



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Quer über die Bühnen

Winds, Adolf

Berlin, 1919

XXII. Übergangszeiten

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71815)

Kirchen auf Anien, er war Günstling des Erzbischofs, stets guckte aus seiner Rocktasche auffällig das klerikale „Waterland“ hervor, die Kollegen nannten ihn den — Religionstechniker.

XXII.

Übergangszeiten

Das neue Haus am Franzensring hat manchem der erbeingefessenen Burgschauspieler vielen Kummer bereitet: man nahm ihm den Stradivarius und gab ihm dafür eine neue Geige in die Hand. Es wurde gescholten und gezetert. Auch der Erbauer gesellte sich zu den „Raunzern“: Die Pforte hinauf zur Bühne zierte eine Art Architrav, aber nicht hoch genug, um die Kulissen durchzulassen. „So muß der Stein der Pappe weichen,“ seufzte Hasenauer und ließ den Giebelbalken entfernen. Im Foyer aber, in der Bildergalerie, wo die alten Schauspieler hängen, wurden den Kniestücken Schlangweg Beine angemalt, da sonst die Bilder nicht in die Architektur gepaßt hätten. Die neue Geige hatte nicht die Süßigkeit und Fülle der alten, es bedurfte größeren Aufwands, die Saiten klingen zu machen. Auch das Verhältnis zum Publikum war nicht mehr das frühere, was freilich nicht am Haus allein, sondern am Inhalt der Zeiten lag. Schwärmerei äußert sich anders als ehedem. Im alten Burgtheater durchtoste der Applaus oft einen ganzen Zwischenakt, spontan, in grenzenloser Hingabe an die Sache, im neuen hat sich zu den Galeriebesuchern einer hinzuge-

selbst, der im alten fehlte: der Chef der Claque. Er hieß Wessely, er war nicht nur der Förderer, er war der Freund seiner Klienten. Auch ich konnte nicht umhin, seine Bekanntschaft zu machen, profitierte aber weniger von seinen Händen als von seinen Bekenntnissen. Er gab die Geheimnisse seines Berufes preis, bewies mir, daß die Großen des Hauses erst recht seine Hilfe nicht entbehren konnten. Trat er bei Sonnenthal—Hamlet mit 24 Mann an, so beanspruchte Bonn, wenn er anstelle des alten Meisters spielte, 48; auch die Taxen waren je nach der künstlerischen Bedeutung des Klienten verschieden, einzelne der Koryphäen begleitete er sogar auf Gastspielreisen. Wesselys Spezialität war Stimmung zu machen, den Beifall sozusagen aus der Luft zu holen, sein Meisterstück aber, wenn ihm der Applaus auf offener Szene gelang. Heutzutage wird das freilich als Störung empfunden. Doch fühlen die Jungen so tief wie die Väter, es besteht nur die Scheu. Gefühl zu zeigen; bricht die Explosion dennoch los, dann gilt sie oft nicht der inneren Befreiung, sondern sie steht im Zeichen des Kampfes, sie will eine Richtung durchsetzen.

In Berlin hatten sich in den zwanzig Jahren die Theater verdrei-, das Publikum verzehnfacht, in Wien dagegen waren sich die Verhältnisse ziemlich gleich geblieben. Statt des niedergebrannten Stadttheaters erstand das Deutsche Volkstheater; Carltheater und Theater an der Wien hatten ihr Genre eingeengt und pflegten nur die Operette, das Theater in der Josefstadt gab wie ehedem das Volksstück, neu war nur das Raimundtheater, das mit seines Patrons „Gefesselter Phantasie“, mit Wildbrandts „Graf von Hammerstein“ eröffnet wurde, sich aber nach mancherlei

Wandlungen zur allein selig-, oder vielmehr Klasse machenden Operette bekehrte. Mittlerweile, in der Zeit der Kammerspiele haben sich mehrere kleine Bühnen mit wechselndem Glück aufgetan. An interessanten Gastspielen fehlte es in jenen Jahren nicht. In Wien ging damals der Stern der Duse auf, sie begründete ihren Weltruhm. Vielleicht aber wurde in ihrer Person eine Richtung gefeiert. Eben erhob sich die dramatische Dichtung aus der Verflachung, der sie anheimgefallen war, da kam die Duse und gab auch der Darstellung verfeinerte psychologische Vertiefung. Gewiß war die Kunst der Duse nicht auf Sensation gestellt, wenn sie auch erst nur landläufige Virtuosenrollen bot und damit die göttliche Sarah, die fast um die gleiche Zeit in Wien gastierte, völlig schlug; aber auch auf sie trifft zu, was jedem fremdsprachlichen Schauspieler zu Hilfe kommt, und wodurch er besticht: die Vorzüge der nationalen Eigenart. Mit der Sarah Bernhardt verglichen, war die Duse am Januskopf der Schauspielkunst das Antlitz, das nach vorn blickt, in ihr, ebenso wie in der dramatischen Dichtkunst ist obenauf, wer die Zeitströmung in ihrer geheimsten Ader trifft. Damit erklären sich auch die Wirkungen der Zugstücke; der Duse aber half die Gewalt einer alles mit sich fortreisenden Suggestion. Sie war eine Künstlerin, die mit den erlesensten Mitteln wirkte, ihr mimischer Reichtum stammte indes aus nationaler Mitgift, und der einzigartige Zauber ihrer Individualität schuf ihrer Gestaltungskraft auch die Grenze. Von Ludwig Devrient sah man den Lear, den Franz Moor, den Falstaff, von der Duse sah man nur die Duse. Maß man sie indes an der Sarah Bernhardt, so erkannte

man die Höhen und Tiefen ihrer Kunst, wie denn die Franzosen damals in Wien überhaupt schlecht neben den Italienern bestanden. Ando, der Partner der Duse, war der Typ des modernen Schauspielers, wurde aber später durch Zacconi und Novelli verdunkelt.

Mounet Sully zeigte sich als Oedip und Hamlet, in der Rolle des Dänenprinzen im Vollbart und Federbarett, mit dem Glanz des französischen Tragöden; eine Kuriosität in der Übersetzung war die Stelle: „Das ist Vermut“; (That's wormood) sie lautete: „c'est l'absynthe“, wie denn überhaupt Einrichtung und Wiedergabe sich weitab vom Geist der Dichtung entfernten. In der eben um die Zeit stattfindenden Theaterausstellung ließ sich auch das Théâtre Française mit einigen Vorstellungen sehen, die berühmte Mlle. Reichemberg bot blaß angehauchte Kunst, dagegen trug der nicht minder berühmte Göt ziemlich stark auf, wenigstens in der Rolle, in der ich ihn sah. Man gab „Les femmes savantes“ ganz in der Art, wie zu Zeiten Molières, die Mitspielenden in einer Reihe. Auch Coquelin zeigte seine schauspielerischen Jongleurkünste. Neben den Franzosen, Ungarn usw. ließ sich die Berliner Kunst des Deutschen Theaters sehen, mit Kainz, der damals in Wien noch nicht gefiel, und Else Lehmann in den „Kindern der Exzellenz“.

An interessanten Bühnenergebnissen fehlte es damals in Wien so wenig, wie an interessanten Stammtischen. In dem nun längst verschwundenen Café Griensteidel saßen jeden Nachmittag neben einer Anzahl jüngerer Mitglieder des Burg- und Volkstheaters an einem bestimmten Tische die aufgehenden Sterne der jungen österreichischen Literatur. Hermann Bahr,

Schnitzler Salten, Beer-Hofmann, Hofmannsthal; der stets die Versammlung präsidierende Julius Bauer machte damals den unsterblichen Witz: Hofmannsthal werde von den Malern beneidet, seine Bilder seien so — gesucht. Auch Karl Kraus, der spätere Fackelkraus, gehörte zur Runde und schon damals zur Opposition, noch aber spie der Vulkan nicht, er grollte nur; Kraus hörte meist schweigend zu, nur manchmal verfinsterte sich seine Miene, und der Haarbusch fiel in die Stirn. Julius Bauer, der Kritiker des vielgelesenen Wiener Extrablatts, war an diesem Stammtisch die Primadonna; er wurde, ein Speidel in Miniatur, wie eine Primadonna gehätschelt, dafür spendete er großmütig gelegentlich aus dem Schatz seiner ungedruckten Verse, die er für festliche Gelegenheiten geschmiedet hatte. Einmal gerieten sich Bahr und er in die Haare. Bahr, der damals auch kritisch tätig war, hatte die Schratt verrissen, darüber geriet Bauer außer sich und meinte, das sei Majestätsbeleidigung. Zum Zausen seien die Kleinen da.

Bahr war übrigens damals schon Feind der Autoritäten und Herold der Neuen. Im Verein der Literaturfreunde hielt er einen Vortrag und sagte zum Schluß: Morgen erscheint ein Buch: Der Garten der Erkenntniß. Sophokles, Hofmannsthal, Shakespeare, Goethe verhalten sich dieser Dichtung gegenüber wie das Morgenrot zur Sonne. Wenn nicht die literarische Welt Wiens, Deutschlands, ja der Welt morgen Kopf steht, gehe ich in den Prater und häng mich auf. Bravo! sagte einer der Zuhörer.

Der Autor des Gartens der Erkenntniß war Leopold Andrian, der viele Jahre nachher, kurz vor der

Revolution aus einer Bersenkung auftauchte und zum Intendanten beider Hoftheater bestellt wurde.

Lärm machen galt als literarische Parole des Tages. Das bezog sich gelegentlich auch auf Theaterabende. Am Volkstheater wurde ein Stück der Uda Christen aufgeführt. Mich hatten einige der noch unbekanntem Griensteidl Poeten zur Vorstellung mitgenommen. An einer heißen Stelle scharren sie, räusperten, schneuzten sie sich, rumorten, kicherten; an der Klippe, die vielleicht umschiffst worden wäre, scheiterte die Fahrt, die Stimmung schlug um, das Stück fiel durch. Sie hatten nämlich, die Griensteidler Poeten, auch im Volkstheater Stücke liegen, der Erfolg eines anderen hätte ihre Ausichten auf baldige Aufführung des ihrigen geschmälert . . .

Eine mir werthe und liebe Tafelrunde war die erst in der Goldenen Birn und später im Roten Löwen ansässige „Anzengrube“. Dort kam man des Abends zusammen. In jenen Tagen lebte freilich der Meister nicht mehr, seine Getreuen aber hielten die Tischgesellschaft aufrecht. Ihr gehörten an: Chiavacci, Bettelheim, der Herausgeber von Anzengrubers Schriften, Scherpe, der Schöpfer des Monuments, als Senior Rudolf Alt, der berühmte Aquarellist, Friedjung, der Historiker, Lewinsky, Martinelli. Manchmal ließ sich auch Hans Richter sehen, ebenso Schlenker und Brahm, wenn sie nach Wien kamen; ein belebendes Element war der faustische Juch, Zeichner am „Figaro“, Anzengrubers ehemaliger engerer Kollege, denn Jahre hindurch, noch als berühmter Dichter, war Anzengruber Redakteur dieses alten Wiener Witzblatts. Als ich — vor jener Zeit

— einmal nach Wien kam und Anzengruber zufällig auf der Ringstraße traf, sagte er seufzend: „Wissen's, was ich dies Jahr aus Deutschland Lantieme bekommen habe? 20 Mark.“ Später hat sich das zu seinen Gunsten geändert, aber er erlebte die Ernte nicht mehr.

Die „Anzengrube“ wurde im Geist des Dichters verwaltet. Er selbst liebte nur den kleinen Kreis, eine fremde Taube im Schlag konnte ihm die ganze Stimmung verderben. Literaturgeschwätz war ihm verhaßt, ebenso wie Rosegger, der in früheren Jahren auch mal die „Anzengrube“ aufsuchte. Galt es aber, ein Urteil abzugeben, dann trafen Anzengruber wie Rosegger mit einem Kernwort ins Schwarze. In ihrem besten Teil hat sich die „Anzengrube“ in Stein verwandelt: Anzengruber selbst steht in der Nähe des Volkstheaters, ihm zu Füßen der Steinklopferhans Martinelli; Rudolf Alt hat sein Denkmal hinter der Minoritenkirche, Lewinskys Büste steht im Foyer des Burgtheaters.

Alfred von Berger, der spätere Direktor des Hamburger Schauspielhauses war damals Professor an der Wiener Universität; im Verein mit einem Kollegen besuchte ich seine interessanten Vorlesungen über Shakespeare. Theatermensch durch und durch witterte er das Vorhandensein von „Schminke“, ging oft über sein Thema weit hinaus, streifte die Bühnenzustände des Tages, entwarf in seiner hinreißend beredten Art Inszenierungspläne Shakespeare'scher Dramen; die Macbeth'schen Hexen ließ er, als würde sie ein Erdbeben an den Tag, aus felsigem Geflüst sich loslösen, der wahnsinnige Bear bricht aus einem wogenden Kornfeld hervor und windet sich den Ahrenkranz. Auch auf

Nietzsche kam Berger zu sprechen und nannte ihn ein „Geniekrüppel“; die klerikale Ader in Berger zeigte sich auch in dem Umstand, daß er, der Philosophieprofessor in der Botivkirche ein Glasfenster gestiftet hatte.

XXIII.

Das fortschrittliche Dresden

Die literarische Umwälzung, die der neuen dramatischen Produktion ihre Stempel aufprägte, brachte auch notwendigerweise die Umwertung der schauspielerischen Kräfte zuwege. Eigenschaften, die vordem geschätzt wurden, Erscheinung, Wohlklang des Organs, edle Sprechkunst galten nicht mehr, es war, um ein Wort Maximilian Harden's zu gebrauchen, die Technik der schlechten Mittel, die nun Trumpf wurde. Da hieß es denn sich umkämpfen, das konnte nur bis zu einem gewissen Grade gelingen. Schauspieler, die auf dem Boden der Überlieferung standen, sahen sich in ihrem Wirkungskreis eingeengt, neue Dichtungen boten ihrer Art keine Aufgaben, und auch für die Wiedergabe der alten wurden andere Forderungen erhoben. Die Überspannung dieser Forderungen rächte sich bald, sie waren zwar zeitgemäß, aber wie jede Reform schoß auch diese über ihr Ziel hinaus. Eine Schauspielerin gastierte, gefiel und wurde nicht engagiert. Sah ich denn nicht gut aus? O ja, Sie sahen blendend aus. Sprach ich schlecht oder nachlässig? Sie haben tadellos gesprochen. Bin ich dem Charakter meiner Rolle nicht gerecht geworden? Durchaus. War ich also nicht gut? Ja, gut