“ geliefert, die den Titel „La Connestable“ führt. Es ist befremdlich, daß Vollmöller seine Quelle nicht angegeben hat. Denn er hat der Erzählung Balzacs die ganze Handlung seines Drames entliehen und hat auch in seinen Dialog manchen Gedanken Balzacs übernommen.

Ein Bericht über den Inhalt von Balzacs „Conte“ gibt demnach gleichzeitig den Inhalt von Vollmöllers Drama wieder.

Also Balzac erzählt: Die Frau des Connetable Grafen von Armagnac (Catherina heißt sie bei Vollmöller, wäh-

rend sie bei Balzac den lieblichen und kindlichen Namen Bonne führt) hatte ein Liebesverhältnis mit Savoisy, dem Sohn eines Kammerherrn des Königs (bei Vollmöller ist aus dem Sohn des Kammerherrn ein Prinz Jehan von Orleans geworden). Die Frau des Connetable enthüllt selbst das Geheimnis ihrem Manne, indem sie im Schlaf den Namen ihres Geliebten ausspricht. Allerdings nennt sie nur seinen Vornamen Charles. Um zu erfahren, wer dieser Charles ist, dringt der Connetable mit gezücktem Degen auf die Kammerfrau der Gräfin ein. Aber die treue Dienerin verrät nichts, und der Graf sticht sie nieder. Auch die Gräfin trotzt den Drohungen des Connetable und nennt den Namen nicht. Die Aussagen der Diener bringen den Grafen auf die Vermutung, daß der Liebhaber der Gräfin, wenn er ihr seine nächtlichen Besuche abstattet, durch eine Gartenpforte in das Schloß sich einschleicht. Er besetzt nun die Türme neben dieser Pforte mit Bogenschützen und gibt ihnen Befehl, jeden niederzuschießen, der durch die Gartenpforte hereinkommt. Außerdem werden alle Tore geschlossen, und die Wachen haben Auftrag, niemanden herauszulassen. Nur die Gräfin darf aus dem Schlosse gehen, aber auch sie muß überallhin, wohin sie ihre Schritte wendet, von einer Eskorte begleitet werden und darf mit niemandem sprechen. Der Liebhaber, denkt der Connetable, wird heimlich ins Schloß zu gelangen suchen; die Gräfin kann ihn nicht mehr warnen, und so wird er an der Gartenpforte den Tod finden. Nachdem er diese Falle aufgestellt, besteigt der Connetable sein Roß und zieht ins Feld, um einen Strauß mit denen von Poissy auszufechten.

Gerade auf den Abend des Tages, an dem der Connetable gegen Poissy ausreiten sollte, hat die Gräfin ihren Liebhaber zu sich bestellt. Jetzt kann sie ihm keine Botschaft

mehr senden und muß es zulassen, daß er durch die Gartenpforte kommt, wo der Tod auf ihn lauert. Da findet sie in ihrer Verzweiflung ein seltsames Mittel zur Rettung ihres Geliebten. Sie weiß, daß ein anderer Jüngling — Boys-Bourredon heißt er bei Balzac, Tristan bei Vollmöller — in Leidenschaft für sie erglüht, in einer Leidenschaft, die keine Hoffnung hat, erhört zu werden, da Boys-Bourredon nur ein armer Edelmann ohne Rang und Namen ist. Täglich, wenn die Gräfin zur Messe kommt, lehnt er an einem Kirchenpfeiler und ist glücklich, die Angebetete auch nur zu sehen. In wundervollen Worten, denen das mittelalterliche Französisch, in dem die „Contes Drolatiques“ geschrieben sind, noch einen besonderen Reiz verleiht, schildert Balzac ihn als einen Schwärmer, einen schwermütigen Träumer. „Son pasle visaige estoyt doulcement mélancholisé.“ Und weiter: „Sein Antlitz gab Kunde von einem Herzen aus gutem Stoff, einem jener Herzen, die sich von heißen Leidenschaften nähren und eine süße Lust darin finden, sich in die Verzweiflung einer Liebe zu versenken, die keine Zukunft hat.“

Die Gräfin also geht zur Messe. Da sie mit niemandem reden darf, läßt sie nur ihre Augen sprechen; und deren Sprache ist so eindrucksvoll, so bezwingend, daß Boys-Bourredon der Gräfin aus der Kirche bis in ihr Schloß, bis in ihr Zimmer folgt. Dort sinkt sie ihm zu Füßen. „Verzeiht mir, beau sire! Ich liebe nicht Euch, sondern einen andern, und an dessen Stelle sollt Ihr sterben, wenn Ihr dieses Schloß verlaßt!“ — „Ich liebe Euch so sehr,“ antwortet Boys-Bourredon, „daß ich Euch gern mein Leben gebe.“ Von dieser Liebe, der selbst das Opfer des Lebens nicht zu hoch ist, wird die Gräfin derart ergriffen, daß sie dem jungen Ritter um den Hals fallen will. Aber er weicht zurück. „Ach, meine Dame, wollt Ihr mir den Tod unmög-

lich machen, indem Ihr durch Eure Liebe meinem Leben einen allzu hohen Wert verleiht?" (Diesen schönen Gedanken hat Vollmöller sich angeeignet. Doch die einfachen Worte in der Erzählung Balzacs, die gerade in ihrer Einfachheit so wirkungsvoll sind, ersetzt er durch eine schwulstige Ansprache, die der Ritter überdies mit dem Unsinn beschließt, daß er die Dame ermorden müßte, wenn sie ihm ihre Liebe schenken würde.)

Schließlich sinken sie sich dennoch in die Arme. Im Rausch der Sinne aber vergessen sie an Savoisy. Zur bestimmten Stunde tritt der Liebhaber der Gräfin durch die Gartenpforte ein, und die Leute des Grafen machen ihn nieder. Der Connetable, der mit denen von Poissy rasch fertig geworden ist, eilt herbei und bringt seiner Gemahlin, die gerade noch Zeit hat, Bois-Bourredon in einem Schrank zu verstecken, den Kopf des unglücklichen Savoisy. Die Gräfin sieht ihrem Gemahl fest ins Gesicht: „Ihr habt einen Unschuldigen getötet; Savoisy war nicht mein Liebhaber." — „Aber von wem träumtet Ihr heut' morgens, als Ihr den Namens Charles im Schlafe aussprachet?" — „Vom König!"

Diesen Mord eines Unschuldigen, so schließt Balzac seine Erzählung, wußte die Gräfin seitdem so trefflich gegen ihren Mann auszuspielen, „daß sie ihn sanft wie ein Katzenfell machte und ihn auf den guten Weg der Ehe brachte". Folgendes aber ist die Moral: „Frauen brauchen niemals den Kopf zu verlieren, auch in schweren Fällen nicht, weil der Gott der Liebe sie niemals verläßt, zumal wenn sie schön, jung und aus gutem Hause sind."

Eine komische Geschichte also, ein conte drolatique trotz des Blutes, das darin vergossen wird. Das Blutvergießen bringt die Zeit so mit sich. Man kann aus der Epoche Karls VI. auch eine heitere Geschichte nicht erzählen, ohne daß darin

ein paar Leute umgebracht werden. Es ist trotz der erstochenen Kammerfrau und des erschlagenen Edelmannes doch sehr lustig, wie der Connetable, der unumschränkte Machthaber, ohnmächtig ist gegen seine eigene Frau, und wie ein schwaches Weib den gewaltigen Kriegsmann bezwingt, indem sie ihn belügt. Und wie ist das geschrieben! Wie läßt sich selbst in dieser kleinen Novelle die Meisterschaft eines der größten Erzähler aller Zeiten erkennen!

Vollmöller hat aus der lustigen Geschichte eine Tragödie gemacht. Die Gräfin stürzt sich, mit dem Kopf ihres Liebhabers unter dem Arm, aus einem Fenster ihres Zimmers in einen zwanzig Klafter tiefen Abgrund. Gewiß, der Stoff läßt sich auch tragisch behandeln. Aber es muß diesen modernen Ästheten immer wieder gesagt werden, daß nicht eine Häufung von Greueln die Tragödie ausmacht, daß vielmehr die Vorbedingung der Tragödie die tragische Kraft des Autors ist, — jene Kraft, die im wesentlichen identisch ist mit einer starken und tiefen Empfindung, wie sie freilich nur in einem echten Dichterherzen wohnt. Vollmöller läßt in seinem Stücke wohl allerlei Schreckliches geschehen. Im ersten Akt muß die vom Connetable mit seinem Degen durchstochene Amme, die doch so gut hinter den Coulissen hätte bleiben können, mit ihrer blutenden Wunde auf die Bühne kommen und vor den Augen der Zuschauer im Bette der Gräfin sterben. Im dritten Akt bringt der Connetable das abgeschlagene Haupt des Liebhabers und stellt es auf einen Kamin; und das Haupt spielt in dem Akt eine große Rolle. Man gewinnt beinahe den Eindruck, als sei es dieser abgehauene Kopf gewesen, der den deutschen Nachdichter in Balzacs Erzählung am meisten angezogen hat. Glücklicherweise hatte die Regie hier Vieles gemildert. Der Connetable zog einen harmlosen Wachskopf unter dem Mantel hervor, der im Schaufenster jedes Friseurs

seinen Platz mit Ehren behauptet haben würde. Der Autor aber verlangt ein blutbeflecktes Leichenhaupt und mutet den Zuschauern zu, mitanzusehen, wie es von der Gräfin zärtlich angeredet, wie es von ihr geherzt und geküßt wird.

Alle diese Greuel verfehlen ihren Zweck. Sie quälen den Zuschauer, allein sie erschüttern ihn nicht. Und mögen auch die Personen des Dramas noch so viel von Blut und Tod sprechen — man findet, wenn man das Stück liest, mindestens eines von beiden Worten auf jeder Seite — auch alle diese schrecklichen Worte ergreifen nicht. Es mangelt in dem Drama die starke und tiefe Empfindung; und weil sie mangelt, weil man den Schlag eines Dichterherzens nirgends spürt, bleibt die tragische Wirkung aus und ist das Stück keine Tragödie.

Auch in der Charakterisierung der handelnden Personen ist Vollmöller mehrfach von Balzac abgewichen; die Veränderungen sind wahrlich keine Verbesserungen. Balzacs starke Hand hat mit klaren und festen Linien die Charaktere umrissen; die unsichere Hand des nachschaffenden Modernen hat die Zeichnung unklar gemacht und verwischt.

Balzac hat gefühlt, daß die Handlungsweise der Gräfin einer Motivierung, einer Entschuldigung bedarf. Denn es ist doch abscheulich, es ist ungeheuerlich, daß eine Frau, um das Leben ihres Liebhabers zu retten, kalten Blutes einen anderen Mann auf die Schlachtbank schickt, einen Mann noch dazu, der sie liebt. Balzac verweist entschuldigend auf die Sitten der Zeit. Das Menschenleben stand damals nicht hoch im Preise, und besonders die Mächtigen waren gewohnt, nach Gutdünken damit zu schalten. Die Gräfin handelte eben gemäß den Anschauungen einer vornehmen Dame vom Hofe Karls VI. „Ihr war dieses junge Leben gleichgültig,“ schreibt Balzac, „denn sie war eine Prinzessin, die gewohnt war,

mit Gegenständen zu spielen, die mehr Wert haben, als ein einfacher Rittersmann. In der Tat, ihr Gatte, der Connetable, setzte das Königreich ein und sonst alles, wie ihr im Piquet einen Heller einsetzen würdet."

Der Hinweis auf die Zeit fehlt bei Vollmöller, wie ja in seinem Drama überhaupt — das wurde schon oben erwähnt — die Zeit, die Gestaltung des Zeitbildes fehlt. Nun wird aber durch diese Motivierung allein die Handlungsweise der Gräfin für uns verständlich und erträglich. Ohne diese Motivierung haben wir nicht mehr die Hofdame aus der Zeit Karls VI. vor uns, sondern eine Frau ohne Gefühl und Gewissen, eine Messalina, deren Liebe Menschenopfer fordert, die einen Mord anstiftet, um ihren Buhlen zu retten. Der historische Zusammenhang fällt weg und der Mord bleibt; und der Charakter der Gräfin wird nicht nur unverständlich, sondern auch abscheulich.

Allerdings hat Vollmöller ebenfalls eine Motivierung versucht. Die Gräfin verweist selbst auf das Übermaß ihrer Leidenschaft. Sie spricht von der „maßlos rasenden Natur". Und dann sagt sie auch:

Wohlan, so schreitet das Begonnene fort
Bald unseres schöpferischen Willens ledig
Nach eigenen Gesetzen sich vollendend.

Das sind Anklänge an Maeterlinck, der in seinen Dramen oft geheimnisvoll von dunklen Mächten spricht, die, stärker als der menschliche Wille, über allem Tun der Menschen walten. Wenn Maeterlinck das sagt, klingt es schön und eigenartig; wenn Vollmöller es nach Maeterlinck und auch im Tone Maeterlincks sagt, hat man lediglich den Eindruck einer Nachahmung oder Nachempfindung. Und dann: eine Abscheulichkeit wird doch nicht weniger abscheulich dadurch, daß der-

jenige, der sie begangen hat, hinterher tiefsinnig über die eigenen Gesetze philosophiert, nach denen das Begonnene sich vollendet.

In Balzacs Erzählung ist die Gräfin von dem Opfermut des Jünglings, den sie an Stelle ihres Liebhabers nach der verhängnisvollen Gartenpforte senden will, so gerührt, daß sie sich ihm hingibt. Auch das ist ganz aus der Zeit heraus empfunden, aus einer Zeit, die den Sinnengenuß liebte, in der die Frauen mit ihrer Gunst nicht kargten und in der eine Dame gern einmal einen hübschen Jungen in die Arme nahm, auch wenn er nicht gerade ihr eigentlicher Liebhaber war.

Was bei Balzac nicht viel mehr als eine sinnliche Regung der Gräfin, ein „incident sensuel“ ist, daraus macht Vollmöller einen unklaren Mischmasch von Gefühlen. Die Gräfin liebt den Prinzen Jehan, der durch die Gartenpforte kommen soll. Da jedoch der junge Edelmann Tristan ohne Zögern für ihn und für sie zu sterben sich erbietet, zeigt es sich, daß sie den Tristan liebt. „Tristan, ich weiß jetzt, daß ich mit Euch sterbe,“ sagt sie ihm. Das ist doch die Sprache der Liebe. Nun aber wird das Haupt des Prinzen gebracht, und jetzt liebt sie wieder den Prinzen. Wen also liebt sie eigentlich, den Tristan oder den Prinzen? Die Gräfin weiß es nicht, der Autor weiß es nicht, und das Publikum weiß es erst recht nicht.

Die Gräfin weiß nicht, was sie will; allein die Harmonie wird dadurch hergestellt, daß Tristan es auch nicht weiß. Aus diesem jungen Edelmann, der bei Balzac ein Träumer und Schwärmer ist, hat Vollmöller eine gänzlich unmögliche Figur gemacht. Tristan verlangt nach der Gräfin in heißer Liebessehnsucht; sobald aber die Gräfin dieses Verlangen erfüllen will, erklärt er: Nein, so habe ich es nicht gemeint.

In Balzacs Erzählung zögert der Jüngling einen Augenblick, weil er eben ein Träumer ist; dann erweist sich die lebendige Wirklichkeit als stärker, und er wirft sich in die Arme der Gräfin, wie es sich von selbst versteht, wenn ein schönes junges Weib einem jungen Mann sich hinzugeben bereit ist. In Vollmöllers Drama bietet die Gräfin sich dem Tristan an — einmal, zweimal, dreimal. Tristan jedoch macht von dem Anerbieten keinen Gebrauch. „Ich habe Eure Hand geküßt,“ sagt der Ritter, „um Weiteres abzuwehren.“ Vollmöller hat sich das offenbar sehr poetisch gedacht — doch dieser genügsame Ritter, der mit dem Handkuß zufrieden ist, obwohl er weit mehr haben könnte, dieser Liebhaber, der gerade in dem Augenblick, wo die geliebte Frau zu allem bereit ist, sich reserviert zeigt, ist in Wirklichkeit eher komisch, als poetisch.

Eine Frage drängt sich übrigens auf. Die Bogenschützen an der Gartenpforte haben den Befehl, jeden niederzuschießen, der durch die Pforte ins Schloß kommt. Wenn aber Tristan, den die Gräfin an Stelle des Prinzen töten lassen will, sich der Pforte nähern wird, so wird er nicht ins Schloß, sondern vom Schlosse kommen, die Bogenschützen werden ihn demnach niemals für den Prinzen halten können, und so ist der ganze Plan der Gräfin auf einer Unmöglichkeit aufgebaut. Diese Unmöglichkeit, die man Vollmöller mit Recht zum Vorwurf gemacht hat, findet sich auch bei Balzac. Nur tritt sie im Drama noch viel augenfälliger hervor; und Vollmöller hätte sie beseitigen müssen, hat aber gerade hier nichts geändert, wo eine Änderung wirklich notwendig gewesen wäre.

In der Geschichte Balzacs vergessen die Gräfin und der junge Edelmann im Sinnenrausch denjenigen, der durch die Pforte kommen soll. Im Drama Vollmöllers ist der Grund des Vergessens nicht der Sinnenrausch, sondern das

Gespräch. Tristan und die Gräfin reden, reden, reden; und während sie mit Worten die Zeit verlieren, wird unten im Garten dem Prinzen der Kopf abgeschlagen. Der Autor hat hier eine unbewußte Kritik an den Personen seines Dramas geübt, indem er gezeigt hat, daß sie den Fehler haben, zu viel zu schwatzen, und daß dies unter Umständen sehr üble Folgen haben kann.

Vollmöller ist auch darin durchaus ein moderner Ästhet, daß die dramatische Kunst für ihn die Kunst ist, Worte zu machen. In den ersten beiden Akten hält er sich allerdings noch zurück. Hier könnte man vielleicht sogar Spuren einer Begabung für dramatische Technik finden, indem eine knappe Exposition gegeben und aus der Situation heraus eine gewisse Spannung entwickelt wird. Im dritten Akt jedoch durchbricht der Wortschwall alle Dämme, zerstört alle dramatische Form und ergießt sich uferlos, endlos.

Und es ging, wie es manchmal schon gegangen ist. Nachdem das Stück am Abend der Première durchgefallen war, kam am nächsten Morgen die „literarische“ Kritik und rettete es für die „Literatur“, da es doch eine so schöne Sprache habe. Eine schöne Sprache also. Gewiß, es soll nicht geleugnet werden, daß Vollmöllers Vers und Prosa Rhythmus und Klang haben; auch nicht, daß er manchen Ausdruck kunstvoll zu wenden, manches Adjektiv von eigenartiger Farbenwirkung zu finden weiß. Aber andererseits arten diese Sprachkünste oft genug in Ziererei und in Schwulst aus. Und dann — man bleibt so kalt bei dieser schönen Sprache, und es fragt sich doch, ob eine Sprache wirklich schön genannt werden darf, die nie zum Herzen spricht, die nicht einen einzigen echten und warmen Gefühlston anschlägt.

Zeigt es sich ferner, daß selbst in Situationen, die aufs äußerste gespannt sind, in Momenten, in denen es sich um Leben

und Tod handelt, die Personen des Dramas immer noch in kunstvoll gesetzten Worten sich gefallen, immer noch auf farbig wirkende Adjektive bedacht sind, dann wird auch die ganze Unnatur dieser Schönrednerei offenbar. So, wenn Tristan auf der Strickleiter aus dem Fenster des Zimmers der Gräfin steigt, um an die todbringende Pforte zu gehen, und die Gräfin, die ihm nachblickt, konstatiert, daß er „im warmen Halblicht der Nacht verschwimmt". So, wenn Tristan, der unversehrt von dem gefährlichen Gang zurückgekehrt ist, die Gräfin bestimmen will, mit ihm zu fliehen und zu diesem Zwecke eine lange, lange Rede in Versen hält (man hat diese poetischen Solovorträge in dem Vollmöllerschen Drama treffend „Wortarien" genannt), — eine Rede, in der Tristan die Gegenden schildert, in die er die Gräfin führen will, und die mit ihrer Beschreibung der landschaftlichen Merkwürdigkeiten von Südeuropa, Kleinasien, Afrika und den Polargegenden eine Art gereimten Bädeker bildet. So endlich, wenn die Gräfin zu dem abgeschlagenen Haupt des Prinzen spricht:

Wir wollen plaudern:
Denkt an die weiß- und lilablumige Heide . . .
Die zarten Farbenschauer überm Flusse.

Diese Verse können geradezu als ein Muster der Unnatur der modernen Ästhetendichtung gelten — die Verse, die auf Farbenschauer und auf eine Farbenwirkung in Weiß und Lila — einen abgeschlagenen Kopf aufmerksam machen.

„Der Graf von Gleichen"

Von Wilhelm Schmidtbonn

Die „literarischen Kreise" haben wieder einmal einen dramatischen Dichter entdeckt. Sie haben zwar schon manchmal einen Dichter entdeckt, der keiner war. Aber diesmal muß es stimmen. Denn auch ein deutscher Literaturprofessor tritt für den neuen Dichter ein; und man weiß, daß es in literarischen Fragen keine höhere Autorität gibt, als einen Professor. Der neue Dichter heißt Wilhelm Schmidtbonn. Ein sehr bekannter Professor der modernen Literatur an einer westdeutschen Universität hat verkündet, daß die Werke Schmidtbonns den Weg zum Drama der Zukunft weisen (dies der Sinn, nicht der Wortlaut des professoralen Ausspruchs). Wenn also die Dramatiker der Zukunft ihren Weg, den sie in den Dramen von Schmidtbonn vorgezeichnet finden, dennoch verfehlen, so haben sie es sich selbst zuzuschreiben.

Natürlich ist Schmidtbonn auch bereits auf den Bühnen von Max Reinhardt gespielt worden. Zuerst wurde sein Drama „Mutter Landstraße" gegeben, und einige Jahre später ging in Max Reinhardts Kammerspielhause ein anderes Drama von Wilhelm Schmidtbonn „Der Graf von Gleichen" in Szene. Kurzum, alle Kriterien eines modernen dramatischen Dichters sind vorhanden. Denn wenn man einen modernen dramatischen Dichter nicht daran erkennen sollte, daß er von den literarischen Kreisen empfohlen, von einem Literaturprofessor approbiert und von Max Reinhardt aufgeführt wird, — woran sollte man ihn dann sonst erkennen?

Obwohl nun Wilhelm Schmidtbonn am Tage nach der Aufführung des „Graf von Gleichen“ auch noch von der maßgebenden Kritik als eine Hoffnung des deutschen Dramas begrüßt worden ist, wird man die Hoffnung dieser allzu hoffnungsvollen Kritik doch nicht teilen können. Denn in Wirklichkeit ist Wilhelm Schmidtbonn kein dramatischer Dichter, — er ist nur wieder einer mehr in der Zahl der Ästheten, der Literaten, welche Dramen schreiben. Eine gewisse Fähigkeit, zu schreiben, eine gewisse Gewandtheit des Ausdrucks sind in der Gegenwart verbreiteter als in früheren Epochen, und sie haben jene Literatenproduktion geschaffen, die charakteristisch für unsere Zeit ist. Es gibt sehr viele Leute heutzutage, die, weil sie schreiben können, glauben, daß sie Schriftsteller sind; und es gibt nicht wenige, die, weil sie Verse zu machen vermögen, sich für Dichter halten. Auch im vorliegenden Falle hat wieder einmal ein intelligenter und gebildeter Mann, der schreiben und Verse machen kann, diese seine Fertigkeit an einem dramatischen Thema geübt und bekundet. Alle diese Stücke muten wie eine Lösung von Fleißaufgaben an; und wie es in den französischen höheren Schulen eine Klasse gibt, die „Rhetorik“ heißt, so könnte man von einer Klasse für dramatische Rhetorik sprechen. Es soll zugegeben werden, daß Wilhelm Schmidtbonn allen Anspruch darauf hat, in dieser Klasse als ein Vorzugsschüler zu gelten. Er übertrifft manche andere, die gleich ihm der dramatischen Rhetorik bestrebt sind. Seine Sprache ist allerdings vielfach gesucht und geschwollen, wie dies ja die Rhetorik immer ist; aber er verfügt auch über einen hübschen einfachen Ton; und vor allen Dingen wird sein Schwulst nur selten so bombastisch, wie dies beispielsweise bei Hoffmannsthal und dessen Nacheiferern die Regel ist. Auch von jener Brutalität des Ausdrucks hält er sich fern, mit der Herbert Eulenberg eine Kraft vorzutäuschen

sich müht, die er nicht besitzt. Sein Stück ist ferner gänzlich frei von den Perversitäten, die in manchen der modernen Ästhetendramen so widerwärtig für das normale Empfinden und so verletzend für den guten Geschmack sind.

Wilhelm Schmidtbonns Drama vom Grafen von Gleichen ist also die tüchtige und saubere Arbeit eines redlich strebenden und im ganzen geschmackvollen Autors. Aber wenn man das Drama gelesen und gesehen hat, so fragt man sich: wozu? Es ist aus keinem schöpferischen, keinem dichterischen Drange entsprungen; es befriedigt kein seelisches Bedürfnis des Hörers oder Lesers. Vielleicht hat der Autor wohlgetan, daß er es geschrieben hat; aber man könnte es sich auch ebenso gut aus der Literatur wegdenken, ohne daß eine Lücke fühlbar würde. Alle diese Literaten- und Ästhetendramen, die keiner Notwendigkeit entsprechen, könnte man in eine besondere Literaturrubrik einreihen, die den Namen tragen sollte: „Überflüssige Stücke".

Wilhelm Schmidtbonn, der in den literarischen Kreisen als neuer dramatischer Dichter gefeiert wird, läßt wesentliche Eigenschaften des Dichters vermissen. Wenn irgend etwas für den Dichter unerläßlich ist, so ist es doch die Empfindung; und gerade die Empfindung fehlt im „Graf von Gleichen".

Statt der Empfindung gibt es Rhetorik, statt der Gefühle Worte über Gefühle. Der Vorhang geht auf, und man sieht den Grafen von Gleichen im Kerker, in dem er seit zwölf Jahren schmachtet. Der Dichter würde die Empfindung des armen Gefangenen auszudrücken wissen. Man würde die Dumpfheit der Kerkerluft, die Enge und das Dunkel der Zelle spüren, man würde das Unglück der Gefangenschaft, die Sehnsucht nach der Freiheit fühlen, — alle jene Empfindungen, die beispielsweise der Dichter Beethoven durch die Gefangenen-

chöre im „Fidelio“ hervorruft. Der dramatische Rhetoriker bleibt die Empfindungen schuldig und gibt nur Worte. Er läßt Reden halten. In der Tat hält der Graf eine Rede an die Steine seines Kerkers — eine Ansprache, die gleichgültig läßt, so pathetisch sie klingt.

In wenigen Augenblicken soll der Graf frei sein. Wie würde, wenn ein Autor von Temperament und Herz diese Kerkerszene geschrieben hätte, der Jubel des Gefangenen über die bevorstehende Befreiung ausbrechen! Schmidtbonn liebt solche Ausbrüche nicht, sie „liegen ihm nicht“. Die Wonnen der bevorstehenden Freiheit tut der sonst so wortreiche Graf in drei, vier Versen ab. Und so wie hier geht es während des ganzen Dramas. Wo man einen Gefühlsausbruch erwartet, versagt der Held, dem es eben nicht gegeben ist, die Gefühlssprache zu sprechen. Nach den Mitteilungen, die er über die Vorgänge in seinem Innern macht, müßte es freilich aus seinen Worten wie lauter Seligkeit klingen. Denn er spricht immerfort von seinem Glück — von seinem Glück, das darin seinen Grund hat, daß ein junges Mädchen und seine Ehefrau ihn lieben und daß auch er die beiden liebt. Aber man würde von diesem Glück des Grafen nichts merken, wenn er es nicht selbst sagen würde. Er macht ganz und gar nicht den Eindruck eines Glücklichen. Im Gegenteil, er zeigt unablässig ein mürrisches Gesicht. Weder daß er nach zwölfjähriger Kerkerhaft befreit wird, noch daß zwei Frauen ihm ihr Herz geschenkt haben, vermag anscheinend seine Stimmung zu heben. Er ist während des ganzen Dramas schlechter Laune, und man begreift absolut nicht, daß ein derart übellauniger, unausstehlicher Mensch so sehr geliebt wird, noch dazu von zwei Frauen auf einmal.

Wie der Graf, so die anderen Personen des Dramas. Nie vermögen sie zu erwärmen, vermögen sie hinzureißen. Selbst

im höchsten Affekt bleiben sie kalt und lassen sie kalt. Mit einziger Ausnahme des jungen Mädchens, das gelegentlich, aber auch nur gelegentlich, einen echten Gefühlston anschlägt, läßt niemand einen wirklichen Herzenslaut hören. Alles nur Rhetorik. Alle wissen sie zu reden und haben eine sichtliche Freude an der Wohlgesetztheit ihrer Worte, an der Farbigkeit ihrer Vergleiche und Bilder.

Eine Eigentümlichkeit, welche das moderne Ästhetenstück kennzeichnet, ist auch hier zu bemerken. In den Augenblicken höchster dramatischer Spannung, stärkster Gemütsbewegung schildern sich die Personen auf der Bühne gegenseitig Landschaftsbilder. Im modernen Ästhetenstück kann es geschehen, daß jemand, bevor er einen andern umbringt, ihn auf die seltsame Farbenwirkung aufmerksam macht, welche die Spiegelung eines violetten Abendhimmels in einem blauen See hervorbringt. Im „Graf von Gleichen" kommt ähnliches vor. Da ist beispielsweise die große Szene zwischen der Gräfin und dem jungen Mädchen, die entscheidende Aussprache zwischen den beiden Frauen. Die Gräfin schwelgt in Erinnerungen. Sie erzählt, wie sie einst mit dem Grafen am Bogenfenster der Burg gestanden und was man da gesehen: das Wasser, das zu Tal durch schwarze Büsche lief, die stumm gestreckten Bäume, die hingetriebenen Wolken. Kann man sich eine ärgere Unnatur denken, als die, daß eine Frau der Nebenbuhlerin in dem Augenblick, in dem sie mit ihr um die Liebe des Gatten ringt, die Aussicht aus einem Bogenfenster beschreibt?

Einzig in der Gestalt und in einzelnen Worten des jungen Mädchens findet sich, wie gesagt, einige Poesie; und mit Rücksicht hierauf darf man die Frage nach der poetischen Begabung des Autors doch wohl nicht allzu schroff verneinen, so viele Gründe zu dieser Verneinung auch sonst sein Drama bietet. Es mag also zweifelhaft bleiben, ob er ein Dichter ist oder

nicht. Als unzweifelhaft aber kann gelten, daß er kein Dramatiker ist.*)

Es pulsiert auch nicht ein dramatischer Nerv in dem Stücke dieses Schriftstellers, der nach der Aussage von Autoritäten die Zukunft des deutschen Dramas bedeutet. Seine Tragödie ist langweilig, ermüdend, gänzlich bühnenunwirksam. Nicht ein einzigesmal im Verlauf ihrer Aufführung wird in dem Zuschauer etwas wie Spannung oder sonst eine dramatische Emotion hervorgerufen. Merkwürdig ist dabei, daß es dem Stück an Ereignissen nicht mangelt. Aber es zeigt sich, daß auch die Ereignisse noch kein Drama ausmachen. Es muß eben die Begabung des Dramatikers hinzukommen, die aus den Ereignissen dramatische Bewegung, dramatische Handlung schafft. Fehlt diese Begabung, so kann ein Fall eintreten gleich dem vorliegenden, wo ein Drama Ereignisse hat und doch keine Handlung.

Ein augenfälliges Beispiel dafür, wie wenig der Autor es verstanden hat, die Ereignisse, die der Stoff ihm bot,

*) Dies hat das neueste Stück von Schmidtbonn, das gleichfalls im Reinhardtschen Kammerspielhause aufgeführt worden ist, in einer noch eklatanteren Weise dargetan, als „Der Graf von Gleichen." Das Stück, das den marktschreierischen Titel führt „Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen" und das ein Thema behandelt, aus dem sich wohl ein Drama hätte bilden lassen (ein junges Mädchen aus guter Familie ist von einem Diebe während eines Einbruchs vergewaltigt worden und bringt ein Kind zur Welt), zeigt eine so gänzliche Verkennung aller Grundbegriffe der dramatischen Kunst, eine solche Ohnmacht, eine solche Hilflosigkeit, daß es selbst vom Publikum der Reinhardtschen Kammerspiele abgelehnt wurde, welches doch sonst nicht leicht dem Urteile über einen Autor widerspricht, das in den literarischen Kreisen geprägt worden ist. Aber auch dieser schwere Mißerfolg wird die literarischen Kreise gewiß nicht hindern, nach wie vor an Wilhelm Schmidtbonns dramatische Sendung zu glauben.

dramatisch zu gestalten, findet sich gleich im ersten Akt. Nach zwölfjähriger Gefangenschaft kehrt der Graf von Gleichen unerkannt in seine Burg zurück. Diese Heimkehr des Abwesenden, den die Seinigen verloren glaubten, ist stets ein Lieblingsthema der Poesie aller Zeiten und Völker gewesen, ein Lieblingsthema deshalb, weil es so dankbar ist. Besonders dankbar ist die Aufgabe für den Dramatiker. Wie reich ist sie an dramatischen Möglichkeiten, an Möglichkeiten der Spannung und Entladung! Wie kann hier zugleich mit dem Dramatiker der Dichter sich betätigen, wie volle, herrliche Akkorde kann er anschlagen! Und es ist sowohl für den Dramatiker, wie für den Dichter Schmidtbonn bezeichnend, daß er in dieser Heimkehrszene so gänzlich versagt hat.

Der echte Dramatiker würde die Heimkehr als ein mächtiges Crescendo gestalten. Er würde das Heimverlangen, das Heimsuchen, das schließliche Heimfinden zeigen, er würde alle Register ziehen von der Sehnsucht bis zum Jubel, er würde die Erwartung aufs höchste steigern und mit einem Glückseligkeitsfinale die Szene schließen. Schmidtbonn gibt nichts von alledem. Dieser Dramatiker scheint nicht zu ahnen, daß die Szene dramatisch zu gestalten ist. Eigentlich kehrt der Graf überhaupt nicht heim, sondern der Vorhang geht auf, und er ist bereits heimgekehrt.

Also gut! Er ist heimgekehrt. Endlich, endlich, nachdem er über ein Jahrzehnt fern gewesen, nachdem er unerhörte Abenteuer bestanden und die halbe Welt durchwandert hat, sieht der Graf die heiß geliebte, die heiß ersehnte Heimat wieder. Wie mag es in seiner Brust stürmen! Es stürmt folgendermaßen: Das Türkenmädchen, das der Graf mit sich führt, sagt ihm, es werde kein Haus mehr ansehen, als bis es vor dem Hause des Grafen stehen werde. „So sieh' dies an,“ antwortet der Graf, „du stehst davor.“ Das Mädchen kann

dies nicht glauben. Es denkt sich wahrscheinlich, daß der Graf, wenn er vor seinem Hause stünde, doch unmöglich so gleichmütig bleiben könnte. Allein der Graf spricht die Wahrheit. „Wir sind zu Haus,“ fährt er fort, „und müssen nicht weiter wandern mehr, wie sonst am Morgen.“ Hiernach geht er auf die Erörterung seines Verhältnisses zu dem Mädchen über. Diese Worte stellen den ersten Ausbruch des Heimkehrgefühls bei dem Grafen vor. So denkt sich ein deutscher Dichter die Wiederkunft des Verbannten. Der Verbannte wird gefragt: „Ist das dein Haus?“ Und er findet die aus der Tiefe des Gemüts kommende, die herzergreifende Antwort: „In der Tat, dieses Haus ist das meine.“

Das Wiedersehen mit der Frau. Alle haben den Grafen für tot gehalten, nur die Gräfin hat es nicht glauben wollen, hat jeden Morgen eine Messe für seine Wiederkehr lesen lassen, die ganzen zwölf Jahre lang. Jetzt geht sie wieder durch den Schloßhof in die Kirche an dem Grafen vorbei. Nun aber wird der Graf von seinen Gefühlen überwältigt werden, wird er die geliebte, die so unvergleichlich treue Frau an seine Brust ziehen oder ihr zu Füßen sinken. So meint man; doch die Meinung ist irrig. Der Graf bleibt so ruhig und kühl, wie er zu Anfang war. Unerkannt tritt er an die Gräfin heran und sagt, er bringe ihr Botschaft von ihrem Mann. „Lebt er noch?“ fragt die Gräfin. „Er lebt und ist frei wie ich,“ antwortet der Graf. Die Gräfin stutzt. Der Graf — ja, schließt er sie immer noch nicht in seine Arme? O nein, er kann nicht umarmen, er muß sich zuerst noch literarisch ausdrücken — er muß zeigen, daß er Vergleiche machen kann. Auf die Frage der Gräfin: „Was sagt Ihr da?“ erwidert er: „Ich sag ein Ding,“ und nun wird das Ding mit einer ganzen Reihe von anderen Dingen verglichen, mit einem Baum, mit dem Himmelblau, mit dem Sand unterm Schuh, mit dem

Riemen unterm Rock. Während dieser Vergleiche erkennt die Gräfin den Grafen. Das muß er sein, denkt sie sich offenbar; denn so literarisch kann auf der ganzen Welt nur der Graf von Gleichen (von Wilhelm Schmidtbonn) sein.

Die Gräfin also erkennt den Grafen. In jedem anderen Stück würde jetzt der Strom der Freude aus dem Herzen der Gräfin hervorbrechen. In jedem anderen Stück — aber nicht in diesem. Die Gräfin „hebt einen Arm und wird zu Stein“. Nun ist es gewiß, daß jemand aus übergroßer Freude die Sprache verlieren kann. Allein Personen, die auf die Bühne kommen, treten sicherlich nicht zu dem Zweck auf, um die Sprache gerade da zu verlieren, wo sie unbedingt etwas sagen müßten. Der Dichter hat doch die Aufgabe, mitzuteilen, durch Worte mitzuteilen, was die Herzen der von ihm geschaffenen Menschen bewegt; und er macht es sich gar zu bequem, wenn er sie eben im bedeutendsten Augenblick zu Stein erstarren läßt. Aus ihrer Erstarrung gelöst, sinkt die Gräfin dem Grafen zu Füßen. Und wie benimmt sich der Graf? Er benimmt sich natürlich wieder literarisch. Er vergleicht allerdings diesmal nicht — aber er zitiert. Er zitiert einen Vers, den die Gräfin einst gereimt hat. Und auch dann findet er noch kein Wort der Herzlichkeit, der Dankbarkeit, der Liebe für die Frau, sondern er schildert, immer nur mit sich beschäftigt, die Länge seiner Abwesenheit.

So gehen diese Szenen, welche dramatische Höhepunkte sein könnten, ohne jede Wirkung vorüber. In gleicher Weise sind die anderen dramatischen Elemente ungenützt geblieben, die der Stoff enthält, während umgekehrt das Drama gerade aus jenem Teile des Stoffes gebildet ist, der sich zur dramatischen Behandlung nicht eignet.

Der Stoff ist der bekannten Sage vom Grafen von Gleichen entnommen, einer der anmutigsten unter den Legenden

des Mittelalters. Der Graf von Gleichen zieht mit den Kreuzfahrern in das Heilige Land, wird von den Türken gefangen und in den Kerker geworfen. Viele Jahre währt seine Gefangenschaft. Da gewinnt ihn die Tochter des Kerkermeisters lieb; und nachdem er ihr versprochen, daß er sie nach Deutschland mitnehmen und zu seiner Frau machen werde, öffnet sie die Kerkertür und entflieht mit dem Ritter. Der Graf von Gleichen kehrt mit dem Türkenmädchen heim auf sein Schloß und findet dort seine Frau, die er tot geglaubt, noch am Leben. Das Mädchen ist inzwischen zum Christentum übergetreten, und manchmal wird die Sage auch so erzählt, daß der Graf das Mädchen bereits geheiratet hat, ehe er in der Heimat wieder eintrifft. Das Problem, das jetzt entsteht, ist schwierig — dermaßen schwierig, daß nur der Papst es lösen kann. Der Graf erstattet dem Heiligen Vater Bericht, und der Papst entscheidet: Das Mädchen hat an dem Grafen mit einer Treue gehandelt, mit der nur die eigene Frau hätte handeln können. Auch muß der Graf das gegebene Wort halten, oder, in der anderen Version, die Ehe, die der Graf mit dem Mädchen geschlossen hat, kann nicht gelöst werden. Da jedoch auch die erste Ehe des Grafen nicht gelöst werden kann, so müssen eben beide Ehen gültig bleiben. Was dem Grafen begegnet ist, stellt einen so unerhörten Ausnahmefall dar, daß auch eine unerhörte Ausnahme vom Gesetz gestattet ist; der Graf also behält seine beiden Frauen, und der Papst gibt seinen Segen dazu.

Die dramatischen Elemente dieses Stoffes sind vor allem die Heimkehr des Grafen und vorher seine Befreiung aus der Gefangenschaft. Auch die Befreiung ist für das Drama nicht verwertet. In einem Vorspiel wird allerdings, wie erwähnt, der Graf als Gefangener gezeigt. Das Vorspiel ist jedoch nicht das Drama der Befreiung des Grafen, das es sein könnte und

sollte, sondern es ist ein Gespräch zwischen dem Grafen und dem Tode. Warum der Autor den Tod in Person auftreten läßt, ist nicht klar. Wohl verliert eine Person der Tragödie ihr Leben; aber daß eine oder mehrere von den handelnden Personen sterben, geschieht doch in jeder Tragödie; in der Tragödie vom Grafen von Gleichen spielt also der Tod keine besondere Rolle, und es liegt daher kein Grund vor, ihn als eigene Gestalt in dem Stück mitwirken zu lassen. Dazu kommt, daß er auch so gar nichts besonderes zu sagen weiß. Das Gespräch zwischen dem Ritter und dem Tod ist ebenso prätentiös, als es inhaltsleer ist. Gewiß, der Autor ist unbeschränkt in der Auswahl seiner Figuren. Er darf sich auf die Bühne holen, wen er will, aus dem ganzen Bezirk des Irdischen wie auch des Überirdischen. Allein er hat dann doch wieder gegenüber seinen Figuren gewisse Verpflichtungen. Er darf nur diejenigen Personen auf das Theater bringen, die er reden zu lassen vermag, wie es ihnen zukommt. Der Tod nun ist eine so bedeutende Person, daß es ihm lediglich geziemt, Bedeutendes zu reden. Und ein Autor hat nicht das Recht, den Tod aus der Geisterwelt herzubemühen, um ihn einige Banalitäten sagen zu lassen.

Nicht Befreiung also, noch Heimkehr sind dramatisch ausgestaltet. Den eigentlichen Inhalt des Dramas bildet vielmehr das Problem des Verhältnisses des Grafen zu seinen beiden Frauen.

Die Sage macht sich die Lösung des Problems sehr leicht. Sie entscheidet es durch einen Machtspruch des Papstes. Im allgemeinen gehören zu einer Ehe ein Mann und eine Frau. Wenn es aber dem Papst beliebt, ist drei gleich zwei und kann ein Ehepaar auch aus einem Mann und zwei Frauen bestehen. Damit ist die Angelegenheit erledigt.

Für eine Sage, eine mitteralterliche Sage noch dazu,

ist diese Lösung des Problems durch den Papst vollkommen genügend. Der moderne Autor muß auf den Papst, der mit übernatürlicher Macht eingreift, verzichten. Der Papst fällt denn auch in der Tragödie von Schmidtbonn eine verneinende Entscheidung, und der Autor versucht, das Problem auf natürlichem Wege zu lösen.

Der Graf von Gleichen bemüht sich in der Tat, eine Ehe zu Dreien zu verwirklichen, — nicht das, was man heutzutage ironisch eine Ehe zu Dreien nennt, eine Ehe mit einer Frau und einer Geliebten, — sondern eine wirkliche Ehe mit zwei legitimen Frauen. Dieser Versuch, eine Ehe zu Dreien zu führen, soll dramatisch, sein trauriges Ende, die Ermordung des Türkenmädchens durch die Gräfin, soll tragisch sein. Hier nun liegt der Grundfehler des Dramas. Denn es versteht sich von selbst, daß außerhalb des orientalischen Harems eine Ehe mit zwei legitimen Frauen nicht nur dem Recht und der Sitte entgegen, sondern wider alle Natur, wider alle Möglichkeit ist; und es ist ebenso selbstverständlich, daß das Naturwidrige, daß das Unmögliche niemals dramatisch, niemals tragisch sein kann. Und daß der Autor sich gerade das Unmögliche aus seinem Stoffe zur dramatischen Behandlung herausgesucht hat, spricht am stärksten gegen seine Eignung als Dramatiker. Die Sage erzählt, daß der Papst die Ehe bewilligt, und schließt hier ab; sie hütet sich wohl, diese unmögliche Ehe noch weiter zu verfolgen; sie ist mithin viel klüger, viel feinfühliger als ihr moderner Bearbeiter, der sein Drama eigentlich erst in dem Augenblicke beginnen läßt, wo die Geschichte nicht mehr weiter geht.

Der Graf von Gleichen stellt also an zwei Frauen, die ihn lieben, das Ansinnen, daß sie sich in ihn teilen sollen. Das Ansinnen wird natürlich zurückgewiesen. Die Gräfin sagt: „Weil ich dich lieb hab', will ich dich ganz und teile nicht.“ (Ein

hübscher Zug ist es, wenn im Gegensatz zur Gräfin das Türkenmädchen als so hingebend geschildert wird, daß es, dafern es den Geliebten nur behalten darf, sogar zu teilen bereit ist.) Wenn nun der Graf von zwei Frauen verlangt, was niemals zwei Frauen, die einen Mann lieben, bewilligt haben, was überhaupt niemals Frauen zugestanden haben, seit es Frauen gibt, so ist das nicht dramatisch, noch ergreifend, sondern es ist töricht und albern. Und wenn er gar die beiden Frauen zur Erfüllung seines törichten Verlangens durch Gewaltmittel zwingen will, so ist das erst recht nicht dramatisch, sondern nur empörend und widerwärtig.

Der Graf, von dem es in dem Drama immer heißt, er sei ein weicher Träumer, der sich selbst ein krankes Kind nennt, das träumen muß, ist nämlich in Wirklichkeit bis zum äußersten selbstsüchtig, herzlos und brutal, kurzum der echte und rechte Held eines modernen Ästhetenstückes. Ihr könnt euch hassen, wenn ihr mich nur liebt, sagt er zu den beiden Frauen, der Gemütsmensch! Der Gräfin, die sich gegen die Aufnahme einer zweiten Frau in die Ehe wehrt, droht er, er werde über sie treten, wenn sie ihm den Weg versperre. Bald darauf tritt er wirklich. Er kündigt ihr an, daß er sie aus dem Hause jagen werde, wenn sie nicht darein willigen werde, in Gemeinschaft mit dem Türkenmädchen zu leben. Und schließlich begeht er die Brutalität, die geradezu ungeheuerliche Brutalität, die Gräfin und das Mädchen zu nötigen, daß sie beide sein Lager teilen.

Es ist nur zu begreiflich, daß am Morgen danach die Gräfin der Türkin nach dem Leben trachtet und sie am Ende vom Felsen herabstürzt. Man kann den Haß der Gräfin gegen die Nebenbuhlerin verstehen, wegen deren sie eine so unerhörte Demütigung hat erdulden müssen. So sehr also auch das arme, unschuldige Opfer zu beklagen ist, so erscheint doch

der Mord in diesem Stücke voll Unnatur vielleicht als die einzige natürliche Handlung. Und es geht wirklich nicht an, daß der Graf, nachdem ihm solches geschehen, mit dem Herrgott hadert, dem er sogar den Abbruch der Beziehungen ankündigt, — daß er sich als ein von einer höheren Macht gebrochener Mensch hinstellt, — kurzum, daß er sich als tragischen Helden aufspielt. Wer durch seine Torheit und Roheit Frauen zur Verzweiflung treibt, ist kein tragischer Held; und daß ein Mann zwei Frauen heiraten will, ist keine Tragödie, sondern ein Unsinn.

„Der Marquis von Keith"

Von Frank Wedekind

„Der Marquis von Keith" war bereits auf zwei Berliner Bühnen durchgefallen. Max Reinhardt, der weiß, was er der Literatur schuldig ist, führte das Stück in den Kammerspielen des „Deutschen Theaters" zum dritten Male auf und bot ihm dadurch die Möglichkeit, zum drittenmal durchzufallen.

Immerhin, man durfte der Direktion des „Deutschen Theaters" dankbar sein für diese Aufführung, die Gelegenheit gab, den Fall Wedekind auf Grund eines Stückes zu erörtern, in dem dieser Autor so deutlich, so überzeugend wie in wenigen anderen von seinen Werken den Beweis liefert für alles — was er nicht kann. Wenn man einer Vorstellung dieses Stückes beiwohnte, so staunte man mit jedem Akte mehr über die Unverfrorenheit, mit der eine kleine, aber lärmende Clique Frank Wedekind für einen dramatischen Dichter ausgibt, — staunte man darüber, daß sogar einige kluge kritische Köpfe unter den Anhängern Wedekinds sich befinden, — staunte man darüber, daß ein derartiger „Dramatiker" es dazu hat bringen können, auf unserer modernen Bühne eine Rolle, ja eine bedeutende Rolle zu spielen, — staunte man über den gutmütigen Snobismus des Publikums, das solche „Dramen" akzeptiert und sogar mit Beifall ausgezeichnet hat.

Es ist ja in unserer modernen deutschen Dramatik, nach vielversprechenden Anfängen, leider die Regel geworden, daß

zur Ausführung der dichterischen Pläne die dichterische Kraft nicht ausreicht. Aber nirgends ist der Zwiespalt zwischen Wollen und Können so ungeheuer wie im Falle Wedekind. Die Anhänger Wedekinds behaupten, daß er ein origineller Geist sei. Vielleicht ist er das wirklich. Nur scheint die Leitung gestört, die vom Kopf, in dem dieser Geist wohnt, zur schreibenden Hand führt. Der Kopf mag voll der merkwürdigsten, der eigenartigsten Ideen und Gestalten sein, — die schreibende Hand vermag sie nicht auszudrücken, nicht auszuführen. Es ist ein Produzierenwollen ohne jede produktive Kraft, — ein Zustand künstlerischer Ohnmacht, der tragisch sein würde, wenn nicht der Erfolg, der dieser Ohnmacht zuteil geworden ist, ihr, für den Augenblick wenigstens, die Tragik nähme.

Der Fall Wedekind kompliziert sich noch in folgender Weise: Die Ohnmacht dieses Autors, seine Unfähigkeit, zu gestalten, bringt es mit sich, daß die Personen seiner Stücke und deren Äußerungen manchmal wie Parodien wirken. Wenn dann das Publikum im Theater über die parodistischen Wirkungen lacht, so erklären die Anhänger Wedekinds diese Wirkungen für beabsichtigt und ihn selbst für einen großen Humoristen und Satiriker. In der Tat aber treten diese heiteren Wirkungen zumeist sehr gegen seinen Willen ein. Wedekind will durchaus ernst genommen werden. Man muß ihn nur selbst in seinen Stücken spielen sehen, muß sehen, mit welch blutigem Ernst er seinen Marquis von Keith, seinen Karl Hettmann vorführt und vorträgt, diese „tragischen“ Figuren, die so unglaublich lächerlich sind.

Als eines seiner letzten Werke, das Schauspiel „Musik“, in einer Berliner Zeitschrift veröffentlicht wurde, schickte er eine Einleitung voraus, in der er entrüstet gegen diejenigen protestierte, die sein Schauspiel als „Komödie“ auffassen könnten. „Wer in einer sittlich ernsten dramatischen Arbeit,“ schrieb

er, „allen sittlichen Ernst mit souveräner Verachtung links liegen läßt und sich lediglich an die Witze hält, die in den Stichworten liegen, der kann meiner Überzeugung nach auch aus Shakespeares „Hamlet“ eine Hanswurstiade machen.“ Es versteht sich, daß auch dieses Drama an parodistischen Wirkungen so reich ist wie alle früheren. Aber der Autor sagt ja selbst: es ist ein ernstes, sogar ein sittlich ernstes Drama. Und natürlich sind auch alle früheren Dramen „sittlich ernst“. Nicht einmal den „Kammersänger“ darf man als Komödie auffassen. Wedekind verbietet es ausdrücklich in derselben Einleitung. Die Komik, die Publikum und Kritik in diesen Werken sittlichen Ernstes gefunden zu haben glaubten, war also vom Verfasser nicht beabsichtigt. Und wir haben hier den gewiß seltenen Fall, daß ein Schriftsteller in den Ruf eines Humoristen, eines Satirikers kommt, hauptsächlich aus dem Grunde, weil das Publikum über Stellen in seinen Werken lacht, die er ernst gemeint hat.

Von allen diesen Unzulänglichkeiten Wedekinds, namentlich von den dramatischen, gibt „Der Marquis von Keith“ ein übersichtliches Bild. Sie liegen in dem Stücke gleichsam wie in einem Schaukasten ausgestellt.

Gewollt hat Wedekind etwas sehr Gutes. Nur hat eben wieder bei der Ausführung die Kraft völlig versagt. Er hat einen Glücksritter zeigen wollen, der allein durch die Macht seiner Persönlichkeit in der Welt sich durchsetzt, der einen seltsamen, faszinierenden Einfluß über Männer und Frauen zu gewinnen weiß und der diesen Einfluß dazu benützt, um die Frauen zu seinen Geliebten zu machen und den Männern ihre Geldbeutel zu leeren. Es ist keine Frage, daß Glück und Ende eines solchen modernen Abenteurers, in dem Elemente von John Law und von Casanova sich mischen, einen ausgezeichneten Stoff für ein Drama abgeben können. Hauptaufgabe des

Autors, der dieses Drama schreibt, ist, die Macht der Persönlichkeit, auf der das Drama beruht, gleichsam am Werke zu zeigen und auf der Bühne darzustellen, wie der Held Männer und Frauen verwirrt und bezwingt. An klassischen Beispielen fehlt es nicht. Man denkt an Balzacs Mercadet, der so meisterlich geschildert ist, wie er für seine abenteuerlichen geschäftlichen Kombinationen doch sich Kredit zu schaffen weiß. Man denkt auch an Molières Don Juan, der mit so unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit seinen Gläubiger Monsieur Dimanche beschwindelt und beschwichtigt.

So hätte auch Wedekind seinen Helden zeigen — hätte, wie das Beispiel dieser Meister lehrt, wie das Wesen des Dramas es erfordert, den Charakter des Helden in dramatischer Handlung vor den Augen der Zuschauer sich entwickeln lassen müssen. Das hat er nicht getan, weil er dazu nicht fähig ist. Da aber der Held doch charakterisiert werden muß, so geschieht dies in der Weise, daß die Leute auf der Bühne erzählen und daß er selbst mitteilt, welchen Charakter er hat. In „Hidalla“ konnten wir denselben technischen Kunstgriff bewundern. Der Held jenes Dramas ist ein genialer Mensch. Als solcher wird er dadurch charakterisiert, daß die Leute auf der Bühne ihn fortwährend als Genie anreden, und daß er sich selbst ein Genie nennt. Der Marquis von Keith ist ein Mann von rücksichtsloser Energie, die alle Menschen in ihren Bann zwingt und alle Schwierigkeiten überwindet. Dies wird dem Zuschauer dadurch deutlich gemacht, daß Anna, eine der Geliebten des Marquis von Keith, ihn einen Mann von bewundernswürdiger Energie nennt. Etwas später sagt sie: „Du bist allerdings nicht umzubringen.“ Worauf der Marquis von Keith antwortet: „Dieser Eigenschaft verdanke ich in der Tat auch so ziemlich alles, was ich bis jetzt erreicht habe.“ Und nach diesem Gespräch, das zu Beginn des Stückes stattfindet, betrachtet

der Autor die Aufgabe, ein Charakterbild seines Helden zu geben, im wesentlichen als gelöst.

Aber nein, wir wollen Wedekind nicht unrecht tun. Er charakterisiert seinen Helden auch, indem er ihn dramatisch agieren läßt. Eine dramatische Hauptaktion des Marquis von Keith ist, daß er anderen Leuten Geld gibt. Bald kommt es sich eine seiner Geliebten von ihm holen, bald ein verhungerter Dichter. Und in fast jedem Akt greift der Marquis von Keith in die Brusttasche seines Rockes, holt sein Portefeuille heraus und verteilt je nach Bedarf Hundert- oder Tausendmarkscheine. Daß der Marquis von Keith die Menschen bezwingt, bezwingen muß, wird auf solche Weise überzeugend dargetan. Man sieht, daß es keinen Widerstand gibt gegen die Macht dieser Persönlichkeit, — einer Persönlichkeit, die immerfort nach der Brieftasche greift.

Der Marquis von Keith ist ein vermögensloser Abenteurer und wirft doch mit Hundert- und Tausendmarkscheinen um sich. Es besteht da eine gewisse Unklarheit. Der Kenner Wedekindscher Dramen ist an solche Unklarheiten gewöhnt und gewöhnt auch daran, daß der Autor in der Regel es nicht der Mühe für wert hält, sie aufzuklären. Hier jedoch werden einige Beiträge zur Lösung des Rätsels geliefert. Man sieht wenigstens einmal, wie der Marquis von Keith einen Pump anlegt. Die Szene ist seltsam genug. Der Marquis von Keith spricht mit seinem Freunde Scholz. Der Marquis ist in einer argen Klemme; er sagt, daß er sogar daran gedacht habe, ihm anvertraute Gelder anzugreifen. Scholz antwortet: „Ich kann dir schon noch zehn- oder zwanzigtausend Mark überlassen. Ich bekam (Man beachte das „bekam"! Die Personen Wedekinds lieben es, im Imperfekt zu reden) gerade heute zufällig einen Wechsel von meinem Verwalter über zehntausend Mark." Er entnimmt seinem Portefeuille einen Wech-

sel und reicht ihn von Keith hin. Dieser reißt ihm das Papier aus der Hand: „Komm mir dann aber, bitte, nicht gleich morgen wieder damit, du wolltest das Geld zurückhaben!“ Es eröffnet sich hier der Ausblick auf eine neue Pumpmethode. Darlehnssucher haben bekanntlich nicht immer Erfolg. Vielleicht liegt dies daran, daß sie mit denen, von denen sie sich Geld ausleihen wollen, zu liebenswürdig umgehen. Der Marquis von Keith hingegen macht das ganz anders; und die angeführte Szene tut dar, daß es, um von jemandem zehntausend Mark geliehen zu erhalten, kein so sicheres Mittel gibt, als das: ihn anzuschnauzen.

Vor allem aber ist der Marquis von Keith ein Unternehmer — ein Unternehmer im allergrößten Stil. Er wirft mit den Millionen nur so in der Luft herum. In München will er ein „großangelegtes Konzerthaus“ gründen, den „Feenpalast“, mit einem Kapital von zwanzig Millionen. Der Bau eines Konzertsaales kostet heutzutage vielleicht, wenn man ihn hoch veranschlagen will, fünfhunderttausend Mark. Zwanzig Millionen erscheinen daher etwas reichlich. Aber der Marquis von Keith ist gewohnt, mit runden Summen zu rechnen. Er braucht zwanzig Millionen, um seinen Konzertsaal zu bauen; billiger tut er es nicht. Er braucht sie — ja, aber wird er sie auch bekommen? Nichts einfacher als das. Der Marquis von Keith tritt auf in Begleitung eines Bierbrauereibesitzers, eines Baumeisters und eines Restaurateurs. Er entfaltet vor ihnen auf dem Tisch die Baupläne für den „Feenpalast“. „Habens auch die Toiletten nicht vergessen?“ fragt der Bierbrauereibesitzer. (Wedekind ist nämlich Humorist.) Hierauf legt der Marquis von Keith die Eröffnungsbilanz vor. Die ganze Szene dauert keine drei Minuten. Und das Zwanzig-Millionen-Unternehmen ist begründet. Nein, noch nicht ganz. Der Marquis von Keith muß erst nach Paris fahren, weil nämlich bei

dem Unternehmen Aktien ausgegeben und weil bekanntlich die Aktien eines in München begründeten Konzerthauses an der Pariser Börse gehandelt werden.

Das begibt sich im zweiten Akt. Im dritten Akt wird bereits die Begründung des „Feenpalastes“ durch ein Fest gefeiert, dessen Glanz dadurch veranschaulicht wird, daß eine Dame an ein Fenster tritt und ausruft: „Nein, dieses Lichtmeer!“ Auch wird bei diesem Fest ein Feuerwerk abgebrannt — kein gewöhnliches, sondern ein solches, das erstens ein Feuerwerk und zweitens ein Symbol ist, — ein Symbol für das Blendwerk, das der Marquis von Keith den Leuten vormacht. Im vierten Akt hören wir, daß der „Feenpalast“ mit einem ungeheuren Erfolg eröffnet worden ist. Der Erfolg ist deshalb so ungeheuer gewesen, weil eine Geliebte des Marquis von Keith als Sängerin aufgetreten ist, die zwar in dem Stück von sich sagt, daß sie nicht singen kann, die aber in dem Feenpalastkonzert eine neue Pariser Toilette getragen hat. Im fünften Akt endlich erfahren wir, daß der Marquis von Keith seinen Posten als Direktor der Feenpalastgesellschaft aufgeben muß, weil seine Geschäftsbücher nicht in Ordnung sind.

Wir hören — wir erfahren. Denn von der ganzen Entwickelung des Feenpalastunternehmens, die den Hauptinhalt des Stückes ausmacht, kommt, außer der famosen Begründungsszene, nichts auf die Bühne. Der Zuschauer sieht im wesentlichen nur den Marquis von Keith über die Bühne hinken und hört ihn über die Vorgänge des Dramas reden, die jedoch fast alle hinter den Kulissen oder in den Zwischenakten sich abspielen.

Die ganze Feenpalastgeschichte zeigt, wie in Deutschland das Geld auf der Straße liegt. Wer rasch reich werden will, braucht lediglich in München einen Konzertsaal zu gründen und darin eine Sängerin in einer neuen Pariser Toilette auftreten zu lassen. Der Marquis von Keith hätte es zu einem

unermeßlichen Vermögen gebracht, wenn er nur darauf Bedacht genommen hätte, seine Geschäftsbücher ordentlich zu führen. Und man begreift unter diesen Umständen nicht, daß es in Deutschland immer noch so wenig Millionäre gibt . . .

Dreierlei muß der Dramatiker bilden können: Charaktere, eine Handlung und einen Dialog. Was über die Art gesagt worden ist, wie Wedekind die Hauptfigur seines Dramas schildert, mag zur Würdigung seiner Charakterisierungskunst genügen. Verlockend wäre es freilich, auch auf die Nebenfiguren einzugehen. Da ist namentlich Ernst Scholz, der Freund des Marquis von Keith. Ernst Scholz ist ein Mann, der aus moralischen Gründen ein Eisenbahnreglement geändert und dadurch einen Unfall hervorgerufen hat, — der dann nach München kommt, um sich zum Genußmenschen auszubilden, der infolgedessen ein Verhältnis mit einer Kellnerin anfängt und radfahren lernt, was aber nur ein Mittel zu einem andern, höheren Zweck ist, zu dem Zweck nämlich, sich um seine Mitmenschen verdient zu machen, — der, nachdem er beim Feuerwerk des Marquis von Keith von einem Stück des großen Mörsers an die Kniescheibe getroffen worden ist, erklärt, er sei das glücklichste Geschöpf unter der Sonne, — und der am Schluß des Stückes mitteilt, er werde eine Irrenanstalt aufsuchen, welche Selbsterkenntnis man billigt, mit dem Bedauern, daß sie ihm nicht schon zu Anfang des Stückes gekommen ist. Eine Bühnenfigur mit einem Wort, welche die Herzen erfreut durch eine Fülle unfreiwilliger Komik.

Auf derselben künstlerischen Höhe wie die Charaktere des Dramas stehen Handlung und Dialog.

Die Handlung im Drama soll als eine Linie des Geschehens, als eine Linie zusammenhängender, künstlerisch angeordneter Ereignisse sichtbar werden. Eine solche Linie ist in keinem Drama von Wedekind zu sehen. Er verwendet

die Ereignisse gleichsam im Rohstoff, er ist nicht imstande, sie künstlerisch zu verarbeiten, sie zu ordnen, in Zusammenhang zu bringen, eine Linie dramatischen Geschehens aus ihnen zu bilden. In seinen Stücken gibt es keine Handlung, sondern nur Ereignisse.

Die Ereignisse haben alle etwas ungemein Plötzliches. Plötzlich wird ein Unternehmen gegründet — plötzlich wird eine Wasserleiche hereingebracht. Diese Plötzlichkeit ist aber nicht zu verwechseln mit der unerwarteten Wendung, die wirkliche Dramatiker in ihren Stücken als wohlerwogenen, künstlerischen Effekt anbringen. In den Wedekindschen Stücken ist nichts wohlerwogen, nichts künstlerisch. Es ist vielmehr die künstlerische Ohnmacht, welche die Plötzlichkeit verursacht. Die Ereignisse, die der Autor nicht mit dramatischer Kunst herbeizuführen vermag, fallen gleichsam zur Tür herein.

Der Dialog bietet manchmal die Eigentümlichkeit, daß, wenn zwei Leute miteinander sprechen, der eine gar nicht zu hören scheint, was der andere sagt. Jeder redet vor sich hin, berücksichtigt die Worte des andern entweder garnicht oder höchstens mit einer flüchtigen Bemerkung und verfolgt dann, ohne sich von dem andern stören zu lassen, seine Betrachtungen. Die Gedanken des einen zu denen des andern in Beziehung zu bringen, Rede und Gegenrede auseinander hervorgehen zu lassen, ist eine Aufgabe, die dem Dramatiker Frank Wedekind Schwierigkeiten bietet, die er nicht immer zu bewältigen vermag; und so schreibt er stellenweise statt eines Dialogs zwei Monologe, die durcheinander laufen.

Eine andere Eigentümlichkeit des Dialogs. Der Marquis von Keith und Ernst Scholz führen ein Gespräch. Der Marquis erzählt von seinem Freund, dem Kriminalkommissär: „Er sank immer tiefer und tiefer, bis ihn schließlich die hohe Staatsanwaltschaft in ihren Armen auffing.“ Darauf Scholz: „Das

Mädchen (nämlich die Kellnerin, mit der Scholz ein Verhältnis hat) konnte es absolut nicht fassen, daß ich bis heute noch nicht Radfahren gelernt habe.“ Darauf von Keith: „Ich warne dich noch einmal, sei nicht zu offenherzig. Die Wahrheit ist unser kostbarstes Lebensgut, und man kann nicht sparsam genug damit umgehen.“ Vom Kriminalkommissär springt also das Gespräch plötzlich zu der Kellnerin, die mit diesem nicht das mindeste zu tun hat, und zum Radfahren, und dann gibt ebenso plötzlich der Marquis von Keith sein Aphorisma über die Wahrheit von sich, das möglicherweise mit dem Kriminalkommissär, aber sicherlich weder mit der Kellnerin noch mit dem Radfahren in Beziehung zu bringen ist. Stellen von solcher Art finden sich gar nicht selten. Es fehlt oft an der Fähigkeit, einen Gedanken auch nur kurze Zeit festzuhalten und auszuspinnen, und der Dialog wird infolgedessen sprunghaft und zerfahren bis zur Unsinnigkeit.

Der Dramatiker Frank Wedekind ist auch nicht imstande, die Redeweise lebendiger Menschen wiederzugeben. Die Personen im „Marquis von Keith“ reden nicht eine gesprochene, sondern eine geschriebene Sprache. Sie konstruieren gern große Perioden, in denen allerlei Relativ- und sonstige Nebensätze ineinander geschachtelt sind, und sie drücken sich, wie erwähnt, mit Vorliebe im Imperfektum und im Plusquamperfektum aus. Überdies bleibt die Sprache stets dieselbe, sie vermag nicht, sich den Stimmungen, den Gemütsbewegungen anzupassen, und auch im Affekt bauen die Personen des Wedekindschen Dramas Perioden und gebrauchen das Imperfektum. Der Marquis von Keith spricht einmal davon, daß er als Krüppel geboren ist; er springt wütend auf — „wütend“ schreibt der Autor ausdrücklich vor — und sagt: „So wenig, wie ich mich deshalb zum Sklaven verdammt fühle, so wenig wird mich der Zufall, daß ich als Bettler geboren bin, je daran

hindern, den allerergiebigsten Lebensgenuß als mein rechtmäßiges Erbe zu betrachten.“ Ein schöner Satz, wahrhaftig! Die Konjunktion „so wenig“, doppelt angewendet, bringt ein treffliches Gleichmaß hervor; das Substantiv „Zufall“ hält einen Nebensatz mit „daß“ in gebührender Abhängigkeit; und das Verbum „hindern“ macht von seinem Rechte Gebrauch und regiert den Infinitiv. In jeder Lehrstunde deutscher Grammatik würde dieser Satz mit Ehren bestehen. Nur im Gespräch, im lebendigen Gespräch ist er ein Unding; und komisch wirkt es gar, wenn Wedekind in einem solchen Übungssatz aus der Grammatikstunde einen Mann sich ausdrücken läßt, der wütend ist.

Die Aphorismen, die der Dialog des Dramas enthält, räumen mit den geltenden Moralbegriffen wieder einmal gehörig auf. Es wird schließlich noch dahin kommen, daß kein anständiger Mensch mehr wird moralisch sein können. Vor allem aber stammen aus dem „Marquis von Keith“ einige derjenigen Wedekind-Zitate, die den Anhängern dieses Autors als klassische gelten. Hier wird der Ausspruch getan: „Ich teile die Menschen in zwei große Klassen; die einen sind hopp-hopp und die anderen sind ethe-petete“ — ein Ausspruch, dessen Sinn vielleicht nicht jedem sich erschließt, der aber sicherlich erfreut durch den Wohllaut und die Eleganz der Ausdrucksweise. Und hier wird das große Wort gesprochen: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“ Die Existenz des Marquis von Keith ist zusammengebrochen; auf dem Divan liegt die Leiche seiner Geliebten; und die Empfindungen, die ihn in diesem Augenblick erfüllen, tut er kund, indem er sagt: „Das Leben ist eine Rutschbahn.“

Die Anhänger Frank Wedekinds mögen recht haben. Es mag sein, daß dem kühnen Geiste, der uns die Erkenntnis erschlossen hat, daß das Leben eine Rutschbahn ist, ein Platz im

kulturellen Dasein der deutschen Nation gebührt. Nur eines wäre zu wünschen, innig zu wünschen, daß nämlich dieser Geist davon abließe, sich gerade auf dem Gebiete des Dramas zu betätigen. Es möge seinen Anhängern überlassen sein, ihn als Dichter zu verehren, als Denker zu bewundern („Das Leben ist eine Rutschbahn“). Lediglich vom Theater soll er fernbleiben! Denn als Dramatiker ist er ein Dilettant — ein stümpernder Dilettant.*)

*) Josef Hofmiller, der ausgezeichnete Kritiker der „Süddeutschen Monatshefte“, äußert sich in seinem Buche „Zeitgenossen“ folgendermaßen über Wedekind: „Wenn sein Drama ‚Hidalla‘ den Untertitel trägt: ‚oder Sein und Haben‘, so trägt er selbst diesen: ‚oder Wollen und Können‘. Er kann nicht genug, um ein Künstler zu sein; teils weil er zu wenig Handwerk gelernt hat, teils weil dieser Zwiespalt das Problem seiner individuellen Existenz ist, das Problem Wedekind.“ Über Wedekinds Drama „Erdgeist“ fällt Hofmiller folgendes Urteil: „Gibt es einen abgerisseneren, theoretischeren und erklügelteren Dialog? eine ratlosere Führung der Handlung? ein stilloseres Durcheinander von Drama, Posse, Zirkus, Kolportageroman und Kaffeehauspsychologie? . . . . . „Man muß ein Goya oder ein Rops sein, um mit der Welt, in der Wedekind seine Probleme sucht, fertig zu werden. Zum Goya aber fehlt ihm jegliche schöpferische Kraft und zum Rops das Raffinement eines rassigen Halbbarbaren. Wedekind ist entsetzlich deutsch, absichtlich, anmutlos, schwerfällig, ein Ideologe vom reinsten Wasser.“ Schließlich wirft Hofmiller die Frage auf: „Sollte nicht dieser ganze Wedekind-Rummel ein lebensgroßer Reinfall sein? Sind am Ende die wackeren Wedekindianer lediglich am Marterpfahl der Angst angebunden unmodern zu werden, wenn sie ehrlich zugeständen: ‚Teufel noch einmal, ist das langweilig!‘? Man hat dem armen Publikum so lange suggeriert, daß Wedekind dämonisch interessant sei, bis das arme Publikum anfing, Konsumvereinsteufeleien für vulkanische Eruptionen zu halten.“

„Der Andere“

Von Julius Bab

Julius Bab, dessen tragische Komödie „Der Andere“ im „Hebbel-Theater“ aufgeführt wurde, erhebt Anspruch darauf, Ästhetiker und Dichter, Dramaturg und Dramatiker in einer Person zu sein.

Wer sich die Mühe, die wahrlich nicht geringe Mühe nimmt, sich durch die dramaturgischen Schriften Julius Babs hindurchzuarbeiten, wird zunächst finden, daß dem Verfasser in reichem Maße ein Talent gegeben ist, das in deutschen Landen so manchem den Ruf eines Denkers und Gelehrten eingetragen hat, — das Talent nämlich, selbst das Einfache und Klare auf eine umständliche und unklare Weise auszudrücken. Mit dieser Ausdrucksweise, die des profund philosophischen Tones sich bedient und auch dort bedient, wo sie nichts sagt, als das, was sich von selbst versteht, verbindet sich eine Art der Anschauung, die für das Wesentliche keinen Blick hat und das Unwesentliche als bedeutend ansieht.

Der gewöhnliche Mensch beispielsweise hat bisher stets die Ansicht gehabt, daß der Zweck des Theaters die Darstellung dramatischer Dichtungen sei. Julius Bab, der die Dinge in ihren Tiefen erfaßt, belehrt ihn eines Besseren. „Es ist ein gefährlicher Irrtum,“ sagt Julius Bab in seinem Buche „Kritik der Bühne“, „wenn man das Drama immer wieder zum eigentlichen, alleinigen Herrscher der Bühne er-

heben will, wenn man den ganzen Sinn des Theaters auf Mitteilung eines Dramas reduzieren zu können meint.“ Der eigentliche Sinn des Theaters liegt, nach Julius Bab, darin, daß es die Stätte der Schauspielkunst ist. Der Dichter kommt in der künstlerischen Rangordnung durchaus nicht vor dem Schauspieler — eher umgekehrt. Ja, außer dem Schauspieler gibt es auf dem Theater noch eine Anzahl anderer Künstler, und der Dichter steht lediglich in der Reihe aller dieser künstlerischen Personen, aber durchaus nicht als die Hauptperson. „Eine ganz eigene Melodie, eine nur ihren einzigartigen Formen entströmende Wirksamkeit lebt in der Theaterkunst, dieser organischen Verbindung mehrerer Künste, in deren Mittelpunkt das über der Arbeit des Dichters errichtete Werk des Schauspielers steht, um das sich aber die Arbeit des Bühnenarchitekten, des Bühnenmalers, des Regisseurs und anderer mehr versammelt.“

Nun ist es ja in der Tat auf manchen unserer deutschen Bühnen so weit gekommen, daß der Dichter nur eine Nebenrolle spielt. Der Komödiant insbesondere hat sich zu allen Zeiten über den Poeten erhaben gedünkt. In unserem modernen Theaterbetriebe sind aber auch andere Hilfskünste weit wichtiger geworden, als das Drama selbst, dem zu dienen ihre eigentliche Bestimmung ist. Der Regisseur, der Dekorationsmaler, der Bühnenarchitekt haben sich in den Vordergrund und den Dichter in den Hintergrund gedrängt. Wenn Max Reinhardt den „Sommernachtstraum“ inszeniert, so ist die Dichtung Shakespeares nur ein Vorwand zu einem auf der Bühne aufzubauenden Wald. Das sind Tatsachen — aber es sind eben Tatsachen, die auf eine Entartung der dramatischen Kunst hindeuten, gegen welche Entartung anzukämpfen die Hauptaufgabe des modernen Bühnenästhetikers sein müßte. Und nun kommt ein Bühnenästhetiker, der ge-

rade diese Entartungserscheinungen für den normalen Zustand der Bühne ausgibt, — der aus ihnen eine neue Dramaturgie abzuleiten sich bemüht, — der ein gelehrtes Buch schreibt, in dem er das schwerste Übel in unserem heutigen Theaterleben, die Geringachtung des Dichters, zum künstlerischen Prinzip erhebt! Unter den Leistungen, welche die auf dem Gebiete der Kunst herrschende Begriffsverwirrung in unseren Tagen gezeitigt hat, darf diese konfuse Ästhetik wohl einen Ehrenplatz beanspruchen. Der Dichter? Er hat seine Nützlichkeit für die Bühne, aber man soll ihn nicht überschätzen. Denn außer ihm arbeiten viele andere für das Theater; und neben dem Dichter gibt es noch den Vorhangzieher und auch den Lampenputzer.

Eine andere Theorie des Ästhetikers Julius Bab betrifft die Wahl des Stoffes für das Drama. Er geht von der Tatsache aus, daß manche Dramatiker, statt Stoffe frei zu erfinden, bereits vorhandene Stoffe benützt, das Thema ihrer dramatischen Arbeit der Geschichte oder der epischen Literatur entnommen haben. Wenn ein bedeutender Dramatiker einen geschichtlichen oder literarischen Stoff zur Bearbeitung sich erwählt, so läßt er sich wohl hauptsächlich durch praktische Rücksichten bestimmen; er erspart Zeit und Arbeit, indem er einen Stoff benützt, den die Geschichte oder die Hand eines andern Künstlers bereits geformt haben.

Wer aber behauptet — und Julius Bab scheint dieser Ansicht zu sein — die Benützung eines bereits vorhandenen Stoffes beweise einen Mangel an Erfindungskraft, der hat keine Ahnung vom dramatischen Schaffen. Der Dichter erfindet immer, mag sein Stoff neu oder mag er bereits vorhanden sein. In einem vorhandenen Stoffe die Möglichkeit eines Dramas zu erkennen, ist ein Akt der Erfindung; und Erfindung ist die ganze dramatische Produktion. Oder will

man vielleicht zu behaupten wagen, Shakespeare, der lediglich bereits vorhandene Stoffe benützt hat, habe die Gabe der Erfindung nicht besessen?

Julius Bab bringt es fertig, auch aus dieser praktischen Maßnahme zur Erleichterung der dramatischen Arbeit ein ästhetisches Prinzip zu machen. Er hat ergründet, daß ein neuer, ein frei erfundener Stoff eigentlich dem Wesen des Dramas nicht entspricht. Denn das Wesen des Dramas liegt seiner Ansicht nach nicht im Stoff, sondern im Dialog. Die dramatische Dichtung „verneint das Interesse am bloßen Stoff“; ihr Ziel ist nicht „die runde Fülle des Lebens, sondern sein innerster Kern: das Fühlbarmachen der „Notwendigkeit“, des unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhanges alles Geschehens“. Und so ist es dem abgrundtiefen Denker Julius Bab gelungen, das Ziel des Dramas zu erklären. Nur werden wir Anderen wohl wenig Nutzen von dieser Erklärung haben, weil zu befürchten ist, daß Julius Bab der einzige bleiben wird, der versteht, was er mit seiner Erklärung hat sagen wollen.

Aus diesem Grunde nun, man mag ihn verstehen oder nicht, ist „unter den wirklich großen Dramatikern kein einziger, der als Erfinder von Stoffen Erhebliches geleistet hat“. Die Erfinder von Stoffen hingegen sind zumeist keine großen Dramatiker; das sind „die Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages: die Scribe und Dumas, Sardou und Sudermann“. Kurzum, nach der Dramaturgie von Julius Bab kann ein Dramatiker durch nichts deutlicher seine Inferiorität bekunden als dadurch, daß er einen Stoff erfindet.

Julius Bab ist, als er sein Drama verfaßte, der Gefahr, unter die Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages, wie Scribe und Dumas, zu geraten, dadurch entronnen, daß er nicht einen Stoff frei erfunden hat; und er hat es unter-

nommen, durch Bearbeitung eines alten Stoffes das Ziel des Dramas zu erreichen, den unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhang alles Geschehens fühlbar zu machen oder — wie er an einer anderen Stelle ebenso schön und ebenso verständlich sich ausdrückt — eine Brücke vom Mysterium der Schöpferseele zum Mysterium der Weltseele zu schlagen.

Er hat den alten Amphitryon-Stoff behandelt. Man kennt das Thema aus den Komödien von Molière und Kleist: Jupiter, der nach Alkmene, der Gattin des Amphitryon, Verlangen trägt, verwandelt sich in Amphitryon und genießt in der Gestalt ihres Gatten die Liebe der Alkmene.

Julius Bab führt nicht das Liebesabenteuer eines Gottes vor, sondern läßt das Drama ausschließlich unter Menschen vor sich gehen. Es spielt in Ferrara. Einige junge Maler beschließen, ihrem gutherzigen, aber etwas dünkelhaften Mäcen, Ambrogio Palizotti, einen Streich zu spielen. Der Farbenreiber Cesare Vincenti, der Palizotti ähnlich sieht, soll dessen Kleider antun und am Abend in Palizottis Haus die Heimkehr des Hausherrn erwarten. Dann soll Vincenti dem Palizotti in dessen eigener Gestalt entgegentreten und ihm den Eintritt ins Haus verwehren. Den Palizotti aber will man vorher in der Schenke bereden, daß er Vincentis Kittel überzieht, und will ihn dann glauben machen, er sei der Farbenreiber Vincenti.

Natürlich ist zur Ausführung dieses Planes die Mitwirkung von Elena, der jungen und schönen Frau Palizottis, nötig. Elena ist gern bereit, sich zu beteiligen; sie ist einigen der jungen Künstler, welche die Verwechslungskomödie inszenieren, bereits in dem Maße gefällig gewesen, daß es auf eine Gefälligkeit mehr schon nicht ankommt; und die Täuschung ihres Gatten verursacht ihr keine Skrupel, da sie gewohnt ist, ihn noch ganz anders zu betrügen. So verläuft denn

zunächst alles nach Wunsch. Palizotti kehrt abends heim; aber da er Einlaß in sein Haus begehrt, erscheint Vincenti als falscher Palizotti auf dem Balkon und weist den richtigen Palizotti ab, der nicht weiß, wie ihm geschieht, und ratlos, hilflos draußen im Freien herumirrt.

Der Spaß nimmt jedoch eine ernste Wendung. Vincenti und Elena haben sich nämlich einst geliebt; und Vincenti, der ein Mann von großen Gaben war, ist nur deshalb so tief gesunken, ist nur deshalb ein Farbenreiber geworden, weil Elena ihn verlassen und mit dem reichen Palizotti sich vermählt hat. Nach langen Jahren sehen Elena und Vincenti sich jetzt zum erstenmal wieder; die alte Liebe bricht von neuem hervor, und nachdem Vincenti den Palizotti fortgeschickt hat, behält Elena den einst Geliebten die ganze Nacht bei sich und behandelt ihn, als wenn er wirklich ihr Gatte wäre. Diese Behandlung stärkt das Selbstbewußtsein des Vincenti in dem Maße, daß die geknickte Seele sich wieder aufrichtet. Er spielt die Rolle des Palizotti auch am nächsten Morgen noch weiter, und der sonst so demütige Farbenreiber tritt den jungen Malern als Herr gegenüber. Je kraftvoller Vincenti sich gebärdet, um so heißer entflammt Elena für ihn. Aber jetzt, am Morgen wenigstens, verschmäht Vincenti ihre Liebe. Er verläßt Palizottis Haus und geht hinaus — ins Leben. Das Leben ist nämlich in dem Drama von Julius Bab ein geheimnisvolles Gebiet, das irgendwo draußen liegt. Was der Autor sich eigentlich darunter vorstellt, wird nicht recht klar; allein seine Auffassung ist jedenfalls insofern eine richtige, als die Welt, in der Julius Babs Drama spielt, und das Leben sicher zwei gänzlich verschiedene Gebiete sind.

Elena vermag es nicht zu ertragen, daß Vincenti sie zurückgestoßen hat, und bringt sich um. Der richtige Pali-

zotti endlich grübelt so lange darüber nach, ob er selbst oder ein anderer ist, bis er schließlich den Verstand verliert. Das heißt, ganz sicher ist es nicht. Er führt allerdings dunkle Reden; aber es wird nicht recht klar, ob die Reden dunkel sind, weil Palizotti nicht weiß, was er spricht, oder weil der Sinn, den der Autor in Palizottis Worte gelegt hat, ein so tiefer ist, daß man ihn nicht zu ergründen vermag.

Julius Bab hat den Amphitryonstoff verdorben, indem er das Drama nicht zwischen Göttern und Menschen, sondern zwischen Menschen allein spielen ließ. Er hat dadurch zunächst die natürliche Motivierung des Dramas beseitigt und sie durch eine erzwungene ersetzt. Das eigentliche Amphitryondrama ergibt sich ganz von selbst aus einem Liebesabenteuer, das Jupiter bestehen will. An Stelle von Jupiters Liebesabenteuer tritt in dem Stück von Julius Bab ein Künstlerstreich. Zu diesem Streich ist eigentlich gar kein Anlaß vorhanden. Im Gegenteil, Palizotti hat den Künstlern, die ihn zum Narren halten, nur Wohltaten erwiesen; er ist ein guter Mann, und bei seinem ersten Auftreten in dem Stück führt er einen blinden Bettler, damit dieser seinen Weg leichter finde. Und dann geht es doch auch wahrhaftig nicht an, aus einem Spaß ein ganzes, großes, fünfaktiges Drama, ein Drama mit tragischem Ausgang, entstehen zu lassen. Oder vielmehr, es geht nur an, wenn man mit aller Gewalt ein Drama schreiben und seine Motivierung an den Haaren herbeiziehen muß.

Die Verwandlungs- und Verwechslungskomödie, welche das eigentliche Amphitryon-Drama ausmacht, enthält keine Unwahrscheinlichkeit, die Bedenken hervorruft. Da Götter mitspielen, ist das Unmögliche möglich; und es versteht sich ganz von selbst, daß Jupiter sich in Amphitryon verwandeln kann und Merkur in Amphitryons Diener. Das Drama

von Julius Bab hingegen bewegt sich von Unwahrscheinlichkeit zu Unwahrscheinlichkeit. Aus der phantastischen Welt, in der die Amphitryon-Komödie sich begibt, hat uns hier ein nüchterner Kopf in die Wirklichkeit versetzt; und in der Wirklichkeit, selbst in derjenigen der Renaissancezeit, erscheint es durchaus unglaubwürdig, daß jemand die Gestalt eines andern annehmen und daß er diese Rolle mit einer Naturtreue spielen kann, die selbst die Urheber der Verwandlungskomödie, ja die sogar den andern irre machen kann, dessen Rolle gespielt wird.

Immerhin, Julius Bab hätte über die Unwahrscheinlichkeit des ganzen Vorganges durch Humor hinweghelfen können. Man erinnert sich, welche Fülle köstlicher Komik Molière aus dem Amphitryon-Stoffe gewonnen und wie der Meister der Komödie es verstanden hat, die lustige Wirkung des Stückes zu verstärken, indem er neben dem feinen Humor des Doppelspiels zwischen Jupiter, dem falschen Amphitryon, und dem echten noch die derbe Posse eines zweiten Doppelspiels zwischen Merkur, dem falschen Diener, und dem echten einhergehen ließ. Selbst in dem Stücke von Julius Bab hätte sich die Verwandlung des einen in den andern, so unglaubwürdig sie ist, noch zu allerlei komischen Verwechslungen ausnützen lassen. Aber es ist wohl unter der Würde eines Dichters, der in seinem Drama die Brücke vom Mysterium der Schöpferseele zum Mysterium der Weltseele schlägt, aus Verwechslungen komische Wirkungen zu ziehen. Die Leute auf der Bühne finden freilich, daß das, was sie spielen, ungemein lustig ist. Einer von den jungen Künstlern sagt: „Es wird ein Spaß! In ganz Italien soll man ein Jahr lang lachen!“ Das Schlimme ist nur, daß im strikten Gegensatz zu ganz Italien das Publikum im Theater auch nicht eine Sekunde lang lacht.

Allein Bab hat ja keine Komödie schreiben wollen, sondern eine „tragische Komödie". Wenn man nur wüßte, was das eigentlich ist, eine „tragische Komödie"! Es gibt wohl Tragödien, die mit komischen Auftritten durchsetzt sind, und es gibt Komödien, die ernste Szenen enthalten. Aber eine Tragödie kann doch nicht komisch, eine Komödie nicht tragisch sein. Die in dem Drama vorwaltende Stimmung scheidet die beiden Kunstgattungen, wenn auch in jedem zu der einen Gattung gehörigen Drama Episoden aus der anderen möglich sind. Tragische Komödie — das bedeutet also eine Verwischung der Grenzlinie in der dramatischen Kunst — das bedeutet, daß der Autor, als er sein Drama verfaßte, sich selbst nicht darüber klar war, ob er eine Komödie oder eine Tragödie schreiben wollte.

Das Stück soll komisch und tragisch zugleich sein, es ist jedoch weder das eine, noch das andere. Wie dem Autor zur Komik der Humor fehlt, so fehlt ihm zur Tragik die dichterische Kraft. Überdies ist in dem Stücke das, was tragisch wirken soll, von einer derartigen psychologischen Unmöglichkeit, daß schon dadurch die erstrebte Wirkung verfehlt wird. Tragisch soll wohl das Schicksal des Cesare Vincenti sein, eines Mannes mit großen Gaben, der aber diese Gaben ungenützt läßt und, verkannt und mißachtet, sein Dasein als Farbenreiber verbringt, und dies alles deshalb, weil Elena nicht ihn, sondern den Palizotti genommen hat. Am Schluß, nachdem er eine Nacht mit Elena verbracht hat, richtet sich dann Vincenti plötzlich aus seiner Erniedrigung auf und fühlt sich stark und groß. Nun haben gewiß die Frauen schon manches über die Männer vermocht. Aber Julius Bab überschätzt doch wohl den weiblichen Einfluß, wenn er annimmt, daß eine Frau nur dadurch, daß sie ihn nicht mehr umarmt, aus einem Manne mit bedeutenden Gaben einen

Farbenreiber, und dadurch, daß sie ihn wieder umarmt, aus einem Farbenreiber einen bedeutenden Mann machen kann.

Tragisch soll ferner das Schicksal der Elena sein. Elena hat viele Liebhaber gehabt. Nun verbringt sie eine Liebesnacht mit Vinecnti, und am nächsten Morgen wird sie von Vincenti verlassen. Was soll sie nun tun? In der Wirklichkeit würde sich eine Frau von der Art der Elena wohl möglichst rasch einen anderen Liebhaber anschaffen. Julius Bab findet jedoch, daß hier Blut fließen muß. Wenn einer Frau, die gewohnt ist, ihre Liebhaber zu wechseln wie ihre Handschuhe, das Malheur passiert, daß einer sie einmal nicht mag, so bleibt ihr, nach der Ansicht unseres Autors, nichts übrig, als zu sterben.

Die hauptsächlich tragische Figur soll Palizotti sein. Hier hat mit Bab, dem Dichter, Bab, der Philosoph, zusammengearbeitet. In der „Kritik der Bühne“ wird ja gelehrt, daß das Drama die eigentlich philosophische Kunstform ist. So ist es begreiflich, daß Julius Bab sein Drama zu philosophischen Reflexionen benützt. Die Reflexionen knüpfen an die Tatsache an, daß in dem Drama jemand die Gestalt eines anderen annimmt. Die Verwandlung vollzieht sich nur äußerlich, indem der eine des anderen Kleider anlegt; aber, fragt Bab, könnte sie sich nicht auch innerlich vollziehen? Sitzen wir denn so fest in unserem eigenen Ich, daß nicht ein anderer uns aus ihm herausdrängen könnte? Die Frage ist übrigens wirklich nicht uninteressant, eignet sich gewiß auch zur dichterischen Behandlung, und die Herausdrängung aus dem eigenen Ich hätte ein Sujet für den Gespenster-Hoffmann gebildet. Wenn man jedoch nüchtern und phantasielos ist, wie Julius Bab, sollte man die Hand von einem solchen

Thema lassen. Er tüftelt daran herum; allein er ist nicht imstande, es poetisch zu gestalten, insbesondere nicht, es dramatisch zu beleben. Und wenn Palizotti, dessen Tragik eine so ganz und gar tiefe sein soll, weil ihm das Unheil widerfahren ist, von Vincenti aus seinem eigenen Ich herausgedrängt zu werden, — wenn also Palizotti auf der Bühne herumläuft und „in leiser, stumpfer Erschütterung“ halblaut vor sich hinsagt: „Man kann nicht wissen, wer einer ist; ich weiß nicht, wer ich bin“ — so macht er keinen tragischen Eindruck, sondern einen unfreiwillig komischen.

Julius Babs Ästhetik wie seine Poesie leiden beide an demselben Mangel. Seine Ästhetik zeigt, daß ein kluger und belesener Mann sich mit den künstlerischen Problemen beschäftigt hat; aber es fehlt diesem klugen Mann die künstlerische Begabung, die allein die Probleme der Kunst zu erfassen vermag. Intellektuelle Eigenschaften reichen für den Ästhetiker nicht aus. Der Verstand versteht die Kunst nicht.

Und geht es schon nicht an, mit dem Verstand allein eine Ästhetik zu schreiben, so geht es noch weniger an, mit dem Verstande zu dichten. Das Drama Julius Babs zeigt wieder einen klugen Mann, der über die Theorie des Dramas nachgedacht hat und den Jambus gewandt zu handhaben weiß und der nun das Bedürfnis gefühlt hat, sich auch einmal als Dramatiker zu produzieren. Aber dieser kluge Mann ist kein Dichter; im Gegensatz zu den echten Dichterwerken, die aus einem Poetenherzen natürlich erwachsen, aus einer inneren Notwendigkeit hervorgegangen sind, hat man in Julius Babs Drama niemals das Gefühl der Natürlichkeit und Notwendigkeit. Es ist alles unnatürlich und unnötig — kein künstlerisches Werk, sondern ein künstliches. Die Handlung ist, wie schon erwähnt wurde, erzwungen. Die Figuren scheinen

konstruiert; es fehlt ihnen jedes Leben; sie sind keine Menschen, sondern in der Werkstatt des Verstandes hergestellte menschenähnliche Gebilde. Der Dialog endlich ist erklügelt und erkünstelt. Nirgends spricht aus dem, was die Personen des Stückes sagen, eine poetische Empfindung; wohl aber sind sie bemüht, sich in den gesuchtesten, den pretiösesten Vergleichen und Bildern auszudrücken.

Das ist überhaupt ein Merkmal der Dichtkunst der modernen „Ästheten“, daß in ihren Werken die Vergleiche nicht aus einer poetischen Stimmung sich ergeben, sondern an deren Stelle treten. Vergleiche statt der Poesie. Und verglichen werden muß um jeden Preis. Ob er will oder nicht, der Vergleich wird gewaltsam herbeigeschleppt. „Der Tag“, so dichtet Julius Bab, „verliert die Helle aus den Händen, wie eine nackte Frau im Bad das Wasser aus weißen Fingern langsam fallen läßt.“ (Das könnte auch Hoffmannsthal gesagt haben, den Bab überhaupt treulich kopiert.) Oder: „Fallen deine Arme wie Scheiden ohne Schwert vom Gürtel lasch?“ Oder Elena nennt sich „einen eigenen Turm mit eigenem Geläut“ und sagt: „Mir ward nicht bestimmt, das Klingen meiner Seele einzuhängen in fremden Trotz.“

Derselbe Autor, der diesen greulichen Schwulst geschrieben hat, erklärt in seiner Ästhetik, daß Schiller kein Dichter ist. Schiller ist lediglich „ein bis zur Genialität talentierter und doch gänzlich ungenialer Bühnenschriftsteller.“ Und zwar darf er deshalb nicht als Dichter gelten, weil seine Sprache „ohne alle eigentliche Bildkraft“ ist. Die eigentliche Bildkraft der Sprache zeigt man offenbar dadurch, daß man den Tag mit einer nackten Frau im Bade vergleicht und sich ihn mit Händen vorstellt, aus denen er sein Licht fallen läßt; und es ist richtig, daß zu bildkräftigen Leistungen von dieser Art nur ein Dichter, wie Julius Bab, fähig ist, nicht

aber ein gänzlich ungenialer Bühnenschriftsteller, wie Friedrich Schiller.*)

*) Der Fall Julius Bab ist deshalb besonders interessant, weil von allen den Literaten, die keine Dichter sind, in den literarischen Kreisen aber als solche gelten, vielleicht keiner diese Geltung so wenig verdient, als Julius Bab. Denn in der trockenen und nüchternen Verstandesnatur dieses Autors findet sich auch nicht das leiseste Anzeichen einer poetischen Begabung. Unter den schlechten Literaten-Dramen der letzten Jahre ist „Der Andere“ wohl das schlechteste, und es ist unbegreiflich, daß eine Theaterdirektion sich finden konnte, die selbst mit einem solchen Stücke glaubte eine Wirkung erzielen zu können. Als die Direktion Robert im „Hebbel-Theater“, der unter anderm auch diese „Tat“ zu danken ist, zusammenbrach, rühmte ein Teil der Berliner Kritik ihre literarischen Verdienste und erklärte, daß sie, eben im Hinblick auf diese Verdienste, eines besseren Schicksals wert gewesen wäre. Das Gegenteil ist wahr, und gerade das, was gewisse Berliner Kritiker „literarische Verdienste“ nennen und was in Wirklichkeit nichts anderes ist, als der Glaube an die Richtigkeit der unrichtigen Ansichten der literarischen Cliquen, ist ein Hauptgrund für das Fiasko der Direktion Robert gewesen. Eine Direktion, welche so „literarisch“ ist, daß sie sogar sich für verpflichtet hält, ein Drama von Julius Bab auf die Bühne zu bringen, hat kein besseres Los verdient, als dasjenige, das der Direktion Robert zuteil geworden ist. Sein Mißerfolg im „Hebbel-Theater“ hat dem Ansehen Julius Babs in dem literarischen Kreise natürlich nicht im mindesten geschadet. Sogar unter den Kandidaten für den „Schillerpreis des deutschen Volkes“ wurde er seither genannt; und da auch das Richter-Kollegium, das über die Vergebung dieses Preises entscheidet, gänzlich im Banne der literarischen Kreise zu stehen und es für seine Aufgabe zu halten scheint, den falschen Größen, welche diese Kreise proklamiert haben, eine Art offizieller Autorität zu verleihen, können wir es noch erleben, daß Julius Bab im Namen des deutschen Volkes zum Dichter gekrönt wird durch Verleihung eines Preises, der den Namen Schillers trägt, welchem Julius Bab in seinen

dramaturgischen Schriften das Recht aberkannt hat, Dichter zu heißen. Auch daß der haarsträubende Unsinn von Julius Babs Dramaturgie nur einen Augenblick ernst genommen werden konnte, sollte man nicht für möglich halten. Und doch sind gewisse literarische Cliquen bestrebt, Julius Bab in den Ruf eines Theaterkenners zu bringen. Ja, als der Mannheimer Intendanten-Posten zu vergeben war, schien tatsächlich eine Zeitlang Julius Bab als ernster Kandidat in Betracht zu kommen. Und da auch auf die Besetzung solcher Direktionsstellungen die Anschauungen der literarischen Kreise manchmal von Einfluß sind, kann es sich ereignen, daß Julius Bab eines Tages doch noch Theaterdirektor wird und daß die Leitung einer deutschen Bühne in die Hände eines Dramaturgen gelegt wird, der den Grundsatz aufgestellt hat, daß auf dem Theater dem dramatischen Dichter nur eine Nebenrolle zukommt!

Ausstattungsregie

„Faust" bei Max Reinhardt

Das Motto für Max Reinhardts Klassikeraufführungen im allgemeinen und für seine „Faust"-Aufführung im besonderen ist im „Faust" zu finden. „Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben, sucht erst den Geist heraus zu treiben." Wenn Max Reinhardt das Werk eines Dichter inszeniert, treibt er den Geist heraus. Jede seiner Klassikeraufführungen beweist aufs neue, daß diesem Regisseur, der dem Berliner Snobismus den Ruf der Größe verdankt, gerade die wesentliche Eigenschaft eines Regisseurs fehlt, daß ihm dasjenige fehlt, wovon jede Regiekunst ausgehen muß oder müßte: das Verständnis für den inneren Gehalt, für den Geist der Dichtung. Max Reinhardts Regiekunst ist nicht aus der Begeisterung für die dichterischen Schönheiten eines Werkes geboren und nicht bestrebt, diese Schönheiten dem Publikum zu vermitteln — sie hat vielmehr nur ein Ziel und Streben: das Bühnenbild. Dieser moderne Regisseur betrachtet sich nicht als Organ des Dichters, sondern hat die Prätention, etwas Selbständiges zu schaffen. Nicht der Regisseur dient hier dem Dichter, sondern umgekehrt der Dichter hat dem Regisseur zu dienen; und wenn Max Reinhardt Dramen von Shakespeare oder Goethe inszeniert, so haben Goethe und Shakespeare die Funktion, Max Reinhardt Anregungen zu Bühnenbildern zu liefern. Max Reinhardt stellt Dekorationen auf, läßt die Drehbühne spielen, arrangiert Gruppen, Aufzüge, Tänze. Und in diesen Bühnenbildern,

die der Regisseur vorführt, stehen die Schauspieler, deklamieren schlecht und recht — meistens schlecht — Shakespearesche oder Goethesche Verse und mögen sehen, wie sie zur Geltung kommen. So geschieht es, daß Max Reinhardts Klassiker-aufführungen mancherlei Schauspiel bieten; nur eines fehlt: die Dichtung.

Treffend ist das Urteil, das der Kritiker der „Vossischen Zeitung" an die Spitze seines Referats über die „Faust"-Vorstellung im „Deutschen Theater" setzte: „Die Klassiker-aufführungen des Reinhardt-Theaters haben etwas Typisches, das man vielleicht in die Worte fassen könnte: sie lassen mehr Bildeindrücke in der Phantasie als Nachhall in der Seele zurück." Kein Wunder; denn der Geist ist herausgetrieben. Auf diese Weise erklärt es sich, daß in Max Reinhardts Theater „König Lear" der Tragik und „Was Ihr wollt" der Komik entbehrt, daß der „Kaufmann von Venedig" langweilt und daß der „Sommernachtstraum" die Nerven aufreizt. Dafür aber sieht man in diesem Theater den echtesten Rasen, die wirklichsten Bäume und das elektrischeste aller Himmelslichter.

Die „Faust"-Aufführung war allerdings nicht so schlimm, wie man nach den bisherigen Erfahrungen befürchten konnte. Max Reinhardt, der bei Shakespeare, welcher weit in der Vergangenheit zurückliegt, sich keinen Zwang antut, erachtete offenbar beim Faust, der uns so nahesteht, einige Zurückhaltung als geboten. Der Regisseur ließ dem Dichter mehr Raum als sonst. Es gab weniger Inszenierungsmätzchen als gewöhnlich. Aber wenn der Regisseur auch diesmal den Dichter weniger als sonst vergewaltigt hatte, — für ihn getan hatte er nicht mehr als sonst. Auch diese Aufführung bot wieder mancherlei; und gerade die Dichtung bot sie nicht. Der Geist war wieder herausgetrieben. Es gibt in Deutsch-

land Provinzbühnen, von denen niemand spricht und auf denen der Faust besser gespielt wird als in des vielbewunderten Max Reinhardt vielgerühmtem „Deutschen Theater". Die wichtigsten Rollen waren unrichtig besetzt. Faust und Mephisto waren ungenügend; glücklicherweise war wenigstens ein Gretchen vorhanden.

Was die Goetheschen Verse anlangt, so sollte man meinen, daß das, was Goethe im „Faust" gesagt hat, bei einer Darstellung des Werkes von einigem Belang ist. Der Regisseur des „Deutschen Theaters" schien nicht dieser Ansicht zu sein. Die Goetheschen Verse waren den mitwirkenden Herren und Damen überlassen; sie taten mit ihnen, was sie wollten; sie paßten ihr Spiel nicht den Versen an, sondern die Verse hatten sich ihrem Spiel anzupassen. Manche von den herrlichsten Stellen der Dichtung wurden auf diese Weise zugrunde gerichtet. Der Regisseur erhob keinen Einspruch. Die wichtigste Funktion des Regisseurs, dem Dichter zum Recht zu verhelfen gegen schauspielerische Willkür, wurde nicht ausgeübt, und, vom Regisseur nicht disziplinniert, schalteten die Schauspieler nach Willkür mit dem Dichter. Der Regisseur hatte anderes zu tun; all' sein Augenmerk war darauf gerichtet, alle seine Kraft war darauf konzentriert, Bühnenbilder zu stellen.

Fünf Stunden lang also — denn volle fünf Stunden währte die Vorstellung — sah man Bühnenbilder. Man sah schöne Bühnenbilder, seltsame und abgeschmackte. Man sah Bühnenbilder, die zur Stimmung der Dichtung paßten, und solche, die sie zerstörten. Es ist zweifellos, daß Max Reinhardt, indem er alle diese Bühnenbilder schuf, eine riesige Arbeit geleistet hatte; und es ist bedauerlich, daß ein so tüchtiger und energischer Mann seine ganze Kraft auf eine Arbeit verwendet, die unfruchtbar bleibt und bleiben muß.

Der Geist läßt sich nun einmal nicht unterdrücken; und wenn man ihn mißachtet, wenn man ihn heraustreibt, so fehlt dem Werk der Segen, so mangelt der Arbeit der Erfolg. Ein Regisseur, der sich nicht als höchstes Ziel setzt, den Dichter zu verstehen und mit Verständnis für den Dichter die Vorstellung bis in die kleinste Einzelheit zu erfüllen, kann nichts Bedeutendes leisten.

Max Reinhardt hat trotzdem mit seinen Ausstattungskomödien ohne Seele jahrelang in Berlin starke Erfolge erzielt. Ein großer Teil der Kritik und des Publikums hat sich durch Äußerlichkeiten blenden lassen und hat sich für einen Regisseur begeistert, der ihm Dekorationen gab und die Dichtung schuldig blieb. Aber die Erfolge, die der Snobismus herbeiführt, haben keinen Bestand. Eines Tages wird auch in der Kunst jeder nach Verdienst gewürdigt — eines Tages vermögen noch so glänzende Äußerlichkeiten nicht mehr über den inneren Mangel, über den Mangel des Wesentlichen hinwegzutäuschen. Und eines Tages führte Max Reinhardt den „Faust" auf und hatte nicht mehr als höchstens einen halben Erfolg. Dabei hatte Max Reinhardt vielleicht noch mehr Mühe als sonst aufgeboten, war er anscheinend bestrebt gewesen, sein Bestes zu leisten. Und der Erfolg war nicht etwa darum nur ein halber, weil Max Reinhardt mit den Inszenierungskünsten gespart hatte, sondern darum, weil diese Künste versagten, weil sie sich ohnmächtig erwiesen, die Dichtung zum Leben zu erwecken, und weil das Publikum, das den „Faust" kennt und liebt wie kein anderes Werk eines Dichters, diesmal wirklich nach der Dichtung verlangte und enttäuscht war, als es zwar von Alfred Roller gemalte Dekorationen, zwar Evolutionen der Drehbühne, zwar von Max Reinhardt angeordnete Szenen und Gruppierungen zu sehen bekam, aber nicht den Faust. . . .

Der Vorhang geht auseinander. Auf der Bühne ist, in ganzer Bühnenhöhe, eine Art Nische gebildet, die mit schwarzem Tuch ausgeschlagen ist. Ein Katafalk? Nein, der Himmel. Die Aufführung beginnt mit dem Prolog im Himmel. Eine schwarze Himmelsdekoration zu zeigen, ist gewiß originell oder wenigstens anders, als es sonst gemacht wird. Dies ist überhaupt das oberste Gesetz der Reinhardtschen Inszenierung: alles anders zu machen. Ob es paßt oder nicht, ist Nebensache; aber anders muß es sein. Und so hat uns denn Max Reinhardt zum erstenmal wohl, seit der „Faust" aufgeführt wird, einen schwarzen Himmel gegeben.

In mittlerer Höhe ist eine Art Podium, auf dem Mephisto kauert. Drei von oben fallende Lichtkegel versinnbildlichen die drei Erzengel. Von den Engeln selbst, von dem Glanz des Himmels und seiner Heerscharen ist nichts zu sehen. Es ist merkwürdig, daß nicht nur hier, sondern auch sonst fast überall dort, wo der Dichter im Faust die Geisterwelt sich öffnen läßt, wo der Regisseur also seiner Phantasie freien Lauf lassen und in dieser Welt, in der alles möglich ist, die buntesten Träume verwirklichen könnte, — daß überall dort Max Reinhardt der gestellten Aufgabe ausweicht und — nichts bietet. Was soll man nun von der vielgerühmten Phantasie eines Regisseurs denken, der diese seine Phantasie gerade da nicht zeigt, wo er sie zeigen könnte und müßte? Himmel und Engel werden nicht dargestellt. Die Erscheinungen, durch die Mephisto den Faust in Schlaf gaukeln läßt, die „schönen Bilder", die Mephistos „zarte Geister" bringen, sind nicht auf der Bühne zu sehen. Nicht sichtbar auch ist in der Hexenküche das „himmlisch Bild", das sich dem Faust im Zauberspiegel zeigt. Allerdings waren nicht alle Geister gestrichen. Der Erdgeist wenigstens erschien. Der Erdgeist — das waren aus einem hölzernen Rohr aufsteigende Bän-

der, die sich heftig durch die Luft bewegten. Nun spricht allerdings der Erdgeist von Tatensturm und vom sausenden Webstuhl; aber deshalb hat man doch wohl noch nicht das Recht, sich ihn als Ventilationsapparat vorzustellen.

Den Faust spielte Friedrich Kayßler. An diesem Künstler ist immer sympathisch sein ehrliches Streben; aber seine Begabung reicht nicht aus für die großen Heldenrollen, die darzustellen er so redlich sich bemüht. Es fehlt ihm so gut wie alles für diese Rollen; es fehlen ihm Größe, Kraft, Temperament. Und obwohl er die äußerste Anstrengung macht, um seiner starren und spröden Natur abzuringen, was große Heldenrollen verlangen, bleibt er doch immer nur starr und spröde. Das macht sich natürlich in Liebesszenen ganz besonders fühlbar. Im Beisammensein mit Gretchen war dieser Faust ein trübseliger, ausdrucksloser, unliebenswürdiger Liebhaber; man begriff nicht, wie das arme Ding gerade für diesen Mann hatte so viel tun können, daß ihr zu tun fast nichts mehr übrig blieb. Es kam dazu, daß der Faust in ein seltsames Kostüm gesteckt worden war und daß er auch vor Gretchen in einer Art von mittelalterlichem Schlafrock erschien, der ihn wirklich nicht verführerischer machte.

Auch in dem großen Anfangsmonolog versagte Friedrich Kayßler völlig. Was Faust ersehnte, was er litt, ging nicht zu Herzen, und die Osterglocken klangen nicht erlösend. Die Worte des Dichters, diese Worte, von denen man nicht glauben sollte, daß sie im Theater gehört werden könnten, ohne tiefe Bewegung hervorzurufen, erzielten keinen Eindruck. Vergebens bemühte sich der Schauspieler, der nicht fähig war, die innere Kraft der Worte zu erwecken, durch allerlei äußere Mittel nachzuhelfen. Er wandte seine ganze Lungenkraft auf, er wandte sie sogar an Stellen auf, die er besser weniger laut gesprochen hätte. Es ist beispielsweise nicht einzusehen,

warum gerade die Worte: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen" ins Publikum hineingeschrien werden müssen. Er suchte durch allerlei Atemgeräusche Fausts Seelenpein deutlich zu machen. Noch ehe er das erste Wort des Monologs gesprochen hatte, stöhnte er; und dieses Stöhnen war gleichsam der immer wiederkehrende Grundakkord für seine Deklamation. Niemals hat man einen Faust so viel seufzen und ächzen gehört. Auch sonst fehlte es nicht an unartikulierten Lauten. Das ist überhaupt eine Spezialität der Reinhardt-Bühne, die Worte des Dichters durch unartikulierte Laute zu ergänzen. Was insbesondere den Faust-Darsteller anlangt, so hatte er, um die Furchtbarkeit der Erscheinung des Erdgeistes zu kennzeichnen, ein Mittel gefunden, das Goethe selbst nicht eingefallen ist. Er begrüßte nämlich den Erdgeist mit einem dreifachen „Aoh"! Aber es war alles vergebens. Kein Stöhnen half und kein „Aoh"! Der Monolog blieb ohne Stimmung, ohne Wirkung. Denn man fühlte nicht das Ringen einer Seele, sondern sah nur, peinlich berührt, das Ringen eines Schauspielers mit einer Rolle.

Der Spaziergang hat zum Schauplatz einen Berghang, über den Rasen — echter grüner Rasen natürlich (zu Ostern!) — sich breitet und auf dem ein Birkenwäldchen mit schmalen Stämmen wächst. Oben sieht man das Stadttor und ein Stück Mauer, finster und altersgrau — zu altersgrau und zu finster. Alfred Rollers Dekorationen zeigen die Architektur des frühen Mittelalters. Solche grauen Mauern aus roh behauenen Steinen kann man in italienischen Städten sehen als Überreste aus der Zeit der Hohenstaufen. Goethes „Faust" aber spielt doch sicherlich am Ausgang des Mittelalters; nur in der Zeit, in der die Renaissance des Altertums die Fesseln der Geister gelöst hatte, konnte eine Seele, wie die des

Faust, zu ihrem Höhenfluge aufsteigen. Faust ist sicherlich selbst ein Humanist; und Wagner vermutet ihn ja auch mit der Lektüre eines griechischen Trauerspiels beschäftigt. Die Zeit des Faust ist daher die Zeit der großen Humanisten, des Erasmus und Reuchlin, also die zweite Hälfte des fünfzehnten und die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Es ist der Geist dieser Zeit, der die Dichtung erfüllt; und damit setzt sich Alfred Roller in Widerspruch, indem er die Architektur des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts in seinen Dekorationen vorführt, — in Dekorationen überdies, deren mehrfach allzu düsterer Charakter die Wirkung der Szenen schädigt, die sie umrahmen.

Auch sonst ist die Dekoration zum Spaziergang verfehlt, wenngleich sie wunderschön als Bild ist. Der Spaziergang folgt unmittelbar auf den großen Monolog und bildet einen vom Dichter beabsichtigten, in seiner Wirkung wohlberechneten Kontrast zur vorhergehenden Szene. Der bedrückenden Enge des „verfluchten dumpfen Mauerlochs" folgt und steht entgegen die Weite, die befreiende Weite der Natur. Diese Stimmung muß auch die Dekoration zum Ausdruck bringen; sie kann gar nicht Raum genug zeigen, sie muß den Blick ins Weite und Freie öffnen. Das Streben ins Weite und Freie findet aber auf dem Reinhardtschen Theater ein großes Hindernis, nämlich die Drehbühne.

Diese von Max Reinhardt in Berlin eingeführte und eifrig praktizierte Drehbühne ist gewiß ein treffliches Mittel zur Ermöglichung eines raschen Szenenwechsels; allein sie hat doch auch ihre großen Nachteile. Sie engt das Bühnenfeld ein, das mit mehreren anderen sich den Raum auf der Drehbühne teilen muß, und sie erlaubt vor allem keine Ausdehnung nach hinten. Der Regisseur kann also nicht, wenn das Drama dies erfordert, das Bühnenbild in der normalen Weise

durch Ausziehung der Bühne erweitern, sondern muß zu dem Ausweg greifen, es nach oben auszudehnen. Darum sieht man auf dem Reinhardtschen Theater so viel übereinander gebaute Szenerien, so viel gebirgige Landschaften, so viel Häuser oder Straßen mit Treppen. Als gelegentlichen Ausweg kann man das wohl gelten lassen, zumal diese Dekorationen oft sehr malerisch sind. Auf dem Reinhardtschen Theater wird jedoch dieses Auskunftsmittel zur Regel; und immerfort Anhöhen, immerfort Treppen — das verliert schließlich seinen Reiz. Noch mehr: durch diese Bauereien nach oben bekommt das Bühnenbild etwas Gekünsteltes, das allerdings durchaus zu den anderen Künsteleien der Reinhardtschen Regiekunst paßt, das man aber auf die Dauer immer weniger erträgt. Auch hier zeigt es sich, daß niemand ungestraft von den durch jahrhundertelange Erfahrung festgelegten Grundgesetzen des Theaters abweicht; und die einzige Folge der mit Raffinement übereinander geschachtelten Reinhardtschen Dekorationen ist die, daß man sich nach der normalen, gehörig in die Breite und Tiefe sich dehnenden Bühne zurücksehnt, auf welcher der dramatische Vorgang ungehemmt sich entwickeln kann. Am meisten mögen wohl die Schauspieler, von denen die Reinhardtschen Gebirgslandschaften und Treppenarchitekturen allerhand Turnkünste erfordern, nach der gewöhnlichen Bühne verlangen, auf der sie ohne Schwierigkeiten sich bewegen und agieren können.

Da nun gerade der Spaziergang im „Faust" den Ausblick ins Weite erfordert, so zerstört hier eine Gebirgsdekoration, welche die Bühne füllt und keinen Horizont freiläßt, die ganze Stimmung der Szene. Auch sonst ist es keine Art, Goethes Spaziergang darzustellen, dessen Bewegung eine so wundervoll einfache und natürliche ist, wenn man Mimen mit gespreizten Gesten gekrümmte Bergpfade heruntertänzeln

läßt. Und wie werden wieder in dieser Szene, in der nahezu jeder Satz Gemeingut des deutschen Volkes geworden ist, die Worte des Dichters gemordet! Reinhardtsche Regieeinfälle tappen in die schönsten Verse hinein. Die Fröhlichkeitsgeräusche, welche die Statisten und Choristen zu vollführen haben, übertönen oft genug den Dialog; überdies muß auch noch der Bettler auf einer Geige, auf einer echten Geige natürlich, hineindudeln. Was auf diese Weise nicht umgebracht wird, geht durch das schlechte Sprechen der Schauspieler verloren. Dafür ist aber die bedeutsame Neuerung eingeführt, daß einer der beiden Bürger, welche über die Völker sprechen, die hinten weit in der Türkei aufeinander schlagen, einen Knaben an der Hand hält. (Vielleicht will der Regisseur andeuten, daß das Interesse der Jugend für die Orientpolitik nicht früh genug geweckt werden kann.)

Auch dramaturgisch hat der Regisseur dem Dichter nachgeholfen. Goethe läßt Bauern unter der Linde tanzen; Reinhardt findet das überflüssig und streicht die tanzenden Bauern, obwohl doch dieses ländliche Fest den dramatischen Höhepunkt der Vorgänge des Spaziergangs bildet. Es ist zudem unentbehrlich, weil es die Richtung von Fausts Gedankengang bestimmt, der zu ihm hin und von ihm weiter seinen Weg nimmt. Reinhardt streicht nicht nur die Bauernepisode; er läßt an dieser Stelle auch noch den Vorhang fallen. Goethe hat geglaubt, den Spaziergang in einer Szene schreiben zu müssen; Reinhardt hält das für ein Vorurteil und macht zwei Szenen daraus. Goethe hat die Szene in herrlicher Einheitlichkeit, wie aus einem Guß, geschaffen. Der Regisseur zerstört die Einheitlichkeit und unterbricht durch den Vorhang Fausts Gedankengang, weil er es für wichtiger hält, seine Drehbühne eine Wendung ausführen zu lassen und die Gebirgsdekoration von einer anderen Seite zu zeigen.

Den Mephistopheles spielte Rudolf Schildkraut. Herr Schildkraut ist ein kluger und gewandter Schauspieler, der über seine Rollen nachdenkt und über alle Mittel der schauspielerischen Technik verfügt. Das Höchste aber in seiner Kunst zu erreichen, ist ihm versagt. Es fehlen ihm die echte Tragik und die echte Komik. Sein Shylock, sein Lear waren keine tragischen Figuren, sein Malvolio war von einer verstimmenden Humorlosigkeit. Bedeutendes hat er bisher nur in gewissen „osteuropäischen" Stücken geleistet, namentlich in der Hauptrolle eines Dramas des Jargondichters Schalom Asch, die seiner Natur anscheinend ganz besonders entsprach, so sehr entsprach, daß er in den Tonfall von Schalom Asch manchmal auch hineingerät, wenn er Shakespeare oder Goethe spielt. Im übrigen weiß er, wie gesagt, seine künstlerischen Mängel, soweit dies eben möglich ist, durch Verstand und Geschick zu ersetzen. Mit Recht hat ein Kritiker ihn „eine schauspielerische Intelligenz" genannt. Das heißt, daß er ein intelligenter, aber auch nur ein intelligenter und keinesfalls, wie dies der Snobismus bereits behauptet, ein großer Schauspieler ist.

Auch als Mephistopheles sucht Schildkraut das, was der Leistung an innerem Gehalt fehlt, durch Äußerlichkeiten zu ersetzen. Keiner der Darsteller dieser „Faust"-Aufführung bringt soviel „Auffassungen" zum Vorschein, Auffassungen natürlich, die um jeden Preis originell sein sollen, — keiner hat seine Rolle so sehr mit „Nuancen" überladen. Da sind zunächst die teuflischen Nuancen. Im Gespräch mit dem Herrgott kratzt sich Mephistopheles. Der fahrende Scholar, in den der Pudel sich verwandelt, steht plötzlich unmittelbar vor Faust und spricht Nase an Nase in ihn hinein. Das alles soll teuflisch wirken; und teuflisch soll es wirken, daß Mephistopheles mitten in der Rede auf einen Stuhl steigt und

einen Fuß auf den Tisch stellt. Es wirkt aber gar nicht teuflisch. In dem Spiel des Herrn Schildkraut ist auch nicht eine Spur, nicht ein Funken von Teufelei. Mit dem Verstand allein kann man die Teufelei nicht treffen; und der Höllenschein, von dem Goethes Mephistopheles umwoben ist, verlöscht, wenn dieser nüchterne Schauspieler den Teufel darstellt, mag er auch noch so sehr auf Stühle und Tische steigen.

Da sind ferner die humoristischen Nuancen. Das sind allerlei Grimassen und Späße — Späße von manchmal recht vulgärer Art. Sogar die „unanständige Gebärde" in der Hexenküche bekommt der Zuschauer zu sehen. Aber Späße und Grimassen ergeben noch keinen Humor. Immerhin, in den Szenen, die auf einen derberen Ton gestimmt sind, in Auerbachs Keller, in der Hexenküche, in Frau Marthens Zimmer und Garten, mögen sie hinreichen; in den anderen Szenen genügen sie nicht. Sogar die Schülerszene verliert ihren Effekt in Herrn Schildkrauts Darstellung. Auch hier wartet er allerdings mit Nuancen auf. So hat er es sich — man weiß nicht warum — zurechtgelegt, daß der als Faust verkleidete Mephistopheles den Schüler zuerst kaum beachtet. Er sieht ihn nicht an und spricht den ersten Teil der Szene gleichgültig über sein Buch hin. Daß der ganze Charakter der Szene, die von Anfang an ein intensiv geführtes Gespräch zwischen dem Schüler und dem Pseudo-Faust ist, dieser Auffassung widerspricht, stört Herrn Schildkraut nicht. Daß der kostbare geistige Inhalt der Goetheschen Verse dem Zuhörer verloren geht, wenn der Schauspieler sie rasch und eintönig herunterhaspelt, bekümmert ihn ebensowenig. Was Goethe hat sagen wollen, ist für Herrn Schildkraut lange nicht so wichtig als die Nuance, die er sich ausgedacht hat. Aber es nützt nichts. Die Szene mißlingt ihm trotz aller Nuancen, weil es ihm eben an Humor fehlt und weil er

namentlich den spezifisch mephistophelischen Humor nicht zum Ausdruck zu bringen vermag, der diese Szene erfüllt, den überlegenen Spott, die vornehme Ironie, die Goethesche Ironie, die hier im infernalischen Feuer leuchtet. Überhaupt mangelt ihm eines vor allem zur Darstellung des Mephistopheles: die Vornehmheit. Schildkrauts derber und rundlicher Teufel ist ein Plebejer und gleicht weder äußerlich noch innerlich Goethes schlankem und elegantem Mephistopheles, der ein Weltmann, der ein Aristokrat ist.

Mit diesem Faust und diesem Mephistopheles ging die erste Hälfte der Dichtung, ausgenommen allein die Szene in Auerbachs Keller, vorüber, ohne einen Eindruck hervorzubringen. Erst mit dem Beginn der Gretchen-Szenen vollzog sich eine Wendung. Als Gretchen trat Lucie Höflich auf. Wohl sah sie etwas zu frauenhaft aus; sie glich mehr einer jungen Witwe als einem Mädchen. Wohl hat die dramatische Ausdruckskraft dieser begabten Schauspielerin ihre Grenzen. Wohl fehlte also manches zur Vollkommenheit. Und doch war in dieser „Faust"-Aufführung die Darstellerin des Gretchens die einzige, an der man seine Freude haben konnte. Sie spielte anmutig, herzlich, ergreifend; sie war es allein, die sich jeder Künstelei enthielt und ein schlichtes, natürliches Wesen zeigte.

Freilich störte auch hier manchmal der Regisseur durch seine Einfälle. Der Schrein in Gretchens Zimmer schien darauf hinzudeuten, daß Gretchen ihr Ameublement von einer renommierten Kunstgewerbefirma bezogen habe. Die Szene von Valentins Tod wurde nicht allein durch einen schlechten Valentin, sondern auch durch den übergroßen Spektakel verpfuscht, den die Statisten aufführen mußten. Besser gelungen war die Szene in der Kirche, die als schauriges Nachtbild inszeniert war, begleitet von markerschütternden Posaunen-

stößen. In der Kerkerszene aber war wieder ein ganz besonderer Beleuchtungseffekt ausstudiert, den Faust mit seiner Lampe hervorbrachte, die allein Gretchens Strohlager beleuchtete, und zwar so beleuchtete, daß die ganze Aktion zwischen Faust und Gretchen gleichzeitig als groteskes Schattenspiel an der Wand zu sehen war. Im allgemeinen jedoch findet der auf dekorative Effekte bedachte Regisseur in den Gretchen-Szenen wenig Gelegenheit, sich hervorzutun. Er muß hinter der Schauspielerin zurücktreten. Und so vollzog sich in den Gretchen-Szenen die Wendung vom Mißerfolge zum Erfolge, da diese Szenen von einer Darstellerin beherrscht wurden, deren ganzes Streben darauf gerichtet war, Goethes Gretchen lebendig zu machen, so daß endlich nicht mehr der Regisseur, sondern der Dichter auf das Publikum wirkte.

---

*) Robert Hirschfeld, der in Wien hochangesehene Kritiker des „Neuen Wiener Tageblatt", schrieb nach Schluß des Wiener Reinhardt-Gastspiels im Frühjahr 1910 ein „Nachwort", in dem er über Max Reinhardt und seine Art des Theaterbetriebs sich folgendermaßen äußerte: „Die Schaubühne soll der Nation oder einer Stadt nicht nur eine zeitweilige Ergänzung des Lebens bieten — sie ist vielmehr die natürlichste Ausstrahlung, der notwendigste Ausdruck des Lebens, ein Stück dieses Lebens selbst. Daher verstehe ich das Bühnenwesen Max Reinhardts am besten, wenn ich unter den Snobs der Berliner Parkettreihen sitze und sie nach dem Reinhardtschen Takte, der ihr Zeitmaß ist, atmen höre. Das Exerzieren der Schauspieler, das laute Demonstrieren, das sich den Ohren, die im Weltverkehr der Fremdenstadt verstumpfen, vernehmlich macht, das verrucht gleichmäßige Aufschreien in meßbaren Tonintervallen, das Schwirren der Seidentücher, das Schwenken der Arme und, ebenso in den seelischen Herrichtungen, das Deuteln, Geisteln, Vernünfteln flößt den Berlinern Bewunderung ein; sie sehen Friedrichstraße in Athen, in Venedig, in Bethulien" .... An einer anderen Stelle des „Nachworts" heißt es: „Max Reinhardt ist der Positivist der Bühne und konstruiert seine Welt aus den

realen Elementen des Theaters. Er sieht Szenen, Bilder und Rahmen zu den Bildern, Bewegung bis hinab zu den dreifachen Purzelbäumen, er sieht Trachten und archäologischen Kram, er sieht Möbel, Vorhänge, Ausschnitte, Einschnitte, Übergänge zu neuen Szenen, die von der Drehbühne mit einem Schwarm täuschender, blendender Fackelträger hergestellt werden; er bringt Orlik, Fritz Erler, Roller, er wendet das berühmte Rossinische Crescendo, die Stretta auf die Schaubühne an; er ist Meister der kanonisch von Einzelstimmen intonierten Chöre, die so wundersam verhallen, und ahnt nicht, daß er damit wieder nur die Liedertafel, allerdings eine modern polyphone, im Schauspiel etabliert; er ist vom Bühnenwitz, der die ältesten Possenscherze neu stilisiert, von verblüffenden Einfällen nie verlassen. Ihm kann aber bei seiner positivistischen Methode nichts Geringeres passieren, als daß er, allzeit vom schönen Augenblick gefesselt, gar nicht zur Idee des Werkes gelangt und die Geheimnisse, die hinter den realen Momentbildern schlummern, nicht ahnen läßt. Man sagt uns, das sei eben das wirkliche Theater. Eine liebliche Täuschung! Denn keine Kunst, am wenigsten die dramatische, die ein Sinnbild der Welt ist, kann von metaphysischen Ahnungen, von der Idealität des Gedankens oder der Phantasie losgelöst werden. Gewiß, die Menge, wenn sie nur staunend gaffen kann, kümmert sich wenig um Metaphysik und Idee. Aber unbewußt empfindet auch sie, wenn sie an das Gegenständliche gebunden und von der Idee ferngehalten wird, — sie will, wie das bezeichnende Allgemeinwort lautet, „erhoben" sein. Und diese Erhebung bleibt, trotz aller Lebendigkeit und Variation der Bewegung und der Farbe, in den Reinhardtschen Aufführungen aus."

„Hamlet“ bei Max Reinhardt

Zum Klassiker-Repertoire des „Deutschen Theaters“ zählt seit einiger Zeit auch Shakespeares „Hamlet“. Natürlich hat Max Reinhardt die Vorstellung inszeniert. An seiner „Hamlet“-Inszenierung ist eines zu loben: sie drängt sich nicht vor. Im Gegensatze also zu anderen Klassikeraufführungen der Reinhardtschen Bühne stört der Regisseur nicht oder nur selten. Das ist schon ein anerkennenswerter Fortschritt. Insbesondere hat Max Reinhardt in diesem Falle darauf verzichtet, das Werk des Dichters mit Änderungen und Zusätzen nach seinem eigenen Geschmack zu versehen. Wenn man an die „Was Ihr wollt“-Aufführung denkt, in deren Zwischenakten die Drehbühne rotierte, um pantomimische Lustspielszenen zu zeigen, mit denen Reinhardt den nach Ansicht der Dramaturgen des „Deutschen Theaters“ anscheinend unzureichenden Humor Shakespeares ergänzt hatte und in denen man Malvolio zu sehen bekam, wie er sich die Hosen anzieht, welcher Einfall Shakespeare allerdings nicht gekommen war, — wenn man an die „Faust“-Aufführung sich erinnert, in der Max Reinhardt Goethes offenbar unvollkommener Dramaturgie dadurch nachgeholfen hatte, daß er den Spaziergang in drei Aufzüge eingeteilt und die Hauptsache weggelassen hatte, — so darf man es mit Befriedigung begrüßen, daß im „Deutschen Theater“ die „Hamlet“-Tragödie für ein Werk angesehen worden ist, bei dessen Ausarbeitung sich Shakespeare

tüchtig genug erwiesen hat, um Reinhardts nachbessernder Hand entraten zu können.

Der Regisseur stört also nicht oder nur selten. Ein Versuch zu einer Shakespeare-Verbesserung wird allerdings beim Auftreten der Schauspieler gemacht. Reinhardt findet nämlich auch hier wieder, daß es Shakespeare an Humor hat fehlen lassen, und setzt komische Lichter auf. Die Schauspieler haben in ihren Masken, ihrer Kleidung, ihrem Gebaren einen Zug ins Lächerliche. Sie sehen aus, wie die Schmierentruppe eines mittelalterlichen Direktors Striese oder wie Typen engagementsloser Mimen aus einem Schauspieler-Café der dänischen Vorzeit. Der Regisseur, der diese Szene als eine Possenszene spielen läßt, hat den Dichter nicht verstanden. Wenn Shakespeare irgend eine Szene ernst gemeint hat, so ist es diese. Er, der selbst Schauspieler war, hat doch nicht eine Truppe von Schauspielern auf die Bühne gebracht, um sie lächerlich zu machen. Ganz im Gegenteil: Die Schauspielerszenen im „Hamlet" sind ein Protest gegen die Nichtachtung, mit der man zu Shakespeares Zeit den Bühnenkünstlern begegnete, gegen den sozialen Bann, der über sie verhängt war. Die Liebenswürdigkeit, die freundschaftliche Herzlichkeit, mit der Hamlet die Schauspieler aufnimmt, haben eine über das Stück hinausgehende Bedeutung. Die hohen Herren, von denen Shakespeare und seine Berufsgenossen abhingen und deren Gunst sie oft genug mit bitteren Demütigungen erkauft haben mögen, sollen sich an Hamlet ein Muster nehmen und sollen sehen, wie selbst ein königlicher Prinz es sich zur Ehre rechnet, Freundschaft mit Schauspielern zu halten. Und wenn Hamlet zu Polonius sagt: „Laßt sie gut behandeln, denn sie sind der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters", so ist das nicht nur ein wunderschönes Wort über die Schauspielkunst, sondern dadurch, daß der Dichter die hohen Aufgaben

dieser Kunst hervorhebt, will er auch den Zeitgenossen zu Gemüte führen, wie ungerecht es ist, Künstler zu verachten, die so hohe Aufgabe erfüllen. Und weiter: indem Shakespeare den Schauspielern auch in der Entwickelung der Tragödie selbst eine wichtige Funktion zuweist, indem er gerade durch die Schauspieler eine entscheidende dramatische Wendung herbeiführen läßt und die Schauspielszene zum Höhepunkt des Dramas macht, liefert er gleich selbst den Beweis für die Bedeutung der Schauspielkunst, von der er durch den Mund seines Helden gesprochen hat. Kurzum, die Schauspieler, die im „Hamlet" auftreten, sollen ihren Beruf verherrlichen und dürfen daher nicht als Karikaturen dargestellt werden.

Auch sonst weist die Regie einige Seltsamkeiten auf. Während die Szene, in der Hamlet den Polonius fragt, ob die Wolke dort ein Kamel sei, gewöhnlich so gespielt wird, daß Hamlet dem Polonius die Wolke durchs Fenster zeigt, führt im „Deutschen Theater" Hamlet den Oberkämmerer an die Rampe und zeigt in den Zuschauerraum hinein. Das ist falsch. Denn es gibt in der unsichtbaren, aber undurchdringlichen Mauer, welche die Scheinwelt der Bühne von der wirklichen Welt des Zuschauerraumes trennt, kein Fenster, durch das man eine Wolke vorbeiziehen sehen könnte. In der Szene des dritten Aufzuges zwischen Hamlet und der Königin weist Hamlet auf die beiden Bildnisse des verstorbenen und des lebenden Königs und vergleicht das Aussehen der beiden Männer. Im „Deutschen Theater" deutet Hamlet, während er das Aussehen der beiden Könige beschreibt, nach einem Gobelin, auf dem eine nicht erkennbare Szene in verschwommenen Figuren dargestellt ist. Die Worte Hamlets beziehen sich aber ausdrücklich auf Porträts, die an der Wand hängen, und seine Schilderung der beiden Könige will absolut nicht zu einem Gobelin passen, auf dem eine Darstellung sich befindet,

von der man nur so viel sehen kann, daß es keine Darstellung der beiden Könige ist. Die Szene zwischen Hamlet und dem König im dritten Aufzug, in der Hamlet den König im Gebet erblickt und sich die Frage vorlegt, ob er ihn jetzt niederstoßen solle, wird gewöhnlich so angeordnet, daß der König, mit dem Rücken zu den Zuschauern, an der Hinter- oder Seitenwand auf dem Gebetschemel kniet, und daß Hamlet, von ihm ungesehen und doch an einer die Bühne beherrschenden Stelle, seinen Monolog spricht. Im „Deutschen Theater" beherrscht umgekehrt der König die Bühne. Er kniet nahe der Rampe nieder und betet in die Zuschauer hinein. Hamlet erscheint hinten an der Tür; allein die Bedeutung dessen, was er zu sagen hat, geht verloren, weil er zu entfernt von den Zuschauern sich befindet und überhaupt in der Stellung einer Nebenperson auf der Bühne erscheint. Die Regie hat nicht begriffen, daß hier, wie überhaupt in dem Stücke, nicht der König, sondern Hamlet der Held ist, daß Shakespeare dem Publikum nicht das Schauspiel eines betenden Königs hat bieten wollen, sondern daß er auch diese Szene geschrieben hat, um den Kampf, der in Hamlets Seele sich abspielt, anschaulich zu machen, um wieder einmal seinen Helden zu zeigen, wie er den Entschluß, nach dem er ringt, nicht zu fassen vermag.

Aber alle diese Ausstellungen und noch andere, die zu machen wären, betreffen nichts Wesentliches. In der Hauptsache ist vielmehr, wie gesagt, zu konstatieren, daß Max Reinhardt in seiner Regieführung sich entgegen seinen sonstigen Gepflogenheiten einer erfreulichen Zurückhaltung befleißigt. Selbst in den Dekorationen hat er diesmal Maß gehalten. Es gibt in der ganzen „Hamlet"-Vorstellung überhaupt nur zwei oder drei Dekorationen. Die schönste ist die der Terrasse von Helsingör zu Beginn des Stückes. Es ist Winterszeit, und dichter Schnee bedeckt die Zinnen des Schlosses, die Treppen

und eine alte Kanone, deren Mündung ins Meer hinausragt. Sehr wirksam ist es dann, wie aus dem Dunkel der Winternacht der Geist sich loslöst und sichtbar wird. Diese Verlegung der Terrassenszene in den Winter beruht allerdings auch auf einem Mißverständnis des Textes und dürfte hervorgerufen sein durch Hamlets Äußerung: „Es ist entsetzlich kalt." Hamlet beklagt sich jedoch wohl nur über den Morgenwind, der kalt von der See herweht; und der winterlichen Dekoration widersprechen die Worte des Geistes: „Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht." Da jedoch die Dekoration im übrigen die Vorgänge sehr stimmungsvoll umrahmt, sieht man gerne über diesen Widerspruch hinweg und denkt sich, daß die dänischen Glühwürmer wahrscheinlich nicht so viel Gewicht auf die Jahreszeit legen, wie die unsrigen, und daß es ihnen auch nicht darauf ankommt, zu leuchten, wenn Schnee fällt.

Dann gibt es noch einige wenige Dekorationen, unter anderm die des Kirchhofes. Zumeist aber sind nur Vorhänge, schwarze oder mehrfarbige, im Hintergrund und an den Seiten aufgespannt. Das soll offenbar eine Antwort auf die Vorwürfe sein, die man Max Reinhardt gemacht hat. Man hat gegen ihn den Einwand erhoben und mit Recht erhoben, daß in seiner Regieführung die Dekorationen eine allzu große Rolle gespielt haben, und daß seine Klassikervorstellungen nicht viel mehr als Ausstattungsstücke gewesen sind, zu denen Goethe, Schiller, Shakespeare den Text haben liefern müssen. Nun wollte er anscheinend zeigen, wie sehr man ihm unrecht getan hatte, und inszenierte eine Klassikervorstellung, in der die Dekorationen nicht nur keine allzu große Rolle spielten, sondern in der es überhaupt so gut wie gar keine Dekorationen gab.

Das ist natürlich ein Fallen von einem Extrem ins andere. Nur gegen die Übertreibung des Dekorationswesens auf den Reinhardtschen Bühnen ist protestiert worden, nur dagegen,

daß oft auf diesen Bühnen nicht die Dekoration ein Mittel im Dienste der Dichtung, sondern die Dichtung ein Mittel im Dienste der Dekoration gewesen ist. Daraus folgt doch wahrhaftig nicht, daß nunmehr die Dekorationen überhaupt wegzulassen sind. Shakespeare, der in seinem Theater keine Dekorationen darzubieten vermochte, konnte sich darauf verlassen, daß die Phantasie der Zuschauer sie sich ausdenken würde. Die Phantasie der heutigen Zuschauer, die gewohnt sind, die Dekoration wirklich zu sehen, ist für diese Arbeit des Ausdenkens von Dekorationen nicht mehr genügend geschult und weigert sich jedenfalls, sie zu leisten, wo nicht die geringste Notwendigkeit dazu vorliegt. Wenn also Herr Reinhardt plötzlich die Laune hat, an Stelle der Dekorationen Vorhänge zu setzen, so bekommen es die Zuschauer bald satt, sich diese Vorhänge als die zu den verschiedenen Szenen erforderlichen Dekorationen vorzustellen, und sehen schließlich nur Vorhänge und immer wieder Vorhänge. Das ist auf die Dauer überaus monoton, und vor allem leidet die Wirkung des Dramas darunter, zu der es nun einmal gehört, daß der Zuschauer zugleich mit dem dramatischen Vorgang auch dessen Schauplatz vor Augen sieht.

Immerhin ist das dekorative Zuwenig der „Hamlet"-Vorstellung noch dem dekorativen Zuviel vorzuziehen, mit dem sonst die Reinhardtschen Aufführungen überladen sind; und daß er nicht, wie früher, das Stück im Ausstattungsprunk erdrückt hat, darf nach dem zuerst erwähnten als ein weiteres Verdienst des Regisseurs gelten. Neben diesen negativen Verdiensten des Regisseurs wird man aber wenig positive finden. Nun wird allerdings die positive Leistung erschwert durch die Unvollkommenheit des schauspielerischen Materials, das Max Reinhardt zu Gebote steht. Denn dieses Reinhardtsche Ensemble, das durch ganz Deutschland zieht und überall gefeiert

wird, als habe man nun erst kennen gelernt, was Theaterspielen heißt, verfügt in Wirklichkeit nur über ganz wenige Darsteller, die das Mittelmaß überragen, und setzt sich in seiner überwiegenden Mehrheit aus Schauspielern zweiten und dritten Ranges zusammen.

Ein wahrhaft bedeutender Regisseur vermag allerdings auch mit unzureichenden schauspielerischen Kräften etwas zu erreichen, wenn er nur den Geist des Stückes lebendig zu machen weiß. Diese Regietätigkeit, die allein als wahre, als positive Regieleistung gelten darf, — diese „innere Regie" fehlt in allen Klassikeraufführungen von Max Reinhardt und fehlt in der Aufführung des „Hamlet". Auch hier ist seine Regietätigkeit eine rein äußerliche. Er ist lediglich auf das Bühnenbild bedacht. Er inszeniert Aufstellungen (von denen einige sehr gelungen sind, namentlich der Hof des Königs), ordnet Aufzüge an (Ophelias Leichenzug ist überaus effektvoll), spannt Vorhänge auf. Daß aber der Regisseur ins Innere, ins Wesen des Dramas eingedrungen ist, daß er alle schauspielerischen Kräfte ansetzt, um den Geist, um die Seele des Dramas zum Ausdruck zu bringen, davon zeigt sich nirgends eine Spur. Die Schauspieler werden lediglich in einer äußeren Disziplin gehalten, die den äußeren Zwecken der Regie dient. Im übrigen bleibt es ihnen überlassen, auszudrücken, was ihnen auszudrücken beliebt. Und da die Schauspieler ebensowenig wie ihr Regisseur ins Innere, ins Wesen des Dramas eingedrungen sind, erklärt es sich, daß in der „Hamlet"-Aufführung des „Deutschen Theaters" gar so wenig vom Geiste Hamlets, vom Geiste Shakespeares lebt.

Den Hamlet spielt Alexander Moissi. Das ist ein junger Schauspieler, Italiener von Geburt, den Max Reinhardt entdeckt hat, an dessen hervorragende Begabung er glaubt und den er, trotz aller Opposition, die übrigens allmählich zu ver-

stummen beginnt, immer wieder in Hauptrollen beschäftigt. Daß Moissi Talent hat, daß er ein interessanter Künstler ist, ist nicht zu bezweifeln. Nur muß man sich ihn nicht als heißblütigen Italiener vorstellen. Gerade das heiße Blut, das volle, das echte schauspielerische Temperament ist ihm versagt. Er vermag niemals zu packen, niemals hinzureißen. Freilich ist er ein sehr beweglicher Schauspieler; allein seine Beweglichkeit ist keine temperamentvolle, sondern eine nervöse. Sein ganzes Wesen trägt den Stempel der Neurasthenie, und neurasthenische Unruhe und Hast sind charakteristisch für sein Spiel. Da er übrigens in seiner äußeren Erscheinung, mit seiner kaum mittelgroßen Figur und seinem überaus schmächtigen Gliederbau, nicht gerade das Bild eines gesunden Jünglings gibt, so ist er wohlgeeignet zur Darstellung jener schwächlichen, kränklichen, neurasthenischen jungen Männer, welche die Helden in gewissen modernen deutschen Dramen bilden. Auch in Shaws „Arzt am Scheidewege" hat er die Rolle des jungen Taugenichts von Maler, der an der Schwindsucht zugrunde geht, vortrefflich gespielt. Und sogar als Oswald in Ibsens „Gespenstern" soll er Bemerkenswertes geleistet haben. Eine künstlerische Unmöglichkeit erscheint es hingegen, einem Schauspieler von dieser Art eine führende Rolle in einem klassischen Drama zu übertragen. An dieser Unmöglichkeit jedoch nimmt Max Reinhardt weiter keinen Anstoß, er beschäftigt den von ihm begünstigten Schauspieler in solchen Rollen sogar mit Vorliebe, und Moissi ist im klassischen Repertoire des „Deutschen Theaters" geradezu der jugendliche Held und Liebhaber. Selbst den Romeo hat sein Direktor ihn spielen lassen. Shakespeares Liebestragödie bekam dadurch eine merkwürdige Gestalt. Man sah nicht mehr, vom größten Dichter geschildert, wie die Liebe zum Schicksal der Menschen wird, die sie zum Gipfel der Seligkeit emporhebt, um sie dann in den Ab-

grund des Verderbens zu stürzen; sondern man hatte den Eindruck, als habe Shakespeare da ein Stück geschrieben, um zu zeigen, wie die Liebe es fertig bringt, einen jungen Mann schrecklich nervös zu machen. Sogar als Marquis Posa ist er aufgetreten. Moissi als Marquis Posa! Haben die Wächter der Weimarer Fürstengruft nichts bemerkt? Hat sich nicht Schiller im Grabe herumgedreht an dem Abend, da man seinen Marquis Posa als Neurastheniker darstellte?

Auch für die Rolle des Hamlet eignet Moissi sich nicht. Hamlets grüblerische Unentschlossenheit ist etwas ganz anderes als Moissis nervöses Herumfahren — überhaupt, dieses schwächliche, kränkliche, zapplige Bürschlein, das man im „Deutschen Theater" sieht, ist kein Hamlet, mag es noch so schwarz gekleidet sein.

Gewiß, Goethe spricht dem Hamlet die Eigenschaft eines Helden ab. In der berühmten Analyse des Dramas, die er im „Wilhelm Meister" gegeben, nennt Goethe den Hamlet „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht." Und Hamlet ist sicherlich nicht der starke junge Mann, der ein Held eines Dramas in Versen zu sein pflegt. Er hat nichts Waffenklirrendes, nichts Unwiderstehliches, ist auch kein Ausbund von Vollkommenheit. Hamlet ist kein Held, sondern ein Mensch, ein schwacher, unvollkommener Mensch. Und gerade dadurch erhält die Figur ihren unvergänglichen Reiz, und eben deshalb ist Hamlet so sehr geliebt worden, seit er vor Jahrhunderten zum erstenmal auf der Bühne erschien, und wird geliebt werden in alle Ewigkeit hinaus, eben deshalb steht er uns so nahe, so viel näher, als die Helden anderer Tragödien, weil er der einzige Tragödienheld ist, der ein Mensch ist.

Hamlet ist also kein Held im üblichen Sinne, und Moissi ist auch ganz gewiß kein Darsteller solcher Helden. Allein des-

halb ist Moissi noch lange nicht berufen, den Hamlet zu spielen. Denn Hamlet, so wenig heldenhaft und so sehr menschlich er ist, ist doch zugleich bedeutend; und nur der Schauspieler darf es unternehmen, ihn darzustellen, der diese Bedeutung auszudrücken vermag. Das ist Moissi nicht gegeben. Er bringt nichts heraus, als eine unbedeutende Figur, in der man doch unmöglich den Hamlet erkennen kann, — den Hamlet, dessen Wesen hohe und edle Züge trägt, die dem Wesen des Dichters entstammen, der ihn geschaffen, — den Hamlet, dem Shakespeare, als er ihn bildete, bei aller menschlichen Schwäche auch Shakespearische Größe verliehen hat.

„Eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist" — so will Goethe das Hamlet-Problem erklären. Jedoch die weitere Frage wirft sich auf: Warum ist Hamlet der Tat nicht gewachsen? Weil sie ein Mord ist, weil er das Blutvergießen scheut? Aber Hamlet ist durchaus nicht, wie Georg Brandes in seiner Shakespeare-Biographie so treffend gegen Goethe einwendet, mit den Humanitätsideen des achtzehnten Jahrhunderts erfüllt, sondern er ist ein Renaissancemensch und bekundet auch den geringen Respekt vor Menschenleben, der diesem Zeitalter eigen war. Er begeht selbst Morde genug. Er ersticht den Polonius, den armen, alten Narren, der garnichts verbrochen hat, als daß er hinter einem Vorhang stand; er schickt ohne das mindeste Bedenken die Jugendfreunde Rosenkranz und Güldenstern in den Tod; er verschuldet den Wahnsinn und den Selbstmord der Ophelia, die er von sich abweist, ohne daß man recht begreift, womit das holde Kind die Härte des Mannes verdient hat, dem es eine so zarte und süße Liebe entgegenbringt. Und während er Menschen vernichtet, die ihm nichts Böses oder die ihm gar nur Gutes getan haben, vermag er sich nicht zu entschließen, dem Manne ans Leben zu gehen, den er verabscheut, — während

er Unschuldige tötet, bringt er es nicht über sich, das rächende und richtende Werk an dem Verbrecher zu vollziehen, der den Tod tausendfach verdient hätte. Dieser Widerspruch ist kaum zu erklären; auch sonst ist das Drama reich an Widersprüchen, und alle diese Unerklärlichkeiten geben der Gestalt Hamlets etwas Rätselhaftes, etwas Geheimnisvolles, das gleichfalls einen Grund für die ganz besondere Anziehungskraft bildet, die sie ausübt. Generationen haben über dem Rätsel gegrübelt, Generationen werden über ihm grübeln, allein die endgültige Lösung wird niemals gefunden werden. Denn, wie Börne so schön gesagt hat, „über dem Gemälde hängt ein Flor; wir möchten ihn wegziehen, das Gemälde genauer zu betrachten; aber der Flor ist selbst gemalt."

Darum ist auch der Hamlet auf dem Theater in so vielen verschiedenen Auffassungen gespielt worden; und darum darf man von dem Darsteller des Hamlet gewiß nicht eine bestimmte Auffassung verlangen. Moissis Hamlet-Darstellung jedoch hat den Mangel, daß aus ihr überhaupt keine Auffassung sich erkennen läßt. Als charakteristischen Zug für Hamlet hat Moissi sich ein Lächeln ausgedacht. Moissis Hamlet lächelt immer, vom ersten Akt bis zum letzten, — er lächelt sogar, wenn er den Monolog über Sein oder Nichtsein hält, durch den die Schauer des Todes wehen, und erwähnt lächelnd das unentdeckte Land, von dess' Bezirk kein Wandrer wiederkehrt. Ein Lächeln ohne Sinn und ohne Seele — ein Lächeln, das alles ausdrücken soll und nichts sagt. Der Hamlet, der lächelnde Hamlet Moissis hat gar keine Physiognomie.

Moissi zeichnet sich vor vielen anderen Schauspielern der modernen deutschen Bühne dadurch aus, daß er die Technik des Sprechens beherrscht, daß er klar und deutlich zu sprechen versteht. Auch besitzt er ein schönes Organ, dessen Wohllaut das einzig Italienische an ihm ist. Freilich ist er gar zu sehr

bestrebt, mit seinen Stimmitteln zu wirken. Er prunkt mit seiner Stimme wie ein italienischer Tenor. Bald läßt er ihr zartes Piano bewundern, bald ihr Fortissimo. Namentlich mit dem letzteren treibt er Mißbrauch, da er es auch dann, wenn die dramatische Situation es nicht erfordert, und überhaupt zu oft anwendet. Er schreit gar zu viel; und es ist seltsam, daß in diesen Fehler gerade ein Darsteller des Hamlet verfällt, zu dessen Rolle es doch gehört, den Schauspielern goldene Regeln zu geben, in denen er sie vor Übertreibung warnt und ihnen nachdrücklich ans Herz legt: „Behandelt alles gelinde!"

Jedenfalls kommt es Moissi stets mehr darauf an, wie er spricht, als darauf was er spricht. Manche seiner Betonungen sind so falsch, als habe er gar nicht verstanden, was er zu sagen hat (beispielsweise, wenn er in dem Satze: „Nur reden will ich Dolche, keine brauchen," den Ton auf „Dolche" legt). Vor allem aber weiß er die tiefen Gedanken nicht zur Geltung zu bringen, die das „Hamlet"-Drama in solcher Fülle enthält. Kein anderes Drama Shakespeares ist so reich wie dieses. Denn keine andere Gestalt, die der Dichter geschaffen, steht ihm so nahe, in keiner anderen Figur hat er so sehr sich selbst gegeben, in keine so sehr sein Eigenstes, sein Innerstes ergossen. Hamlet ist Shakespeare. „In Hamlets Gemüt," schreibt Georg Brandes, „hat Shakespeare wie in eine Schatzkammer seine eigene Lebensweisheit, die Summe seiner eigenen Erfahrungen und Äußerungen seines eigenen scharfen, männlichen Witzes niedergelegt."

Die Schätze dieser Schatzkammer zu heben, sie vor den Zuschauern erglänzen zu lassen, ist die wichtigste Aufgabe, die dem Schauspieler zufällt, der den Hamlet spielt. Und es ist der Hauptmangel in Moissis Hamlet-Darstellung, daß er diese wichtigste Aufgabe nicht erfüllt, daß, von ihm ohne inneres

Verständnis vorgetragen, das Herrliche, das Unsterbliche, das Hamlet zu sagen hat, so gar nicht bedeutungsvoll klingt und daß seine Rede keinen Weg ins Innere der Zuhörer findet, obwohl doch von allem, das je auf der Bühne gesprochen wurde, nichts so tief in die Seele zu dringen vermag, als die Worte Hamlets.*)

*) Über Moissis Hamlet schreibt Robert Hirschfeld, der bereits erwähnte Wiener Kritiker: „Ein Bürschchen mit weibisch gerundeten Gliedmaßen, mit einem süßlichen Munde, aus dem die Worte wie gesponnener Zucker abgehen; man mag nicht an einen Prinzen von Geblüt denken; er ist einem vergrößerten Heuschreck ähnlich. Gleich nach der Geistererscheinung ist dieser Hamlet wie vor den Kopf geschlagen, zerquetscht, die Seele zerknüllt. Er krümmt sich wie ein Insekt, das eine Schicksalshenne im Hühnerhofe fürs leckere Mahl aufgespießt hat. Dieser Hamlet hat anscheinend den Verstand verloren, bevor er ihn noch in die Maske der Tollheit stecken kann. Die tiefste Weisheit bringt er wie im Irrsinn vor. Er ist vor allen Kämpfen, die das Drama bedeuten sollen, schon erlegen. Der Widerstand ist sofort gebrochen, das freie Spiel der Kräfte, auf dem die dramatische Kunst beruht, wird unmöglich. Man will doch einen Menschen ringen und nicht bloß zucken sehen. Interesse erregt nur Herr Moissi für seine Person, da er in dem engen Kreise seiner künstlerischen Mittel viele Fähigkeiten entwickelt. Aber für diesen plattgedrückten Hamlet habe ich auch in einer Aufführung, die manches ergreifende szenische Bild, manche kraftvolle, energisch belebte Episode bietet, keine Teilnahme. Weil Herr Moissi nicht anders kann, was ja den oder jenen persönlich rühren mag, darf uns doch der Weg zu irgendeiner Idee des Hamletdramas nicht verlegt werden. Aus einer Auffassung, die allein durch die physischen Mängel des Darstellers bedingt ist, ziehe ich leider keine Lehre; ich habe aus der „Hamlet"-Aufführung Max Reinhardts, die sich aus Experimenten zusammensetzt, nicht einmal das Wesen der dramatischen Kunst tiefer begreifen gelernt."

„Der Widerspenstigen Zähmung" bei Max Reinhardt

Am Tage nach der durch Max Reinhardt inszenierten Aufführung von „Der Widerspenstigen Zähmung" im „Deutschen Theater" schrieb der Kritiker der „Vossischen Zeitung": „Was da gestern als Shakespeares Lustspiel ‚Der Widerspenstigen Zähmung' im ‚Deutschen Theater' aufgeführt wurde, bedeutet den stärksten und tiefsten Fall einer Inszenierung, in der eine hochmütige Regie ihre durchaus nicht kostspieligen oder sonderlich originellen Einfälle über die eines Weltgenies stellt und eine selbstgefällige Schauspielerei durch eine Orgie in Jahrmarktspäßen den Körper und den Geist der Dichtung verdunkelt." Die Kritik schloß mit den Worten: „Der Beifall der Hausgemeinde, der diese widerwärtigen Extravaganzen begleitete, blieb selbstverständlich nicht ohne Widerspruch. Vielleicht bedeutet dieser Abend eine Krisis; vielleicht führt er zur Zähmung einer entarteten Regie, die sich gestern in ihrem wild gewordenen Selbstgefühl mit plumpen Händen an Shakespeare vergriff."

Dieses Urteil eines sonst durchaus maßvollen Kritikers ist ganz gewiß nicht zu scharf. Es muß nur dahin ergänzt werden, daß die entartete Regie des „Deutschen Theaters" sich nicht nur in der Aufführung der „Widerspenstigen" an Shakespeare vergriffen hat. Nein, fast jedesmal, wenn Max Reinhardt ein Stück von Shakespeare inszeniert hat, hat er sich an dem Dichter vergriffen. Jedesmal fast hat er, statt

das Werk des Dichters ins Leben zu rufen, dieses nur zum Anlaß genommen, um eine Serie von szenischen Kunststücken und Späßen vorzuführen, hinter denen das Werk zurücktrat oder ganz verschwand. Snobismus und Urteilslosigkeit haben diese Regieleistungen solange als „genial" *) gepriesen, bis endlich der Regisseur, dem man Genie zusprach, weil er kein Bedenken trug, Shakespeares Poesie durch Ausstattungstricks und Shakespeares Humor durch Komödiantenpossen zu ersetzen, — bis endlich dieser Regisseur keine Grenzen mehr kannte und vermeinte, sich alles erlauben zu dürfen. So kam die Aufführung der „Widerspenstigen" zustande, die alles übertraf, das bisher Max Reinhardts Inszenierungen den Verehrern Shakespeares zugemutet hatten, die den Regisseur auf dem Gipfel seines Wahns und den Dichter in der Tiefe der Erniedrigung zeigte. Ob schon diese Aufführung, wie der Referent der „Vossischen

*) Es gibt tatsächlich in Berlin Kritiker, die kaum eine Besprechung über Max Reinhardt veröffentlichen, in der sie nicht auf ihn das Wort „genial" anwenden. Auch „Max Reinhardt, der Allumfasser" wurde er bereits genannt. Nun wird ja heut überhaupt ein fürchterlicher Unfug mit dem Worte „genial" getrieben. Aber das ist doch der Gipfel! Ist denn der Sinn für den Wert, für die Bedeutung der Worte ganz verloren gegangen? Weiß man nicht, daß ein genialer Mann ein Mann ist, der Genie hat? Und daß die Genies unendlich spärlich verstreut sind durch die Jahrhunderte? Und will man tatsächlich zu behaupten wagen, daß in Max Reinhardt der Menschheit endlich wieder einmal ein Genie beschert worden ist? Oder vielmehr, wenn Max Reinhardt „genial" genannt werden darf, wie soll man dann Michel Angelo, Shakespeare, Goethe nennen? Begreift man denn nicht, daß „genial" den höchsten Ruhmestitel bildet, der in der Kunst überhaupt zu vergeben ist, und daß man ihn herabwürdigt, indem man ihn auf einen Theaterdirektor anwendet, der gerade in der Mode ist?

Zeitung" meint, die Krisis herbeiführen wird, mag fraglich erscheinen. Wohl gab sich der Widerspruch mit einer im „Deutschen Theater" ungewohnten Stärke kund. Aber der Beifall war immer noch sehr stark, und am Schlusse wurde Max Reinhardt, wie stets, von seinen Getreuen hervorgejubelt. Allein, wenn auch die Krisis jetzt noch nicht eintritt, — sie ist unausbleiblich; und der Tag wird und muß kommen, an dem das Publikum erkennt, wie sehr es sich getäuscht hat, indem es eine Art der Regie bewunderte, die das gerade Gegenteil der echten Regiekunst ist, da sie das Werk des Dichters dem Publikum entzieht, statt es ihm zu vermitteln.

Nun ist „Der Widerspenstigen Zähmung" gewiß keines von den schönsten und sympathischesten Dramen Shakespeares. Es sind sogar Zweifel laut geworden, ob er selbst der Verfasser ist, Zweifel allerdings, denen die Majorität der Shakespeare-Forscher sich nicht angeschlossen hat. Jedenfalls dürfte es ein schwächeres Jugendwerk sein; auch sind die Idee des Stückes und große Teile der Haupthandlung, welche die Bezähmung der ungeberdigen Katharina zum Gegenstand hat, einem älteren englischen Lustspiel entnommen, während die Nebenhandlung, die nur sehr locker mit der anderen zusammengefügt ist, die Liebesgeschichte von Katharinas sanfter Schwester Bianka, aus einer Komödie des Ariost stammt. Trotz all dieser fremden Elemente, die das Werk enthält, und trotz seiner Schwächen glaubt man in ihm aber doch Spuren von Shakespeares Geist zu erkennen.

Freilich, unter des Dichters Dramen findet sich kaum ein anderes, das ein Sujet von solcher Roheit behandelt. Es verletzt unser Empfinden, wenn wir sehen müssen, daß eine Frau gebändigt wird, wie ein Tier, und diese Bändigung wirkt um so brutaler, als sie durch die überlegene Körperkraft des Mannes erfolgt. Wie hoch steht über der Komödie Shake-

speares diejenige eines spanischen Zeitgenossen, Moretos „Donna Diana", in der auch ein Mann ein widerspenstiges Mädchen bezwingt, in der es aber allein die geistige Überlegenheit des Mannes ist, durch die in Szenen von entzückender Anmut der Widerstand des Mädchens besiegt wird!

Allerdings findet man, daß bereits Shakespeare die Komödie in eine höhere Sphäre gehoben hat, wenn man sie mit Bearbeitungen desselben Stoffes in der früheren Literatur vergleicht. So gibt es eine alte spanische Novelle, in welcher der Mann die Widerspenstige dadurch zähmt, daß er alle seine Haustiere tötet, weil sie einen Befehl, den er ihnen gibt und den sie natürlich nicht verstehen können, nicht ausführen, und daß er dann, vom Blute dieser unschuldigen Opfer gerötet, denselben Befehl an die Frau richtet. In einer alten englischen Ballade bricht der Mann den Widerstand der Frau durch das einfache Mittel, daß er sie blutig schlägt. In der Komödie, auf der Shakespeare die seinige aufgebaut hat, bekundet die Frau am Schluß ihre Unterwerfung, indem sie dem Manne die Hände unter die Füße legt. Diese äußerste Erniedrigung der Frau wird in der Komödie Shakespeares nicht tatsächlich vollzogen, sondern es wird davon nur wie von einem Symbol gesprochen. Auch sonst dürfte der Dichter manches gemildert haben. Petruchio ferner bringt, bei aller Brutalität, doch auch eine sympathische Eigenschaft mit, seinen Humor; die Bezähmung wird dadurch weniger peinlich, daß er sie in sprudelnder Laune, wie einen übermütigen Streich ausführt. So lustig kann nur ein gutherziger Mensch sein; und Käthchen wird mit ihrem Petruchio vielleicht noch ganz glücklich werden. Es fehlen überdies in den gewaltsamen Vorgängen der Komödie doch nicht ganz die innerlichen, seelischen Regungen. Man findet sie namentlich gegen den Schluß hin, wo in dem bösen Käthchen weibliches Empfinden zu erwachen beginnt, und Ka-

tharinas Schlußrede, in der sie die Frauen zur Sanftheit und Güte mahnt, auf daß „ein sanfter Sinn, ein Herz voll Milde" im Einklang stehen mit der körperlichen Bildung der Frau, deren Leib „zart, sanft und weich, kraftlos für Müh' und Ungemach der Welt" — diese Schlußrede hat Shakespearische Innigkeit und Shakespearesche Anmut.

Im übrigen besitzt das Stück den Vorzug einer erprobten Bühnenwirksamkeit, die es seiner bewegten, spannenden Handlung und den lohnenden Aufgaben verdankt, die es den Darstellern bietet. So haben es die Schauspieler zu allen Zeiten gern aufgeführt, und das Publikum hat es immer gern gesehen und sieht es gewiß auch heute noch gern, wenn nur die Darstellung es für unser Empfinden erträglich macht und sich bemüht, seine Roheit so viel als möglich zu dämpfen. Mit Recht hat Gervinus von der Aufführung des Stückes geschrieben, daß sie „fast mehr als die irgend eines anderen Shakespeareschen Dramas den Darstellern Mäßigung und Zurückhaltung auferlegt. Die ohnehin stark aufgetragenen Farben dürfen um keinen Preis noch stärker aufgetragen werden, vielmehr muß ein schalkhafter Humor überall zwischen den Zeilen durchblicken."

Dieser Regel, die aus dem Wesen des Stückes und aus dem Geschmack unserer Zeit sich mit Notwendigkeit ergibt, schlägt die Reinhardtsche Aufführung ins Gesicht. Sie kennt kein anderes Bestreben, als die ohnehin stark aufgetragenen Farben nur noch stärker und immer stärker aufzutragen. Sie handelt entsprechend der Charakteristik, die Shakespeare im „Hamlet" von dem schlechten Schauspieler gibt: „er übertyrannt den Tyrannen". Sie „überroht" die Roheit, sie übertollt die Tollheit. Statt das Unerträgliche zu mildern, übertreibt sie es derart, daß es widerlich und abstoßend wirkt; statt das Spiel durch Shakespeares Humor zu veredeln und

zu verklären, erstickt sie diesen Humor in einem unbändigen Lärmen und Toben. Was der Dichter zu sagen hat, wird ja in einer Reinhardtschen Aufführung stets als Nebensache behandelt. So aber, wie in der Aufführung der „Widerspenstigen", sind selbst im Reinhardtschen Theater die Verse, die Worte des Dichters noch niemals totgeschlagen worden. Von der Komödie Shakespeares ist fast nichts mehr übrig, und an ihre Stelle ist eine von Max Reinhardt in Szene gesetzte Harlekinade getreten.

Shakespeare hat, wie bekannt, der Komödie ein Vorspiel vorangeschickt. Ein von der Jagd heimkehrender Lord findet am Wege einen im Rausch entschlafenen Trunkenbold und macht sich den Scherz, den Berauschten in seinen Palast zu bringen, in sein Bett legen zu lassen und dem Erwachten einzureden, daß er nicht der Kesselflicker Schlau, sondern ein Lord sei. Um den Kesselflicker-Lord zu unterhalten, läßt der wirkliche Lord durch eine wandernde Schauspielertruppe die Komödie von der bezähmten Widerspenstigen aufführen. In diese Aufführung wirft der Kesselflicker auch ein paar Worte hinein. Dann verschwindet er spurlos. Shakespeare hat das Vorspiel entweder nicht weitergeführt oder — was wahrscheinlicher ist, da das Vorspiel mit Sicherheit ein Nachspiel erwarten läßt, — die Fortsetzung ist verloren gegangen. Es ist selbstverständlich, daß dieses Fragment eines Vorspiels, das mit der Komödie selbst nicht das mindeste zu tun hat, das sie nicht erläutert oder ergänzt, sondern nur belastet, niemals aufgeführt wird. Und weil dies selbstverständlich ist, so versteht es sich von selbst, daß Reinhardt das Vorspiel aufführt.

Nun könnte man sich ja damit noch abfinden, daß man erst das Vorspiel zu sehen bekommt, ehe die eigentliche Komödie beginnt. Aber das Unglaubliche, das Unerhörte ist, daß in der Reinhardtschen Aufführung das Vorspiel das eigentliche

Stück, das Stück jedoch lediglich das Nachspiel zum Vorspiel ist. Eine große fünfaktige Komödie so zu inszenieren, daß sie als Zubehör, als Anhängsel zu einem unvollendeten, gänzlich bedeutungslosen Vorspiel erscheint, — das kann in der Tat nur ein „genialer" Regisseur fertigbringen.

Im großen Saale des Palastes seiner Lordschaft erwacht der Trunkenbold; und in demselben Saale spielen ihm die wandernden Komödianten „Der Widerspenstigen Zähmung" vor. Sie bringen Miniaturkulissen herein, Karikaturen von Kulissen, die im Stile von Bilderbüchern für Kinder bemalt sind, und stellen sie selber auf. Das mag beim ersten Male komisch wirken; aber man begreift, wie schal und abgeschmackt der Scherz wird, wenn er einen ganzen Abend lang wiederholt wird, wenn das Publikum immer wieder die Schauspieler selbst ihre Kulissen schieben sieht. Auch ist es doch wahrhaftig nicht möglich, eine ganze Komödie, ein ernstes dichterisches Werk, in den lächerlichen Kulissen eines Kasperltheaters zu spielen! Zudem schlagen die Schauspieler einen parodistischen Ton an. Denn sie müssen ja nicht nur die Komödie darstellen, sondern sie auch noch so darstellen, daß sie als Spaß erscheint, der einem Trunkenbold vorgeführt wird. Das Publikum soll merken (welche Regie hat noch solche Feinheiten?), daß sie nur zum Spaße spaßen. Und nun denke man sich aus, was Schauspieler, die schon an sich Shakespeares Verse nicht sprechen können, aus diesen Versen machen, wenn sie auch noch bemüht sind, sie zu parodieren! Natürlich läßt der parodistische Ton sich nicht einen ganzen Abend lang festhalten. So erweist die Komödie sich stärker als der Regisseur und ringt sich durch den Unsinn der Inszenierung doch noch durch.

Das heißt, sie würde sich durchringen, wenn nicht der Regisseur noch andere Anstalten getroffen hätte, um sie endgültig umzubringen. Eine Komödie mag noch so widerstands-

fähig sein, — dem Kunstgriff eines Regisseurs, der die Schauspieler anlernt, sich als Clowns zu gebärden, ist sie trotzdem nicht gewachsen.

Auf der Shakespeareschen Lustspielbühne hat Max Reinhardt einen Zirkus etabliert. Der Darstellungsstil, den er zur Anwendung bringt, ist dem „dummen August" und seinen Genossen abgelauscht. Die Schauspieler prügeln sich, werfen sich zu Boden, kollern schreiend auf der Erde herum. Das ganze Stück hindurch klatschen die Ohrfeigen. Einmal stellt eine Art Haushofmeister die ihm untergebenen Diener in einer Reihe an der Rampe auf und ohrfeigt die Reihe entlang. Der Eintritt der Freier in Baptistas Haus wird so dargestellt, daß sie alle gleichzeitig durch die zu enge Tür hineinwollen und infolgedessen alle übereinander kugeln. An Sprüngen, an Purzelbäumen fehlt es selbstverständlich nicht. Sogar ein Schauspieler vom Range Bassermanns gibt sich, als Petruchio, dazu her, radschlagend auf der Bühne aufzutreten.

Ein weiterer Humor der Reinhardtschen Lustspiel-Regie besteht darin, daß sich die Leute gegenseitig mit Wasser begießen. Katharina gibt die Widerspenstigkeit ihres Wesens dadurch kund, daß sie den Männern, die vor ihrem Hause Gespräche führen, fortwährend Unrat auf die Köpfe schüttet. Im dritten Akt ruft Petruchio nach den Pferden. Petruchios Pferd kommt auf die Bühne; aber es ist kein gewöhnliches Pferd, sondern Max Reinhardt hält es für witzig, Petruchio auf einem riesigen Roß aus Pappe reiten zu lassen, das auf Rädern hereingezogen wird. Im vierten Akt, in Petruchios Landhaus, erreicht das Treiben seinen Gipfel. Hier läßt der Regisseur mindestens ein Dutzend Diener auftreten, welche Akrobatenkunststücke ausführen. Sie springen übereinander weg, klettern an Säulen empor, fallen und rutschen eine Treppe herauf und herunter. Einer verschwindet in einer Truhe, schaut neckisch

wieder daraus hervor, läßt den Deckel bald auf- und bald zuklappen. Ein anderer kriecht unter den Tisch und spielt Versteck unter der Tischdecke. Einige jonglieren mit den weggeworfenen Kleidungsstücken. Oder sie stellen sich alle hintereinander auf, legen sich die Hände auf die Schultern und schleichen über die Bühne im Gänsemarsch. In diesem Moment begab es sich am Abend der ersten Vorstellung, daß aus einem der oberen Ränge der Ruf ertönte: „Blödsinn, du siegst!"

In das Bajazzotreiben hinein knallt Petruchio den ganzen Abend lang mit einer großen Hetzpeitsche. Bassermann spielt nämlich den Petruchio nur als brutalen Kerl. In seiner Darstellung fehlt alle Liebenswürdigkeit, aller Humor, kurz alles Versöhnende. Durch die rohe Körperkraft allein wird die Widerspenstige gezähmt. Petruchio führt mit dem Mädchen wahre Ringkämpfe auf. Und es ist unsagbar peinlich, wenn man mit ansehen muß, wie er ihr die Hände zusammenpreßt, wie er sie in einen Sessel niederwirft, wie er sie darin wie in einen Schraubstock einzwängt, wie er sie mit der Last seines Körpers niederdrückt, wie er mit seinen Beinen ihre Knie zusammenpreßt. Wenn schon der Schauspieler nicht empfunden hat, daß diese Darstellung roh und geschmacklos ist, — wo bleibt da der Regisseur, der „geniale" Regisseur? Nach der Trauung in der Kirche schleppt Petruchio das arme Ding auf den Schultern herein. Dann wirft er sie, wie einen Sack, auf sein Pferd aus Pappe und zieht mit ihr ab unter dem Gejohle der Gassenbuben. Und das Ende, das würdige Ende dieser Bezähmung ist, daß Käthchen in eine Kiste hineinkriechen muß, welche einem Obelisk von Kartons als Spitze aufgesetzt ist.

Einige Berliner Kritiker fanden selbst dies alles noch wunderschön und suchten es „historisch" zu rechtfertigen, indem sie darauf hinwiesen, daß derbe Clownspäße auch auf der alten englischen Bühne üblich waren und daß „Der Widerspenstigen

Zähmung" in England noch zu Garricks Zeiten als „Posse in wildester Übertreibung" gespielt wurde. Das mag richtig sein. Aber wenn zu Garricks Zeit das Stück als wilde Posse gespielt worden ist, so folgt daraus nur das Eine, daß man es auch damals nicht so gespielt hat, wie es gespielt werden muß. Und wenn es Max Reinhardt einfällt, eine Komödie Shakespeares zur Farce zu erniedrigen, so wird dies doch nicht dadurch gerechtfertigt, daß die Komödie bereits früher einmal in England eine solche Erniedrigung hat erdulden müssen.

Gewiß, auf der Bühne hat einst die Harlekinade geherrscht. Von ihr führt der Weg der Entwickelung in die höhere Sphäre der Komödie. Es war eine Errungenschaft der Kultur, es war das Werk großer Dichter, daß an Stelle der Kapriolen des Polichinells die heitere Schilderung von Menschen und ihren Schicksalen trat, die dem Publikum eine edlere Belustigung gewährte. So hat Goldoni als Bahnbrecher gewirkt, indem er die Harlekinfiguren der alten Stegreifkomödie durch die Gestalten seiner Lustspiele ersetzte. „Remplacer les masques par des charactères", nennt er das selbst in seinen Memoiren. Gottsched wird in allen Literaturgeschichten gerühmt, weil er den Hanswurst von der Bühne vertrieben und Platz für den Dichter geschaffen hat. Max Reinhardt macht diese ganze Entwickelung wieder rückgängig. Er vertreibt den Dichter von der Bühne, um Platz für den Hanswurst zu schaffen.

Noch einige Stücke und anderes

„Kaiser Karls Geisel"

Von Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel", das im „Lessing-Theater" aufgeführt wurde, behandelt die Liebe eines alten Mannes zu einem ganz jungen Mädchen. Es soll eine Tragödie des Alters sein, und der Dichter hat sich anscheinend Erlebtes von der Seele schreiben wollen. Er ist zwar noch lange kein alter Mann; aber das Alter wirft seine Schatten schon um Jahrzehnte voraus, und seine Tragik macht sich jedem fühlbar, nicht erst, wenn er alt ist, sondern bereits, wenn er beginnt, zu altern. Gerhart Hauptmann befindet sich in jenen kritischen Vierzigerjahren, in denen man zum erstenmal sich vor die Aufgabe gestellt sieht, sich damit abzufinden, daß man nicht mehr jung ist, — eine Aufgabe, deren Lösung gerade in dieser Lebensperiode besonders schwierig ist, weil man sich noch voll Kraft fühlt, weil man das Land der Jugend eben erst verlassen hat und weil man anscheinend nur einen Schritt zu tun brauchte, um es wieder zu erreichen, — jenen einzigen Schritt nach rückwärts, den das Leben niemals gestattet. Noch nicht alt sein und doch nicht mehr jung sein dürfen — ein schwer zu lösendes Problem. Und wenn in das Dasein des Mannes, der bemüht ist, die Lösung zu finden, die Jugend selbst tritt, wenn sie in der Gestalt erscheint, die alle Sehnsucht weckt, in ihrer herrlichsten Gestalt, in der Gestalt eines jungen Weibes, — dann kann das Problem wohl auch zum tragischen Erlebnis werden.

Aus einem Erlebnis von dieser Art scheint Gerhart Hauptmanns Drama hervorgegangen zu sein. Wenigstens wird in

dem Werke hie und da ein Ton angeschlagen, der echten Klang hat, — den Klang, den nur das, was er selbst empfunden, den Worten des Dichters zu geben vermag. Aus diesem Grunde namentlich steht „Kaiser Karls Geisel" höher als die dramatischen Arbeiten Hauptmanns in den letzten Jahren. Das Stück ist ferner nicht so läppisch wie „Die Jungfern vom Bischofsberg" und nicht so unsinnig wie „Und Pippa tanzt". Aber auch „Kaiser Karls Geisel" ist leider ein verfehltes Werk.

Es ist zunächst als Drama mißlungen. Schon die Wahl des Stoffes deutet auf ein undramatisches Empfinden des Autors. Zu zeigen, daß jemand alt ist, ist doch wahrhaftig kein dramatisches Thema. Immerhin, ein echter Dramatiker hätte es vielleicht verstanden, auch diesem Stoffe Bühnenwirkungen abzugewinnen. Gerhart Hauptmann steht ihm hilflos gegenüber. Er bringt nicht mehr aus ihm heraus als die Szene zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen. Der erste Akt enthält diese Szene, dann kommt sie im zweiten Akt von neuem, im dritten Akt abermals und im vierten Akt noch einmal. Und sie hat in der Hauptsache stets den gleichen Inhalt: Der alte Mann ist sentimental und das Mädchen keck; nur im vierten Akt ist das Thema ein wenig variiert, indem der alte Mann zwar immer noch sentimental, das Mädchen aber nicht mehr keck ist, da es auf der Totenbahre liegt. Ein Stück, das statt einer lebhaft fortschreitenden Handlung nur ewige Wiederholungen bietet, entbehrt natürlich jeder Bühnenwirkung; auch sind die Gespräche, mit denen statt der Handlung die vier Akte ausgefüllt sind, von einigen Stellen abgesehen, wenig interessant, und eine Langweile geht von ihnen aus, die von Akt zu Akt immer schwerer, immer drückender auf dem Zuschauer lastet. Es ist unter diesen Umständen nicht einzusehen, warum das Drama vier Akte haben mußte, deren Aufführung dreieinhalb Stunden dauert. Wenn Gerhart Hauptmann sich

damit begnügt hätte, die Szene zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen einmal auf die Bühne zu bringen, so wäre vielleicht ein hübscher Einakter herausgekommen. Sein dramatisches Können hat aber nicht dazu ausgereicht, aus dem Stoff ein großes Drama zu machen; und er überschätzt, wie schon manchmal vorher, so auch diesmal seine Leistung, wenn er glaubt, er habe ein Drama in vier Akten gedichtet, wo er im wesentlichen doch nur viermal dieselbe Szene geschrieben hat.

Verfehlt sind ferner die Gestalten. Kaiser Karl, der Held des Dramas, ist als eine tragische Figur gedacht; und seine Tragik soll darin bestehen, daß er, der Mann über Sechzig, Gersuind, ein Mädchen von Sechzehn, liebt. Kaiser Karl begehrt Gersuind zur Geliebten. An der Sinnlichkeit dieser Greisenliebe liegt es vor allem, daß der Kaiser nicht die tragische Figur geworden ist, die der Autor beabsichtigt hat. Tragisch ist nur das Menschliche; je echter, je typischer die Menschlichkeit, um so größer die Tragik. Menschenschicksal aber ist im Alter die Entsagung. Ein alter Kaiser Karl, dessen Herz nicht mitgealtert ist und immer noch nach Jugend verlangt, der jedoch weiß, daß er entsagen muß, und mit schmerzlicher, würdevoller Resignation sein Schicksal trägt, hätte eine tragische Figur sein können; ein alter Kaiser Karl, der begehrlich einer Sechzehnjährigen nachläuft, ist es nicht. Gerhart Hauptmann, der als ein großer Menschenschilderer gepriesen wird, dessen Blick jedoch in Wirklichkeit sich nie ins Allgemeine erhebt, sondern stets am Besonderen, mit Vorliebe sogar am Absonderlichen, am Abnormalen haftet, und in dessen Werken man keinen einzigen Vollmenschen, hingegen eine ganze Galerie von körperlichen und moralischen Mißbildungen findet, hat also auch hier statt einer Gestalt von allgemein menschlicher Bedeutung eine Mißgestalt geschaffen, die Mißgestalt eines lüsternen Alten. Allerdings gehören im wirklichen Leben die

alten Herren mit verspäteten Trieben, mit Gelüsten, die nach möglichst unreifen Früchten verlangen, nicht gerade zu den Seltenheiten. Aber als echt menschlich können sie doch wahrhaftig nicht gelten. Ein verliebter Greis kann darum nicht der Held einer Tragödie sein; und der Kaiser Karl in Gerhart Hauptmanns Drama wirkt nicht tragisch, sondern nur unangenehm. Greisenerotik hat immer etwas Peinliches. Das tritt im konzentrierten Licht der Bühne noch ganz besonders hervor. Man fühlt sich abgestoßen von diesem Graubart, der keuchend vor Gier um ein junges Ding herumstreicht; und besonders widerwärtig ist die Szene im zweiten Akt, wo es sogar zu Zärtlichkeiten kommt, wo die kleine Dirne den alten Herrn zu „animieren“ sucht, ihn mit ihren Armen umschlingt und an seinem Halse hängen bleibt.

Kaiser Karl möchte Gersuind besitzen und klagt, daß ihm dies verwehrt ist. Das ganze Stück hindurch klagt er. Dieser Greis ist ein Jammergreis. Sein Freund Alcuin charakterisiert ihn treffend: „Seine Sinne bettelten, ich möchte sagen, winselten nach ihr.“ Vier Akte lang hört man den Kaiser Karl also winseln, was wirklich kein Vergnügen ist. Auch bleibt man bei seinen Klagen gänzlich ungerührt. Denn man sagt sich immer, daß der Sechzigjährige gar nicht befugt ist, ein junges Liebchen zu beanspruchen, und daß Gersuind ganz recht hat, wenn sie den Alten nicht mag.

Hätte Gersuind aber gar keinen anderen Grund, so würde schon seine Geschwätzigkeit es begreiflich machen, daß sie ihm immer wieder davonläuft. Kaiser Karl redet nämlich unaufhörlich. Er lamentiert nicht allein, er philosophiert auch. Er neigt zur Weltweisheit in jeder Lebenslage. Zu Beginn des Stückes beispielsweise sehen wir ihn bei der Toilette und hören, wie sogar ein reines Hemd, das er anzieht, ihm zu philosophischen Betrachtungen Anlaß gibt. Nun ist es gewiß ein

guter Einfall des Autors gewesen, den Kaiser Karl als einen Philosophen darzustellen, und zwar als einen pessimistischen Weltbetrachter, der, wenngleich er sein Leben auf der höchsten Höhe der Menschheit verbracht hat, doch zu keinem anderen Resultat gelangt ist als zu der Weisheit Salomonis, daß alles eitel ist. Das Schlimme ist nur, daß Gerhart Hauptmann, wenn er in einem seiner Werke jemanden philosophieren läßt, immer von neuem beweist, wie unbedeutend er als Denker ist. So klingen zwar die Reflexionen des Kaisers Karl über sein reines Hemd sehr tiefsinnig — „Lass' in seinem Schrank das Hemd — lass' mir mein Herz mit seinem Pferdefuß," sagt Kaiser Karl (Man fragt sich, was das nur sein mag: ein Herz mit einem Pferdefuß?) — wenn jedoch der Kaiser die Resultate seiner pessimistischen Weltanschauung in Maximen faßt, so bringt er nichts heraus als Plattheiten. „Feindesland ist für den Mann und Menschen überall, wo Männer sind und Menschen," äußert er einmal. Ein anderesmal ruft sein Kanzler: „Verbrechen! Unheil! Buhlschaft! Schmach!" Und Karl antwortet: „Wahrhaftig, ja, das gibt es, gab es immer." Das mag alles seine Richtigkeit haben. Nur rechtfertigt der banale Inhalt dieser Aussprüche, die nichts sagen, als daß die Menschen schlecht sind und immer gewesen sind, nicht den Ton profunder Weisheit, in dem sie vorgetragen werden. Ein anderes Wort des Kaisers: „Wer tot ist, ist des Lebens ledig." Auch diese Wahrheit wird niemand bestreiten wollen. Aber selbst wenn man den Sinn des Wortes etwas tiefer faßt und annimmt, der Kaiser habe gemeint, daß der Tod jedenfalls den Vorteil habe, vom Leben zu befreien, so ist auch dieser Gedanke bereits einigemale gedacht worden, ehe ihn Gerhart Hauptmann Karl dem Großen in den Mund legte, um den Kaiser dadurch als Philosophen zu kennzeichnen.

Immerhin soll nicht geleugnet werden, daß die langen,

langen Reden des Kaisers hie und da auch Stellen von wirklichem Wert enthalten. So die poetische Schilderung, die Karl von dem Eindruck entwirft, den er empfangen, als er Gersuind zum erstenmal gesehen. Er spricht von seinen Augen, die von Jugend auf ohne Urlaub ihm gedient, und von deren Blick, der deshalb manchmal stumpf vom Sehen ist:

Wenn dieser Blick auf einen Scheitel trifft
Wie den des Kindes, das wir eben sah'n,
So tut's ihm wohl: er schmilzt, er löst sich auf,
Wird jung im Schwelgen auf der blonden Weide,
Taut das vereiste Herz mir in der Brust.

Wenn ferner oben gesagt wurde, daß in dem Stücke manchmal ein Ton angeschlagen wird, der den echten Klang des Selbsterlebten hat, so gilt dies namentlich von den Versen, in denen Kaiser Karl beschreibt, wie das Gespenst des Alters ihn beschleicht:

Es hüstelt
An meiner Seite, kriecht mir unters Deckbett
Zur Nacht, berührt mich kalt, droht nörgelnd mir,
Von unten auf in Stein mich zu verwandeln!
Von unten auf in Stein und nach und nach
Lebendigen Leib's! . . .

Es ist manches befremdlich an der Hauptfigur in Gerhart Hauptmanns Drama; aber die seltsamste der Seltsamkeiten ist, daß sie Karl der Große sein soll. Kein Zweifel: Gerhart Hauptmann hat die Geschichtsbücher studiert und hat es sich angelegen sein lassen, seine Lesefrüchte zu verwerten. Mancherlei aus der Geschichte Karls des Großen kommt in dem Stücke vor. Von den Sachsenkriegen wird viel gesprochen, die Sachsenherzoge Vidukind und Grimoald werden erwähnt, ferner die Avaren, auch Gottfried, der Dänenkönig. Der Sendgrafen

wird gedacht, dieser von Karl geschaffenen kaiserlichen Statthalter auf Reisen, mit deren Hilfe er die Verwaltung seines weiten Reiches fortwährend unter Kontrolle halten konnte. Von Pipin, dem Sohne Karls, der sich gegen ihn auflehnte, ist die Rede; und der weise und gelehrte Alcuin, den Karl aus England ins Frankenreich berief, tritt sogar persönlich auf — eine blutleere, körperlose Schattengestalt, die wieder einmal beweist, wie sehr, neben anderen dramatischen Fähigkeiten, den modernen Bühnenschriftstellern auch das Talent für Episoden fehlt. Auf den gelehrten Verein wird angespielt, den Karl auf Alcuins Anregung gründete, und sie reden sich in dem Drama mit den Ordensnamen an, die sie als Mitglieder dieses Vereins führten. Karl nennt den Alcuin Flaccus und wird von diesem mit dem Namen Davids, des königlichen Sängers, angesprochen, den der Kaiser sich beigelegt hatte.

Das alles ist historische Wahrheit — allein die dichterische Wahrheit fehlt. Trotz aller Daten aus der Geschichte Karls des Großen, die in dem Drama angebracht sind, wird man auch nicht einen Augenblick in die Illusion versetzt, Karl den Großen vor sich zu haben. Gerhart Hauptmann hat nach seinem Maß Karl den Großen geformt — und dieses Maß des kleinlich denkenden und dichtenden Epigonen reicht nicht aus für eine so gewaltige, eine so erhabene Gestalt. Wohl wird in dem Drama Kaiser Karl mehrfach als Weltherrscher angesprochen und spricht sich auch selber so an. „Wenn ich deiner Majestät, dem Herrn der Welt, ins Antlitz blicke,“ sagt zu ihm Graf Norico, sein junger Freund. „Das Roß der Welt ist ohne Zügel,“ heißt es, weil Karl eine Zeitlang sich um die Staatsgeschäfte nicht mehr gekümmert hat. Und von sich selbst äußert Karl: „Die Welt ist Wachs, und der sie formt, bin ich.“ Alle diese Aussprüche muten wie Versuche des Autors an, die allzu kleine Gestalt künstlich emporzurecken. Es ist vergebens

— sie bleibt klein. Gerhart Hauptmann mag in seinem Drama noch so oft von dem Beherrscher der Welt sprechen lassen — es ist ihm nicht gelungen, einen Weltbeherrscher zu schaffen; er mag den Namen Karls des Großen auf den Theaterzettel setzen lassen — die Figur, die den Namen trägt, ruft nun und nimmer den Eindruck des Kaisers Karls des Großen hervor, weil diesem angeblichen Kaiser alles Kaiserliche, weil diesem angeblichen Großen alle Größe, alle innerliche, alle dichterische Größe mangelt.

Mit den Frauen pflegte der historische Kaiser Karl der Große nicht viele Umstände zu machen. Wenn er eine wollte, so nahm er sie sich; und wenn er zufällig gerade mit einer anderen verheiratet war, so ließ er sich durch eine solche Kleinigkeit nicht stören, sondern schickte seine Gemahlin fort und heiratete diejenige, die ihm besser gefiel. Er war ein Virtuose der Ehescheidung, was immerhin eine Leistung war im frühen Mittelalter. Daß er einmal auch eine Gemahlin hatte, von der er sich nicht scheiden ließ, — es war die Alemannin Hildegardis, und sie war die einzige Frau, der Kaiser Karl treu blieb, wenigstens so lange sie lebte, — rechnen ihm seine Biographen als ein besonderes Verdienst an. Einen Mann, den die Überlieferung mit solchen Zügen zeichnet, läßt Gerhart Hauptmann vier Akte lang ohne Resultat ein blondes Fräulein anschwärmen. Aus einer der kraftvollsten Persönlichkeiten, einem der markigsten Helden der deutschen Geschichte und Sage macht Gerhart Hauptmann einen sentimentalen Schmachtlappen, einen larmoyanten Rührstück-Vater. Bei Verden an der Aller ließ, wie man weiß, Karl der Große 4500 Sachsen niederhauen, die sich ihm ergeben hatten. In dem Drama wird diese greuliche Menschenschlächterei erwähnt, und es wird berichtet, daß Kaiser Karl — dabei weinte. So stellt sich Gerhart Hauptmann das Verhalten eines Mannes vor, der einen

Mord, einen Massenmord begeht. Kaiser Karl ließ einige tausend Sachsen umbringen, stand dabei und weinte. Der Ärmste! Wahrscheinlich konnte er kein Blut sehen.

Die Art, wie Gerhart Hauptmann den großen deutschen Kaiser verunstaltet hat, hat etwas Verletzendes auch für den, der nicht als deutsch-nationaler Chauvinist empfindet. Und man sagt sich: Wenn schon Gerhart Hauptmann durchaus einen alten Herrn auf die Bühne bringen mußte, den nach einem kleinen Mädchen gelüstet, so hätte, um nicht zu sagen die Pietät, doch wenigstens der gute Geschmack ihm verbieten sollen, diesen alten Herrn als Kaiser Karl den Großen vorzuführen.

Da nun aber einmal Kaiser Karl in dem Drama auftreten und da es zwischen ihm und einem Sachsenmädchen spielen sollte, das als von ihrem Volke gestellte Geisel am fränkischen Hofe weilte, so war der dramatische Konflikt eigentlich von selbst gegeben. Nichts hätte näher gelegen, als zu zeigen, wie Kaiser Karl, nachdem er sein ganzes Leben lang als christlicher Kaiser gegen die heidnischen Sachsen gekämpft hatte, nachdem er seine ganze furchtbare Kriegsmacht daran gesetzt hatte, den Sachsen das Christentum mit Mord und Brand aufzunötigen, — wie also am Schluß seines Lebens dieser unbezwingliche Vorkämpfer des Christentums von einem Heidenmädchen bezwungen wurde. Der ewige Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum konnte hier in seiner ganzen welthistorischen Größe aufgerollt werden. Auch konnte eine reizvolle Kontrastwirkung erzielt werden, wenn dem christlichen Kaiser Karl das Sachsenmädchen Gersuind so recht als Heidin gegenübergestellt wurde, und Gersuind konnte eine schöne und originelle Figur werden, wenn der Dichter es vermochte, sie als ein liebenswertes Mädchen zu schildern, trotzdem ihre Anschauungen, ihr ganzes Wesen dem Christentum widerstrebten.

Gerhart Hauptmann scheint unter anderem auch etwas Derartiges vorgeschwebt zu haben. Einmal wenigstens tritt Gersuind dem christlichen Kaiser als Heidin gegenüber. Der Kaiser fragt sie, was Sünde sei. „Nun, Sünde gibt es nicht,“ antwortet Gersuind, und weiter spricht sie:

Ich bin ein Kind von eurer Eva nicht
Und eurem Adam; meine Urureltern
Aßen von eurem Sündenapfel nicht!
D'rum weiß ich also nicht, was gut und böse!

Das ist hübsch gesagt, wenngleich man die Kenntnis Nietzsches, die aus den Worten Gersuinds über gut und böse hervorgeht, bei einer jungen Dame im neunten Jahrhundert wohl etwas auffällig finden darf.

In dieser Gestalt einer Heidin, die dem christlichen Bekenntnis ihr unchristliches entgegensetzt, erscheint Gersuind aber nur in einer einzigen Szene, und auch in dieser nur einen Augenblick lang. Sonst weiß Gerhart Hauptmann mit dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum nichts anzufangen. Auch hier vermag er nicht den Blick ins Große, ins Allgemeine zu richten, sondern er modelt sich einen Spezialfall zurecht, einen Spezialfall nach seiner Art; auch hier vermag er nicht eine Gestalt von allgemein menschlicher Bedeutung zu schaffen, und statt einen Typus edlen Heidentums zu bilden, statt ein junges Wesen zu schildern, dessen Denken und Empfinden keine christliche Erziehung, sondern die freie Natur entwickelt hat, macht er aus Gersuind eine weibliche Abnormität.

Gersuind hat das Äußere einer holdseligen Jungfrau; doch diese Jungfrau ist schamlos. „Was faselt ihr nur von Schamhaftigkeit?“ Das Gewand, das sie einhüllt, erscheint ihr als etwas Widernatürliches. „Bin ich vor Gott nicht nackt?“ In Gegenwart von Karl und Alcuin macht sie Anstalten, sich

die Kleider vom Leibe zu reißen; Karl muß ihr schleunigst Halt gebieten. Was dieses Fräulein, dem seine Kleider so antipathisch sind, auf dem Gebiete der Erotik leistet, kann man sich vorstellen. Doch die Erwartungen werden weit übertroffen. Die sechzehnjährige Gersuind, die wie ein unschuldiges Kind aussieht, ist mannstoll. Karl schenkt am Schluß des ersten Aktes der Geisel die Freiheit. Der erste Gebrauch, den Gersuind von ihrer Freiheit macht, ist der, daß sie dem jungen Grafen Rorico zuflüstert: „Schöner! Nimm mich mit!" Dann siedelt sie sich im Dirnenviertel von Aachen an. Aus dieser Tiefe hebt sie Karl wieder empor. Er spricht ihr väterlich zu; er bietet ihr an, sie zu verheiraten. „Für alle einen mag ich nicht," antwortet die liebliche Gersuind, die inzwischen auf den Geschmack gekommen zu sein scheint. Karl weist ihr seinen Landsitz zur Wohnung an. Aber von dem kaiserlichen Landgut aus unternimmt Gersuind heimliche Ausflüge in die Stadt; und eines Nachts hat sie der Kanzler Ercombald beobachtet. Er hat sie in einer Spelunke gesehen. Dort führte sie nackt einen Tanz auf; und nach dem Tanze gab sie sich den Fischern und Maurern hin, die ihr zugeschaut hatten.

Ungeheuerliche Brunst ist der eine Zug dieses Mädchenbildes; auf daß es noch anmutiger sich gestalte, hat es als zweiten Zug die Hysterie erhalten. Gersuind hat einen hysterischen Widerwillen gegen das Essen. Sie sieht Karl und Alcuin bei Tische. „Ihr eßt! Pfui! — Wenn Leute essen, ekelt's mich." Sie hat den Hang, zu lügen, unnötig zu lügen, der ebenfalls ein Kennzeichen der Hysterie ist, und scheut sich nicht, ihn einzugestehen: „Ei, ich sage manchmal Lügen." Auch die hystero-epileptischen Krämpfe und Ohnmachten fehlen nicht. Ercombald berichtet: „Da lag sie mit verrenkten Gliedern, lag steif wie ein Leichnam, eisig anzufühlen."

Um die Charakteristik Gersuinds zu vervollständigen, wird

dann noch die Frage aufgeworfen, ob sie nicht vielleicht doch eine Heilige ist? Jawohl, eine Heilige! Für eine Heilige hat sie, wie wenigstens die Szene in der Spelunke zeigt, allerdings wohl ein etwas zu lebhaftes Temperament. Allein in solchen Momenten, meint Kaiser Karl, ist sie eben vom Dämon besessen. Gewiß, sie hat sich Fischern und Maurern hingegeben; aber könnte sie nicht, so grübelt Kaiser Karl, trotz alledem keusch sein? Er sieht sie von der Glorie der Unschuld umgeben; und er hat nicht übel Lust, sie zum „Gott des Frankenreichs“ zu machen.

Gerhart Hauptmann hat also eine Frau zeichnen wollen, die zugleich verworfen wie eine Dirne und keusch wie eine Heilige ist. Er hat damit wieder eine dankbare Aufgabe für die Hauptmann-Philologie geliefert, die auch bereits allerlei tiefsinnige Interpretationen gefunden hat. Gersuind ist „das Weib, ganz als Geschlecht gefaßt, immer Lüge und immer Wahrheit“ und ähnliches. Wer jedoch ohne eine solche Anleitung der Fachwissenschaft im Theater sitzt, der empfängt dort, wo die Interpreten einen tiefen Sinn finden, nur den Eindruck gänzlicher Verworrenheit. Und so bleibt die weibliche Hauptfigur des Dramas auf der Bühne noch wirkungsloser als die männliche. Denn wo man sie versteht, ruft sie Antipathie hervor, und wo sie sympathisch sein soll, versteht man sie nicht.

Über die Vorgänge des Dramas ist nur noch wenig nachzutragen. Aus dem Gesagten geht bereits hervor, daß Gersuind eine von den Sachsen gestellte Geisel ist, daß Kaiser Karl ihr die Freiheit gibt, daß sie diese Freiheit benützt, um sich zu prostituieren, daß Kaiser Karl sie trotzdem wieder bei sich aufnimmt und ihr seinen Landsitz zur Wohnung anweist, den er ihr sogar zum Geschenk macht, daß jedoch Gersuind dessenungeachtet ihr Dirnenleben heimlich fortsetzt. Durch den Kanzler Ercombald erfährt der Kaiser, was Gersuind in der Spelunke

getrieben. Zuerst will er sie töten; dann verzeiht er ihr und begnügt sich damit, sie davonzujagen. Sie soll in ihre Heimat, ins Sachsenland, zurückkehren. Aber Gersuind bleibt in Aachen und sucht Zuflucht in einem Kloster, demselben Kloster, in dem sie zu Beginn des Stückes gefangen gehalten wurde und aus dessen Haft sie der Kaiser befreit hat. Dort stirbt sie an den Folgen eines Gifttrunkes, den ihr wahrscheinlich — es bleibt im Ungewissen — der Kanzler Ercombald hat reichen lassen. Karl trauert an ihrer Bahre. Dann erinnert er sich wieder seiner Herrscherpflichten, die er des Mädchens wegen lange vernachlässigt hat, zieht sein Schwert und kündigt an, daß er sein Schlachtroß besteigen wird, um in den Krieg gegen den Dänenkönig zu reiten.

Hauptmann, der sich so oft schon an einen Großen angelehnt hat, hat in dem letzten Akt Grillparzer das Finale der „Jüdin von Toledo" nachempfunden. Im übrigen zeigt dieser Akt eine gewisse Bewegtheit der Aktion, ein gewisses Streben nach Theaterwirkung, das man um so mehr anerkennen muß, je weniger man es sonst bei Hauptmann gewohnt ist. Allerlei szenische Effekte werden aufgeboten: vor den Mauern des Klosters tobt das empörte Volk, und auf der Bühne sieht man Gersuinds Leichenzug vorüberwandeln. Ein stimmungsvoll inszenierter Leichenzug, dem Kinder mit brennenden Kerzen voranschreiten. Aber auch die Kinder mit den Kerzen können dem Drama nicht mehr aufhelfen. Die Hauptgestalten sind verfehlt, insbesondere Gersuind ist unmöglich, und hat der Autor eine unmögliche Heldin geschaffen, so nützt es ihm nichts, wenn er sie zum Schluß auch noch so schön begraben läßt.*)

*) In der höchst lesenswerten Essay-Sammlung „Zeitgenossen" von Josef Hofmiller, auf die bereits früher hingewiesen wurde, sind auch einige Aufsätze über Gerhart Hauptmann enthalten. Am Schlusse einer vernichtenden Kritik von Hauptmanns „Griechischem

Frühling“ findet sich eine Art persönlichen Bekenntnisses über Hofmillers Verhältnis zu Hauptmann. Es sei gestattet, das Bekenntnis hier teilweise zu zitieren, weil in ihm einer der ganz wenigen wirklichen Kritiker, die Deutschland gegenwärtig besitzt, seine Meinung über Gerhart Hauptmann formuliert und weil dieser Kritiker, bei aller Klarheit, bei aller unbestechlichen Schärfe seines Urteils, gleichzeitig ein warmer, ein wohlmeinender Freund des Dichters ist.

Josef Hofmiller schreibt: „Darf ich zum Schlusse etwas Persönliches vorbringen? Ich denke noch daran, wie ich seinerzeit etwas vor Weihnachten die eben erschienene „Versunkene Glocke“ kaufte, sie mit in eine stille Weinstube nahm, eine Flasche alten Chambertin vor mich hinstellte und mich freute auf die Dichtung wie ein Kind. Nach dem ersten Akt schmeckte der Chambertin fade, nach dem letzten wie Essig. Das Gedicht war geschmiert, nicht der Wein! Eben damals begann die Mache einer skrupellosen Anhängerschaft: Deutschland sollte und mußte um jeden Preis einen führenden Dramatiker haben, und so zerrte man Hauptmann auf den Triumphkarren, obgleich er weder ein Führender noch ein Dramatiker war. Werk auf Werk erschien, enttäuschte, wurde zum Erfolg gefälscht. Jedes neue ließ die früheren in einem fataleren Lichte erscheinen. Er aber ging seinen Weg mit der Unbeirrtheit des Nachtwandlers: unempfänglich für jede Kritik, taub für jeden anderen als bewundernden Zuruf. Sehr empfänglich, nicht taub, leider für allerlei Reportergeschmeiß. Er ward zum Objekt literarhistorischer Untersuchungen, da die neueste philologisch-kritische Richtung nur Quellen und Entlehnungen, Anklänge und Verwandtschaften aufspüren konnte, nicht aber ein Werturteil sich zu fällen getraute: Hauptmanns Unselbständigkeit in der Erfindung machte ihn zum prädestinierten Dissertationsthema für fleißige Germanisten. Mit der Zeit wird sogar das rein Technische, das Handwerk im alleräußerlichsten Sinne immer nachlässiger. Hauptmann kehrt seinen Papierkorb um, wirft dem Publikum Fragmente, halbvollendete, kaum begonnene Stücke, erste Niederschriften hin: Will er nichts mehr ordentlich fertigmachen, oder kann er nichts mehr fertigmachen? Gleicht er einer armen Frau, die kein Kind mehr austragen kann?“

Josef Hofmiller schließt, indem er folgende Mahnung an Gerhart Hauptmann richtet: „Er trete heraus aus dem Wall von Weihrauch und fange wieder an solid zu arbeiten! Er lerne stillehalten und warten, bis das Werk, gesund und ganz, ihm schimmernd vor der Seele steht; warten auf die vielen, vielen Stunden der Geduld und der Arbeit, die allein das intuitiv Erschaute langsam, langsam schaffen und bilden; warten auf den himmlischen Augenblick, da abermals das Werk vor ihm stehen wird, aber als ein fertiges, und aller sehnsuchtsvolle Glanz der ersten Konzeption matt und arm sein wird vor dem ruhigen und heiteren Leuchten der Vollendung. Das wäre der Hauptmann, den ich möchte, den ich hoffe, trotz alledem noch hoffe. Darum kenne ich keine Schonung gegen den Hauptmann, der ihm im Wege steht. Gegen den Hauptmann, der sich interviewen läßt, der bei Premieren unentwegt vor dem Publikum knixt, auch wenn fast der ganze Saal zischt, der sich an jeden Strohhalm von Öffentlichkeit klammert, der den gestürzten Bülow antelegraphiert, der den Protest gegen die Erschießung Ferrers unterzeichnet, der mit schlechten Fragmenten als Vorleser in ganz Deutschland herumreist, der alle Jahre, alle Jahre sein Stück herausgibt, und beinah selber nicht mehr weiß, was überhaupt an ihm noch echt und was unecht ist.“

„Moral"

Von Ludwig Thoma

In seiner Komödie „Moral", die im „Kleinen Theater" zur Aufführung gelangte, wendet sich Ludwig Thoma gegen den Mißbrauch, der mit dem Worte „Moral" getrieben wird. Immerfort hört man im öffentlichen Leben von Moral sprechen. Dem Volke muß die Moral erhalten werden, erklärt der Staat, und mit dem Staat um die Wette befleißen sich angesehene Bürger in Sittlichkeitsversammlungen und Sittlichkeitsvereinen die Unmoral auszurotten und die Moral zu heben. Dieser Moraleifer, sagt Thoma, bedient sich des Wortes „Moral" zu Unrecht. Die Motive, die Gesinnungen, von denen er ausgeht, sind keine sittlichen. Den Moralbeflissenen selbst fehlt dasjenige, was sie unablässig im Munde führen: die Moral.

Seine These sucht der Komödiendichter zu beweisen, indem er staatliche und private Förderer der Sittlichkeit auf die Bühne bringt, die allerlei moralische Ungeheuerlichkeiten reden oder tun. Wir sehen einen Polizeipräsidenten, der seinem Untergebenen in den Arm fällt, welcher eine Kupplerin hat verhaften lassen. Die Verhaftung droht einen Skandal hervorzurufen, der zahlreiche angesehene Bürger kompromittieren würde. Das jedoch muß, nach Ansicht des Polizeipräsidenten, unter allen Umständen vermieden werden. „Es gibt eine Moral," sagt er, „über die man sich privatim sehr anregend unterhalten kann. Die darf meinethalben unbegrenzt sein.

Aber es gibt auch eine öffentliche Moral, die wir zu überwachen haben. Die hat sehr präzise Grenzen. Zum Beispiel: den Skandal.“ Das heißt also: die Polizei soll die Unmoral bekämpfen, darf aber keinen Skandal provozieren. Da nun stets ein Skandal entsteht, wenn die Polizei gegen die Unmoral angesehener Bürger einschreitet, so ist vom polizeilichen Standpunkt die Unmoral der unteren Schichten als die allein unmoralische anzusehen.

Auch der Präsident des Sittlichkeitsvereines in der Komödie von Thoma bekennt sich zu ähnlichen Anschauungen. Auch er, der selbst bei der Kupplerin verkehrt hat, ist empört darüber, daß die Polizei mit den geheimen Sünden angesehener Bürger zu befassen sich herausnimmt. Denn durch deren Enthüllung erschüttert sie die Autorität der herrschenden Klassen, des Staates. Die Wahrung dieser Autorität aber ist die Hauptsache, und diese Autorität zu wahren ist auch der einzige Zweck der Moral. Darum muß sich jeder angesehene Bürger zu moralischen Grundsätzen bekennen; allein es ist doch wirklich eine Zumutung, von ihm zu verlangen, daß er auch danach handelt. „Was ist wichtiger: daß man Moral besitzt oder daß man Moral zeigt?“ fragt dieser treffliche Präsident des Sittlichkeitsvereines, und er gibt selbst die Antwort auf seine Frage: Es ist wichtiger, daß man Moral zeigt. „Die Hauptsache ist, daß man sich öffentlich zu moralischen Grundsätzen bekennt. Das wirkt günstig auf die Familie, auf den Staat.“

Auf der einen Seite stehen also in dieser Komödie die Vertreter der öffentlichen Moral, die als durchaus unmoralisch gezeigt werden. Ihnen werden — leider nur im Gespräche — Personen gegenübergestellt, die wirkliches moralisches Empfinden zum Ausdruck bringen, in Anschauungen allerdings, welche die öffentliche Moral als unmoralisch verwirft. Kurz-

um, diese Moralkomödie hat sich die Aufgabe gestellt, darzutun, wie unmoralisch die Moralischen und wie moralisch die Unmoralischen sind.

Die Frage, ob Ludwig Thomas Schilderung der Wahrheit entspricht, darf wohl im wesentlichen bejaht werden. Gewiß gibt es in Deutschland Polizeipräsidenten, die ohne Ansehen der Person ihres Amtes walten, und sicherlich ist es nicht die Regel, daß die Präsidenten der Sittlichkeitsvereine bei Kupplerinnen verkehren. Ludwig Thomas satirische Schilderung ist also wohl übertrieben. Doch das gilt von jeder Satire; und gerade darauf beruht ein Teil ihrer Wirkung. Der Satiriker übertreibt, um lächerlich zu machen; und er macht lächerlich, weil er übertreibt. Im wesentlichen aber, wie gesagt, hat Thomas Komödie recht. Es ist richtig, daß die Bestrebungen zur „Hebung der Sittlichkeit“ in Deutschland gegenwärtig wieder einmal eine große Rolle spielen und daß diesen Bestrebungen auch sehr viel Pharisäertum, sehr viel Heuchelei und Muckerei beigemischt ist. Und man kann sich nur darüber freuen, daß ein deutscher Dramatiker einmal diese Heuchelei entlarvt, daß ein deutscher Satiriker einmal die ganze Sittlichkeitsbewegung dem Gelächter preisgibt, die sich im deutschen öffentlichen Leben viel zu breit macht und die, wenngleich zugegeben werden soll, daß auch sehr viel ehrliche Leute sich an ihr beteiligen, doch viel mehr Schaden als Nutzen stiftet.

Hebung der Moral! Als ob die Moral überhaupt sich heben ließe! Moral ist Empfindung, und Empfindung läßt sich nicht lehren, läßt sich nicht heben. Moral kommt nur von innen und niemals von außen. Die Frage ist lediglich, ob im Volke sittliches Empfinden lebt. Wenn diese Frage für Deutschland nicht zu bejahen wäre, so würden alle Sittlichkeitsvereine, so würde der Staat mit allen seinen Schutz-

leuten die Moral nicht heben können. Da aber das deutsche Volk in seiner großen Mehrheit ein Volk von starkem und gesundem sittlichen Empfinden ist, so sind die Bemühungen aller staatlichen und privaten Moralpädagogen recht überflüssig. Sie sind überdies gefährlich. Denn die Sittlichkeitsagitation bedroht die Freiheit, weil sie überall hemmen und verbieten, weil sie der literarischen, der künstlerischen, der wissenschaftlichen Betätigung überall im Namen der Moral Schranken ziehen will. Es hat seinen guten Grund, daß gerade die reaktionären Parteien, die Klerikalen und die Konservativen, bei den Bestrebungen zur Hebung der Sittlichkeit am eifrigsten mitwirken. Und die große Gefahr dieser Bestrebungen beruht eben darin, daß sie reaktionären Anschlägen gegen mühsam errungene Freiheiten die Möglichkeit gewährt, sich „Hebung der Sittlichkeit“ zu nennen. „Reaktion“ heißt es, und „Moral“ wird es ausgesprochen. Dank sei also dem Satiriker für seine Polemik gegen eine Bewegung, die, indem sie ein Volk erziehen und bessern will, das nicht erzogen, nicht gebessert zu werden braucht, die Freiheit dieses Volkes bedroht! . . .

Ludwig Thomas Komödie spielt in Emilsburg, der Hauptstadt des rühmlichst bekannten Herzogtums Gerolstein. Der Rentier Fritz Beermann hat einige Gäste zum Diner. Nach dem Essen versammelt sich die Gesellschaft im Rauchzimmer, und es beginnt ein großes Gespräch über Moral, das fast den ganzen ersten Akt ausfüllt. Zwei Parteien streiten gegeneinander. Auf der einen Seite stehen vor allem Beermann, der nicht nur Reichstagskandidat der vereinigten Liberalen und Konservativen („Früher war das doch ein Unterschied?“ fragt eine Dame, verwundert über diese Vereinigung. „Ja, früher!“ wird ihr geantwortet), sondern auch Präsident des Sittlichkeitsvereines ist, und der deutschnationale Oberlehrer Otto Wasner, für dessen äußere Erscheinung der

Autor folgende Vorschriften gibt: „Blonder Germane, tiefer Baß, großer Vollbart, trägt Zwicker, die Schnur über das rechte Ohr geschlungen.“ Das ist die staatserhaltende Partei, die Partei der Autorität und der Moral. Die Opposition, welche der offiziellen Moral gegenüber die wirkliche zur Geltung bringt, bilden Frau Lund, eine achtundsechzigjährige Dame, eine nahe Verwandte der alten Herzogin aus Paillerons „Welt, in der man sich langweilt“, und Doktor Hauser, ein skeptischer Advokat.

„Warum sind Sie eigentlich Präsident des Sittlichkeitsvereines geworden?“ sagt Frau Lund zu Herrn Beermann. „Das ist nicht nett.“ — „Jede Frau muß glücklich sein, wenn sie den Aufruf des Sittlichkeitsvereines liest,“ bemerkt jemand von der Beermann-Partei. — „Meinen Sie?“ erwidert Frau Lund. „Ich finde die Vereinsmeierei nur komisch. Sie treffen sich also nicht bloß zum Kegelschieben. Sie müssen auch miteinander moralisch sein?“

Der Oberlehrer Wasner erklärt die Pflege der Sittlichkeit für die nationale Pflicht jedes Deutschen und zitiert Stellen aus der „Germania“ des Tacitus, in denen die Tugend der Germanen gefeiert wird. Auch hat er, um aus eigener Anschauung die Gefahren kennen zu lernen, denen die Sittlichkeit ausgesetzt ist, seit vier Jahren sich eine Sammlung obszöner Abbildungen angelegt. Mit Abscheu hat er sich dieser Aufgabe unterzogen. „Herr Professor,“ wirft der skeptische Rechtsanwalt ein, „ich habe noch keinen Menschen gesehen, der freiwillig vier Jahre lang etwas tut, was ihm unangenehm ist.“ Frau Lund aber spricht ein kühnes Wort: „Ich sage Ihnen nur, daß mich das schmutzigste Bild nicht stärker abstoßen könnte, als die Art, wie Sie in Ihren Versammlungen reden.“ Und mit derselben herzerfrischenden Kühnheit und mit viel Geist zugleich fährt sie fort: „Die see-

lischen Nuditäten sind ekelhaft, nicht die körperlichen. Kein Laster ist so widerwärtig wie die Tugend, die sich vor der Öffentlichkeit entblößt. Das Laster hat doch wenigstens die Scham, sich zu verstecken!“

„Stellen Sie sich vor,“ sagt Beermann zu Frau Lund, „Sie hätten einen Sohn, und dieser geriete in die Hände eines schlechten Geschöpfes!“ Die alte Dame läßt sich nicht irre machen. „Schlimmer wäre es, wenn er mit der Gläubigkeit der Jugend bei Ihrem Sittlichkeitsverein mittäte. . . . Ein junger Mann kommt vielleicht doch dazu, daß er für das „schlechte Geschöpf“ Mitleid empfindet. Dann hat er etwas Wirkliches für seine Moral gewonnen. Und bliebe ihm das als tiefer Eindruck, dann hätte ihm das Geschöpf eine bessere Lehre gegeben als irgend wer mit schönen Worten.“

Es ist wirklich kein verlorener Theaterabend, an dem man auf der Bühne solche Aussprüche hört.

Im weiteren Verlaufe des Gespräches erzählt der Rechtsanwalt Dr. Hauser, daß die Polizei eine Dame verhaftet hat, die ein „sehr gastfreies“ Haus geführt und sehr gutes Publikum bei sich gesehen hat. Die Polizei hat auch ein Tagebuch beschlagnahmt, in dem die Dame alle ihre Besucher zu verzeichnen pflegte. Beermann springt auf. Man wundert sich über seine Erregung. „Ja, bin ich Präsident des Sittlichkeitsvereins oder bin ich es nicht?“

Dieser erste Akt hat mancherlei Schwächen. Vor allem sieht man hier schon, was die folgenden Akte immer deutlicher zeigen, daß es dem Autor an Kraft, Gestalten zu bilden, mangelt. Eine echte, wohlgelungene Bühnenfigur ist eigentlich nur der deutschnationale Oberlehrer. Die übrigen, auch die Hauptfiguren, sind nicht kräftig genug herausgearbeitet, haben kein volles Leben, und ein paar Episoden-

figuren, die im ersten Akte auftreten, führen ein gänzlich schattenhaftes Dasein. Die Personen in diesem Drama sind nur Ausdrucksmittel für die Gedanken des Autors, sind nur dazu da, seine Pointen zu bringen und dem Publikum seine Ansichten bekanntzugeben. Zu lebendigen Menschen fehlt ihnen noch viel. Ein solcher Mangel an gestaltender Kraft ist bei dem Dramatiker Ludwig Thoma um so erstaunlicher, als der Prosaiker Ludwig Thoma sie in hohem Maße besitzt. Von Leben, von echtem, lebendigem Leben erfüllt sind seine Bauerngeschichten. Erst in der jüngsten Zeit wieder hat er auf diesem Gebiet eine köstliche, der Wirklichkeit mit Meisterhand nachgebildete Figur geschaffen, den bäuerlichen Centrums-Abgeordneten aus dem bayrischen Landtag, den in ganz Deutschland populären Josef Filser, dessen Briefwechsel Ludwig Thoma herausgegeben hat und anscheinend auch weiterhin herausgeben wird. Man darf wohl hoffen, daß ein Autor, dem solche Gestalten in seinen Büchern gelingen, es auch einmal fertig bringen wird, sie auf der Bühne zu zeigen, — obwohl natürlich die alte Erfahrung zu berücksichtigen ist, daß die plastische Arbeit für das Theater eine ganze andere Art von Begabung voraussetzt, als die zeichnende und malende Arbeit für die Prosadichtung.

Aber der Dialog entschädigt reichlich für alle Mängel der Figuren. Dieser Dialog, im ersten Akt wie in den folgenden, ist ein tüchtiges Stück Arbeit und erfreut durch seine witzigen, manchmal geistreichen Einfälle, durch seine Lebendigkeit, seine Frische, seinen Freimut. Und der Habitué des Theaters ist nicht wenig überrascht, daß er da im Parkett sitzt, bei der Aufführung des Stückes eines deutschen Autors, und mit Interesse zuhört. Ein deutscher Autor, der sich weder der nüchternen Redeweise der Naturalisten noch der schwülstigen der Ästheten bedient, welchen beiden Bühnensprachen

trotz ihrer verschiedenen Art doch immer die gleiche Gedankenarmut zugrunde liegt, — ein deutscher Autor, der etwas zu sagen hat und es fein und mit Wirkung zu sagen weiß, — ein deutscher Autor, der einen wirklichen Dialog schreibt, — das ist ein seit Jahren ungewohntes Erlebnis!

Der zweite Akt spielt auf dem Polizeibureau. Wir lernen den Assessor Ströbel kennen, einen sehr eifrigen und sehr schneidigen jungen Polizeibeamten, scharf im Handeln, scharf im Ton. Ströbel war es, der auf Grund eines anonymen Briefes die Kupplerin Hochstetter, genannt Madame Ninon de Hauteville, hat verhaften lassen. Das beschlagnahmte Tagebuch liegt auf seinem Schreibtisch. Der Polizeipräsident kommt in das Bureau des Assessors, um sich nach den näheren Umständen der Verhaftung zu erkundigen. Er ist offenbar mit dem Vorgehen des Assessors gegen die Madame de Hauteville ganz und gar nicht einverstanden, hütet sich aber wohl, dies ausdrücklich zu sagen; und es ist ein amüsanter, dem Leben abgelauschter Zug, daß der Präsident dem Assessor immer wieder erklärt, er befehle ihm nichts und lasse ihm volle Freiheit, während er natürlich in Wirklichkeit den denkbar stärksten Druck auf seinen Untergebenen ausübt.

Hieran schließt sich das Verhör der Madame de Hauteville durch Assessor Ströbel. Die gastfreie Dame wird in der Komödie durchaus nicht als vulgäre Kupplerin, sondern — auch das ist ein guter und wirksamer Einfall — als Weltdame geschildert, elegant in ihrer Kleidung und vornehm in ihrem Benehmen. Sie behandelt den Assessor Ströbel, der sie anschreit und sie nicht mit Madame de Hauteville, sondern ohne Zusatz von „Frau“ einfach mit „Hochstetter“ anredet, mit unerschütterlicher Ruhe und mit kühler Überlegenheit — mit der Überlegenheit einer Dame der guten Gesellschaft über einen Menschen von schlechten Manieren.

Auch hier ist ferner ein Gegensatz geschaffen zwischen der öffentlichen Moral und der eigentlichen, und hier besonders erhält dieser Gegensatz eine stark satirische Färbung dadurch, daß, während die öffentliche Moral als Phrase und Heuchelei bezeichnet wird, die Vertreterin der Unmoral, die Kupplerin, als die eigentlich moralische hingestellt wird. Es wird scharfe Kritik an der öffentlichen Moral geübt, und als Kritikerin fungiert Madame de Hauteville, die gewiß alle nötige Kompetenz besitzt, da sie mit der öffentlichen Moral, mit der Moral, die öffentlich gezeigt wird, fortwährend „beruflich“ zu tun hat. „Und daß es eine wirkliche Moral gibt, ist Ihnen unbekannt?“ fragt sie der Assessor Ströbel, überzeugt, sie mit dieser Frage niederzuschmettern. Madame de Hauteville antwortet kühl: „Sie meinen die Moral, in der man über die Straße geht? Ich kenne sie gut. Man gibt sie bei mir in der Garderobe ab, und da kann ich sie genau mustern. Es ist merkwürdig, daß man mit Kostümen, die so oft geflickt sind, auch noch Staat machen kann!“ Dieser geflickten öffentlichen Moral hält Madame de Hauteville ihre unversehrte eigene Moral entgegen, das, was sie ihre „anständige Gesinnung“ nennt. Sie meint damit ihre Verschwiegenheit. Jeder, der heimlich zu ihr kommt, vertraut ihr eigentlich ein Geheimnis an; und es ist in der Tat ein durchaus moralisches Verhalten, wenn man anvertraute Geheimnisse nicht preisgibt. „Wir hören jeden Tag,“ sagte Madame de Hauteville, „die Beichte von Leuten, die uns öffentlich Verachtung zeigen. Wir wissen, wie verlogen die Redensarten sind, mit denen man uns verurteilt, — aber wir schweigen.“ Kurzum, der Satiriker feiert die Damen von der Art der Madame de Hauteville als eine Gewähr der Moral, indem er dartut, daß, wenn es für unmoralisch gilt, bei solchen Damen zu verkehren, die Geltung dieses Moralgebotes nicht

etwa dadurch gesichert wird, daß es befolgt wird, sondern allein dadurch, daß die Kupplerinnen in der Regel moralisch genug sind, zu schweigen.

Was Madame de Hauteville von ihrer Verschwiegenheit sagt, beweist sie durch die Tat. Als die Polizei in ihr Haus drang, um sie zu verhaften, mußte jemand sich in den Kleiderschrank flüchten. Sie braucht nur zu sagen, wer es war, — so versichert sie — und man wird sie sofort in Freiheit setzen und sich bei ihr entschuldigen. Aber sie sagt es nicht.

Wer der zeitweilige Insasse des Kleiderschranks war, erfährt die Polizei erst durch den herzoglichen Kammerherrn und Adjutanten Freiherrn v. Schmettau, der sich zum Polizeipräsidenten begeben hat, welcher mit dem Kammerherrn zusammen bei dem Assessor Ströbel erscheint, um alle amtlichen Donnerwetter auf dessen unglückseliges Haupt herniederfahren zu lassen. In den Kleiderschrank hat sich nämlich niemand Geringerer flüchten müssen als — man erzittere! — Seine Hoheit der Erbprinz Emil. Der Kammerherr hat Seine Hoheit zu Madame de Hauteville geführt, aus pädagogischen Gründen natürlich. Er hat es für das Richtige gehalten, daß Seine Hoheit das Leben kennen lernen solle. Und als seine Hoheit gerade mitten im besten Kennenlernen des Lebens war, drangen die Polizisten ins Haus, und der Erbprinz mußte in den Kleiderschrank flüchten.

Zu erwähnen ist noch, daß, bevor der herzogliche Kammerherr kam, Herr Beermann, der Präsident des Sittlichkeitsvereines, dem Assessor Ströbel einen Besuch abgestattet hat. Beermann fühlt sich ganz und gar nicht wohl, seitdem er weiß, daß das Tagebuch der Madame de Hauteville beschlagnahmt worden ist, in dem sein Name mehr als einmal vorkommt. Er bietet alles auf, um den Assessor dahin zu bringen, daß er die Affaire der Madame de Hauteville nicht weiter

verfolgt. Er legt mit aller Eindringlichkeit dar, wie der Riesenskandal, der entstehen müßte, die Autorität erschüttern würde. In Verzweiflung ruft er aus: „Die Zungen reden wir uns aus den Hälsen, um eine regierungsfreundliche Wahl zu ermöglichen. Nichts wie Vaterland und Staat und Religion seit drei Wochen! Und das ist der Dank!“ Da alle Vorstellungen nichts fruchten, greift er zur Selbsthilfe und benützt den Moment, wo der Assessor am Telephon steht und ihm den Rücken zukehrt, um das Schrecken erregende Tagebuch von dessen Schreibtisch zu stehlen und in seiner Brusttasche zu verbergen.

Dieser zweite Akt weist gleichfalls mancherlei Mängel auf. Die Szenen sind stellenweise zu breit geraten, die Handlung ist nicht straff genug zusammengefaßt. Aus dem Verhör der Madame de Hauteville hätten sich stärkere dramatische und komische Wirkungen gewinnen lassen. Immerhin ist Madame de Hauteville eine originelle und charakteristische Gestalt. Von den anderen Gestalten kann man das nicht sagen. Assessor Ströbel ist eine Neuauflage des Amtsvorstehers Wehrhahn aus dem „Biberpelz“, und seine Charakteristik beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß er näselt und „Aeh Aeh“ sagt; der Präsident ist blaß und farblos, der herzogliche Kammerherr eine Karikatur. Doch trotz seiner Mängel ist dieser Akt der amüsanteste, den man seit Jahren in einem deutschen Stücke gesehen hat.

Mit den Mitteilungen des herzoglichen Kammerherrn ist die Affäre der Madame de Hauteville für die Polizei natürlich beendet. Sie soll sofort in Freiheit gesetzt werden. Allein jetzt macht die Dame Schwierigkeiten. Sie besteht darauf, eingesperrt zu bleiben, wenn man ihr nicht eine Entschädigung zahlt. Der herzogliche Kammerherr, der Assessor und der Präsident des Sittlichkeitsvereines halten im dritten

Akt eine sorgenschwere Konferenz, und es wird beschlossen, daß der Sittlichkeitsverein die von Madame de Hauteville verlangte Entschädigung aufzubringen hat.

Diesen Schluß hat der Satiriker, der satirische Erzähler ausgedacht — der Dramatiker hätte ihn nicht verwenden dürfen. Es zeigt sich wieder einmal, wie ganz anders Erzähler und Dramatiker ihre Wirkungen berechnen müssen. Daß der Sittlichkeitsverein selbst die Entschädigung für die Kupplerin aufbringt, ist ein guter Witz, eine wirksame Pointe als Abschluß für eine Humoreske. Auf der Bühne jedoch ist dieser Schluß unmöglich, weil es in Wirklichkeit allzu unwahrscheinlich ist, daß der Sittlichkeitsverein die Entschädigung zahlt, und weil auf dem Theater, auf dem doch eben die Wirklichkeit zur Darstellung gelangt, auf dem solch' eine satirische Pointe die Gestalt eines Ereignisses annimmt, das sich tatsächlich vollzieht, — weil also auf dem Theater die Unwahrscheinlichkeit dieser Pointe so augenfällig hervortritt, daß sie sogar ihre Komik verliert.

Auch sonst ist der dritte Akt, mit Ausnahme einer drolligen Szene zwischen dem geängstigten Sittlichkeitsvereinspräsidenten und dem skeptischen Advokaten, der schwächste von allen und zeigt, daß der Autor nach dem zweiten Akte nicht mehr recht weiter gewußt hat.

All ihrer Schwächen ungeachtet ist aber die Komödie von Ludwig Thoma nicht nur aus den politischen Gründen, die oben erwähnt wurden, sondern auch aus künstlerischen Gründen ein erfreuliches Ereignis. Endlich einmal hat sich wieder ein deutscher Autor bemüht, ein Drama in der alten Art zu schreiben, die alte und bewährte dramatische Technik anzuwenden; er ist noch etwas unbeholfen in ihrer Anwendung, doch er wird sie schon meistern lernen. Und endlich wieder einmal hat ein deutscher Autor mit keckem Griff ein

Thema aus dem deutschen Leben der Gegenwart herausgeholt, hat Probleme und Ideen unserer Zeit auf der Bühne behandelt. Der große Erfolg, den Ludwig Thomas Komödie in Berlin und nach der Berliner ersten Aufführung auf fast allen deutschen Bühnen gefunden hat, hat erwiesen, wie sehr er in seinem dramatischen Streben auf dem rechten Wege ist, — hat allen denen recht gegeben, die seit Jahren die deutschen Dramatiker auf das Leben der Gegenwart und auf die Technik der Dramen der Vergangenheit verweisen und ihnen empfehlen, die alte dramatische Form mit neuem Inhalt zu erfüllen.

Es ist sicher, daß auch die moralische Entrüstung, von der Ludwig Thomas Komödie erfüllt ist, an dem Erfolge, den das Stück gefunden, ihren Anteil hat, wie ja überhaupt das Ansehen, das Ludwig Thoma beim deutschen Publikum genießt, nicht nur durch sein Talent sich erklärt, sondern auch dadurch, daß man in allen seinen Schriften den Mann von Charakter und Überzeugung spürt. In einer Zeit, in deren Literatur ein weichliches und weibisches Ästhetentum vorherrscht, weiß man erst recht einen Schriftsteller zu schätzen, der ein Mann ist. In einer Zeit, deren Produktion von Hysterie und Perversität erfüllt ist, fühlt man sich wohltuend berührt durch das gesunde, wenn auch zuweilen etwas derbe Wesen dieses Bajuvaren. In einer Zeit, in der die dramatische Dichtung so vielfach erklügelt und erkünstelt ist, und in der es fast gar nicht mehr vorkommt, daß ein Dramatiker zur Feder greift, weil ein moralisches Empfinden ihn dazu drängt, — in einer solchen Zeit ist mit besonders herzlicher Sympathie ein Drama zu begrüßen, das geschrieben worden ist, um eine Überzeugung auszudrücken.

„Strandkinder"

Von Hermann Sudermann

Das Schauspiel „Strandkinder", von Hermann Sudermann, das im „Königlichen Schauspielhause" aufgeführt wurde, zeigt den Autor, diesen tüchtigsten Meister des dramatischen Handwerks unter den modernen deutschen Bühnenschriftstellern, im Vollbesitz seines technischen Könnens. Vom Standpunkte der Technik aus ist es, mit Ausnahme des allzu breiten und nicht sonderlich klaren Expositionsaktes, eines der bestgearbeiteten Dramen Sudermanns. Es hat eine Handlung, die sich leicht vorwärts bewegt. Jeder Akt bringt neue Bühneneffekte, die sich bis zum stärksten des Schlußaktes steigern. Der Dialog steht ganz im Dienste der dramatischen Wirkung und ist zur äußersten Knappheit kondensiert.

Ein gut gearbeitetes Stück also — und trotzdem ein schlechtes Stück. Das zeigt sich schon darin, daß die mit allem Aufwand von technischem Können angestrebte dramatische Wirkung ausbleibt. Nur der zweite Akt, der beste unter den vier, interessiert und spannt. Im übrigen bleibt man gleichgültig, so lebhaft es auch auf dem Theater zugeht. Die Bewegung auf der Bühne greift in den Zuschauerraum nicht über. Sudermann hat ein Drama der Leidenschaft schreiben wollen. Nur eines hat dazu gefehlt: die Leidenschaft. Diejenige, die auf der Bühne gezeigt wird, ist gar zu unecht, gar zu künstlich; und so sieht man der plötzlich ausbrechenden Liebe der Tochter zum Mörder ihres Vaters, des Bruders zur Frau seines Bruders ohne Glauben, ohne Teilnahme zu.

Es kommt dazu, daß das Drama sich in den ausgefahrensten Geleisen der Theaterkonvention bewegt. Nun mischt sich allerdings auch in Sudermanns besten Stücken das Individuelle mit dem Konventionellen. Seine schriftstellerische Persönlichkeit setzt sich aus Originalität und Banalität, seine Leistung aus Eigenem und Abgebrauchtem seltsam genug zusammen. Vielleicht kann man das Resultat seines Wirkens in die Formel fassen, daß er es verstanden hat, mit einer gewissen Originalität banal zu sein. Sein neues Werk aber erweist, daß die Originalität nahezu ganz geschwunden und nur die Banalität geblieben ist. Es verwendet lediglich die ältesten und vulgärsten Motive, die seit Jahrhunderten in der erzählenden und in der dramatischen Literatur bis zum Überdruß abgehandelt worden sind. Es zeigt, wie Haß sich in Liebe verwandelt, welche Verwandlung bereits die Herzen von Generationen empfindsamer Zuschauer oder Leser bewegt hat, denen sie in ungezählten Rührstücken und nicht minder rührenden Romanen geschildert worden ist. Es zeigt, daß, wie schon erwähnt, die Tochter in Liebe zum Mörder des Vaters entbrennt, welche sündhafte Neigung bereits von Corneille im „Cid“ mit solcher Vollendung dargestellt worden ist, daß keinerlei Bedürfnis nach einer Wiederholung dieser Darstellung durch Sudermann vorliegt, um so weniger, als wohl bereits den Theaterhabitués in der Première des „Cid“ das Sujet der Tragödie allzu bekannt vorgekommen sein dürfte. In dem neuen Werke Sudermanns wird einem sogar das geraubte Mädchen nicht erspart — nicht blond, wie gewöhnlich diese Mädchen sind, sondern eigenartigerweise brünett, so daß sie von dem Manne, der sie liebt, schlicht aber innig „mein Braunkind“ genannt wird, — also auch das geraubte Mädchen wird einem nicht erspart, das an einer Münze, die es um den Hals trägt, im letzten Akte als Fürstenkind

erkannt wird. Nein, wirklich: darf ein moderner Autor, darf der Verfasser des ersten und dritten Aktes der „Ehre" noch mit solchen Mitteln arbeiten? Darf es auf unseren heutigen Bühnen noch geschehen, daß Mädchen geraubt werden und daß sie Münzen um den Hals tragen zum Zweck ihrer Wiedererkennung als Mitglieder fürstlicher Familien?

Auch mit der Abgebrauchtheit dieser Themen könnte man sich schließlich noch abfinden, wenn nur in der Art ihrer Behandlung irgendwelche Originalität sich zeigte. Auch die Entstehung von Liebe aus Haß könnte wieder einmal den Gegenstand eines Dramas bilden; nur müßte der Autor sich bemühen, durch die psychologische Motivierung dieser Entstehung dem alten Stoff einige Neuheit zu geben. Sudermann hat sich diese Mühe nicht genommen. Haß verwandelt sich in Liebe, weil es eben ein alter Theaterbrauch ist, daß Liebe aus Haß entsteht. So ungefähr sieht die Psychologie des Sudermannschen Dramas aus. Wie der Gang der Handlung, so ist nach der Schablone auch das Seelenleben der handelnden Personen gezeichnet. Keine von ihnen hat Gedanken oder Empfindungen von individuellem Gepräge. Statt Menschen mit eigenem Leben zu schaffen, hat der Autor nur ein paar längst bekannte Theaterpuppen wieder hervorgeholt.

Gelungen hingegen sind dem Autor das Historische und das Landschaftliche. Das Stück spielt in der Nähe von Danzig zur Zeit der Ordensherrschaft, in jener Epoche also, als der Deutsche Ritterorden in Danzig, das ihm die Pommernherzöge hatten abtreten müssen, seine Macht ausübte und das umliegende Land für die Kultur gewann. Es war die Zeit, als von Deutschland aus Preußen kolonisiert wurde, dessen heutige Nordostprovinzen damals so eine Art Togo oder Kamerun an der äußersten Ostgrenze Deutschlands bildeten.

Das Stück versetzt uns demgemäß etwa ins vierzehnte Jahrhundert; und der Autor hat es verstanden, die Stimmung einer fernen Zeit hervorzurufen. Manchmal klingt es von der Bühne wie eine alte Sage. Wie hätte diese Stimmung die dramatische Wirkung steigern können, hätten seine Erfindungsgabe und Gestaltungskraft Sudermann nicht so gänzlich im Stich gelassen!

Auch die Sprache soll dazu dienen, den Eindruck des Mittelalters zu erwecken. Wildenbruch aber und auch Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ haben es besser verstanden, die Redeweise der alten Chroniken für den Bühnendialog nutzbar zu machen. Bei Sudermann kommt es im wesentlichen darauf hinaus, daß die Personen des Stückes es nach Möglichkeit vermeiden, die Dinge bei ihrem natürlichen Namen zu nennen, und dafür Ausdrücke anwenden, die nicht im Gebrauche sind und zum Teil wohl auch niemals im Gebrauche waren. Das ist alles recht erkünstelt und erzwungen. Statt „Ihr glotzt mich an“ heißt es: „Ihr glupt mich an.“ Man lugt nicht durch eine Zaunlücke, sondern man „gielt“. Man geht nicht abseits, sondern „schlägt sich wegwärts“. Man wird nicht mit einem Messer getötet, sondern „zu Tode gemessert“. Man flattert nicht, sondern man „flodert und flattert“. Man „speilzahnt“, man „karmuffelt“, man „strabunzt“. Der Sturm heult nicht, sondern er „rort“. Die Leute wollen von der Dämmerung sprechen. Sie besinnen sich jedoch, daß sie im Mittelalter sind, und reden daher vom „Schummerlicht“.

Der Schauplatz des Dramas ist die Halbinsel Hela bei Danzig; zwei Akte gehen auf der Düne am Strande vor sich. Die landschaftliche Stimmung ist besonders gut getroffen; und es ist nicht bloß eine Wirkung der schönen Dekorationen des „Königlichen Schauspielhauses“, sondern es ist sicherlich

auch das Verdienst des Autors, wenn man spürt, daß das Stück am Meere spielt, dessen Wogen vom Anfang bis zum Ende in die dramatische Handlung hineinrauschen.

Die Halbinsel Hela ist eine langgestreckte Landzunge, die sich wie eine schmale Barriere zwischen der Danziger Bucht und dem offenen Meere vorschiebt und jenen Teil der Bucht bildet, der das Putziger Wieck heißt. Am äußersten Ende der Landzunge liegt das Dorf Hela, ihm gegenüber auf dem Festlande das Dorf Putzig.

In der Zeit, in der das Stück spielt, sind Hela und Putzig Fischerdörfer, in denen ein Wohlstand herrscht, dessen sich Fischer sonst nicht erfreuen. Der Wohlstand rührt auch daher, daß die Leute von Hela und Putzig manchmal Fische von ganz besonderer Art gefangen haben. In dunklen Nächten haben sie oft auf der Lauer gelegen und haben Schiffe ausgeplündert, die von fremden Gestaden zur Bernsteinküste der Ostsee fuhren. Bei einem solchen Raubzug gerieten die Männer aus Hela und die aus Putzig in Streit, weil Rynke, der die Hela-Mannschaft befehligte, dem Falkner, dem Führer der Putziger, die Beute wegnahm. In derselben Nacht brannten in der Bucht von Hela die Schiffe, an welche die Putziger, um sich zu rächen, Feuer gelegt hatten. Die Putziger behielten ihre Schiffe nur eine Nacht länger als die Bewohner von Hela. Denn schon in der nächsten Nacht brannten auch in der Bucht von Putzig die Schiffe, von den Hela-Leuten angezündet.

Die Kunde von all diesem Zwist und Brand wurde dem Komtur des Ordens hinterbracht, dem Oberherrn über Hela und Putzig. Der Komtur lud Rynke nach Danzig vor seinen Richterstuhl. Seit dem Abend aber, an dem Rynke aus Hela abfuhr, um diesem Rufe zu folgen, wurde er nicht mehr gesehen. Auf der Fahrt nach Danzig war er von den Putzigern

ermordet worden. Und seitdem herrschte Blutrecht zwischen Hela und Putzig. Die Söhne des alten Rynke, Gregor und Heimeringk, schwuren, sich aller Lebensfreuden zu enthalten, bis sie durch den Tod des Anführers der Putziger, des Falkner, den Mord ihres Vaters gesühnt haben würden. Der Komtur jedoch, der bei der Untersuchung des Streites zwischen Hela und Putzig erkannte, daß die Fischer sowohl in dem einen Orte als in dem andern Seeräuber waren, verbot denen von Hela wie denen von Putzig, jemals wieder Schiffe zu halten, bei Strafe der Ausrottung.

Die Leute von Hela dürfen also nicht mehr aufs Meer hinaus, um nach fremden Schiffen zu jagen. Sie leiden sehr unter dem Verzicht auf diese liebgewordene Gewohnheit, und sie haben schließlich einen Ausweg gefunden. Da sie nicht mehr zur See an die Schiffe heranfahren können, müssen die Schiffe zu ihnen ans Land kommen. In dunklen Nächten nämlich sind die Hela-Leute verpflichtet, durch einen auf der Düne brennenden Holzstoß ein Leuchtzeichen zu geben, nach dem die Schiffe ihre Fahrt richten. Die Männer von Hela kommen ihrer Pflicht getreulich nach. In jeder dunklen Nacht können die Ordensritter in Danzig sehen, daß auf Hela der Holzstoß brennt. Was sie aber nicht sehen können, das ist, daß er manchmal an der falschen Stelle brennt, so daß die Schiffe, wenn sie diesem Feuerzeichen folgen, aufs Land fahren müssen, statt den Weg daran vorbei zu finden. Den Schiffbrüchigen kommen dann die Bewohner von Hela zu Hilfe; bei welcher Hilfeleistung sie allerdings eine besondere Methode verfolgen, die das Ergebnis hat, daß Ladung und Mannschaft spurlos verschwinden.

Und eines Nachts lockt das falsche Feuerzeichen auch ein Boot aus Putzig an den Helastrand; und als das Boot an den Steinen zerschellt ist, wird von den Wogen der alte

Falkner ans Land geworfen. Er lebt noch — aber nicht mehr lange. Die Rynke-Söhne Gregor und Heimeringk eilen herbei und verrichten das Werk der Rache, auf das sie vierzehn Jahre gewartet haben. An einer verborgenen Stelle wird der Leichnam verscharrt.

Das hat sich unmittelbar vor Beginn des Stückes begeben; wir erfahren es zugleich mit der ganzen Geschichte der Blutfehde zwischen Hela und Putzig aus den Gesprächen im ersten Akte. Diejenigen, die zumeist die Gespräche führen, sind die Strandkinder, Knaben und Mädchen, die von den Mannschaften der Helaschiffe auf ihren Piratenfahrten geraubt worden sind und die nun auf Hela als leibeigene Knechte und Mägde Dienst tun müssen. Unter ihnen ist Melide, in deren Wesen, wie der Autor sich ausdrückt, „gebenwollende Weichheit und scheues Fremdsein“ gemischt sind. Dieses „gebenwollende“ Mädchen, zu dessen Kennzeichnung aus dem Infinitiv und dem Partizip zweier Zeitwörter ein Eigenschaftswort eigens zusammengesetzt worden ist, ist nicht nur in grammatikalischer, sondern auch in seelischer Beziehung etwas nicht Gewöhnliches. Schön ist Melide natürlich auch. Sie ist im Hause der Rynke-Söhne aufgewachsen, und Heimeringk, der weichere, bessere, blondere der beiden Brüder, ist ihr Beschützer. Obwohl sie beiden gemeinsam gehört, was rechtlich, nicht erotisch zu verstehen ist, bittet sie im ersten Akt Heimeringk, er solle sie von seinem Bruder Gregor sich allein zu eigen geben lassen. Der ahnungsvolle Zuschauer glaubt zu erkennen, daß Melide den Heimeringk liebt, und er glaubt richtig, da ja für das Stück in allem der Theaterbrauch maßgebend ist und da es diesem Brauche entspricht, daß Dienerin und Herr sich lieben, wenn sie schön und edel, er aber edel und schön ist.

Brigolla, die Tochter des Falkner, hat in Danzig beim

Komtur gegen die Rynke-Söhne Klage erhoben wegen der Ermordung ihres Vaters, und im zweiten Akt kommt der Komtur selbst nach Hela und hält hier Gericht im Hofe des Rynkeschen Hauses. Gregor und Heimeringk erscheinen vor dem Ordensfürsten und leugnen die Tat. Das ganze Dorf ist versammelt, allein das Dorf weiß von nichts. Auf Befehl des Komturs werden auch die Strandkinder geholt; sie haben gleichfalls nichts gesehen. Nur Melide stockt und zögert. Der Komtur befragt sie mit aller Eindringlichkeit und läßt das Kreuz über sie halten; und nun berichtet Melide, daß sie in der Sturmnacht drei Männer gesehen habe, die einen Toten trugen. Melide kann nämlich nicht die Unwahrheit sagen. Alles andere kann sie, nur das nicht. Welch eine Zeit, dieses Mittelalter, da es noch solche Mädchen gab!

Der Komtur behandelt Melide mit väterlicher Güte, fragt sie nach ihrer Herkunft, und da sie selbst nicht weiß, woher sie stammt, läßt er sich eine Münze geben, die sie um den Hals trägt. Die Ordensgelehrten in Danzig werden die Inschrift des fremden Goldstückes entziffern.

Die Sache der Rynke-Söhne aber steht schlimm; sogar ihr alter Knecht Kaspar verrät sie. Er weiß, wo der Tote begraben liegt, und wird Brigolla hinführen. Die Rynke-Söhne sind verloren.

Nein, sie sind es nicht. Der Theaterbrauch, dem Sudermann auch hier folgt, schreibt vor, daß alte Knechte treu bis in den Tod sind. Man kann dem Verrat eines alten Theaterknechts ohne jede Aufregung zusehen, weil es sich zweifellos herausstellen wird, daß dieser Verrat kein Verrat, sondern vielmehr die höchste Treue gewesen ist. Und richtig — Kaspers Verrat ist nur ein scheinbarer, — eine List, um seine Herren zu retten. Er führt Brigolla zu einer

Stelle, wo man in der Erde einen Begrabenen findet; doch der Leichnam ist nicht der des alten Falkner.

Der Komtur sieht, daß es ihm nicht gelingen wird, die Schuldigen zu überführen. So will er wenigstens den Blutstreit zwischen Hela und Putzig beenden. Er wählt dazu ein seltsames Mittel. Befehl ergeht an die Rynke-Söhne, daß einer von ihnen die Falkners-Tochter heiraten muß. Auf der Stelle haben sie sich zu entschließen — bei Todesstrafe. Von allen Unwahrscheinlichkeiten des Dramas ist diese noch die glaubhafteste. Eine absolutistische Laune — vielleicht sogar, in jener gewalttätigen Zeit, eine Maßnahme hoher Staatsweisheit. „Was steht ihr so verwundert, liebe Brüder?" sagt der Komtur zu seinen Rittern. „Entweder sie vertragen sich oder sie fressen einander auf. Mir gleichviel — das Land hat Gottesfrieden." Ein Schimmer von Humor umgibt die Greisengestalt des Komturs, die, wenn auch nur mit wenigen Strichen gezeichnet, doch die einzige unter den Figuren des Stückes ist, die eine eigene Physiognomie aufweist.

Das Natürliche wäre, daß Gregor, der ältere Bruder, sich der Zwangsheirat unterzöge. Die Brüder machen jedoch aus, daß Heimeringk die Brigolla zum Altar führt. Ein vernünftiger Grund dazu liegt nicht vor. Aber Gregor muß es tun, weil er ja sonst ganz einfach Melide heiraten könnte und es kein Drama gäbe, wenn man nicht darum bangen müßte, daß er am Ende vielleicht Melide nicht heiraten wird.

Im übrigen ist der zweite Akt geschickt geführt und bühnenwirksam, wie eben eine Gerichtsverhandlung mit ungewissem Ausgang auf der Bühne selten ihre Wirkung verfehlt.

Die Ehe zwischen Heimeringk und Brigolla wird natür-

lich zum Unglück für beide; namentlich die Frau verabscheut den ihr aufgezwungenen Mann und findet ihre einzige Freude darin, ihn zu quälen. Heimeringk hat Brigolla versprochen, daß er ihr als Morgengabe gewähren wird, was sie von ihm verlangt, und Brigolla verlangt Melide. Heimeringk fleht sie an, alles von ihm zu fordern, nur nicht Melide; allein Brigolla bleibt unbeugsam, und Heimeringk muß ihre Forderung erfüllen. Kaum ist Melide ihr eigen, so schenkt Brigolla sie dem Gregor zum „Buhlschatz". Noch am selben Abend soll Melide in Gregors Haus gehen; nun will es das Unglück, daß gerade in diesem Augenblick Heimeringk von zwei Ordensrittern zum Komtur nach Danzig geholt wird. Melide darf er nicht mitnehmen. Nur bis zum Strand darf sie ihn geleiten. Aber Kasper, der treue Knecht, verspricht, daß er sie dort verbergen wird bis zu Heimeringks Wiederkunft am nächsten Morgen. Brigolla bleibt allein mit Gregor zurück, mit Gregor, den sie als Mörder ihres Vaters haßt und doch zugleich liebt; und kaum hat Heimeringk das Haus verlassen, so sinken die beiden sich in die Arme.

Das ist alles genau nach der Theaterschablone. Und wenn es auch gänzlich unnatürlich und unglaubwürdig scheint, daß Heimeringk das Mädchen, das er liebt, der Frau ausliefert, die ihn haßt, und daß Brigolla den Mann liebt, der ihren Vater ermordet hat, so wissen wir doch aus manchem früheren Theaterstück, daß es nun einmal so zugeht. Wir wissen, daß deutsche Männer, die ihre „Worthand" gegeben haben, ihr Wort immer halten und es um so sicherer halten, je selbstverständlicher es wäre, daß sie es nicht hielten, — und wir wissen, daß Frauen mit ermordeten Vätern in der Regel nicht umhin können, deren Mörder zu lieben.

Gregor und Brigolla haben die Ehe gebrochen. Was nun, wenn Heimeringk zurückkehrt? Er darf nicht zurückkehren!

Wenn er nachts übers Meer von Danzig nach Hela fährt, muß das falsche Feuerzeichen sein Boot zum Scheitern bringen. Der Holzstoß ist an der richtigen Stelle aufgeschichtet. Gregor und Brigolla tragen ihn ab und schleppen das Holz nach dem falschen Ort. Doch Melide, am Strande verborgen, entdeckt den teuflischen Anschlag. Sie ruft die Strandkinder zu Hilfe, die eiligst einen neuen Scheiterhaufen bauen. Zugleich mit dem falschen flammt auch das richtige Feuerzeichen auf. So kann das Boot die verderbliche Klippe vermeiden. (Man sollte freilich meinen, daß zwei Leuchtfeuer den Steuermann erst recht verwirren müßten.) Und schon landet Heimeringk und eilt herbei, in ritterlicher Rüstung. Der Komtur hat ihn zum Ritter geschlagen, weil er Meliden treu war, die als Fürstenkind erkannt worden ist. Gregor und Brigolla springen in einen Kahn und ertrinken auf der Flucht. Der Komtur hat befohlen, daß das Seeräubernest Hela niedergebrannt wird. Den Strandkindern aber gibt er die Freiheit. Heimeringk wird jetzt Melide nach ihrer Heimat geleiten. Doch Melide will lieber bei Heimeringk bleiben. Sie blickt ihn flehend an, und er erhebt das Schwert, mit dem er eine neue Heimat bauen will für sie beide.

Und nun erscheint ein mächtiger Sultan und erkennt an einem Muttermal Melide als seine Tochter, die er verloren geglaubt hat. Doch nein, das kommt nicht mehr in dem Stücke vor; aber wenn es vorkäme, würde es durchaus hineinpassen; und man durfte nach allem, das vorangegangen war, zum Schlusse auch noch den mächtigen Sultan und das Muttermal erwarten.

„Die Lehrerin"

Von Alexander Brody

Die Dorfkomödie „Die Lehrerin" des ungarischen Autors Alexander Brody wurde bei ihrer ersten Aufführung im „Deutschen Theater" vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen. Die Berliner Kritik gelangte über das Stück zu anderen Ansichten als das Berliner Publikum. Einige wenige Kritiker nur äußerten sich lobend; einige andere vermischten ihre Mißbilligung mit aufmunterndem Wohlwollen; die Kritiker aber, die vor allem als die „literarischen" gelten oder wenigstens gelten wollen, verurteilten das Stück in scharfen Worten. Das war nicht anders zu erwarten und hat sich in ähnlichen Fällen schon mehrfach ereignet. Diese „literarischen" Kritiker, die jeden pretiösen Wortdrechsler, jeden Jongleur mit Vergleichen, jeden Ästheten ohne Kraft, Gefühl und Phantasie als eine Hoffnung für das Drama begrüßen, mußten natürlich gegen einen Autor sich ablehnend verhalten, der wirklich eine Hoffnung für das Drama bildet.

Die Gegner des ungarischen Autors in der Berliner Kritik wandten gegen die Dorfkomödie ein, daß sie ein Rührstück in der Art der Birch-Pfeiffer sei, daß der Geist des englischen Gouvernantenromans dieses Drama erfülle. Die Einwendungen sind im wesentlichen berechtigt. Die Gegner übersahen nur eines: daß das Stück bei aller seiner Rührseligkeit nach Art der „Waise von Lowood" zugleich das Werk eines starken und echten dramatischen Talents ist.

Gewiß, Alexander Brodys Dorfkomödie ist ein Rührstück, und sie bemüht sich in der Tat, durch dieselben Mittel die Tränen fließen zu machen, welche die selige Frau Charlotte Birch-Pfeiffer mit nie versagendem Erfolg anzuwenden pflegte. Auch in diesem ungarischen Drama wird man dadurch gerührt, daß ein guter Mensch durch böse Menschen verfolgt wird, daß er alle Prüfungen besteht und am Schluß den verdienten Lohn erhält. Das Laster erbricht sich, und die Tugend setzt sich zu Tisch. Alle die bewährten, altbekannten Gestalten aus den Dramen dieser Gattung treten in der Dorfkomödie auf. Man sieht das junge Mädchen, das zwar arm, aber tugendhaft, und das nicht nur schön, sondern auch edel ist. Man sieht den reichen jungen Mann, der, wenn er ein Mädchen erblickt, auch schon Anstalten macht, es zu verführen, der jedoch die Heldin des Stückes, eben weil sie so tugendhaft ist, nicht verführt, sondern heiratet, was erkennen läßt, daß er trotz lasterhaften Lebenswandels sich eine unverdorbene Seele bewahrt hat. Man sieht natürlich auch den geldstolzen Vater, der es nicht über sich bringen kann, seine Einwilligung zur Vermählung seines Sohnes mit dem edlen, aber armen Mädchen zu geben, und es schließlich trotzdem über sich bringt, weil er unter einer rauhen Schale doch ein liebendes Vaterherz birgt.

Alle diese so unwahrscheinlichen, der abgebrauchtesten Theaterschablone nachgezeichneten Figuren und Vorgänge werden noch unwahrscheinlicher durch den Schauplatz, auf dem das Drama sich abspielt. Der Ort der Handlung ist ein weltentlegenes ungarisches Dorf. Stuhlrichter und Kaplan werden in dem Drama als die unumschränkten Machthaber auf diesem Dorfe geschildert. Und der Autor verlangt zu viel von den Zuschauern, wenn er ihnen zumutet, zu glauben, daß eine Lehrerin, ein armes, schutzloses, in einer solchen

Weltabgeschiedenheit doppelt schutzloses Mädchen die Kraft haben soll, den Dorftyrannen Widerstand zu leisten. In Wirklichkeit würde die Lehrerin wohl mit dem Kaplan oder mit dem Stuhlrichter sich in Güte einigen müssen, um so mehr, als sie in Wirklichkeit kaum würde darauf rechnen können, daß im Augenblick der höchsten Not der Sohn des Dorfmillionärs kommen und sie als Braut heimführen würde, wie sich dies in dem Drama begibt. Denn mag man auch eine noch so hohe Meinung haben von ungarischer Galanterie und Ritterlichkeit, so wird man sich doch nicht gut vorstellen können, daß es zu den Gepflogenheiten ungarischer Millionärssöhne gehört, arme Lehrerinnen zu heiraten.

Es kann also Alexander Brody der Vorwurf nicht erspart werden, daß er es sich mit der Erfindung der Handlung für sein Drama gar zu leicht gemacht hat. Von einem begabten Schriftsteller darf man verlangen, daß er auch auf diesem Gebiete etwas Originelles schafft und es verschmäht, abgenützte Clichés zu benutzen. Andererseits ist es gerade wieder eine Eigenheit des dramatischen Talents, daß es manchmal ziemlich skrupellos in der Auswahl des Stoffes ist, daß es keck auf die dramatische Wirkung losgeht, ohne sich viel darum zu kümmern, mit welchen Mitteln es sie hervorbringt. Das eben hat die Berliner Kritik so gänzlich übersehen, daß ein Autor, auch wenn er die billigsten Rührstückeffekte verwendet, sich doch als tüchtiger Dramatiker erweisen kann, während die modernen Ästheten noch lange keine Dramatiker sind, wenn sie gleich, um die Originalität um jeden Preis, die ihr künstlerisches Programm bildet, auch in der Stoffwahl zu bekunden, die Handlung ihrer Dramen den vergessensten englischen Dichtern des Mittelalters entnehmen.

So zeigt sich denn das dramatische Talent des Autors vor allem darin, daß die Vorgänge des Stückes zwar viel-

fach banal sind, daß manche Szenen zwar ärgerlich wirken durch ihre allzu große Rührseligkeit, manche andere kindlich erscheinen durch den allzu großen Edelmut der handelnden Personen, — und daß nichtsdestoweniger das Drama vom Anfang bis zum Ende den Zuschauer fesselt. Ja, noch mehr — und dies ist das sicherste Zeichen dramatischer Begabung — man weiß bereits im ersten Akt genau, wie das Stück ausgehen wird, und bleibt doch gespannt bis zum Schluß. Das Stück ist gebaut mit jenem Geschick, das heutzutage leider so selten geworden ist, und die Szenenführung verrät eine sichere Kenntnis der Bühne und ihrer Effekte, wie sie nur sehr wenige unter den modernen deutschen Autoren besitzen. Die Wirkung steigert sich von Akt zu Akt, und der letzte von den drei Aufzügen, den die Berliner Kritik als den schlechtesten bezeichnet hat, ist in Wahrheit der beste. Denn das Stück ist eigentlich schon im zweiten Akt zu Ende, und trotzdem versteht es der Autor, das schwierige Problem der letzten Akte zu lösen, das Interesse neu zu beleben, ja die dramatische Wirkung bis zu ihrem Höhepunkt zu steigern.

Die Berliner Kritik hat nicht nur die dramatische — sie hat auch die poetische Begabung Alexander Brodys übersehen. Neben den falschen Noten einer erkünstelten Sentimentalität werden in der ungarischen Dorfkomödie auch echte Herzenstöne angeschlagen. Ein Autor, der die Figur des alten Pfarrers geschaffen hat, ist ein Dichter — des alten Pfarrers, der in jedem Frühjahr den Tod erwartet, bis dahin jedoch das Leben liebt und sich an der Jugend freut, der glaubt, daß der Mensch Millionen Jahre lebt, ein wenig hier unten und sehr lange dort oben, der aber meint, der Herrgott hätte doch vielleicht besser getan, die Zeit zu halbieren, so daß wir die eine Hälfte drüben, die andere hier verleben könnten.

Überhaupt stellt die große Zahl der Episodenfiguren, die alle wohlgelungen sind, alle ihr besonderes Gesicht haben, der Erfindungsgabe Brodys das beste Zeugnis aus. Und die Hauptpersonen, so sehr sie vielfach die banale Physiognomie bekannter Melodram-Figuren haben, tragen doch auch manche eigenen Züge, die den Autor als Dichter und Bildner von Gestalten erkennen lassen. Die Lehrerin hat soviel Anmut, soviel mädchenhaften Liebreiz, daß man ihr gern ihren unwahrscheinlichen Edelmut verzeiht. Der so typische junge Frauenverführer ist doch wieder recht originell, weil er ein ungarischer Landjunker ist, ein Lebemann aus der Puszta, der anscheinend treu nach der Natur gezeichnet ist mit seinem heißen Blut, seiner kindlichen Gutherzigkeit und — seiner Unfähigkeit, orthographisch zu schreiben. Die besten Figuren des Stückes aber sind die reichen Eltern, deren Auftreten im dritten Akt die Ursache für die große dramatische Wirkung dieses Schlußaktes bildet. Sie haben fast gar nichts Schablonenhaftes an sich; sie sind im Gegenteil unmittelbar der Wirklichkeit entnommen. Es sind kraftvolle, überaus lebensvolle Gestalten reicher Bauern — lebenswahr in ihrer Härte und Borniertheit — lebenswahr in ihrer Verachtung der Armut — lebenswahr in ihrem Geld- und Familienstolze, von dem namentlich die Frau derart besessen ist, daß sie bis zur äußersten Niedertracht geht, damit ihr die Schande erspart werde, ein armes Mädchen zur Schwiegertochter nehmen zu müssen, — lebenswahr auch in ihrer ungarischen Eigenart, welche namentlich bei dem Manne prächtig hervortritt, der dem Zuschauer einen Begriff davon gibt, was dort draußen auf dem Lande weit hinter Budapest ein Besitzer von Weizenfeldern bedeutet, von endlosen ungarischen Weizenfeldern.

Das Stück ist also doch mehr als ein gewöhnliches Rührstück, namentlich weil darin ungarische Menschen und unga-

rische Zustände treffend geschildert werden. Diese lebendige, farbenreiche Schilderung macht einen Hauptreiz der Dorfkomödie aus — einen Reiz auch für das deutsche Publikum, dem die Komödie das Leben eines fremden Landes in anziehenden Bildern vorführt. Die Berliner Kritik hat es ebenfalls übersehen, daß der Autor, den sie als einen Dramatiker aus einer gänzlich veralteten Schule abgetan hat, nicht nur mit den alten, sondern auch mit den neuen Mitteln arbeitet, und daß er die Milieuschilderung, die Schilderung des ungarischen Dorfmilieus, ganz nach der modernen, in Berlin erfundenen und approbierten Methode betreibt. Nur gibt er nicht, wie dies die deutschen Naturalisten tun, die eine Handlung zu erfinden und zu führen nicht imstande sind, ein Milieu statt eines Dramas, sondern ein Drama in einem Milieu. Das Milieu bildet bei ihm lediglich den Hintergrund für das Drama, einen Hintergrund von eigenartigem Kolorit, von dem das Drama nur um so wirkungsvoller sich abhebt.

Das ungarische Dorfgemälde, das der Autor entworfen hat, wird auch durch mancherlei ironische Lichter belebt, die er ihm aufgesetzt hat. Magyarischer Chauvinismus wird in satirischer Beleuchtung gezeigt. Der Stuhlrichter versteht es, alle Amtsmißbräuche, die er verübt, als nationale Taten hinzustellen. „Wir sind hier schließlich von Nationalitäten umzingelt," ist seine stereotype Redensart. Auch sonst kämpft das Stück mit der Waffe des Witzes gegen Mißstände des öffentlichen Lebens in Ungarn. Der Autor verspottet gewissenlose Beamte und zelotische Priester, Despotismus und Klerikalismus. Er steht, wie es dem Dichter gebührt, auf der Seite der Verfolgten gegen die Verfolger, der Schwachen gegen die Starken, der Armen gegen die Reichen; und wenn man trotz aller Fehler und Unzulänglich-

keiten sein Stück liebgewinnt, so hat das nicht zuletzt seinen Grund in dieser warmherzigen, echt demokratischen, echt humanen Gesinnung, welche die Dorfkomödie erfüllt. . . .

Da wird also in einem ungarischen Dorf beim Kantor, bei dem sie wohnen soll, Suza Horvath, die neue Lehrerin, erwartet. Viel kann an ihr nicht sein, wenn sie in dieses Dorf kommt, meint der junge Lehrer, der den Posten auch nur angenommen hat, weil er nicht länger die Kraft hatte, in Budapest zu hungern, der aber auf der Universität studiert hat, am großen ostjakischen Wörterbuch mitarbeitet und sich einen vom Schicksal verfolgten Philologen nennt. Die Ansicht des Lehrers über die Lehrerin erweist sich als irrig. Suza Horvath erscheint, und es ist, als sei in der armseligen Kantorstube mit ihrem Eintritt die Sonne aufgegangen. Die neue Lehrerin ist jung und schön; ihre ungezwungene Anmut und Fröhlichkeit gewinnen ihr mit einem Schlage alle Herzen. Der alte Pfarrer holt aus der Tiefe seiner Soutane Äpfel heraus und schenkt sie ihr; und er gibt ihr den väterlichen Rat: „Mache die Herren nicht verrückt! Laß' dir die Cour schneiden — aber nur von den Alten!“ Hauptsächlich warnt er sie vor dem jungen Stephan Hegedüs, dem Sohne des Dorfmillionärs. Der ist ein Trinker, ein Spieler, ein Wüstling. „Die Frauen sterben für ihn, die Männer fürchten ihn.“

Der eigentliche Leiter der Pfarre und auch der Schulvorsteher ist der Kaplan, ein finsterer und strenger Priester. Er nimmt die neue Lehrerin ins Verhör. „Stehen Sie auf religiös-moralischer Grundlage?“ — „Nein,“ antwortet Suza Horvath, „ich stehe auf dem Boden, auf diesem schönen ungarischen Boden.“ Der Kaplan verweist ihr die „Pester Redensarten“; dabei blickt er doch mit Wohlgefallen auf das schöne Mädchen. „Es wäre in hohem Grade ratsam, wenn

Sie sich einem kaltblütigen, selbstlosen, auf sittlicher Grundlage stehenden Manne anvertrauen würden." Die Lehrerin lehnt ab; sie fühlt sich selbst stark genug; sie bedarf keines Beschützers mit sittlicher Grundlage.

Auch der Stuhlrichter kommt sich die neue Lehrerin ansehen. Als der Vertreter der Staatsgewalt zeichnet er ihr die Grundzüge vor, nach denen im Interesse des Staates der Unterricht zu führen ist. Die Hauptsache ist: „Man muß das Volk nicht mit Kultur bestürmen." Im übrigen bietet der Stuhlrichter sich der neuen Lehrerin gleichfalls als Beschützer an. Er will sie in die ungarische Politik einführen. Auch dieses Angebot hat für Suza Horvath nichts Verlockendes, um so weniger, als sie die politischen Anschauungen des Stuhlrichters nicht teilt. Sie ist nämlich Sozialistin, „allerdings nur so auf Grundlage des Gefühls."

Eine helle Begeisterung aber hat Suza Horvath im Herzen des Lehrers angefacht. „Kann ich auf Ihre Freundschaft rechnen?" fragt ihn Suza; und er antwortet mit Emphase: „O, auf weit mehr, Fräulein, auf viel mehr, auf alles!" — „Wissen Sie was?" erwidert die Lehrerin, „bleiben wir objektiv!"

Und nun tritt ins Zimmer des Kantors auch Stephan Hegedüs junior, der alle Herzen bricht. Er geht gerade aufs Ziel los und macht noch weniger Umschweife als die andern. Allein er kommt nicht weit. Das schöne Mädchen plaudert freundlich, hat aber nur kühle Antworten auf alle seine Werbungen. Je kühler sie bleibt, um so wärmer wird Stephan. Schließlich spricht er von seinem Schloß, das tief im Walde liegt. In dem Schlosse könnte Suza wohnen, wenn sie nur wollte. „Und Sie unterrichten hier kleine Bauernrangen für 150 Gulden Jahresgehalt und Naturalienzulage; ist das ein Leben für Sie? Der Apothekerin die Hand küssen, die Ge-

liebte des Kaplans werden und schließlich die Frau eines Lehrers, der Zugstiefel trägt? Wollen Sie meine Geliebte werden?“ Suza zeigt nach dem Ausgang. „Machen Sie, daß Sie fortkommen!“ „Ach was,“ meint Stephan Hegedüs, „ich werde mit Ihrer Mutter unterhandeln.“ Nun aber weist ihm das Mädchen die Tür mit einer solchen Energie, daß ihm gar nichts übrig bleibt, als zu gehen. So ein seltsames Frauenzimmer ist ihm noch niemals vorgekommen. Er ist betroffen, empört — und entzückt.

Der zweite Akt zeigt Suza Horvath in der Dorfschule. Das Stück bietet sonst wenig Gelegenheit zu Regiekünsten. Ein Regisseur, der, wie Max Reinhardt, nach Taten dürstet, kann höchstens eine Dorfschule inszenieren. Diese Aufgabe hatte er sich denn auch nicht entgehen lassen, und so bekam man im „Deutschen Theater“ eine Dorfschule zu sehen, die echt ungarisch war bis in die kleinsten Einzelheiten. Die kleinen Mädchen gingen zur Schule mit brennenden Laternen und trugen hohe Kanonenstiefeln an den nackten Füßen.

Stuhlrichter und Kaplan unterbrechen den Unterricht, um der Lehrerin aufs neue sich als Liebhaber anzubieten. Der Stuhlrichter droht mit der Schulkommission, die bereits in der Apotheke versammelt ist und noch heute über die Lehrerin zu Gericht sitzen wird, deren Lebenswandel Anstoß erregt. Oft spielt des Nachts Zigeunermusik vor ihrem Fenster (die Zigeuner hat natürlich Stephan Hegedüs junior geschickt); man vermutet, daß die Lehrerin heimliche Liebhaber hat. Aber wenn sie am Sonntag vormittags zu ihm aufs Amt kommen will, wird der Stuhlrichter ein Auge zudrücken, und die Schulkommission wird in der Apotheke bleiben. Suza Horvath ruft ihre Schulkinder herein, um den Stuhlrichter zu verhindern, seine schurkischen Reden fortzusetzen. Auch der Kaplan droht mit der Schulkommission. „Aber Sie brauchen nur ein Wort

zu sprechen, und ich führe Sie hinaus auf die seligmachende Grundlage.“ „Ich verabscheue die seligmachende Grundlage,“ antwortet Suza Horvath, „wenn sie kalt und feucht ist wie Ihre Hand.“

Und die Schulkommission tritt wirklich in der Schulstube zusammen. Stephan Hegedüs, der Vater, übernimmt den Vorsitz, der Kaplan begründet die Anklage, und der junge Lehrer muß das Protokoll führen. Der Kaplan hält sein Requisitorium. Die Lehrerin wird angeschuldigt, sich in einem Gespräch mit dem Apothekerfräulein über Seine Heiligkeit den Papst unehrerbietig geäußert zu haben. Ihre Unsittlichkeit geht ferner daraus hervor, daß der Kaplan in der Schublade ihres Tisches im Schulzimmer ein Buch gefunden hat — er hat das Buch „gefunden“, indem er heimlich die Schublade durchsuchte, — ein Buch also, das von Zola geschrieben und „Die Sünde des Abbé Mouret“ betitelt ist. Eine Lehrerin, die ein Buch über die Sünde eines Geistlichen liest! Welche Verworfenheit! Aber es kommt noch ärger. Das Fräulein hat auch mehrfach geäußert, es gebe keinen freien Willen. „Ich sollte nicht wollen können, was ich will?“ fragt Stephan Hegedüs senior. Und dann der Hauptpunkt der Anklage, die Nachtmusiken. Das Fräulein hat also einen heimlichen Geliebten. Die Kommission vernimmt den Zigeunerprimas darüber, wer sein Auftraggeber sei. Der Primas verweigert die Antwort, obwohl ein Mitglied der Kommission anregt, ihn „körperlich ein bißchen zu interessieren“.

Suza Horvath hat diese ganze Prozedur ohne Widerstand über sich ergehen lassen und hat höchstens hie und da durch ein Wort des Hohns, der Verachtung auf die unsinnigen Anklagen geantwortet. Erst als der Kaplan erklärt, er werde ihrer Mutter schreiben, welch eine sittenlose Person sie zur Tochter habe, verliert das arme Mädchen die Herrschaft über

sich, die sie mühsam bewahrt hat. Sie weint, sie fleht, sie verspricht, das Dorf sofort zu verlassen. Nur ihrer Mutter soll man nicht schreiben! „Tränen sind ein Schuldbeweis,“ versichert der Stuhlrichter, der „die ordentliche Richterprüfung hinter sich hat“; und er fügt hinzu: „Das Fräulein ist eine Abenteurerin.“ Der Kaplan stimmt zu. Da wird Suza von ihrer Empörung überwältigt: „Sie — Sie wagen, mir das zu sagen?! . . . . Sie sind gewiß keine Abenteurer — nur Schurken und Dummköpfe!“ Der Stuhlrichter ist indigniert: „Was schleudern Sie uns ins Gesicht? Ich bin der Staat!“ — „Und ich die Kirche!“ sekundiert der Kaplan. — „Dann sind Sie alle, Staat und Kirche, augenverdrehende, plumpe Betrüger!“ Suza schreit es heraus, ergreift die Akten auf dem Tisch des Vorsitzenden und wirft sie der Kommission zerrissen vor die Füße. Und der Lehrer ruft: „Ich auch! Ich auch!“ und zerreißt das Protokoll, das er führt. Der Stuhlrichter gibt die Antwort: „Binnen 24 Stunden ist die Schule zu räumen!“ Dann verläßt die Kommission das Schulzimmer.

Die Lehrerin und der Lehrer bleiben zurück, beide jetzt ausgestoßen und hilflos. Nein, nicht ganz hilflos. Der Lehrer weiß ein Dorf in Siebenbürgen, das letzte vor der Grenze. Herrenleute gibt es da freilich nicht, und Fleisch bekommt man da auch nicht zu essen — nur Mais, das ganze Jahr. Dort sind zwei Stellen frei, für einen Lehrer und eine Lehrerin, und dorthin soll Suza mit ihm gehen, als seine Frau. Suza, die auf der Welt nichts mehr zu hoffen hat, willigt ein, ihr Leben als arme Lehrersfrau im letzten Dorf von Siebenbürgen zu beschließen.

Aber draußen läuten die Schellen eines Fünferzuges. Und schon steht der junge Hegedüs im Zimmer. Eine lange, anmutige und innige Szene zwischen beiden. Am Ende bittet

Stephan die Lehrerin, seine Frau zu werden. „Nicht Sie will ich retten — mich will ich retten. Seit Monaten habe ich nicht mehr getrunken. Ich klammere mich an Ihr Kleid. Und kein Stein bleibt auf dem andern, wenn Sie Nein sagen. In Blut und Wein erstickt alles, wenn Sie nicht mein werden!" Ehe sie noch recht zur Besinnung kommt, schließt der wilde Bursche sie in seine Arme. „Aber erst schicke ich Vater und Mutter her, die sollen um Sie werben!"

Das wird — im dritten Akt — eine seltsame Brautwerbung. Vater und Mutter Hegedüs vermögen ihre Wut darüber, daß der Sohn ihnen diese hergelaufene Person als Schwiegertochter zumutet, daß er sie sogar nötigt, selbst um deren Hand anzuhalten, kaum zu verbergen, und verbergen sie auch nicht. Hegedüs senior wirbt um die Braut seines Sohnes, indem er alles aufbietet, um sie von seinem Sohne abwendig zu machen. „Meine letzte Magd gäbe ich meinem Sohne nicht zur Frau," versichert der Vater. Er läßt seine Gründe hören: Stephan ist im Kopf nicht ganz richtig; seine Amme ließ ihn einmal fallen. Stephan wird seine Frau prügeln. „Überdies," fährt der Vater fort, „Stephan besitzt keinen Heller. Alles Geld ist mein. Und ich leiste mir den Spaß und hinterlasse mein ganzes Vermögen den frommen Brüdern, obwohl ich sie nicht ausstehen kann!"

Dann führt der alte Hegedüs der Lehrerin den Stuhlrichter vor. Derselbe Stuhlrichter, der am Tage zuvor über sie zu Gericht gesessen und sie aus der Schule verwiesen hat, ist jetzt bereit, sie zu heiraten, da der alte Hegedüs eine schöne Mitgift auszahlen will. Suza wendet sich mit Ekel ab. Doch der Vater ist mit seinen Mitteln noch immer nicht zu Ende. Er reicht dem Mädchen die Brieftasche hin und öffnet feierlich die beiden Fächer: „Das da ist Ochsengeld aus Wien — das da ist Weizengeld aus Ungarn. 35.000

das eine, 40.000 das andere. Nicht Kronen (verächtlich:) ich rechne nicht nach Kronen — Gulden! So, und nun greifen Sie hinein!“ Das Mädchen scheint zu schwanken. „Geld ist Speise für den Hungernden,“ sagt sie vor sich hin, „ein Heim, Freundschaft, Liebe — alles!“ „Jawohl, Geld ist alles,“ bekräftigt der alte Hegedüs. Suza nimmt die Brieftasche, tut lächelnd einen Kreuzer hinein und gibt sie dem Alten zurück. „Ich habe sechs Kreuzer — einen habe ich Ihnen gegeben. Für mich ist das soviel, wie für Sie die vier Millionen Kreuzer, die Sie mir angeboten haben. Nur will ich dafür nicht Ihr Gewissen kaufen, wie Sie das meine.“

„Überlaß' sie mir!“ ruft Frau Hegedüs. Und sie nähert ihren Mund dem Ohr des Mädchens und flüstert: „Werde doch seine Liebste!“ Dies ist die Brautwerbung der Mutter.

Nun bricht der Sturm los. Das Mädchen, mit Schimpf und Schmach überhäuft, zum äußersten getrieben, hat nur noch den einen Gedanken: Fort! Selbst der alte Pfarrer vermag sie nicht mehr zu halten. Stephan, der seine Braut holen kommt, fährt wie rasend auf seine Eltern los, da er sieht, was sie angerichtet haben. Er schreit ihnen den Selbstmord seines Bruders Peter ins Gesicht. Der Peter hat sich erschossen, weil er auch nicht heiraten durfte, wie er wollte. „In den Tod habt ihr ihn getrieben! Und recht hat er gehabt!“ Stephan will den Alten ihr Geld vor die Füße werfen, will sich als Kutscher sein Brot verdienen, wenn Suza nur bei ihm bleiben will. Aber Suza hat genug. Sie streichelt noch einmal die Katze hinter dem Ofen, dann verläßt sie das Haus.

In dumpfem Schweigen bleiben die anderen zurück. Man hört nur, wie der alte Pfarrer sagt: „Wie das Meer ist die Dummheit der Reichen — unausschöpflich.“ Da packt der Alte mit mächtigem Griff seinen Sohn an der Schulter

und rüttelt ihn auf: „Was sitzest du da wie hingefroren? Hast du kein Blut in dir? Hol' sie zurück!“

Und ehe der Vorhang fällt, sieht man noch, wie Hegedüs der Junge hinausstürzt, und hört ihn, wie er ruft: „Suza!“*)

*) Um Mißverständnissen vorzubeugen, möge hier nochmals betont werden werden, daß Alexander Brodys Schauspiel „Die Lehrerin“ ganz gewiß nicht als dichterische Tat gepriesen werden soll. Es wird im Gegenteil durchaus nicht bestritten, daß das Schauspiel trotz mancher Vorzüge, die oben besprochen wurden, ein Rührstück von ziemlich gewöhnlicher Art ist. Aber mag es noch so sehr ein vulgäres Melodram, mag sein innerer, sein dichterischer Wert noch so gering sein, — das alles tritt zurück gegen die eine Tatsache, daß in diesem Schauspiel eine starke dramatische Begabung sich ausdrückt. Das dramatische Talent ist auf unserer heutigen Bühne so selten geworden, daß jedes Stück, in dem es sich endlich einmal wieder zeigt, ernste Beachtung und eine ausführliche Würdigung verdient. Und da die dramatische Fähigkeit, das heißt die Fähigkeit, ein Drama kunstgerecht zu bauen, es bühnenwirksam zu gestalten, aller modernen Bühnenästhetik zum Trotz, diejenige Eigenschaft ist und bleibt, die ein Autor, der für die Bühne schreibt, vor allen anderen besitzen muß, — so ist ein Stück, in dem sie sich zeigt, eine erfreuliche Erscheinung, wenn es auch ein Rührstück ist. Und ein bühnenwirksames Melodram kommt dem Zweck des Theaters immer noch näher, ist dem Wesen des Theaters immer noch entsprechender, als ein mit allen erdenklichen literarischen Qualitäten ausgestattetes Drama, in dem auch nicht ein dramatischer Nerv pulsiert.

In Ungarn scheint übrigens eine ganze Generation tüchtiger Dramatiker herangewachsen zu sein. Außer Alexander Brody haben wir auf deutschen Bühnen noch Franz Molnar kennen gelernt, der unter anderm ein Lustspiel „Der Teufel“ geschrieben hat, das amüsant und stellenweise sogar geistreich ist, und Melchior Lengyel, dessen Drama „Taifun“ im ersten Akt verspricht, das Verhältnis Asiens zu Europa, der gelben zur weißen Rasse zu behandeln, dieses Versprechen jedoch leider nicht hält, sondern nach dem ersten Akt, der höheren

Wert besitzt, als Boulevardstück sich fortsetzt. Die Kunst dieser ungarischen Bühnenschriftsteller hat gewiß weder Größe noch Tiefe; aber ihre Stücke sind durchwegs interessant, und vor allem sind sie bühnenwirksam. Die Mittel, mit denen diese Bühnenwirkungen erzielt werden, sind allerdings manchmal etwas grob, etwas gar zu skrupellos; daß jedoch die neuungarischen Autoren so resolut auf den dramatischen Effekt losgehen und ihn hervorzubringen verstehen, zeigt, daß sie die Lösung der Aufgabe, fürs Theater zu schreiben, am rechten Ende anpacken, daß sie ihr Metier gelernt haben, daß sie echtes Theaterblut haben.

„Major Barbara"

Von Bernard Shaw

Bernard Shaws Komödie „Major Barbara", die im Kammerspielhause des „Deutschen Theaters" aufgeführt wurde, ist wie manches andere Werk des englischen Dramatikers mehr Gespräch als Komödie. Wohl bildet eine gute Lustspielidee das Thema des Stückes; wohl sind auch diesem Thema einige sehr hübsche Lustspielszenen abgewonnen, wie ja überhaupt gegenwärtig auf dem ganzen Gebiet der internationalen dramatischen Literatur Bernard Shaw der einzige ist, der die Fähigkeit besitzt, ein feines Lustspiel zu schreiben. Aber im vorliegenden Falle ist der dramatische Ausbau nicht vollendet. Oder vielmehr der Autor hat so sehr, so vorwiegend das Bedürfnis, seine Ideen mitzuteilen, daß er alles andere außer acht läßt, daß er im Verlaufe des Stückes immer weniger dramatisch gestaltet und immer mehr doziert und polemisiert und daß die Figuren seines Stückes oft gar nicht auf der Bühne zu stehen scheinen, um ein Drama zu agieren, sondern lediglich zu dem Zweck, um auseinanderzusetzen, wie Bernard Shaw über gewisse Fragen denkt, die unsere Zeit beschäftigen.

Man sollte nun glauben, daß diese Komödie, die so wenig Drama ist, weit eher dazu bestimmt ist, gelesen, als gespielt zu werden, und daß sie im Theater versagen muß. Allein sie tut auch im Theater ihre Schuldigkeit; und obwohl sie nicht gerade packt, so interessiert, so fesselt sie doch vom ersten Moment bis zum letzten. Es zeigt sich,

daß selbst ein Stück, das mehr ein Werk des Denkers Shaw als des Dramatikers Shaw ist, der Bühnenwirkung nicht entbehrt, weil eben auch Shaw, der Denker, wirkt. Einen modernen Bühnenautor zu finden, der ein Denker ist, ist an sich schon ein seltener Genuß; und dann gewährt es eine besondere Freude, gerade diesem Geiste zu folgen, der zwar paradox, aber doch auch so originell und so kühn ist, der nicht nur glänzend ist, sondern auch tief. Es kommt dazu, daß Bernard Shaw in und mit seiner Zeit lebt, daß er immer wieder die Probleme behandelt, die unser heutiges Leben schafft, so daß seine Dramen — was einen ihrer Hauptreize bildet — zumeist der lebendigsten Gegenwart entnommen sind. Das zeichnet diesen englischen Dramatiker namentlich vor den deutschen Bühnenschriftstellern aus, die so gänzlich außer Zusammenhang mit unserer Zeit stehen, für deren Größe und Eigenart ihnen das Verständnis fehlt. Vor allem aber fesseln die Dramen Bernard Shaws durch die Lebensanschauung, die sie enthalten, — durch eine klarblickende Lebensanschauung, die das Leben sieht, wie es ist, in seiner wirklichen, oft so unerfreulichen Gestalt, und doch mannhaft genug ist, es nicht zu verneinen, und die trotz alledem an Befreiung und Erhebung, an Entwicklung und Zukunft glaubt. Zwischen allen den Antithesen und Paradoxen, den Possen und Farcen schimmert in Bernard Shaws Komödien eine ideale Gesinnung hervor; und der Spötter Shaw ist der Vorkämpfer eines gesunden, kraftvollen, modernen Optimismus.

Von dieser Lebensanschauung Bernard Shaws erfährt man in keinem seiner bisherigen Werke so viel wie in „Major Barbara“. Das Stück behandelt die Heilsarmee, aber es eröffnet weit über sein eigentliches Thema hinaus überraschende Perspektiven ins moderne Leben.

„Major Barbara" ist kein Pamphlet gegen die Heilsarmee. Bei einem Denker, wie Bernard Shaw, der stets bemüht ist, ins Wesen der Dinge einzudringen, versteht es sich von selbst, daß er nicht vor den kindischen Äußerlichkeiten der Heilsarmee Halt macht, die den Hohn der Menge herausfordern, sondern daß er das fromme Heer des Generals Booth mit allem Ernste beurteilt, der einer religiösen Organisation gebührt, die es verstanden hat, Tausende zu begeistern, und die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch eine großartige soziale Tätigkeit ihr Christentum praktisch auszuüben. „Die Heilsarmee," sagt eine Person der Komödie, „ist die Armee der Freude, der Liebe, des Mutes. Sie hat die Angst, die Gewissensbisse, die Verzweiflung der alten evangelischen, von der Hölle besessenen Sekten verbannt. Sie marschiert, um den Teufel zu bekämpfen, mit Trompeten und Trommeln, mit Musik und Tanz, mit Fahnen und Palmen, wie es sich für einen Ausflug geziemt, den die selige Garnison vom Himmel aus macht. Sie greift den Trunkenbold aus der Kneipe heraus und macht einen Mann aus ihm. Sie findet einen Wurm, der sich in der Küche eines Hinterhauses krümmt, und siehe! es wird ein Weib."

Die Heilsarmee also, meint Shaw, tut viel für die Erlösung des Menschen; allein sie tut nicht alles. Oder vielmehr, ihre Bemühungen sind nicht auf das eigentliche Ziel gerichtet. Die Heilsarmee „bekämpft den Teufel, jedoch sie hat seine richtige Adresse noch nicht ermittelt". Sie will den Menschen erlösen, aber sie weiß nicht, daß es für den Menschen nur ein Übel gibt, unter dem er wirklich leidet, das seinen Körper zerstört und seine Seele verdirbt, das die Wurzel aller anderen Übel ist, — und daß man dem Menschen Erlösung nur bringen kann, wenn man ihn von

diesem Übel erlöst. „Dieses Übel,“ sagt Shaw, „ist die Armut.“

In der Einleitung, die der Autor der Buchausgabe von „Major Barbara“ vorausgeschickt hat, heißt es: „Das schreiende Bedürfnis des Volkes geht weder nach besseren Sitten, billigerem Brot, Mäßigkeit, Freiheit, Kultur, Errettung gefallener Schwestern und irrender Brüder, noch nach Gnade, Liebe und himmlischer Gemeinschaft, sondern einfach nach genug Geld. Und das Übel, das bekämpft werden muß, besteht nicht in Sünde, Leiden, Habgier, Pfaffenlist, Regententücke, Monopolwesen, Unwissenheit, Trunksucht, Krieg, Seuche, noch in irgend einem andern der Sündenböcke, die die Reformatoren opfern, sondern einfach in der Armut.“

In seiner paradoxen Art spricht Shaw sogar vom „Verbrechen der Armut“. Er meint damit, daß wir alle ein Verbrechen begehen, da wir täglich die Armut vor unseren Augen sehen und nicht auf jede Weise uns bemühen, sie aus der Welt zu schaffen. Und er meint auch, daß jeder an sich selbst ein Verbrechen begeht, der arm ist und sich damit abfindet, arm zu bleiben. Andrew Undershaft, der Kanonenfabrikant und Millionär, eine der Hauptfiguren der Komödie, erklärt im dritten Akt folgendes: „Die Armut ist das schlimmste aller Verbrechen. Alle anderen Verbrechen sind im Vergleich damit Tugenden; jede andere Entehrung ist, damit verglichen, Ritterlichkeit. Die Armut vernichtet ganze Städte, verbreitet entsetzliche Seuchen, ertötet die Seelen aller, die sie sehen, hören oder riechen. Was ihr Verbrechen nennt, ist nichts. Ein Mord da und ein Diebstahl dort, jetzt ein Schlag und dann ein Fluch — was liegt daran! Das sind nur so die Zufälle und Krankheiten des Lebens. Es gibt nicht fünfzig echte Verbrecher von Beruf in London, aber es gibt Millionen armer Menschen, verächtlicher Menschen,

schmutziger Menschen, schlecht genährter Menschen, schlecht gekleideter Menschen; sie vergiften uns moralisch und physisch, sie töten das Glück der Gesellschaft.“

Und weil nun die Armut ein „Verbrechen“ ist, soll jeder sich, soweit es irgend in seiner Macht steht, davor hüten, dieses Verbrechen zu begehen. Das oberste Dogma in der sozialen Lehre von Bernard Shaw lautet: Jeder soll alle seine Anstrengungen zunächst auf das eine Ziel richten: Geld zu erwerben. Die tägliche Lebenserfahrung beweist, daß so ziemlich alle Welt nach diesem Grundsatz handelt; trotzdem gehört Mut dazu, ihn so rückhaltslos auszusprechen. Denn in einer Zeit, in der, wie nie zuvor, alles nach Golde drängt, verlangt merkwürdigerweise die Sitte noch immer, daß dieser Drang möglichst verdeckt und beschönigt werde; und Religion, Moral und gesellschaftliche Konvention verbieten, den Erwerb von Geld als das höchste Ziel des Strebens zu bezeichnen. Die idealen Güter sind wertvoller, als die materiellen, — so lehren Religion, Moral und gesellschaftliche Konvention. Gewiß, meint Shaw; nur bildet auch für den Genuß der idealen Güter der Besitz der materiellen Güter die unerläßliche Vorbedingung. Und weil nun Armut von allen Gütern des Lebens ausschließt, von den idealen wie von den materiellen, ist jeder berechtigt, ja sogar verpflichtet, so viel Geld als möglich zu erwerben. Daß aber die Weltordnung sich heut in einer Weise gestaltet hat, die das Geld zu einem Mittel macht, um fast alle Lebenswerte zu erringen, ist nach Shaws Ansicht auch kein Unglück. Es ist im Gegenteil eher erfreulich, daß das Mittel zur Erringung der Lebenswerte gerade das Geld ist, — also etwas, das einem jeden zugänglich ist, das von einem jeden erworben werden kann.

Doch es ist besser, wenn man Shaw selbst seine Anschauungen darlegen hört. In der Einleitung zur Buchaus-

gabe schreibt er: „Die Kinder zu lehren, daß es sündhaft sei, sich Geld zu wünschen, das ist der Gipfel der Verlogenheit und die verderblichste Heuchelei. Die allgemeine Achtung vor dem Gelde ist die einzige hoffnungsvolle Tatsache in unserer Zivilisation, die einzige gesunde Stelle in unserem sozialen Bewußtsein. Geld ist das wichtigste Ding auf der Welt. Es bedeutet Gesundheit, Kraft, Ehre, Edelmut und Schönheit ebenso einleuchtend und unleugbar, wie sein Mangel Krankheit, Schwäche, Schande, Niedrigkeit und Häßlichkeit bedeutet. Nicht die geringste seiner Wunderkräfte ist es, daß es gemeine Menschen ebenso sicher zugrunde richtet, wie es edle Menschen kräftigt und fördert. . . . Geld und Leben sind unzertrennlich: Geld ist die Zahlstelle, welche die soziale Verteilung des Lebens ermöglicht; es ist das Leben, so wahr, wie Sovereigns und Banknoten das Geld sind. Die erste Pflicht jedes Bürgers ist es, darauf zu bestehen, unter vernünftigen Bedingungen Geld zu bekommen.“

Das gilt für den einzelnen. Aber auch das ganze Volk, führt Shaw weiter aus, das ganze leidende und unterdrückte Volk soll sich bewußt werden, daß es berechtigt, daß es verpflichtet ist, sich von der Armut zu befreien. Und da auch für jeden von uns die Armut der anderen ein Übel ist, eine Gefahr bildet, so sind wir alle, und so ist namentlich der Vertreter der Gesamtheit, der Staat, verpflichtet, den Armen in ihrem Kampfe gegen die Armut zu helfen. „Gegenwärtig sprechen wir gefühllos zu jedem Bürger: „Wenn du Geld brauchst, verdiene dir welches“, als ob es ihn allein etwas anginge, Geld zu haben oder nicht zu haben!“ Die sozialen Gesetze, Alters- und Krankheitsversicherung und Minimallohn bedeuten die ersten hoffnungsvollen Schritte auf dem Wege, der zur Befreiung des Volkes von der Armut führt.

Auch die Heilsarmee will dem Armen zu Hilfe kommen.

Sie will ihm helfen, indem sie ihn erlöst. Doch jede Erlösung des Armen muß mit seiner Befreiung von der Armut beginnen. Die Heilsarmee nun predigt dem Armen, daß er alles Heil vom Gebet erwarten soll, verspricht ihm eine Entschädigung in der anderen Welt für die Leiden, die er in dieser erdulden muß, und veranlaßt ihn so, sich in sein Los zu fügen. Dadurch wird sie zum Hindernis seiner Befreiung. Denn, sagt Shaw, nur wenn der Arme sich nicht fügt, nur wenn er seines Rechtes, nicht mehr arm zu sein, sich bewußt wird und dieses Recht mit der äußersten Entschlossenheit geltend macht, kann er hoffen, sich von der Armut zu befreien. Erst Brot, dann Gebet — erst ein menschenwürdiges Dasein in dieser Welt, dann die Seligkeit in der anderen — erst Rettung des Körpers, dann Rettung der Seele. Überhaupt, wenn nur der Körper gerettet ist, so ist die Rettung der Seele die sichere Folge. Barbara hat als Major der Heilsarmee einen Bekehrungsversuch an einem zerlumpten Kerl gemacht; der Versuch ist mißglückt; und nun richtet ihr Vater, der Kanonenfabrikant Undershaft, an sie die Aufforderung: „Bring' mir deinen Lumpen her, und ich will seine Seele retten — nicht mit Worten und Träumen, sondern mit achtunddreißig Shilling wöchentlich, einem gesunden Haus in einer hübschen Straße und einer regelmäßigen Tätigkeit!" . . .

Das ist im Wesentlichen der Gedankengang der Komödie — ein Gedankengang, wie man ihn so großzügig kaum im Werke eines modernen Bühnenautors seit Ibsen findet, — ein Gedankengang, dem jeder, mag er sich nun zur Zustimmung oder zum Widerspruch angeregt fühlen, gewiß mit Interesse folgen wird, mit um so größerem Interesse, als auf dem Wege, den die Ideen nehmen, Humor und Esprit ihre ständigen Begleiter sind. Der Dialog funkelt von lustigen Einfällen und sprüht von Geist; und mit einer feinen

und heiteren Kunst, mit echter Lustspielkunst hat der Autor seine Gedanken zur Komödie verarbeitet.

Der erste Akt der Komödie zeigt, wie Mr. Andrew Undershaft, der Kanonenfabrikant, einen Besuch bei seiner Familie macht. Dieser Besuch hat folgenden Grund: Die Kanonenfabrik der Undershaft wurde durch einen Findling gegründet; seitdem besteht die Tradition, daß die Fabrik immer nur auf einen Findling übergehen soll. Die Fabrik soll sich nicht vom Vater auf den Sohn vererben, dessen Ansprüche auf die Leitung des gewaltigen Unternehmens keine andere Begründung haben als die, daß er als Sohn seines Vaters geboren worden ist. „Ich brauche einen Menschen ohne Beziehungen und ohne Schulbildung,“ sagt Mr. Andrew Undershaft, „das heißt einen Menschen, der überhaupt nicht in Frage käme, wenn er nicht ein ganzer Mann wäre.“ Darum will er, der selbst ein Findling war, die Fabrik wieder einem Findling übergeben und seinen Sohn von der Erbschaft ausschließen. Seine Gemahlin, Lady Britomart-Undershaft, hat sich deswegen von ihm losgesagt. Mr. Undershaft hat lange Jahre getrennt von seiner Familie gelebt und nur aufs reichste für deren Unterhalt gesorgt. Die Kinder sind herangewachsen. Lady Britomart wünscht jetzt einmal mit dem Vater über die Zukunft der Kinder zu sprechen, und darum hat sie ihn in ihr Haus geladen. Wie nun der Vater in seiner eigenen Familie Besuch macht, wie er sich durch die Mutter mit seinen Kindern bekannt machen läßt („Ich hatte doch auch einen Sohn. Vielleicht hast du die Liebenswürdigkeit, mir den Herrn vorzustellen, meine Liebe“), das gibt eine reizende Lustspielszene, wenngleich die Voraussetzungen, aus denen sie hervorgeht, nicht gerade wahrscheinlich sind.

Köstlich sind die einzelnen Personen geschildert. Lady Britomart und ihr Sohn Stephen vertreten die englische

Korrektheit, die gesellschaftliche und die moralische. Stephen namentlich, der die normale Erziehung eines jungen Engländers genossen hat, findet in den Grundsätzen, die diese Erziehung ihm eingepflanzt hat, die Antwort auf alle, auch die schwierigsten Fragen. Er weiß, was recht und unrecht ist, und ist sich völlig im klaren über Religion und Moral. „Es gibt nur eine wahre Religion und nur eine wahre Moral,“ erklärt er. Worauf Undershaft antwortet: „Jeder Mensch hat nur eine echte Moral, aber sie ist nicht die gleiche echte für jedermann.“ Und später ist der Vater boshaft genug, in einem Gespräche über die Zukunft des Sohnes zu sagen: „Er weiß nichts und glaubt, daß er alles weiß. Das weist deutlich auf die politische Karriere.“

Dann ist Barbara, eine von Undershafts Töchtern, — ein schönes Mädchen mit warmem Herzen und edlem Sinne — eine der von einem idealen Schimmer umwobenen Frauengestalten, die in manchen Werken Shaws sich finden, die ihren schönsten Schmuck bilden und die erkennen lassen, daß der Satiriker Shaw auch ein Dichter ist. Barbara erträgt es nicht, das übliche Leben einer englischen jungen Dame aus gutem Hause zu führen. Sie will wirken und schaffen, sie sehnt sich nach einer großen Aufgabe. Diese glaubt sie in der Heilsarmee gefunden zu haben; und sie ist ein Heilssoldat von solchem Eifer gewesen, hat solche Erfolge in der Rettung von Seelen erzielt, daß sie zum Major befördert und daß ihr die Fahne anvertraut worden ist.

Ihr Verlobter ist Cusins, ein junger Professor des Griechischen, der, weil er Barbara liebt (Undershaft bemerkt skeptisch: „Wie alle jungen Menschen übertreiben Sie gewaltig den Unterschied zwischen einer jungen Dame und einer andern“), auch bei der Heilsarmee eingetreten ist und die Trommel schlägt, mit Virtuosität, wenngleich ohne innere Überzeugung.

Cusins, der selbstverständlich zum Schluß Undershafts Fabrik übernimmt und zu diesem Zweck sich sogar als Findling zu legitimieren weiß, tritt in dem Stück auf als lebendiger Beweis für Shaws Lehrsatz, daß es die erste Pflicht jedes Bürgers ist, darauf zu bestehen, unter vernünftigen Bedingungen Geld zu bekommen. Er ist infolgedessen eine gänzlich konstruierte, gänzlich unmögliche Figur, ist jedoch so liebenswürdig, so amüsant, so geistreich, daß man gern seine Unmöglichkeit vergißt.

Endlich Mr. Andrew Undershaft selbst. Das Vorbild, nach dem der Kanonenfabrikant gestaltet ist, sind gewisse amerikanische Trustmagnaten. Er soll in seiner ganzen Härte und Rücksichtslosigkeit jenen Großkapitalismus repräsentieren, der kein anderes Ziel kennt als die Anhäufung von Reichtümern. Undershafts Motto lautet: „Ohne Scham!“ Er ist zynisch genug, von sich zu sagen: „Ich bin ein Millionär; das ist meine Religion.“ Und an einer andern Stelle, wo von Erlösung gesprochen wird: „Ich glaube an zwei Dinge, die für die Erlösung nötig sind: Geld und Schießpulver.“ Ein verhungerter armer Teufel äußert in einem Gespräch mit Undershaft: „Ich möchte nicht Ihr Gewissen haben — nicht um Ihr ganzes Einkommen.“ Undershaft erwidert: „Ich möchte nicht Ihr Einkommen haben — nicht um Ihr ganzes Gewissen.“ Auch Undershaft ist nämlich ein geistvoller Mann, wie alle Personen, die Bernard Shaw reden läßt. Und da er so viel Geist besitzt, da er so viel Schönes und Bedeutendes zu sagen hat, wirkt er nicht unsympathisch, trotz der Brutalität seiner Grundsätze. Zugleich deutet der Dichter an, daß selbst die Gewissenlosigkeit eines Undershaft doch auch einem ethischen Zwecke zugute kommt, daß auch die Millionen, die er zusammenrafft, indem sie Tausenden von Arbeitern ein erträgliches Leben sichern, bei dem großen Erlösungswerk mitwirken,

dem Werk der Erlösung von der Armut. Der Fortschritt und die Entwicklung der Menschheit sind die höhere Macht, die auch die Millionengroßmacht eines Undershaft, er mag es wollen oder nicht, in ihren Dienst stellt. So denkt es sich wenigstens der Dichter; und so ist es wohl zu verstehen, wenn Undershaft, dessen Werkstätten und Arbeiterhäuser eine eigene Stadt bilden, auf die Frage: „Wer beherrscht diesen Ort?" die dunkle Antwort gibt: „Ein Wille, von dem ich ein Teil bin."

Das sind die Hauptpersonen des Lustspiels, dessen hübsche und originelle Grundidee in einer Wette besteht, in einer Wette um Seelen nach dem Muster derjenigen, die im Vorspiel zum „Faust" der Herrgott mit dem Teufel abschließt. Im Verlauf des Besuches, den im ersten Akte Mr. Undershaft bei seiner Familie abstattet, lernen Vater und Tochter sich gegenseitig kennen und schätzen. Jeder möchte des andern Seele gewinnen, jeder setzt sein Glaubensbekenntnis auseinander und möchte den andern dazu bekehren. Schließlich kommt folgender Handel zustande: Undershaft verpflichtet sich, Barbara in dem Schuppen in West-Ham zu besuchen, wo die Heilsarmee ihr Hauptquartier aufgeschlagen hat, und Barbara verspricht, am folgenden Tage dem Mr. Undershaft in seinen Kanonenwerken einen Gegenbesuch abzustatten.

Der zweite Akt spielt im Schuppen zu West-Ham bei der Heilsarmee und zeigt, wie Barbara ihre Wette verliert. Undershaft erscheint pünktlich, er bringt die größte Sympathie, das größte Entgegenkommen für die Heilsarmee mit, er leistet Barbara bei ihren Barmherzigkeits- und Bekehrungswerken Gesellschaft — aber er weicht keinen Schritt von seinem Bekenntnis, das sich in die Glaubenslehre: „Ich bin ein Millionär" zusammenfaßt. Ja, seine Lehre triumphiert sogar über diejenige der Heilsarmee; und nicht nur, daß es Bar-

bara nicht gelingt, ihren Vater zu bekehren, — macht auch noch der Vater den Glauben der Tochter an die Heilsarmee zunichte.

Als ihre heiligste Aufgabe betrachtet die Heilsarmee die Besserung schlechter Menschen; mit besonderer Liebe und Begeisterung hat Major Barbara dieser Aufgabe sich hingegeben. Eine Szene im zweiten Akt der Komödie, eine Szene von großer psychologischer Feinheit, zeigt, wie Major Barbara sich bemüht, einen Übeltäter zu bessern. Ein Zuhälter hat einem Heilsarmeemädchen, einer Untergebenen von Major Barbara, einen Faustschlag versetzt. Nachher schämt er sich der rohen und feigen Tat und hat das dringende Bedürfnis, von dieser peinigenden Empfindung loszukommen. Er bietet alles mögliche auf, um Barbaras Vergebung zu erlangen, und bringt zuletzt sogar ein Goldstück für die Heilsarmee herbei. Allein Barbara weist alles zurück und sucht dem Burschen klar zu machen, daß eine Tat, die ein Mensch getan, ihm kein anderer vergeben, und daß nur der Täter selbst sich von Gewissensqual und Reue befreien kann, indem er sich bessert. Ob dies wirklich die Ideen der Heilsarmee sind, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls sind es diejenigen von Bernard Shaw, der dafür die Formel von der „Unerbittlichkeit der einmal begangenen Tat“ geprägt hat und dieser Formel die tiefen und wahren Worte hinzufügt: „Man wird niemals hohe Sittlichkeit von Menschen erreichen, die sich einbilden, ihre Missetaten seien widerruflich und verzeihlich.“

Barbaras Besserungswerk wird unterbrochen durch eine hohe Würdenträgerin der Heilsarmee, die frohe Kunde bringt. Die Heilsarmee ist in großer Not; sie braucht viel Geld für ihre Armenpflege; und sie muß zehntausend Pfund haben, um ihre Schuppen in West-Ham und anderen Stadtteilen

offenhalten zu können. Nun teilt die Kommandantin mit, daß das heißersehnte Geld gefunden ist. Ein großer Branntweinbrenner will fünftausend Pfund geben. Bleibt also nur noch die Hälfte aufzubringen; und es versteht sich von selbst, daß Mr. Undershaft sich bereit erklärt, die übrigen fünftausend Pfund beizusteuern.

Dies bedeutet das Ende von Barbaras Laufbahn als Major der Heilsarmee. Eben hat sie sich noch geweigert, von einem Übeltäter Geld anzunehmen, und hat seine Seele verlangt. Und hier sind zwei Männer, deren Tun von einer ganz ungeheuren Verderblichkeit ist, — ein Branntweinbrenner, der das Volk vergiftet, und ein Kanonenfabrikant, der den Völkern die Werkzeuge liefert, um sich gegenseitig zu morden, — und hier läßt die Heilsarmee mit sich handeln, von diesen Übeltätern fordert sie nicht die Seele, sondern sie nimmt ihr Geld. So ist die Heilsarmee sich selbst untreu geworden, und Barbara kann ihr nicht mehr treu bleiben.

Im nächsten Akt besucht die gesamte Familie den Mr. Undershaft in seiner Kanonenfabrik, besichtigt die musterhaften Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen des Etablissements und hört dem Kanonenfabrikanten zu, der in einem Redestrom, der ergiebiger ist als je zuvor, seine Weltanschauung darlegt. Und Barbara entschließt sich, mit ihrem Vater zu leben, nicht ohne natürlich ihren Verlobten Cusins zu heiraten, der, wie erwähnt, die Fabrik übernehmen wird.

Aber dieser Entschluß ist nicht nicht etwa die Kapitulation des Majors Barbara. Denn Barbara will weiterkämpfen, wenn auch nicht mit den Waffen der Heilsarmee. Mr. Undershaft hat einmal geäußert: „Es ist eine leichte Sache, hungernde Menschen zu bekehren mit einer Bibel in der einen Hand und mit einem Stück Brot in der andern.“ Durch Verabreichung von Brot, durch Verheißung von Himmelslohn

will Barbara nicht mehr bekehren. „Laßt Gottes Werk um seiner selbst willen geschehen,“ ruft sie aus, „das Werk, das zu tun er uns erschaffen mußte, weil es nur von lebenden Männern und Frauen vollbracht werden kann!“ Die lebendige Einwirkung des Menschen auf den Menschen, der Segen, den eine edle Frau um sich verbreitet, das allein werden fortan Barbaras Kampfmittel sein. So wird sie auch in Zukunft Seelen retten, und so wird Major Barbara mit ihrer Fahne sterben.

„Richard III.“ im „Königlichen Schauspielhause“

Das „Königliche Schauspielhaus“ ist zur Zeit in Berlin das einzige Theater, in dem die Klassiker wenigstens einigermaßen zu ihrem Rechte kommen. Gewiß fehlt es dort, wie überall, an schauspielerischen Individualitäten; aber das Niveau der Darstellung ist doch ein sehr achtungswertes. Gewiß ist, was ja das Erbübel der Berliner Königlichen Bühne bildet, der Ton der Schauspieler manchmal allzu pathetisch und deklamatorisch; aber die meisten verstehen es doch wenigstens, Verse und Prosa zu sprechen, was in einer Epoche, in der auf den deutschen Bühnen die Sprechkunst gänzlich in Verfall geraten ist, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Gewiß macht sich der Hoftheater-Geist allzu bemerkbar in mancher Vorstellung, die ihren Schwung verliert, weil gar zu sehr nach Vornehmheit getrachtet wird; aber auf der anderen Seite erwecken die Klassiker-Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses fast sämtlich den Eindruck, daß in ihnen das Drama als die Hauptsache gilt und daß man nach besten Kräften bemüht ist, zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter erstrebt hat. Das will etwas sagen in der Zeit Max Reinhardts, in der Zeit der „genialen“ Regisseure, die im Ausstattungsprunk die Dichtung erdrücken und denen das klassische Drama überhaupt nur als Mittel dient, um ihre Inszenierungskünste zu produzieren. Die „moderne“ Kritik behandelt natürlich das „Königliche Schauspielhaus“ mit Nichtachtung. Ein Kritiker kann überhaupt seine Modernität durch nichts deutlicher beweisen, als dadurch, daß er auf das Schauspielhaus

schimpft. Nun ist, wie gesagt, im „Königlichen Schauspielhause“ gewiß Manches zu tadeln; aber die Verachtung der Modernen ist gänzlich ungerechtfertigt, und man wird es vielleicht dem Berliner Hoftheater einst noch danken, daß es sich so gänzlich vom „Reinhardtismus“ freigehalten, daß es die Klassiker weiter in der Art dargestellt hat, in der sie früher gespielt worden sind, und daß es die Errungenschaften der Vergangenheit bewahrt hat in einer Zeit, die jeden Zusammenhang mit der Tradition verloren hat.

Insbesondere die Shakespeare-Aufführungen des „Königlichen Schauspielhauses“ sind sehenswert trotz oder gerade wegen derjenigen der Reinhardt-Bühne. Seit einigen Jahren hat die Hofbühne daran gearbeitet, einen Zyklus der Königs-Dramen zustande zu bringen, und so hat sie denn auch, in einer verdienstlichen Aufführung „Richard III.“ wieder ins Repertoire aufgenommen, welches Drama in Berlin lange nicht gespielt worden ist. Da man bei einer Klassiker-Vorstellung des „Königlichen Schauspielhauses“ nicht über die Gestalt zu berichten hat, die ein Regisseur, der sich in Bühnenbildern „auslebt“, dem Stücke gegeben hat; da im Gegensatze zur Reinhardt-Bühne, wo man Shakespeare-Dramen von Max Reinhardt zu sehen bekommt, die Shakespeare-Dramen im „Königlichen Schauspielhause“ von Shakespeare selbst sind, so hat auch der Referent die Freude, sich ausschließlich mit dem Dichter und seinem Werk beschäftigen zu dürfen.

Im „Königlichen Schauspielhause“ sieht man also wieder einmal den schlimmen Gloster über die Bühne hinken. Am Sarge des gemordeten Königs wird die Witwe seines Sohnes von dem Mörder gefreit, der auch ihren Gatten erschlagen, und Clarence wird im Tower hinterrücks erstochen. Untat häuft sich auf Untat, die Szene hallt von Weiberflüchen wider, Gespenster streichen um das Lager des Verbrechers. Zum

Schlusse unterliegt die Hölle, Richard fällt, und Richmond, der Gottes Streiter ist, setzt sich die Krone Englands auf das Haupt.

Das ist sehr spannend und manchmal sehr ergreifend — manchmal, nicht immer. Einiges ist gar zu historisch. Um alles mitgenießen zu können, sind bedeutende Vorkenntnisse in der englischen Geschichte nötig. Shakespeare spricht zu Leuten, die in den Zwisten der Häuser York und Lancaster, in den Kriegen der weißen und roten Rose genau Bescheid wissen. Diese Leute waren im Parkett des Londoner Globe-Theaters gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sicherlich zahlreicher vorhanden, als am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts im Parkett des Berliner Schauspielhauses. Es ist ein Nachteil der Unsterblichkeit, daß der Dichter sein Publikum überlebt. Wer die englische Geschichte des Mittelalters nicht gegenwärtig hat, soll wenigstens die Erinnerung an Shakespeares „Heinrich VI." mit ins Theater bringen, zu dessen drei Teilen „Richard III." die Fortsetzung bildet. In dem späteren Drama führen viele Beziehungen auf das frühere zurück. Die Exposition zu „Richard III." steht in „Heinrich VI." Darum ist es so schwierig, sich unter all' den Königen zurechtzufinden, die in „Richard III." vorkommen. Das Stück ist voll von Königen, und alle spielen eine Rolle — die regierenden Könige und diejenigen, die regieren möchten, die lebenden, die sterbenden und die toten.

Von all den Königen, und nicht von den Königen allein, stammen all die Witwen, die in dem Drama auftreten. Der Mörder geht seinem Ziele zu, und in schwarzer Schar ziehen jammernd und verfluchend die Witwen hinter ihm drein, als sichtbare Zeichen der Trauer, die er auf seinem Wege zurückläßt. Das ist eine großartige dichterische Vision. Wenn es nur nicht gar so viel Witwen wären! Es wird so viel gemordet,

daß man die Übersicht verliert; eine ganz besondere Aufmerksamkeit ist nötig, um sich immer darüber klar zu sein, zu welchem toten Manne jede dieser schwarzen Frauen gehört. Einmal halten sie untereinander so eine Art Repetitorium ab — vielleicht um sich selber zurechtzufinden: „Dein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn, — Dein war ein Richard, doch ein Richard schlug ihn, — Mein war ein Richard auch, und du erschlugst ihn, — Dein war ein Clarence auch, und Richard schlug ihn ꝛc.“ Das ist überaus kompliziert. Zudem gibt es Witwen aus verschiedenen Ermordungszyklen. Es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer darin umgebracht werden, und es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer in einem anderen Drama umgebracht worden sind. Kurzum, es ist nicht leicht, sich zurechtzufinden. Margaretha, Witwe König Heinrichs VI., steht ganz in einem anderen Drama und tritt in „Richard III.“ nur auf, um Diesem oder Jenem unangenehme Dinge zu sagen. Diese Witwe wird zum Verfluchen verwendet. Hie und da, wenn einige Leute auf der Bühne versammelt sind, erscheint sie, ohne daß ein Grund für ihr Erscheinen vorläge, und ruft das Verderben auf die Anwesenden herab. Ihre Flüche wirken sicher. Wehe dem, der davon getroffen wird! Aber während man mit den meisten anderen Witwen dramatisch bekannt gemacht wird, indem man die Ermordung ihrer Männer zu sehen bekommt, begreift man hier eigentlich nicht recht, warum diese Dame, die man nicht kennt, sich gar so sehr ereifert.

Margaretha flucht wundervoll. Sie sagt zermalmende Verse. Es ist kein Wunder, daß der verloren ist, den diese tötlichen Worte treffen. Die Dichtung spricht hier die Sprache der Hölle. Sie spricht die Sprache hinreißender Leidenschaft, wenn vor der Schlacht die beiden Feldherren, Richard und

Richmond, ihre Truppen zum Kampfe anfeuern. Namentlich von Richards Rede vor der Schlacht schreibt Georg Brandes: „Es ist eine Wildheit, ein Hohn, eine volkstümliche Beredsamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos der Marseillaise deklamatorisch, ja akademisch erscheint.“ Überhaupt ist, mag auch sonst manches alt geworden und verblaßt sein, das Unsterbliche in dem Drama die Sprache — diese Sprache, die an Ideen (Otto Ludwig widmet der „Gedankenhaftigkeit“ des Dialogs in „Richard III.“ ein eigenes Kapitel), ebenso reich ist, als an herrlichen Bildern, diese Sprache voll Geist, Kraft und Schönheit.

„Richard III.“ ist ein Jugenddrama Shakespeares. Daher vielleicht die über alle Maßen düstere Weltanschauung, die es erfüllt. Es ist der Pessimismus nach den ersten Enttäuschungen — von allen Arten des Pessimismus die radikalste. Die Jugend bringt ein Programm mit, nach dem die Welt sich zu richten hat; und da die Welt sich nicht danach richtet, wird sie überhaupt abgelehnt. Erst später lernt man die große Weisheit, daß dem Menschen, weil die Welt sich ihm jedenfalls nicht anpaßt, nichts übrig bleibt, als sich der Welt anzupassen, und daß das viele Schlechte, das nun einmal zur Welt gehört, ertragen werden muß und ertragen werden kann, indem man versucht, eine Kompensation dagegen in dem wenigen Guten zu finden, das ja schließlich doch auch zur Welt gehört. Immerhin, der Kontrast muß ungeheuer gewesen sein zwischen dem Bilde des Lebens, das in seinem Kopfe ein Jüngling trug, der William Shakespeare hieß, und der jämmerlichen Wirklichkeit. Die Enttäuschung, die dieser Kontrast gebar, hat das Jugenddrama inspiriert. Es ist ein Drama, in dem das Gute mit Sicherheit dem Schlechten unterliegt. Gewalt tritt alles Recht zu Boden. Die Lüge triumphiert,

die Unmenschlichkeit siegt. Wer am besten morden kann, ist König. Das Gewissen regt sich nirgends. „Es wird aus Städten und Flecken vertrieben als ein gefährlich Ding, und jedermann, der gut zu leben denkt, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen,“ wird in dem Drama gesagt. Und mit Liebe und Treue ist es so bestellt, daß die Frau, die den gemordeten Vater ihres gemordeten Gatten zu Grabe geleitet, sich in den Mörder verliebt, der ihr begegnet.

Diese schaudervolle Welt wird von einem haarsträubenden Schurken beherrscht. Das zeigt sich gleich zu Anfang der Tragödie. Das Stück beginnt mit einem Monolog, in dem Richard dem Publikum mitteilt, daß er ein Bösewicht ist. Etwas kindlich, diese Mitteilung. Denn in Wirklichkeit gibt es kaum einen Schurken, der sich einen Schurken nennen möchte, schon deshalb, weil fast jeder Schurke sich für einen ehrlichen Mann hält. Allerdings ist Richard der schwärzeste Bösewicht, der jemals da war. Er ist ganz einheitlich schwarz, sozusagen schwarz rundum, ohne irgend welche lichte Stelle. Auch hierin zeigt sich, daß der Dichter jung war, der „Richard III.“ schrieb. Denn die Jugend, welche die Bösewichter im wesentlichen doch nur aus der Theorie kennt, pflegt sie sich als eine besondere Art Menschen vorzustellen: sie sind schwarz, und die anderen sind weiß; sie sind schlecht, und die anderen sind gut oder wenigstens besser; und die schlechten Menschen üben das Böse gleichsam als Beruf aus, den ganzen Tag lang. Dieser jugendlichen Auffassung widerspricht das Leben, in dem Gut und Böse so durcheinander gemischt sind, daß es keine Schurkerei gibt ohne ein wenig Ehrlichkeit, und wohl auch keine Ehrlichkeit ohne ein wenig Schurkerei.

Die jungen Dichter haben eine Vorliebe für böse Menschen. Kein Jugenddrama ohne einen furchtbaren Intri-

ganten. Der junge Shakespeare hat den dritten Richard geschildert, und der junge Schiller den Franz Moor. Der Richard ist aber eine dem Franz weit überlegene Kanaille. Franz Moor ist ein Übeltäter, weil er eben als Übeltäter auf die Welt gekommen ist; er ist schurkisch aus keinem anderen Grunde als aus Schurkerei. Hingegen hat Shakespeare den Richard III., den er in der Chronik als historische Figur vorfand, mit großartigen Zügen psychologisch motiviert. „Von der Natur um Bildung falsch betrogen,“ ward Richard in die Welt gesendet. Aber er ist nicht gesonnen, sich betrügen zu lassen, wenn auch die Natur, die übermächtige Natur selber der Betrüger ist. Übermacht? Es gibt keine Übermacht. Durchdringender Verstand und eiserner Wille können auch die Natur zwingen. Und Richard kämpft gegen die Natur, um ihr mit Gewalt den Anteil an den Herrlichkeiten der Erde zu entreißen, den sie ihm versagt hat. Er ringt danach, sein Schicksal von sich abzuschütteln und sich aus eigener Kraft ein neues zu schaffen. Dieser Ringkampf Richards gegen das Schicksal macht den Inhalt des Dramas aus. Das Drama spielt sich ab zwischen dem Menschen und der Natur; und die Frage: „Wer wird stärker sein?“ schafft die dramatische Spannung.

Lessing, als er über Weisses „Richard III.“ schrieb, hat sich bemüht, den Nachweis zu erbringen, daß auch ein Schurke dramatisch sein könne. Er hat versucht, diesen Charakter mit der aristotelischen Formel von Furcht und Mitleid in Einklang zu setzen, welche damals als Gesetz die Tragödie beherrschte. Wir haben heute mit der aristotelischen Formel nichts mehr zu tun. Wir können ruhig zugeben, daß Richard III. Furcht einzuflößen vermag, aber Mitleid keineswegs. Trotzdem wirkt er auf der Bühne. Er wirkt, wie eben ein Spieler wirkt, der eine verwegene Partie durchführt. Jedes hohe und kühne

Spiel ist dramatisch; und das Dramatische an diesem Drama ist, daß es ein hohes und kühnes Spiel vorführt.

Die Tragödie von Richard III. ist also, soweit die Hauptfigur in Betracht kommt, eher aufregend als erschütternd. Erschüttern kann im Drama doch nur das Menschliche. Richard aber wächst weit über das Menschliche hinaus. So ist er eigentlich ein Mann ganz nach dem Herzen der modernen Philosophie. Er spricht, als wenn er Nietzsche gelesen hätte: „Gewissen ist ein Wort für Feige nur, zum Einhalt für den Starken erst erdacht.“ Durch die praktische Anwendung dieser Herrenmoral gelangt er auf den Thron, nachdem er den Weg dahin sich freigemordet hat. Hier hat man endlich einmal Gelegenheit, von dem heutzutage so viel gerühmten Übermenschen sich ein Bild zu machen. Der Übermensch sieht aus wie Richard III.

Richard hat drei Akte lang gemordet. Alle, die Anspruch auf den Thron haben, sind beseitigt, und Richard setzt sich im vierten Akte die Krone auf. Nun erwartet man den Höhepunkt des Stückes: Welch ein König wird dieser Mörder sein? Wie wird er regieren? Wie wird der größte dramatische Dichter diese größte dramatische Aufgabe lösen, einen Verbrecher zu zeigen, der die höchste Würde der Welt ausübt? Es ist erstaunlich, daß er nicht den mindesten Versuch macht, sie zu lösen. Der erwartete Höhepunkt des Dramas bleibt aus. Richard regiert überhaupt nicht. Er ordnet noch rasch einen Mord an, diesmal zur Abwechslung einen doppelten, und zieht gleich ins Feld. Vom Throne steigt er unmittelbar aufs Pferd; und man weiß, daß er bald darauf für ein Pferd sein Königreich hinzugeben bereit ist. Warum die Eile? Gewiß, Richmond, der „fade Richmond“, ist von der Bretagne herübergesegelt und hat Truppen gelandet. Der Feind drängt. Aber wenn der Dichter nur gewollt hätte, so hätte

die Überfahrt von der Bretagne nach England etwas länger gedauert. Richard hätte einen Akt lang regiert, und Richmond hätte erst im nächsten Akt zu drängen angefangen. Weshalb also bleibt uns der Dichter die psychologische Pointe des Dramas schuldig?

Er bleibt sie uns schuldig, weil nichts davon in dem Historien-Buche steht, das ihm als Quelle gedient hat. Wie zu manchem anderen seiner Dramen, so hat er auch den Stoff zu diesem aus Holinsheds Chronik entnommen. Holinshed, oder vielmehr Thomas Morus, dessen Geschichte Richards III. Holinshed in sein Buch aufgenommen hat, enthält keinen Bericht über die Ausübung der Herrscherwürde durch Richard III. Folglich übt er auch im Drama nicht die Herrscherwürde aus. Man muß Holinsheds Geschichte lesen, um zu sehen, mit welcher peinlichen Genauigkeit Shakespeare sich an sie gehalten hat. Das Drama war von Anfang an gar nicht auf eine psychologische Pointe angelegt. Was von Psychologie in dem Stücke ist, ist nur so nebenher, halb unbewußt vielleicht, hineingekommen. Die Hauptsache war: die Geschichte Richards III. auf die Bühne zu bringen, so wie sie im Buche stand. Kein Detail, auch nicht das kleinste, ist ausgelassen. Richard kommt in die Ratsversammlung, die den Tod des Lord Hastings beschließen wird, und bittet den Bischof von Ely, ihm Erdbeeren aus seinem Garten holen zu lassen. Es hat im Drama nicht den mindesten Sinn, daß Richard in diesem Augenblicke sich Erdbeeren holen läßt. Aber der Chronist hat diese Einzelheit verzeichnet. Folglich muß Shakespeares Richard ebenfalls Appetit auf Erdbeeren bekunden, ehe er den Lord Hastings aufs Schaffot führt, so dunkel auch der Zusammenhang bleibt zwischen dem Tode dieses Würdenträgers und den Erdbeeren des Bischofs von Ely.

Warum so viel historische Treue? Vielleicht hat es das

Publikum so gewollt, das immer sein Augenmerk vor allem auf das Stoffliche richtet. Vielleicht kam es den Herrschaften im Parkett des Globe-Theaters viel weniger darauf an, eine neue Dichtung von Shakespeare kennen zu lernen, als vielmehr darauf, den Richard III., jenen blutigen Richard, der so schreckliche Erinnerungen im Lande zurückgelassen hatte, leibhaftig auf der Bühne zu sehen. Je leibhaftiger der Richard war, um so besser war das Stück. Darum mußte Shakespeare so genau seinen Holinshed lesen. Darum mußten sogar die Erdbeeren des Bischofs von Ely auf das Theater. Der Dichter folgt Schritt für Schritt dem Chronisten. Holinshed, nicht Shakespeare bestimmt den Gang der Handlung. Und wie die Historie ein Hintereinander von Ereignissen ist, so ist dieses Drama, das sich, unter Verzicht auf einen kunstgerechten dramatischen Aufbau, von der Historie allein seinen Weg vorzeichnen läßt, ein Hintereinander von Szenen geworden, denen allein die Hauptfigur einen dramatischen Zusammenhang gibt, eine Aufreihung von Bildern, von „gewaltigen Freskobildern“, wie Lessing sagt. Deshalb wird man dem Urteil Otto Ludwigs, daß „Richard III.“ das Muster eines historischen Dramas sei, kaum beipflichten können. Das Stück ist kein Muster eines historischen Dramas, weil darin Historie und Drama sich nicht gegenseitig anpassen, weil vielmehr die Historie als unumschränkte Gebieterin über das Drama schaltet. „Richard III.“ ist weniger ein Drama als eine dramatisierte Chronik.

Unter diesen Umständen gibt vom dramatischen Genie Shakespeares die Tragödie mehr in einzelnen Szenen Kunde, als in ihrer Gesamtheit. Der Dichter ist den Weg gegangen, den ihm der Chronist anwies. Aber manchmal hat er Halt gemacht, um dieses und jenes auszumalen. Da offenbart sich in unvergänglichen Zügen das Walten der Meisterhand.

Man muß sich diese Stellen heraussuchen, man muß das Drama szenenweise genießen.

Von allen Szenen die berühmteste ist diejenige, die sich am offenen Sarge König Heinrichs IV. abspielt zwischen Anna und Richard, der den König und dessen Sohn Eduard, Annas Gemahl, ermordet hat. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ Die Frage ist nur, ob es tatsächlich möglich ist, in solcher Laune ein Weib zu freien. Shakespeare war auf die Frauen schlecht zu sprechen, als er die Szene schrieb. „Da seht die Weiber!“ sagt der Dichter. „Sie können keinem widerstehen, der ihnen schmeichelt. Sie werfen sich dem Mörder ihres Gatten in die Arme, wenn er ihnen versichert, daß sie ein schönes Gesicht haben.“ Man merkt sehr deutlich, daß die Szene gegen Irgendeine geschrieben ist, gegen Irgendeine, die dem Dichter Herzeleid bereitet hat, weil sie Irgendeinem nicht widerstanden hat. Für die Sünden dieser Einen muß die arme Prinzessin Anna büßen. Sie ist dabei doch gar zu übel weggekommen. So eitel und pflichtvergessen ist wohl Keine. In Wirklichkeit hätte Anna mit Entzücken zugestoßen, als der Mörder ihr seine Brust bot, — mit Entzücken um so mehr, da der Mörder abschreckend häßlich war. Die Sinnesänderung ist nicht genügend motiviert. Es ist undenkbar, daß eine Frau in fünf Minuten vom grenzenlosen Abscheu zur Liebe gelangt. Namentlich die fünf Minuten sind unwahrscheinlich. Wenn es noch fünf Tage wären!

Die Brautwerbung am offenen Sarge ist gar zu paradox. Die erste Szene, die hinreißt und erschüttert, ist jene, die den Tod des Clarence schildert. Düster schleichen die Ahnungen der Katastrophe voraus: dieser Traum des Clarence mit der wundervollen Beschreibung des Meeresgrundes, diese seine prophetisch schwermütigen Worte über den Unwert aller fürstlichen Herrlichkeit, die „ein äuß'rer Glanz nur ist für eine

inn're Last.!“ Nun streckt er sich aufs Lager nieder, um im Schlaf sein Leid zu vergessen. Da aber kommen schon die beiden Mörder. Trotzdem ist es noch fraglich, ob Clarence sterben wird. Denn von den beiden Mördern ist der eine sentimental — überdies, nach seinen Äußerungen über das Gewissen zu urteilen, der geistreichste Mörder, der jemals gemordet hat. Der brutale Bandit will zur Tat schreiten, der sentimentale hat Bedenken. Die Zeit vergeht, und Clarence erwacht. Ein gräßliches Erwachen: sich den Schlummer aus den Augen zu reiben und an seinem Bette seine Henker zu sehen. Wie er um sein Leben bittet — mit leidenschaftlicher Beredsamkeit um sein Leben bittet! Es ist bedauerlich, daß man einem Mörder nur dann ins Gewissen reden kann, wenn er eines hat. So kommt es, daß Clarence's Beredsamkeit zwar Erfolg hat, indem nämlich der sentimentale Mörder in Rührung hinschmilzt, daß jedoch dieser Erfolg nur ein halber ist, insofern, als der brutale Mörder dem Clarence sein Messer in den Rücken stößt.

Shakespeare hat unablässig sich mit den Pietisten herumschlagen müssen. Die Mucker haben sich selbst an diesen herrlichen Mann herangewagt und haben ihm das Leben verbittert. Aus der Szene in Baynards-Schloß hört man den Haß des Dichters gegen seine frommen Peiniger heraus. Richard, obwohl er längst entschlossen ist, sich die Krone aufzusetzen, läßt sich doch erst von den Bürgern Londons darum bitten. Lord Mayor und Aldermänner kommen nach Baynards-Schloß und finden den Prinzen in Andachtsübungen versunken. Die Krone? Was ist die Krone einem Manne, der im Begriffe ist, für sein Seelenheil zu beten? „Wenn fromme, andächt'ge Männer einmal sind beim Rosenkranz, so zieht man schwer sie ab: So süß ist brünstige Beschaulichkeit.“ Es kostet Mühe, Richard zu bewegen, daß er überhaupt sich zeigt. End-

lich erscheint er zwischen zwei Bischöfen, „zwei Tugendpfeilern für ein christlich' Haupt“, und hält in der Hand ein Gebetbuch, „die wahre Zier, woran man Fromme kennt.“ Das ist bereits der Tartuffe, ein Jahrhundert vor Molière. Nur hat Shakespeare die fromme Heuchelei der einen und die fromme Einfalt der anderen noch blutiger verhöhnt, weil er einen zehnfach verruchten Mörder zeigt, der bloß ein Gebetbuch zur Hand zu nehmen braucht, um für einen gottgefälligen Mann gehalten zu werden.

Die große Szene der Geister-Erscheinungen macht keinen rechten Eindruck. Es sind gar zu viele Geister auf einmal. Der Spuk ist kompliziert; und auch das Schauerliche wirkt nur, wenn es einfach ist. Die Schrecknisse stumpfen sich ab, wenn sie gehäuft werden. Überdies: Gespenster, die in Gesellschaft auftreten, sind keine rechten Gespenster. Sie tun damit ein Bedürfnis nach Geselligkeit kund, das ihrem unheimlichen Wesen widerspricht. Jedes Gespenst, das etwas auf sich hält, spukt einzeln. Endlich reden die Geister in „Richard III.“ zu viel. Wie soll man sich vor Gespenstern fürchten, die über englische Politik sprechen?

Zwei sizilianische Schauspieler
Giovanni Grasso — Mimi Aguglia

Giovanni Grasso, der gefeierte sizilianische Schauspieler, kam zu einem Gastspiel nach Berlin und trug einen Mißerfolg davon. Am Abend seines ersten Auftretens allerdings sah er ein enthusiastisches Publikum. Als er jedoch einige Wochen später sich von Berlin verabschiedete, waren nur wenige gekommen, um ihm zum letztenmal zu applaudieren. In dem halbleeren Hause zeigte man sich mit Interesse einen geheimnisvollen Fremden, weil von ihm die Sage ging, daß er sein Billett bezahlt habe.

Grassos Mißerfolg in Berlin hat die Berliner Kritik herbeigeführt. Es hat nichts geholfen, daß in dem Vorwort zu einer Broschüre, die im Theater zu kaufen war, der Ästhet Vollmöller, der Unternehmer des Grasso-Gastspiels, in recht würdeloser Schmeichelei von der Berliner Kritik gesagt hat, sie übertreffe an Komplexität der Persönlichkeiten die Kritik aller anderen Länder, und daß er Berlin die Theaterhauptstadt der Welt genannt hat. Es hat auch nichts geholfen, daß — um im Sinne Vollmöllers zu reden —— Theaterprovinzstädte, wie Rom und Paris, sich für Grasso begeistert haben. Die Berliner Kritik hat Grasso als einen italienischen Durchschnittsschauspieler, als einen gewöhnlichen Kulissenreißer behandelt.

Das Verdikt, das die Berliner Kunstrichter über den sizilianischen Schauspieler gefällt haben, ist ein ungerechtes;

und Giovanni Grasso hat in Berlin nicht die Aufnahme gefunden, die seiner eigenartigen und bedeutenden Persönlichkeit gebührt. Es spricht doch jedenfalls für einen Bühnenkünstler, wenn er auf einen Schriftsteller vom Range Jean Richepins so zu wirken vermag, daß dieser den Ausspruch tut: „J'ai été profondément remué par le réel génie de Grasso.“ Allerdings besitzt der französische Dichter schöner Vagantenlieder und effektvoller Bühnenstücke nicht jene Komplexität der Persönlichkeit, wie sie, nach Vollmöller, einigen Berliner Kritikern zu eigen ist.

Grassos äußere Erscheinung ist nicht gerade verführerisch. Nun haben sich die berühmten Mimen unserer Zeit im allgemeinen gewiß nicht durch Schönheit ausgezeichnet. So häßlich jedoch wie Grasso ist noch keiner gewesen. Auf einem großen (Grasso überragt alle Mitspieler fast um Hauptteslänge), ungeschlachten Körper sitzt ein plumper Kopf. Die Gesichtszüge sind auch nichts weniger als edel: eine dicke Knollennase über einem breiten Mund. Die Augen freilich sind groß, schwarz, feurig, echt italienisch; und echt italienisch ist auch das rabenschwarze Haar, das in der ganzen Fülle seines Wuchses den Scheitel bedeckt. Dieses Haar spielt sozusagen immer mit. Denn eine der Lieblingsgesten Grassos ist es, sich mit der Hand durch das Haar zu fahren oder sich den Kopf zu kratzen. Die Gebärde des Kopfkratzens ist vielleicht nicht sehr ästhetisch; aber die Ästhetik gehört wahrscheinlich zu denjenigen Dingen, die Grasso die geringsten Sorgen machen. Besonders merkwürdig sind die Hände, — riesige Hände, die an langen Armen sich bewegen, wahre Bärentatzen. Die Stimme hat keinen italienischen Wohllaut. Sie soll ihn einst gehabt haben; erst vor einigen Jahren hat Grasso auf einer amerikanischen Tournee durch Überanstrengung sein Organ ruiniert, und jetzt spricht er heiser.

Man sieht aus dieser Personalbeschreibung, daß Giovanni Grasso sich zur Darstellung der edlen Gestalten der Tragödie kaum eignen würde. Als Hamlet kann man sich diesen ungeschlachten Riesen nicht denken — als Othello schon eher. Freilich müßte man dann annehmen, daß Desdemona einen eigentümlichen Geschmack in der Auswahl ihres Gemahls bewiesen hat; einer jungen Dame, die sich in einen Mohren verliebt, kann man freilich schon mancherlei zutrauen. Ob Grassos Ehrgeiz so hoch geht, die Gestalten Shakespeares zu verkörpern, ist ungewiß. Einstweilen begnügt er sich damit, die Helden in sizilianischen Dorftragödien zu spielen, und dazu ist auch sein Äußeres ganz besonders geeignet. Er ist zum Darsteller sizilianischer Bauern wie geschaffen, weil er selbst wie ein sizilianischer Bauer, wie ein ausnahmsweise groß geratenes Exemplar eines sizilianischen Bauern aussieht.

Ein echter Süditaliener ist er auch innerlich. Heißes Blut rollt durch seine Adern, und seine Kunst ist eine Kunst heißen, heißesten Blutes. Ein Temperament von solchem Ungestüm hat man in unserer Zeit auf der Bühne noch nicht gesehen. Er ist unter allen Schauspielern der Gegenwart der stürmischeste, der wildeste. Das Wesen seiner Kunst ist die Darstellung der Leidenschaft, und seine künstlerische Bedeutung hat ihren Grund in der echten Leidenschaft, mit der er die Leidenschaft spielt.

Es ist natürlich, daß die Stücke, welche das Repertoire dieser sizilianischen Truppe bilden, lediglich den Zweck haben, Giovanni Grasso in allen jenen Situationen auf die Bühne zu bringen, deren er bedarf, um sich in seiner Eigenart zu zeigen. Literarischen Wert besitzen diese sizilianischen Bauerndramen nicht. Vielleicht hatten sie ihn einst, ehe sie in die Bärentatzen dieses Schauspielers gerieten, die sie so zugerichtet

haben, daß alles, was vielleicht an Psychologie oder Poesie oder anderen höheren Werten in den Dramen enthalten war, daraus verschwunden ist, und daß nur die großen Spektakelszenen übriggeblieben sind. Die Handlung in den Stücken bewegt sich unweigerlich von der Liebe durch die Eifersucht zu einer Mordtat. Nebenbuhler streiten sich um eine Dorfschöne, und im letzten Akt fließt Blut. Man hat schon im ersten Akt die beruhigende Gewißheit, daß im letzten Akt Grasso in irgend einen der Herren auf der Bühne mit seinem Messer hineinstechen oder hineinschneiden wird. Die Todesart variiert nämlich; und die einzige dramatische Abwechslung in diesen Bauerntragödien wird dadurch herbeigeführt, daß in der einen Grasso seinen Rivalen niederstößt, in der anderen ihm die Gurgel abschneidet. Eines aber von den Dramen, „Feudalismo" genannt, überrascht durch eine dichterische Wendung von ungeahnter Schönheit, da nämlich hier ganz ohne Messer gearbeitet wird und Grasso seinen Nebenbuhler sozusagen ohne jeden Apparat umbringt, indem er ihm die Kehle durchbeißt.

Der Held in „Feudalismo" ist Grassos Glanzrolle. Das Stück ist aus dem Spanischen ins Sizilianische übertragen. Sein Inhalt ist auf den deutschen Bühnen durch die Oper „Tiefland" bekannt geworden, deren Libretto dem spanischen Drama entnommen ist. Man weiß also, daß es sich um einen Gutsherrn handelt, der seine Geliebte, ein schönes Mädchen aus dem Dorfe, an einen Bauern verheiratet. In dem irrigen Glauben, daß der Bauer, ihr Mann, um ihre Schande gewußt und mit dem Gutsherrn einen schmählichen Handel geschlossen habe, stößt sie ihn verächtlich von sich, wenn er seine ehelichen Rechte geltend machen will. Aber auch den Gutsherrn weist sie zurück, der Anspruch darauf erhebt, nach der Verheiratung seiner früheren Geliebten die Beziehungen

zu ihr noch fortzusetzen. Der Bauer belauscht den Gutsherrn, der mit Bitten und Drohungen die Bäuerin bedrängt, springt aus seinem Versteck hervor und beißt dem jungen Edelmann die Kehle durch, wie er sie einst in Todesnot einem Wolf durchgebissen, der ihn angefallen hatte. Dann lädt er sich seine Frau auf die Schultern und flieht mit ihr ins Gebirge.

Man muß Grasso in der Rolle des Bauern sehen. Man muß ihn sehen — denn beschreibende Worte können keinen Begriff von dieser schauspielerischen Leistung geben. Nuancen lassen sich beschreiben. Hier aber handelt es sich nicht um Nuancen — hier handelt es sich um die Eruption eines Vulkans. Sizilien liegt nicht umsonst am Fuße des Ätna.

Im ersten Akt, wo der Bauer erzählt, wie er den Wolf getötet hat, zeigt Grasso zuerst, wer er ist. Mit den Worten der Erzählung vereinigt sich ein Mienenspiel von höchster Beweglichkeit, ein Spiel der Augen namentlich von seltener Kraft des Ausdrucks, um den Kampf mit dem Wolf deutlich zu machen. Zugleich regen sich die Hände, die dicken, plumpen Hände, die sich aber als überaus geschmeidig und gelenkig erweisen, und malen Bilder in die Luft. Diese ganze Mimik, die Sprache der Augen, der Gesichtszüge, der Hände, ist so plastisch, so lebendig, daß man nicht mit Unrecht gesagt hat, Grasso könnte seiner Wirkung auch sicher sein, wenn er seine Rollen ganz ohne Worte lediglich als Pantomimen spielen würde.

Die Erzählung vom getöteten Wolfe könnten andere hervorragende Schauspieler gleichfalls vortragen. Was jedoch Grasso ganz allein kann, das ist die Szene im zweiten Akt, in welcher der Bauer von seiner Frau Besitz ergreifen will und ihrem Widerstand begegnet. Hier kommt der eigentliche Grasso zum

Vorschein. Mit elementarer Gewalt bricht die Begierde des jungen Sizilianers aus — bricht seine Wut aus, da es ihm verwehrt wird, seine Begierde zu stillen. Er rast und tobt. Er zerschmettert das Geschirr. Dann wieder legt er sich aufs Bitten. Er fleht, er bettelt. Die Frau bleibt bei ihrem Nein. Jetzt zieht er sein Messer und stößt es mit aller Kraft in das Brot, das die Frau zum Mittagessen aufgetragen hat. In den Qualen seiner unbefriedigten Sinnlichkeit wälzt er sich auf dem Boden. Er springt auf, reißt die Frau an sich und bedeckt sie mit einem Hagel von Küssen. Da er wieder zurückgestoßen wird, setzt er sich auf die Erde und weint. Ein in meisterlichen Zügen entworfenes Charakterbild. Der sizilianische Bauer wird als Naturmensch geschildert, bestialisch und kindlich zugleich. Seine Brunst, seine Wut sind die eines Tieres. Und nachdem sein Wüten ohnmächtig geblieben, weiß er sich keinen anderen Rat, als zu weinen wie ein Kind, ein hilfloses Kind. Grasso spielt das alles mit unübertrefflicher Kunst. Er ist hinreißend, wenn er tobt, und rührend, wenn er weint. Zugleich liefert seine Darstellung ein seltsames Stück Kulturgeschichte. Dieser sizilianische Bauer ist sicherlich mehr Afrikaner als Italiener; und man sieht mit Erstaunen, daß es in Italien, daß es in einem europäischen Kulturlande noch ein Volk mit gänzlich ungebändigten Instinkten gibt, — ein Volk, das der europäischen Zivilisation sehr fern und der Natur noch sehr nahe steht.

„Kulissenreißerei" hat man in Berlin Giovanni Grassos Spiel genannt. Gewiß, ein Kulissenreißer spricht mit sehr lauter Stimme und macht heftige Gebärden, und Grasso tut das auch. Nur eines hat man in Berlin übersehen: das wesentliche Merkmal der Kulissenreißerei ist ihre Unwahrheit, und das wesentliche Merkmal von Grassos Spiel ist seine Wahrheit. Darum ist Grasso kein Kulissenreißer, mag er noch

so ungestüm sich gebärden. Selbst sein wildestes Toben erweckt immer noch den Eindruck, daß er echtes Leben spielt. Gerade in Berlin erklärt man doch seit Jahren, daß es die Hauptaufgabe der dramatischen Kunst sei, das Leben auf der Bühne zu zeigen. Allerdings hat man über die Erfüllung dieser Aufgabe Vorstellungen eigener Art. Der Berliner Naturalismus verlangt vom Schauspieler, daß er nur ja nicht aus sich herausgeht. Wenn er spielt, möglichst ohne sich zu bewegen, wenn er spricht, möglichst ohne sich verständlich zu machen, — dann ist es das Leben. Man scheint in Berlin vergessen zu haben, daß es im Leben nicht nur Nüchternheit und Temperamentslosigkeit, daß es auch Schwung und Feuer gibt. Man scheint vergessen zu haben, daß auch die Leidenschaft zur Natur gehört. Man verlangt in Berlin vom Schauspieler, er solle ein Naturalist sein. Nun, es ist unmöglich, mehr Naturalist zu sein, als es Giovanni Grasso ist, der die Leidenschaft natürlich spielt.

Eine andere Ausstellung, die man in Berlin an Grasso gemacht hat, ist die, daß es ihm an schauspielerischem Können fehle. Er könne eben nichts als rasen. Auf diesen Einwand hat bereits Mounet-Sully, der große französische Tragöde, die Antwort erteilt. Er sprach seine Begeisterung über Grassos Spiel aus. Jemand bemerkte: „C'est de l'art facile." Mounet-Sullys Antwort lautete: „Fort bien, que chacun en fasse donc autant!" In der Tat, auch hier sollte ein Unterschied nicht übersehen werden: Grasso rast nicht — er spielt das Rasen. Und um den aufs höchste gesteigerten Affekt zu spielen — um ihn so zu spielen, wie Grasso es tut, — ist ein ungewöhnliches Können erforderlich. Der Beweis wäre sofort geliefert, wenn ein Schauspieler, der Grassos Können nicht besäße, einmal versuchen würde, so wie Grasso über die Bühne zu stürmen. Man würde ihn einfach auslachen.

Grasso hingegen erschüttert zwar nicht — die Stücke sind zu schlecht, die Figuren erwecken keine innere Teilnahme — aber er erregt, er packt, er reißt hin; und zu lachen fällt niemandem ein.

Im übrigen mußte ein Schauspieler wie Giovanni Grasso in Berlin einen Mißerfolg haben. Denn hier herrscht — allerdings mehr in der Kritik und den literarischen Kreisen als im Publikum — immer noch die Richtung vor, deren eifriges Bestreben es ist, aus dem Theater alles zu beseitigen, was zum Wesen des Theaters gehört. Das heißt man dann: die moderne Kunst. Vom Autor wird vor allen Dingen verlangt, daß er auf jede Bühnenwirkung verzichte. Nur wenn er gänzlich wirkungslose Stücke schreibt, hat er Anspruch auf den Ehrentitel eines modernen Dichters. Für die Kunst des Darstellers gilt derselbe Grundsatz. Ein Schauspieler, der seine Rolle effektvoll ausarbeitet, der wirklich „spielt", wie man eben das Theaterspielen verstanden hat, seit es Theater gibt, wird als ein ganz ordinärer Komödiant behandelt. Ein Schauspieler jedoch, dessen Mimik möglichst ausdruckslos, dessen Sprache möglichst tonlos, dessen Darstellung mit einem Worte möglichst farblos ist, wird als ein im echten Sinne des Wortes moderner Künstler gepriesen. Ebenso wie diese literarische Richtung eine Dramatik hervorgebracht hat, die nicht dramatisch ist, so hat sie auch eine Schauspielkunst gefördert, die nicht spielt. Man nennt diese Schauspielkunst auch, wie schon erwähnt, lebenswahr und natürlich; man nennt sie gemäßigt, man nennt sie innerlich, man nennt sie differenziert. Besonders das letzte Wort wird gern gebraucht, wenn es sich um moderne Kunst handelt. Was es bedeutet, ist vielleicht nicht immer ganz klar; aber es steht jedenfalls fest, daß eine der Haupterrungenschaften der modernen Kunst die Differenziertheit ist.

Gewiß gibt es heutzutage Bühnenkünstler von Bedeutung, deren Darstellungsart diejenige ist, die man als die allein moderne gelten lassen will, die natürliche, die gemäßigte, die innerliche oder wie man sie sonst nennen will. Im allgemeinen aber erfordert doch gerade diese „moderne" Spielweise am wenigsten von dem, was die Bedeutung des Bühnenkünstlers wie des Bühnendichters einzig und allein ausmacht: von dramatischem Temperament. Sie hilft sogar, den gänzlichen oder teilweisen Mangel des dramatischen Temperaments, der eigentlichen schauspielerischen Persönlichkeit zu verdecken. Diese Darstellungsart nämlich läßt sich durch Verstand und Fleiß unschwer erwerben; wirkliche künstlerische Begabung ist dazu gar nicht nötig — im Gegenteil, sie ist hier oft nur hinderlich. Und wenn, wie es ein Teil der Berliner Kritik fortwährend tut, jede Äußerung schauspielerischen Temperaments als „theatralisch" verdammt, jede schauspielerische Temperamentslosigkeit jedoch als lebensecht, innerlich und differenziert gerühmt wird, so wird auf diese Weise eine Schauspielkunst, der es an Persönlichkeit mangelt, geradezu gezüchtet. Ja, wir haben es mehr als einmal erlebt, daß die Berliner literarischen Kreise Schauspieler oder Schauspielerinnen als große moderne Künstler gefeiert haben, deren hervorstechende Eigenschaft lediglich ein Mangel an Persönlichkeit war.

Darum konnte und mußte es auch geschehen, daß diese literarischen Kreise sich ablehnend gegen Giovanni Grasso verhielten, der schauspielerische Persönlichkeit in hohem Maße besitzt, und daß sie sich für Mimi Aguglia begeisterten, der diese Persönlichkeit abgeht.

Mimi Aguglia war früher Grassos Partnerin. Sie hielt es aber für nötig, sich von ihm zu trennen und mit einer eigenen Truppe zu reisen. In Berlin fand sie eine überaus beifällige Aufnahme. Es kam ihr zustatten, daß ihre Bühnen-

erscheinung eine sehr unbedeutende ist, — eine so unbedeutende, daß Mimi Aguglia sich in ihrem Ensemble ganz verliert und daß man sie im Anfang sich erst mühsam heraussuchen muß. Diese Unbedeutenheit wurde wieder für Lebenswahrheit, Innerlichkeit, Differenziertheit, mit einem Worte für echt moderne Kunst erklärt. Der zweite und hauptsächlichste Grund ihres Erfolges war, daß sie die Hysterie spielt. Auch das hängt im Grund mit ihrer Unbedeutenheit zusammen. Es scheint ein Gesetz in der Kunst zu schein, daß der Dichter, der poetische Kraft bekunden will, obwohl sie ihm fehlt, daß der Bühnenkünstler, der schauspielerisches Temperament erweisen will, obwohl er es nicht besitzt, in die Darstellung des Abnormen, des Perversen verfällt. Abnormität und Perversität in der Kunst bedeuten zwar nicht immer einen Mangel an künstlerischer Kraft, aber doch sehr häufig, namentlich in unserer Zeit. Mimi Aguglia also, der es wahrscheinlich nie gelungen wäre, durch bedeutendes Spiel in einer normalen Rolle aufzufallen, sucht sich dadurch bemerkbar zu machen, daß sie die Abnormität, daß sie die Hysterie zur Darstellung bringt. Und es versteht sich von selbst, daß sie damit die Berliner literarischen Kreise enthusiasmiert hat, — dieselben Kreise, denen überhaupt Hysterie und Perversität als gleichwertig mit künstlerischer Größe gilt, die Hoffmannsthal, den Schöpfer der hysterischen und perversen Elektra, als Dichter und ihre dem Dichter in Hysterie und Perversität kongeniale Darstellerin, Frau Eysoldt, als Schauspielerin bewundern.

„Malia“ (Behexung) heißt die sizilianische Dorftragödie, die der Mimi Aguglia ihre „Glanzrolle“ bietet. Die Dramen des Repertoires von Giovanni Grasso sind Dichtungen des Dante verglichen mit den Stücken, in denen die Aguglia auftritt. Diese Stücke sind nämlich lediglich um den Anfall einer Krankheit herumgeschrieben. Der Inhalt des einen Dramas

ist, daß die Mimi Aguglia in eine hysterische Krisis verfällt; in einem anderen Drama ist der Vorgang der, daß sie Herzkrämpfe bekommt.

In „Malia“ spielt sie die Rolle einer Bäuerin, die in ihren Schwager verliebt ist, die, weil sie sich bemüht, ihre Leidenschaft zu unterdrücken, an schwerer Hysterie erkrankt, die infolgedessen vom ganzen Dorfe für behext gehalten wird und die sich schließlich in einem Anfalle ihrer Krankheit dem so heißgeliebten Manne an den Hals wirft.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Mimi Aguglia den großen Anfall im zweiten Akt vollendet spielt. Man kann nicht hysterischer sein. Das Krankheitsbild ist in psychiatrischen Kliniken genau beobachtet und wird bis in die letzte Einzelheit getreu wiedergegeben. Länger als eine Viertelstunde windet sich die Schauspielerin in allen möglichen Zuckungen, streckt bald den Oberkörper, bald den Unterkörper in krampfhafter Starrheit vor, verrenkt Arme, Hände, Finger, verdreht die Augen, wimmert, heult, schreit. Man kann Mimi Aguglia das Zeugnis nicht versagen: es ist alles nach der Natur kopiert, und es ist auf der Bühne ganz genau so widerwärtig und scheußlich wie in der Wirklichkeit.

Nun ist immer wieder zu betonen, daß der Zuschauer jede Scheußlichkeit auf der Bühne ertragen kann, ertragen muß, sofern sie einem höheren künstlerischen Zwecke dient. Wenn beispielsweise in Tolstois „Macht der Finsternis“ die Bauern hinter der Bühne das neugeborene Kind zwischen Brettern zerdrücken und der Zuschauer, wie es eigentlich Regievorschrift ist, die Knochen krachen hört, so ist das auch nicht gerade ein angenehmer Eindruck; aber man muß sich ihn gefallen lassen, weil dieser Greuel nur ein Mittel zu dem höheren künstlerischen Zwecke ist, den der Dichter erreichen will, — zu

dem Zwecke, die Macht der Finsternis in ihrer ganzen Furchtbarkeit zu zeigen. Wenn jedoch eine Schauspielerin einen hysterischen Anfall darstellt, ohne daß sie damit einen anderen Zweck verfolgt als den, eben die Hysterie auf der Bühne zu zeigen, so hat dies, mag ihr technisches Können auch so groß sein wie das der Mimi Aguglia, mit der Kunst wirklich nichts mehr zu schaffen. Zum Studium der Hysterie ist das Hospital da, aber nicht das Theater.

Goldmann, Aus dem dramatischen Irrgarten

Paul Goldmann, einer der besten Theaterkenner und zugleich einer der feinsten Essayisten, die wir besitzen, führt uns in seinem geistvollen, auf jeder Seite durch Mut der Meinung und Schönheit des Stils gleich fesselnden Werke durch eine bunte Autorengalerie, durch den „dramatischen Irrgarten". Kritische, polemische Aufsätze sind es, die hier vereinigt wurden, nicht für eine neue papierene Kritik, für die lebendige Diskussion.

Ich möchte ihrer Wirkung nichts vorweg nehmen und versage es mir, die einzelnen Abschnitte, die sich mit Größen und Scheingrößen befassen, hier zu extrahieren. Aber jedem, der dem Theater eine stille Liebe weiht oder eine stürmische, möchte ich bitten: Geh' nicht an diesem Buche, das mit so ehrlicher Entrüstung wie ehrlicher Begeisterung geschrieben ist, vorüber, wenn es dir darum zu tun ist, dein Urteil an dem eines großdenkenden, künstlerisch empfindenden Mannes zu messen. Schon das Einleitungskapitel „Im Irrgarten" gibt in seiner knappen Art eine lebendigere Ansicht von den heutigen deutschen Theaterverhältnissen als die längsten Vorträge unserer Literaturprofessoren.

Rudolf Herzog in „Berliner Neueste Nachrichten".

Schon das Vorwort zu diesen gesammelten Theaterkritiken klingt wie eine Fanfare .... Goldmanns Klinge ist aus gutem Material, am Griff fein verziert, im großen und ganzen auch gefährlich. Sein Urteil hat etwas Affirmatives, Inappellables. Sorgfältig werden die Türen und Tore gegen mögliche Einwände versperrt. Sein Scharfsinn hat weder Rücksicht noch Pietät. Keine Schwäche bleibt unentdeckt. Paul Goldmann ist zweifellos ein beredter Werber. Er spricht den Leuten „aus dem Herzen", und das ist gewiß ein Kritikerberuf .... Es wird diesem ehrlichen Buche nicht an Lesern fehlen.

„Ill. Wiener Extrablatt".

Literarische Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Goldmann, Vom Rückgang der deutschen Bühne

Paul Goldmann ist einer der temperamentvollsten Rufer im Streit, wenn die Klingen sich kreuzen um Wert oder Unwert moderner Bühnenliteratur und Bühnenkunst. Seine Seele ist durchglüht von jenem heiligen Zorn, der aus Empörung erwächst, und seine Empörung wiederum ist die Frucht eines allzeit hoffenden, allzeit strebenden, allzeit von neuem enttäuschten Idealismus. Paul Goldmann hat den inbrünstigen Glauben an die kulturelle Bedeutung der Bühne, und darum wandelt sich seine Unlust an der heutigen dramatischen Produktion in Schmerz; wird sein kritischer Eifer zu satirischem Grimm.

In seinen vorangegangenen Büchern „Die neue Richtung" und „Aus dem dramatischen Irrgarten" hat Goldmann Beginn und Fortschreiten der modernen Bühnenentwicklung treffend charakterisiert. In seinem jüngsten Werk kennzeichnet er den Niedergang des deutschen Theaters, den sein Geist hellseherisch vorausgeahnt hat, und den sein Auge sich nunmehr erfüllen sieht. Ein einleitender Essay von sachlicher Schärfe deckt alle Schäden, an denen die moderne Bühne und mehr noch die moderne Bühnendichtung krankt, mit rücksichtslosem Mute auf ... Eine Fülle literarischer Porträts, die alle im Anschluß an Berliner Theaterereignisse der letzten drei Jahre gegeben werden, beweist, daß unter all denen, die während dieser Zeitspanne jubelnd auf den Schild erhoben oder schmachvoll gesteinigt wurden, der ersehnte Messias nicht gewesen ist.

Paul Goldmann ist ein unerbittlicher Richter, der zum Fanatiker werden kann, wo er Unheil für die Kunst zu sehen wähnt. Aber das Rüstzeug, mit dem er ficht, ist das eines Edelmannes von höchster Kultur. Und an der glänzend eleganten Führung seiner scharf geschliffenen, blinkenden Waffen werden auch jene eine erlesene Freude haben, die über das Streitobjekt selbst vielleicht hie und da anderer Meinung sind. Ein lauterer Geist, der für einen lauteren Zweck mit lauteren Mitteln kämpft, ist eine wohltuende Erscheinung in unserer hastenden, unruhevollen Zeit, der ein kühler Merkantilismus an die Stirn geschrieben steht, und in der „ideale Forderungen" nur heimlich ihre verstohlenen Stimmen zu erheben wagen. „B. Z. am Mittag".

Literarische Anstalt Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

9.—

Gedruckt in der Buchdruckerei
Oscar Brandstetter in Leipzig

Literaten-
stücke und
Ausstat-
tungsregie
von
P. Goldman