



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

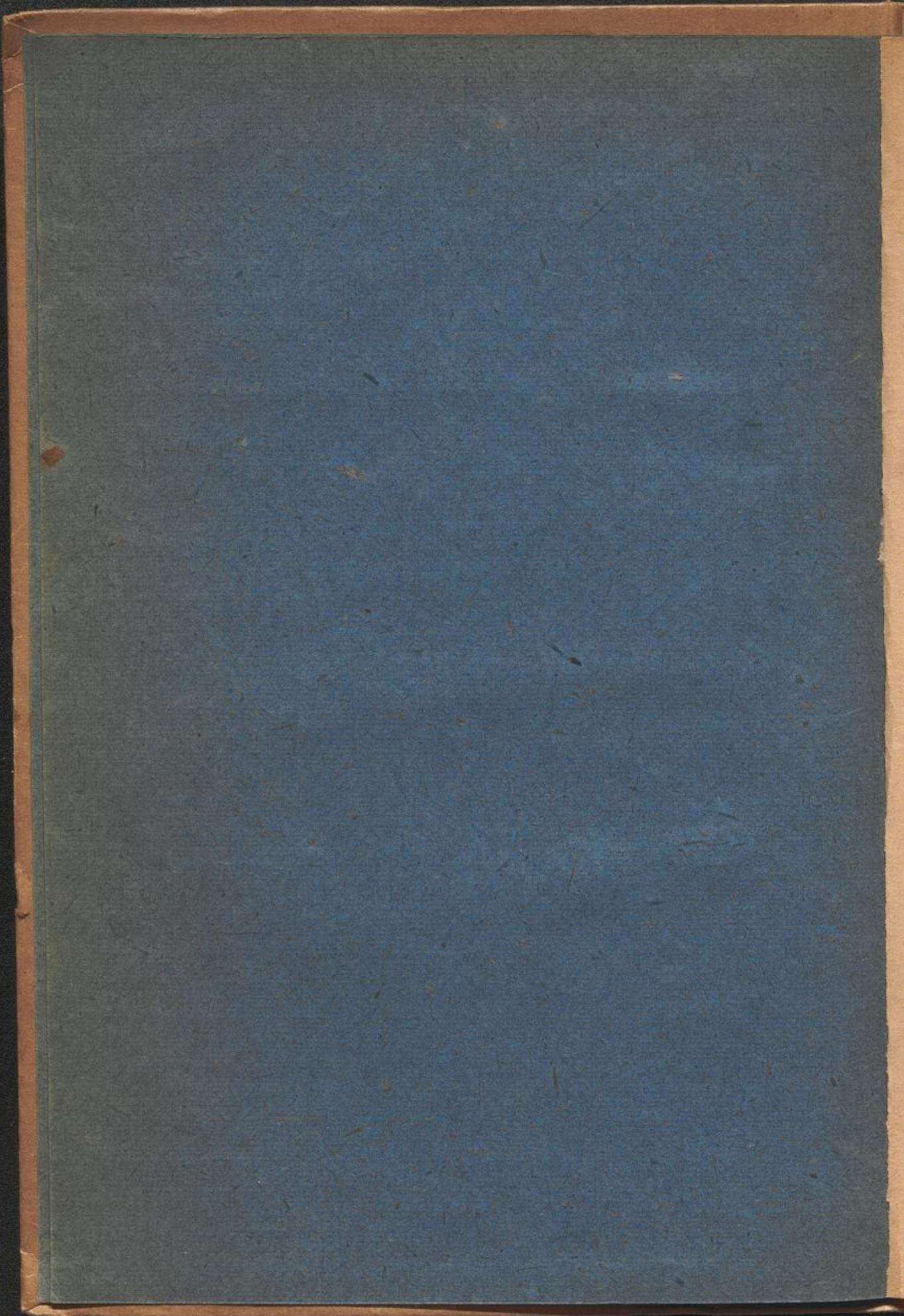
Dresden [u.a.], 1920

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71809](#)



E 9

Das Theater
Einblicke in sein Wesen
vom
Adolf Winds
□



Alva Sieffert

Das Theater

zum 11 febr 21

Dr
Verfasser.

Verlag von Heinrich Minden / Dresden und Leipzig

Von demselben Verfasser erschienen im gleichen
Verlage:

Die Technik der Schauspielkunst Ein Band gr. 8°
mit 14 Abbildungen im Text Zweite, von Grund auf
umgearbeitete Auflage

Schminke Theaterroman Dritte Auflage

bei Schuster & Loeffler, Berlin:

Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom
Mysterien — zum Kammerstück

Quer über die Bühnen Essays

im Selbstverlag der Gesellschaft für Theater-
geschichte, Berlin

Hamlet auf der deutschen Bühne

Den Titel des vorliegenden Bandes entwarf
Erhard Liebel, St. Petersburg / Dresden

Das Theater

Einblicke in sein Wesen

von

Adolf Winds



Dresden und Leipzig
Verlag von Heinrich Münden



77/4875

Alle Rechte vorbehalten

Standort: P 11
Signatur: KME 1129
Akz.-Nr.:
Id.-Nr.: W168090X

Ma

Reihenfolge

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 6 |
| Nationale Unterschiede | 7 |
| Nord und Süd | 14 |
| Laut- und Schriftsprache | 19 |
| Rednerische Kunst | 25 |
| Der Autor | 31 |
| Zeit und Raum | 40 |
| Guckkasten und Freilicht | 48 |
| Das volle und das leere Haus | 55 |
| Der Schauspieler | 61 |
| Seine künstlerische Arbeit | 69 |
| Sein Lehrmeister | 77 |
| Der Nachwuchs | 83 |
| Der Kampf mit dem Objekt | 92 |
| Die Rolle | 102 |
| Als Guest | 110 |
| Die Nuance | 118 |
| Modellstudien | 126 |
| Extempore | 133 |
| Striche | 141 |
| Der Hervorruf | 145 |
| Der Anschlag | 152 |
| Ad Spectatores | 162 |
| Die Stretta | 167 |
| Laune | 170 |
| Des Götterherolds Stellung | 175 |
| Das dramatische R | 179 |
| Der weibliche Charakterspieler | 182 |
| Die Liebhaberin | 188 |
| Der Ausflug ins Männliche | 192 |
| Der Fachjaller | 196 |
| Unsichtbare Bühnengestalten | 201 |
| Der stumme Konkurrent | 206 |
| Requisiten | 210 |
| Die Provinz | 215 |
| Der Abstecher | 220 |
| Verdeutschungen | 227 |
| Die Anekdote | 229 |
| Der Hoffschauspieler | 234 |
| Expressionismus | 238 |
| Neuland | 241 |

Vorwort

Es waren immer die bewegten Zeiten, die das Interesse dem Theater in besonderem Maße zuwendeten. 1848, im Revolutionsjahr, kam eine Strömung auf, die Bühnen des Landes dem Kultusministerium zu unterstellen, in den Kriegsjahren 1870/71, wie auch im Weltkrieg hatten die Theater einen Zustrom wie nie in Friedenszeiten. Der Grund dieser Erscheinungen lag nicht in der Anziehungs Kraft der künstlerischen Darbietungen, sondern im Wesen des Theaters selbst, dessen Aufgabe es ist, eine Scheinwelt vorzutäuschen.

Die Sehnsucht nach dieser bunten Scheinwelt ist um so größer, je grauer die Wirklichkeit ist. Kennt die Stunde durch den rauhsten Tag, soll ihr doch der Abend zarte Fesseln anlegen; das besorgt in mannigfachsten Gewinden — von Rosengirlanden bis zum Kerbelkraut — das Theater. Darum liebt man es, gibt sich in seinen Bann, will neben dem Kunstwerk gelegentlich den Werker bei der Arbeit sehen, blickt nicht nur in die Wipfel, nein, auch auf die Wurzeln. So seien denn vom grünenden Baum des Theaterlebens etliche Blätter, wie der Wind sie geschüttelt, dem Leser vorgelegt, möge er aus ihrer Art auf das Wesen von Stamm und Krone schließen.

Nationale Unterschiede

Wenn ich einen Fluß befahre, muß ich seinen Krümmungen folgen. So lautet ein altes indisches Sprichwort. Vergleiche ich die Theater der Nationen untereinander, zeigt mir der „Spiegel des Zeitalters“ mit der künstlerischen Darbietung auch die Eigenarten des Volkscharakters. Ihnen ist Rechnung zu tragen, soll die Schauspielkunst der einzelnen Nationen richtig eingeschätzt werden. Die im Ausland gastierende Truppe gibt niemals ein volles Bild der heimischen Kunsthöhe, das vermag nur der an Ort und Stelle gewonnene Eindruck; die Truppe ist immer nur die eine Hälfte des Theaters, die andere ist sein Publikum. Erst wenn ich das Publikum in seinen Anforderungen kenne, vermag ich auch die Leistung richtig zu werten, beide sind aufeinander eingestellt, Darbietung und Aufnahme ergänzen einander.

Das deutsche Naturell, minder beweglich als das romanische, hat erst langsam innigere Beziehungen zur Schaubühne gewonnen. Ein reicher und vornehmer Geist wie Turgenjew, der die gesamte europäische Kultur in sich aufgenommen hatte, konnte noch behaupten, daß es für einen geschmackvollen Menschen nur ein Theater gäbe, das französische. Auch sonst war man der Meinung, nur der Franzose sei der „geborene“ Schauspieler. Das französische Theater

war in seiner Entwicklung dem deutschen eben um ein paar Pferdelängen voraus, lange vor ihm hatte es dank seiner älteren Kultur geschlossene Kunstwirkungen erreicht, es besaß in der Hauptstadt Paris von altersher seinen natürlichen Schwerpunkt. Dieser Schwerpunkt festigte die Überlieferung, verschonte das französische Theater von allen stürmischen Wandlungen, heftete ihm aber Blei an die Sohlen. Was für seine Beschaffenheit in der Mitte des vorigen Jahrhunderts galt, gilt noch heute; man bewundert den Fluß des Zusammenspiels, die unvergleichliche Kunst ein Gespräch zu führen, ist entzückt von der Darstellung der Genrefiguren, begegnet den Leuten von Welt in wachchter Wiedergabe, vermisst aber schmerzlich die Kunst der tieferen Charakterisierung; kaum würde einem französischen Schauspieler ein Richard, ein Mephisto, ein Gabriel Vorkmann gelingen. Dagegen beherrscht er — sofern er Tragöde — meisterlich das Pathos im Tonfall und Rhythmus des Alexandriner, der zwar unserem Ohr nicht angenehm klingt, dem französischen Kunstgeschmack aber entspricht, der es nicht zuläßt, daß man die alten Dichtungen in einem andern, als dem ihnen eigenen Stil spielt.

Ein konservativer Grundzug beherrscht Schauspieler wie Zuschauer. Bei aller Natürlichkeit der Darstellung im Gesellschaftsstück, wird auch hier auf bestimmte Formen gehalten, die uns oft theatralisch anmuten, dem romanischen Naturell aber angepaßt sind. Der Leichtblütigkeit des Naturells zum Trotz ist der französische Schauspieler ein fleißiger Arbeiter, er besitzt

große Achtung vor der Technik seiner Kunst und ist jedem Dilettantismus abhold.

Nicht die gleiche Sorgfalt bekundet sein italienischer Kollege, dem lange Proben und gründliche szenische Anordnungen leicht wider den Strich gehen; besticht im französischen Theater die Ensemblekunst, so bewundert man im italienischen den Star als Einzelskünstler. Freilich nimmt es der mit den Stücken, in denen er spielt, meist nicht genau, er biegt sie, um sich zur Geltung zu bringen, um; ihm ist die Rolle Selbstzweck, das italienische Publikum stößt sich nicht daran, es hat in seinem ausgesprochenen artistischen Hang seine helle Lust am Komödienspiel an sich und bleibt um so dankbarer, je virtuoser und geschickter die Aufführung ist; um Kostümtreue, die szenische Umwelt bekümmert man sich nicht.

Ganz anders das englische Theater, dort wird die Nebensache oft zur Hauptache, auf die Bildwirkung der Szene kommt es an. In diesem Punkt hat das englische Theater Schule gemacht. Seine Schauspielkunst steht unter dem Einfluß der Franzosen, im Versdrama verfällt die Rede leicht in Deklamation, in der Sprache des Alltags ist sie schlicht und natürlich. Man wird selten von einer englischen Darstellung hingerissen sein, immer jedoch den Fleiß, manchmal auch den Takt anerkennen, der an die Lösung der Aufgabe gesetzt wurde. Eine tiefere Wirkung aber vermag die englische Bühne schon aus dem Grund nicht zu üben, weil sie meist Stücke spielt, die ohne poetischen Wert sind; die Dramen Shakespeares

gehen fast nur als Ausstattungsstücke in Szene, mit ihnen nimmt es der deutsche Schauspieler ernster. Ohne Skrupel spielt der englische Star Hamlet, Romeo, Iago, Lear, Shylock und Malvolio, begnügt sich aber in Gestaltung dieser auseinanderliegenden Aufgaben meist mit dem Wechseln des Kostüms. Der wahrhafte englische Tragöde ist ein weißer Raabe, Edwin Booth war noch einer von Garricks Abkömmlingen, seitdem aber sieht es schwarz aus. In komischen Rollen dagegen stellt der Engländer seinen Mann, namentlich trifft er, weit besser als der deutsche Schauspieler, die Clownnote in den komischen Figuren Shakespeares. Spleen wird Kunst. Beliebt ist das Melodram; das gesprochene Wort wird an allen passenden und unpassenden Stellen unter Musik gesetzt. Sogar Lears Flüche, Romeos Liebeswerben, ja selbst Monologe des Cassius werden von zarten Geigenklängen umspinnen, die Musik spielt auch nach dem letzten Fallen des Vorhangs weiter und gibt dem dankerfüllten Zuschauer das Geleit. Dankerfüllt ist der englische Zuschauer meistens, wenn er auch den Beifall nicht mit südlicher Wärme äußert; ebenso dankerfüllt wie der Franzose. Es ist hier wie dort nationale Gewohnheit, den Kunstgenuss nach dem Diner zu sich zu nehmen, darum ist das Publikum minder kritisch gestimmt, als das deutsche, das erst nach dem Theater zu Abend ist. Der knurrende Magen wird oft zum bösen Kritiker.

Das jüngste unter den Theatern des alten Europa ist das russische. Nicht das geringste. Der Slawe hat gleich dem Romanen eine natürliche Veredsamkeit,

seine Schauspielskunst aber bleibt auf die nationale Dichtung beschränkt. Zu einer Zeit, wo in Sachen des Theaters das Wort Naturalismus noch nicht gefallen war, übten die Russen schon eine Schauspielkunst auf urwüchsig naturalistischem Boden. Dort blieb sie heimisch, ihr stehen Typen zu Gebote, die sich in der Gesellschaft noch unvermischt vorfinden oder vorfanden. Die staatliche Umwälzung gleicht die Unterschiede wohl aus, vordem aber hob sich der russische Beamte vom Kaufmann, vom Studenten usw. augenfällig ab, die Stände waren in Erscheinung wie Ge- haben durchaus verschieden. Der Schauspieler konnte die Typen, die er vorfand, nach Bedarf auch in historische Gewänder stecken, sie füllten sie aus.

Die Beweglichkeit des slawischen Naturells gibt sich auch im Zuschauer kund, er kann sich begeistern bis zur Raserei, kann hingerissen sein bis zur Berauschtung.

Das deutsche Theater, das anfänglich unter den welschen Schwestern wie ein Aschenputtel stand, tritt mehr und mehr an den ersten Platz. Es hat wie die Kirche einen guten Magen, es hat von überall her aufgenommen. Vom Franzosen den leichten Fluss der Rede, vom Italiener die Unschaulichkeit der Gebärde, vom Engländer die Ausgestaltung der Szene, zuletzt vom Skandinavier und Russen Vertiefung in der Seelenkunde. Dem deutschen Schauspieler sind aber auch die schwersten Aufgaben gestellt, er ist, im Gegensatz zu dem anderer Nationen, gehalten, die gesamten dramatischen Dichtungen der Weltliteratur zu verkörpern. Ferner stehen auch im engeren Kreise der

eigenen Literatur bestimmte Stilrichtungen wie Wegweiser da. Der deutsche Schauspieler soll in einem Dutzend von Sätteln gerecht sein, während es die fremdländischen Kollegen nur in einem sind. Dazu wogt die literarische Bewegung auf und nieder, und vom Schauspieler wird verlangt, daß er ihr folgen soll; er muß heute den Ton herabstimmen, um ihn morgen wieder zu erhöhen, andere Schauspieler haben nur national, er hat auch modern zu sein.

Außerdem hat die deutsche Schauspielkunst im Vergleich zu anderen Ländern einen größeren Wirkungskreis, verbraucht darum eine größere Anzahl Talente. In Frankreich konzentriert sich das Bühnenleben auf Paris, in England auf London, in Russland auf Petersburg und Moskau. Deutschland, das seine Kultur aus einer Dezentralisation empfing, hält eine ganze Reihe von Kunststätten aufrecht. In England und Italien besteht das Wandersystem; in Deutschland beanspruchte bisher jede Stadt, ja selbst jedes Städtchen seine eigene ansässige Bühne. Dadurch mehrt sich die Arbeitslast, und die durchschnittliche Stufe der einzelnen Vorstellung sinkt, der Schauspieler aber rostet nicht und bleibt wandlungsfähig. Das deutsche Naturell kommt der Ausübung schauspielerischer Kunst ohnehin nicht sonderlich entgegen; aber wie auf allen Gebieten deutscher Arbeitskraft, bezwinge auch der deutsche Schauspieler, was ihm nicht mühelos in den Schoß fällt, durch Beharrlichkeit, durch sicheres Erfassen. Steht ihm sein französischer, sein englischer Kollege an Fleiß nicht nach, so hat der deutsche Schauspieler durch die

Mannigfaltigkeit seiner sich immer erneuernden Aufgaben die größere und beständiger Arbeit an sich selbst; er steht auch in einem innigeren Verhältnis zur Dichtung, die er darstellt, weil er gehalten ist, je nach ihrer Art Stil und Stärke des Ausdrucks zu verändern. Er ist auch lebhafter an der Dichtung interessiert als sein fremdsprachiger Kollege, weil — im Gegensatz zu den Romanen, die reine Freude am Artistischen haben, zu den Engländern, die sich unterhalten, zu den Russen, die sich berauschen wollen — der Deutsche kritisch veranlagt ist und im Theater verlangt, daß ihm die Dichtung etwas sagen, ihm eine Anregung bieten soll. Die Art der Darstellung reizt erst seine Aufmerksamkeit, wenn er den Gegenstand, dem sie gewidmet ist, für wertvoll hält. Dem Romanen, dem Engländer ist das Theater eine gesellschaftliche Einrichtung, dem Deutschen ist es Bildungssache. Seine Schauspielkunst war niemals emsiger an der Arbeit als heute, die ihr anvertrauten Güter zu pflegen, sie strebt weniger nach bestechender Einzel-, als nach harmonischer Gesamtwirkung. Damit trifft sie den Geist der Nation, der nicht artistisch angeregt, sondern zum Nachdenken gereizt sein will, dadurch gewinnt das Theater oder vielmehr die im Theater zu Gehör gebrachte Dichtung in Deutschland einen Einfluß auf das geistige Leben, wie ihn keine Bühne einer anderen Nation besitzt.

Nord und Süd

Aus bestimmten völkischen Gegensätzen zwischen Nord und Süd ergab sich in deutschen Landen die sie vielfach trennende Mainlinie des Geschmacks. Ging aus der Verschiedenheit der einzelnen Stämme, aus der Mannigfaltigkeit des Nährbodens der Blumengarten deutscher Dichtkunst in einem Reichtum auf, wie ihn keine andere Nation ihr eigen nennt, so blieb doch manche Ecke umzirkelt, und die Heimatkunst wahrt ihre Sondergebiete. Wie sehr aber gerade die gegenseitige Durchdringung den Nährboden befruchtet, zeigt sich nirgends deutlicher als auf dem Gebiet des Theaters, in der Entwicklung der schauspielerischen Kunst.

Wer im katholischen Wien die Gräber der berühmten Schauspieler, der alten Garde des Burgtheaters, besuchen will, muß auf den kleinen protestantischen Friedhof wandern. Die Koryphäen waren alle aus dem Norden gekommen.

Die Vorteile, die sich aus der Gegenseitigkeit der Durchdringung von Nord und Süd ergeben, springen ins Auge. Auch ein Mangel wird aufgedeckt: wir sprechen, selbst auf der Bühne, nicht einheitlich „hochdeutsch“. Im Klang der Vokale, in der schärferen oder milderer Bildung der Konsonanten verrät sich die engere Landsmannschaft auch dessen, der als vollendeter Sprechkünstler auf der Bühne steht; hier allerdings nur dem geübten, scharf zuhörenden Ohr.

Der Versuch, auf schriftlichem Wege eine einheitliche Bühnenaussprache festzulegen, kann und konnte nicht gelingen, weil sich bei dem besten Willen der sprachliche Klang nicht schriftlich fixieren lässt. Das beweisen alle Wörterbücher, die die Aussprache des fremden Wortes mühselig durch aneinander gereihte Buchstaben ausdrücken wollen, alle Dialektdichter, die bestrebt sind, den Sprachlaut im gedruckten Wort durch allerlei Behelfe lebendig zu machen. In beiden Fällen kommt nur eine Umschreibung zustande; soll aber die Aussprache auf ihre letzten klanglichen Feinheiten festgelegt werden, so reichen die schriftlichen Anleitungen nicht aus. Im Norden wird der Vokal flacher, im Süden voller gebildet, hier hell, dort dunkel gefärbt, größere Fülle an Ton treffen wir im Süden, lebhaftere Beweglichkeit der Sprachwerkzeuge im Norden. Ergänzen sich nun süddeutsche Resonanz und norddeutsche Beweglichkeit, so nimmt die Sprache hier an Klang, dort an Eindringlichkeit zu. Das zeigt sich in besonderem Maße bei Schauspielern von Talent, die ihren Wirkungskreis wechseln, sie gewinnen durch die Verpfanzung; unwillkürlich wird den sprachlichen Stammeseigentümlichkeiten der Umgebung Rechnung getragen, die Mängel finden ihren Ausgleich, der Norddeutsche wird wärmer, der Süddeutsche schneidiger.

Deshalb wird dem Schauspieler der Flug vom Realen ins Ideale um so leichter gelingen, je weniger er im eigenen, heimischen Sprachidiom wurzelt; die Phantasie des Zuhörers gibt sich williger gefangen, kein Laut aus dem Alltag stört sie auf.

Liegen doch im Wesen des Dialektes nicht nur die Besonderheiten der Aussprache, sondern auch die Mängel und Vorzüge der Tonbildung, diese haften sogar fester als der Dialekt selbst, sie geben der hochdeutsch gewordenen Sprache ihr besonderes Gepräge. Die Farbe schlägt durch, noch stärker der Rhythmus. Gleich den Verschiedenheiten in Tongebung und Sprachbehandlung sind es vornehmlich rhythmische Unterschiede, die Nord und Süd im Redefluß aufweisen. Es sind damit nicht die faßbaren Maße gemeint, sondern Schwebungen, Schattierungen, Nuancierungen, die sich eben nicht messen lassen. Ein Beispiel soll sie kennzeichnen. Wer aufmerksamen Auges sich die Städte ansieht, wird die Wahrnehmung machen, daß überall die Menschen sich anders halten, anders gehen. Hier stapft man, dort wiegt man sich, hier schreitet man aus, dort wandelt man.

Wie sehr Bewegungs- und Tonrhythmus einander ergänzen, wissen wir nicht erst seit heute, wo man ein System auf diese Lehre baut; die Umgangssprache, das Wesen des Dialektes wird von den aus Gang und Haltung sich ergebenden rhythmischen Kurven beeinflußt, und die Gefälligkeit mancher Mundart hat ihren Grund in der völkischen Grazie der Landsmannschaft. Schweizer und Tiroler wohnen im Gebirge, vielleicht ist die Härte ihres Dialektes außer auf die klimatischen Einflüsse auch auf die schwere Gangart zurückzuführen, zu der sie das beständige Bergsteigen veranlaßt. Vielleicht, wenn man genau zusieht, ist auch das hannoversche spitze „st“ und „sp“ im Gang der Unfassigen wahrzunehmen.

Das ineinanderfluten der rhythmischen Wellen aus Nord und Süd stärkt offenbar die schauspielerischen Kräfte und gewiß nicht allein nach der klanglichen Richtung hin. Dem Grundton des eigenen angeborenen Dialektes wird das Pfropfreis des fremden aufgesetzt, die Pflanze wird okuliert und dadurch veredelt. Die Mannigfaltigkeit des schauspielerischen Ausdruckes wächst und vermag sich rhythmischen Unterschieden in einem weit größeren Umfang anzupassen. Hat doch der Schauspieler, dessen Tätigkeit sich nicht auf das Gebiet der zeitgenössischen Dichtung allein bezieht, rhythmischen Unterschieden gerecht zu werden, die außerhalb seiner Zeit liegen. Die Sprache ist einem beständigen Wandel unterworfen, nicht nur was ihre Form und den Gehalt der Worte anbelangt, auch ihre rhythmischen Verhältnisse wechseln und verschieben sich. Der Tonfall, in dem Lessing und Goethe gesprochen haben, war gewiß nicht ganz der heutige; so gab die Zeit der Empfindsamkeit mit ihren ausgedehnten Perioden im Briefstil sicher auch dem Gesprächston andere Kurven, als die heutige aphoristische Kürze es tut. Nun hat der Schauspieler in den Stil und Sprechton vergangener Zeiten unterzutauchen. Leicht ihm der Dichter auch das Wort, so liegen Klang und Rhythmus wie unter einem Schleier, der Schauspieler muß tief hinein in die Seele der Dichtung horchen, um die Glocke in der rechten Schwingung zum Tönen zu bringen. Es ist darum weit schwerer, einer alten Dichtung ihr volles sprachliches Leben zu geben als einer zeitgenössischen neuen, obwohl auch diese, je

nach Art und Inhalt, in ihrer Wiedergabe bedeutsame rhythmische Unterscheidungen fordert. Gegenwinde aus Nord und Süd erleichtern die Aufgabe, sie kreuzen, sie durchfurchen die sprachlichen Wellen und ergeben eine Mannigfaltigkeit der Linien. Bei dem Beruf des Schauspielers in seiner Freizügigkeit tritt diese Durchdringung von Nord und Süd am offenkundigsten zutage, aber auch auf anderen Gebieten erwächst ihr geistiger und künstlerischer Gewinn; es sei nur an Hebbel erinnert, zu dessen herber Kraft sich durch seine Verpflanzung nach Wien die Grazien gesellten.

Laut- und Schriftsprache

Zwischen Laut- und Schriftsprache klaffen Unterschiede. „Eine Rede ist keine Schreibe“, sagt der schwäbische Ästhetiker Friedr. Th. Vischer. Dennoch wird uns der Schriftsteller am ehesten ansprechen, in dessen „Schreibe“ die Lautsprache am vernehmlichsten durchfließt. Papierdeutsch lieben wir heute weniger als je. Was ist sein Kennzeichen, sein Merkmal? Wir lesen es nur mit dem Auge und nicht mit dem Ohr. Der Tonfall der lebendigen Rede, hat ihn die Niederschrift nur richtig aufgefangen, erleichtert uns auch dort die Aufnahme des fremden Gedankens, denn Hören ist ein psychologischer Prozeß. Nicht der Sinn des einzelnen Wortes erreicht unser Auffassungsvermögen, sondern die Geschlossenheit des Sachbildes, dieses wieder ist an eine bestimmte Tonfolge gebunden. Die Schallwirkung — auch die nur gedachte — ruft bestimmte Vorstellungen in uns wach, auf Grund deren Wort und Sinn leichter verstanden werden. Assoziationsvorgänge nennt das der Psycho-Physiologe; dem Redner, noch mehr dem Schauspieler gibt seine Praxis Gelegenheit, diese Zusammenhänge zu beobachten. Seine Kunst verweist ihn auf das Studium von Ton und Tonfolge, denn nur durch den sinnfälligen Laut, der dem abstrakten Wort gegeben wird, verlebendigt sich erst Wort und Begriff, und

zwar um so entschiedener, je zutreffender sich das Wort in Laut umsetzt. Von Ekhof behauptet man, er wäre imstande gewesen, den Hörer durch das gesprochene Alphabet zu röhren. Der unmittelbaren Kraft des Lautes wird hier das Gleiche zugetraut wie dem begrifflichen Inhalt der Rede, noch mehr: hier scheint sogar die Schallwirkung des Lautes die inhaltliche des Begriffs zu überragen. Der Umstand ist jedem Schauspieler bekannt; er weiß, daß in bestimmten Fällen ein Schrei, ein Schluchzen, das hörbare Verbeißen einer Träne eine größere Wirkung auszuüben vermag als die dem Affekt entströmende Wortfülle. Den Höhepunkt eines leidenschaftlichen Ausbruches nennt die Technik der französischen Bühnenkunst den Cri d'animal. Man könnte ihn treffender noch als Naturlaut bezeichnen und gerät, den Faden verfolgend, unwillkürlich in die Labyrinth, in die sich die Forschungen über den Ursprung der Sprache verlieren. Neuere Philologen haben u. a. die Ansicht Herders widerlegt, der das Entstehen klanglich bezeichnender Wortgebilde, wie Donnern, Knirschen usw., reinen Schallwirkungen zuschrieb; es wurde ihm nachgewiesen, daß diese Wortbildungen lautlich ganz andere Wurzel und Stämme und nicht den Klangreiz zur Grundlage haben. Dennoch finden sich in der menschlichen Sprache Urlaute: im zischenden Haß, in lechzender Gier, in knurrendem Groll, „in Klag- und Wonnelaut, Bräutigams und Braut, in des Liebesstammelns Raserei“. Das sind aber nicht Schall-, sondern Empfindungs- laute, sie weisen Zusammenhänge mit der tierischen

Lautsprache auf, sie schlafen im Untergrund unseres Bewußtseins. In diese tieferen Sprachschichten hinunterzusteigen, ist die Aufgabe des Dichters, sie ist von niemand glänzender gelöst als von Goethe, daher die nie versiegende Kraft seiner Lyrik; sie ist aber auch eine der Aufgaben des Schauspielers, vielleicht seine wichtigste, denn er soll dem Ausdruck die Fülle geben, wie der Dichter dem Gedanken das erlösende Wort.

Wie dieser nun die wortarme Alltagsrede durch die Ausgiebigkeit seines Formenschatzes begrifflich erweitert, so erweitert sie der Schauspieler klanglich durch das Eindringen in tiefere Sprachschichten; hier trifft er sich mit dem Volksredner, der seine stärksten Wirkungen auch aus diesem Born schöpft. Diese klangliche Erweiterung der Sprachgrenzen vollzieht sich nicht durch Strecken des Tonumfangs; ihn ohne Veränderung beizubehalten, ist sogar die Voraussetzung für die Natürlichkeit der Sprache; wohl aber durch eine feinere Schattierung der Modulation, durch die Mannigfaltigkeit in Abstufung und Rhythmus, durch eine innere Beweglichkeit der Stimme. In der Kunst des Gesanges, nicht aber in der Rede werden die tonlichen Grenzen nach oben und unten erweitert; im Gesang ist der Laut als solcher vornehmlich der Träger der Wirkung, man denke nur an das hohe C des berühmten Tenors und den Jubel, der ihm wie Donnerschlag dem Blitz folgt. Der Ausdrucksgewalt vom gesungenen und gesprochenen Wort sind verschiedene Ziele gesetzt.

Man kann in der Oper, im Musikdrama, selbst

bei der größten Deutlichkeit des Vortrags, ohne Textbuch kaum sein Auskommen finden. Wird auch das Wort einzeln verstanden, so findet aus musikalischen Gründen oft eine Verdehnung der Satzglieder statt, das Satzbild als solches vermag nicht in der notwendigen Geschlossenheit in unser Aufnahmevermögen zu dringen. Im übrigen aber bilden Klangreiz und schlummernde Kraft des Naturlauts die Elemente, die sowohl der Kunst des Gesanges wie der der Rede zugrunde liegen, nur daß in jener der Klangreiz das Übergewicht über den Naturlaut gewinnt, in dieser die Kraft des Naturlauts den Ausschlag gibt. Die Empfänglichkeit des Hörers aber ist nicht in beiden Fällen dieselbe, den Klangreizen ist er nicht in gleichen Maßen zugänglich; der Unmusikalische ist für sie bis zu einem gewissen Grade taub, der Gewalt des Naturlauts aber ist jeder unterworfen.

Die Wahrheit dieses Satzes erfährt der Schauspieler so gut wie der Volksredner, der Prediger. Dem geistigen Inhalt der Rede vermag nur der im Denken Geübte, ohne Mühe, ohne Anstrengung zu folgen; ist das Wort dagegen von den Tonwellen des Naturlauts gesättigt, dann faßt den Begriff auch der schwerfällige Verstand. Wodurch? Eben durch die rhythmische Gewalt, durch die Fülle von Tonabstufungen, die man in ihrer Mannigfaltigkeit Sprach- oder Sprechmelodien nennen kann. Sie sind offenbar älter als die Sprachen selber, sie bilden den Boden, aus denen sie hervorgewachsen, sie liegen als Überreste der Entwicklung im Untergrund des Bewußt-

feins. Die Ursache der Übereinstimmung der Sprachmelodien ist die Gleichartigkeit der Naturlaute, diese wiederum haben die Gebärdensprache zur gemeinsamen Grundlage; namentlich der Schauspieler weiß, daß sich die Überzeugungskraft der Sprache aus der Überzeugungskraft der Gebärde entwickelt, jene aus dieser hervorgeht. Automatisch. Das sind die Wurzeln des Baumes, der sich in seinem allmählichen Wachstum weit verzweigt und verästet.

Erhöht nun der Schriftsteller das Ausdrucksvermögen der Umgangssprache durch seinen größeren Wortschatz, durch die gesteigerte Kunst der Satzverketzung und Vergliederung, so wächst sie an Eindringlichkeit, je größer die Rücksicht ist, die in der Wahl der Worte auf ihre innere Klangfähigkeit genommen wird, und in der Gliederung auf die rhythmische Eigenart der Lautsprache. Diese wiederum erfährt ihre Steigerung und Erhöhung nur im Munde des Redekünstlers, vor allem des Schauspielers, der berufen ist, ihr auch im Flusß der Leidenschaften zutreffenden Ausdruck zu geben, ja gehalten ist, mit der Wahrheit des Naturlautes die Schönheit des Klangreizes zu verbinden.

In der Ausbeutung des Naturlautes steht er auf unwandelbarem Boden, ehernen, ewigen Gesetzen gegenüber, seine Kunst wird um so wirksamer sein, je sicherer sie aus dem Urquell schöpft, je reiner die Tonwelle aus dem Lautbecken gehoben wird; der Pfuscher mit seinen plumpen Händen wird die Gewässer trüben; darum hat es auch zu allen Zeiten gute und schlechte Schauspieler gegeben, jene, die für den Naturlaut das

feine Ohr besaßen, und diese, die ihn verfälschten. Der Wandel, der im Laufe der Zeiten vor sich gegangen, liegt auf den Gebieten des Klangreizes, hier ist die Kunst des Schauspielers, des Redners, ja auch des Schriftstellers dem Wechsel unterworfen. Wohlverstanden, die Melodien, die Tonfolgen bleiben dieselben, nur wünscht man sie anders vorgetragen, bald mit vollem Orchester, bald als Streichquartett, bald presto, bald largo, je nach der nervösen Verfassung des Zeitalters und der seinem Schözen entstammenden Dichtung. Für neue sprachliche Klangreize ist man stets empfindlich und empfänglich gewesen; der Schauspieler, der Sprachkünstler verdiente sich von jedem Preis, der sie aus der Zeitströmung heraus erlauscht und entdeckt. So gut dem Schriftsteller trotz dem festgefügten Bau der Sprache neue Wege offen stehen, ihr Schönheiten zu entlocken, die nicht hergebracht, die eigenartig sind, so vermag auch die Kraft des genialen Sprechkünstlers, Schauspielers, ihrem ebenso festgefügten Lautkörper neue Töne zu entlocken; wie dem Schriftsteller bietet sich auch ihm, freilich in engeren Grenzen, ein ergiebiges Arbeitsfeld. Er wird in die geheimnisvollen Urgründe der Naturlaute untertauchen, tiefer, als es anderen gelingt, den Grundton in neuer Schwebung unserem Zeitempfinden näher bringen, aber auch im Bereich des Klangreizes ausgetretene Pfade verlassen und alte Musikstücke im Tempo und Takt anders dirigieren. Der Wechsel auf schriftsprachlichem Gebiet liegt in den vorhandenen Niederschriften offen am Tag, der Wandel der Lautsprache ist wie Wellenschlag, sein Auf und Ab ist nur am Rauschen zu erkennen.

Rednerische Kunst

Paul Schlenther hat einmal die Ausübung der Schauspielkunst dem Wandeln auf einem Dachfirst verglichen; zwischen den Abstürzen Schwulst und Schwäche führt der Pfad auf einer schmalen Linie dahin. Das gilt namentlich für die aller Schauspielkunst zugrunde liegende Kunst der Rede, aber es gilt auch für alle andern Arten von Redekunst, die von der Kanzel herab, von der Tribüne im Parlament, vom Katheder des Lehrstuhls dem Ohr des Hörers ein Fest bereiten — oder auch nicht. Denn — kaum lässt es sich verkennen — von allen Künsten, die geübt werden, liegt die der Rede wohl am meisten darnieder. Im Theater wie im Leben. Nicht von jedem Gesichtspunkt aus ist das zu beklagen; die Kunst der Rede gerät leicht in Gefahr, die Rede als Kunst zu üben, die Form stellt sich dann über den Inhalt, und auf dem Gebiet der Schauspielkunst tritt an die Stelle des natürlichen Ausdrucks die Deklamation. Der Schönredner ist nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Leben nicht wohl gelitten; färbt aber in der freien Rede die verfünstelte Form auf den Inhalt ab, so kommt für die an den Text gebundene der Bühne nur die Form in Betracht, und da ist zunächst eins zu beklagen. Die Gesetze der rednerischen Künste hängen sozusagen in der Luft, sie lassen sich nicht niedern.

schreiben; jeder derartig unternommene Versuch stolpert schon im Anfang über die Tatsache, daß wir über weit mehr Laute als Buchstaben verfügen. Wir besitzen mindestens zwei Arten von a, drei e usw.; auch die Konsonanten haben je nach Stellung, Sinn- und Empfindungston unterschiedliche Schärfe- und Härtegrade; dazu tritt noch die Verschiedenheit der Dialekte, die nicht nur der Lautgebung, auch der Tonbildung charakteristische Eigentümlichkeiten aufprägen, wir müssen in dieser Beziehung unsere Nachbarn, die Franzosen, beneiden, die, was Gültigkeit und Richtigkeit der Aussprache anbelangt, den mündlichen Weg einschlagen: bei ihnen entscheidet die auf der Bühne des Théâtre français übliche Aussprache. Das ist von Vorteil; denn auch die Sprache wie alles Lebendige ist in einem steten Wandel begriffen, unmerklich ändert sich die Lautfärbung, wechselt Tonfall und Modulation. Gerade der Schauspieler hat Gelegenheit zu solcher Beobachtung, wenn er sich ältere Dichtungen mundgerecht zu machen sucht. Die Sprache Lessings, Goethes hat, ganz abgesehen von ihrer Kunstform, die schon betonten charakteristischen Eigentümlichkeiten; ihnen entnimmt ein aufmerksames Ohr geradezu den Tonfall der wirklichen Rede, vielfach auch denen der Dichtungen Kleists und Hebbels. Hier drücken sich nicht nur starke dichterische Individualitäten aus, wir hören neben der Sprache der Zeit geradezu den ihr eigenen Sprechton.

Der — so oft geforderte und so selten beobachtete — Stil in der Schauspielkunst besteht in nichts anderm

als in der exakten Wiedergabe dieser verschiedenen Arten von Sprechton. Die drohenden Klippen Schwulst und Schwäche starren hier in besonderer Schroffheit. Die größte Gefahr bietet die Sprache Schillers; obzwar sie ihres innewohnenden Schwunges halber den Erfolg verbürgt; doch ist sie im Gegensatz zur Sprache Goethes nicht auf dem Boden des reinen Empfindungstones gewachsen, sie wird nicht wie die Sprache Lessings mühselig aus dem Gedanken geboren, sie besitzt in der Fanfarenkraft ihrer Rhythmen eine musikalische Gewalt, die leicht ab von den Pfaden der Natur auf deklamatorische Wege führt; diese aber dürfen in der Darstellung seiner Jambenstücke nicht völlig umgangen werden, denn auch seine Dichtung besitzt das Recht auf Wahrung ihrer besonderen Eigenart. Eine rein realistische Wiedergabe wird die sprachliche Leuchtkraft der Schillerschen Dichtungen immer trüben, schon die alten Größen unter den realistischen Schauspielern haben das empfunden. Schröder ist der dringenden Einladung Goethes, in Weimar den Wallenstein zu spielen, nicht nachgekommen; jener Schauspieler-generation, der die Verssprache etwas durchaus Ungewohntes war, mußten die Rollen im Jambenstück als fortlaufende Prosa abgeschrieben werden, und sie mögen die Rede wohl auch als Prosa behandelt, gelegentlich sogar sich auf ihre Weise mundgerecht gemacht haben. Raum aber sind sie alle so weit gegangen wie der erste Darsteller des Königs Philipp, Friedr. Brinkel in Dresden, der bei der Uraufführung des Don Carlos in der Eifersuchtszene mit der Königin

anstatt: „Kurz also und ohne Hinterhalt, Madame!“ schlankweg sagte: „Jetzt keine Winkelhaken, Madame, und keine Schrauben!“

Man kann von Redekunst nicht sprechen, ohne zugleich das nationale Moment ins Auge zu fassen. Die romanischen Völker sind in diesem Punkt unstreitig begabter als die germanischen, und wir staunen die italienischen und französischen Schauspieler an ob der Schnelligkeit und Flüssigkeit ihrer Rede, die in gleichem Maß nur in seltenen Fällen der deutschen Zunge erreichbar sind. Mit der Fähigkeit, schneller sprechen zu können, bildet sich auch die Fähigkeit aus, schneller zu hören, mithin ergibt sich die Notwendigkeit eines rascheren Denkens. Dieses rasche Denken ist wieder die Voraussetzung für die Stegreifrede, denn nur der, der sich selbst erzogen hat, rasch zu denken, oder dazu erzogen wurde, wird die freie Rede mit Sicherheit beherrschen. Darum finden wir selbst in den unteren Volkschichten der Romanen geschickte Stegreifredner, während oft Gelehrte und Denker deutscher Zunge die Stegreifrede mangelhaft oder gar nicht beherrschen. In dem papiernen Zeitalter, in dem wir leben, ist man gewohnt, sich schriftlich auszudrücken, und wenn mündlicher und schriftlicher Gedankenausdruck auch den gleichen persönlichen Zug aufweisen, so verlangt die gesprochene Rede doch eine übersichtlichere Gruppierung, einen knapperen Satzbau. Die Kunst der freien Rede kann bis zu einem gewissen Grad erlernt werden, ebenso wie die Beherrschung einer dialektfreien Aussprache; es ist tief zu beklagen, wieviel Klang-

schönheit, wieviel Wohlaut der deutschen Sprache durch tonliche und dialektische Mißbildungen in der Schleuder- und Schludermanier der Umgangssprache verloren gehen. Der Süddeutsche spricht guttural, der Sachse näselnd, der Berliner schnarrend usw. Diese fehlerhaften Tonbildung sind zwar ihrem Wesen nach verschieden, aber alle auf eine gemeinsame Ursache zurückzuführen, auf die Bequemlichkeit der Sprechwerkzeuge; und um wieviel stärker diese Mängel haften bleiben, als der Dialekt selbst, können wir an den meisten Rednern wahrnehmen, die, soweit sie nicht Bühnenkünstler sind, öffentlich sprechen, an Predigern, Anwälten, Parlamentariern, Professoren: sie sprechen oft ein reines Hochdeutsch, aber die ihrem ursprünglichen Dialekt eigenen Mängel der Tonbildung bestehen ungemindert fort und machen ihre Sprache unschön und ungefällig.

Freilich, das Bemühen, schön zu sprechen, kann im Umgangston leicht zur Gespreiztheit führen; an der Hand der Geschichte sehen wir auch auf diesem Gebiet die Wellenlinien steigen und fallen. Am höchsten stand wohl die Kunst der Rede im Altertum, wo die geistigen Werte durch das lebendige Wort und nicht durch das Schrifttum vermittelt wurden; was Kunst war, wurde aber auch hier bald Kunstfertigkeit, und der sokratischen Schule folgten die Sophisten. Auf hoher Stufe dürfte die Kunst der Rede als Gesprächskunst im Elisabethanischen Zeitalter gestanden haben; die zeitgenössischen Dichter, Shakespeare voran, gaben davon in ihren Stücken das nachdrücklichste Zeugnis, allein Shakespeare hatte

schon Gelegenheit, die Auswüchse der Kunstfertigkeit als sogenannten Euphuismus zu geißeln. Auch das Zeitalter Ludwigs XIV. war ein beredtes, doch entstammen ihm Molières „Gezierte Frauen“, die die Sucht, schön und geistreich zu reden, satirisch beleuchten. Werden die Zustände des Lebens zeitlich mit denen der Bühne verglichen, so findet sich allerwärts die Übereinstimmung; wo das Zeitalter rhetorischen Wirkungen zugänglich war, steht auch die Kunst der Rede auf der Schaubühne in hoher Blüte; in den Zeiten, wo dies nicht der Fall, versagen auch ihr die rhetorischen Kräfte, aber wie auf Ebbe die Flut, auf realistische Richtungen idealistische folgen, so ist auch die Kunst der Rede ihrem Wert nach im Steigen und Fallen; in einem Zeitalter, wo sie nicht im Ansehen steht, sinkt ihr Vermögen, um sich wieder zu heben, wenn die Zeit ihr günstig wird. Ist ihr technisches Können zwar auf Überlieferung angewiesen und entbehrt der greifbaren sicheren Unterlage, so geht ihre Kraft darum nicht verloren, und wenn sie auch zeitweilig versiegt, strömt sie wie die des Gesanges stets neu hervor „aus nie entdeckten Quellen.“

Der Autor

Literatur und Theater sind Kinder einer Mutter, aber es sind Stiefgeschwister. Phantasie, die sie beide genährt, hat sie aufeinander angewiesen, oft genug aber standen sie auf Scheidewegen, um sich erst auf Umwegen wiederzufinden. Goethe, der Theaterdirektor, hatte seinen Faust nicht für die Bühne bestimmt, ihm mußte die Einwilligung zur Aufführung erst abgerungen werden, nur mit Vorsicht wurde Tasso auf die Bretter gebracht; P. A. Wolff, der Lieblingschüler Goethes, hatte die Einstudierung als Festtagsüberraschung für den Meister heimlich vorbereitet. Die höchste Blüte dramatischer Poesie, die Meisterschöpfung Shakespeares, gedieh in einer Zeit, in der die Gelehrtendichtung weit über der literarisch gering eingeschätzten Bühnendichtung stand, und heute ist der Ausdruck „Theater“ für die Bewertung eines Stücks ein literarisches Nasenrümpfen. Nicht jede Art dramatischer Poesie verträgt die robuste Theaterwirkung, wie denn der Gegensatz zwischen Rampenlicht und Poetenstube nirgend deutlicher in Erscheinung tritt, als wenn der bühnenfremde Autor der Einstudierung seines Werkes beiwohnt. Die Flügelfraft seiner Phantasie sieht sich plötzlich von dem Bleigewicht grauer Erdenschwere belastet; selbst wenn er mit vollem Bewußtsein auf das losgesteuert ist, was man Theaterwirkung nennt, und

nicht von der hohen Warte eines rein literarischen Kunstwerks in die Niederung der Bretter hinuntersteigt, wird ihm die Kulissenluft wie Stickluft sein und ihn das Gefühl einer lauernden Feindseligkeit umfangen. Sein Werk scheint ihm in Stücke gerissen, was ihm mit Rosenringern die Eingebung einer glücklichen Stunde geboten, wird hier mit rauher Hand zerknittert und zerpfückt. Der Autor, dem die Gestalten seiner Dichtung wie Lichtgestalten vor der Seele schweben, sieht sich zunächst nur Zerrbildern seiner Phantasie gegenüber und begreift nicht, daß erst die Probenarbeit die Figuren rundet und belebt. Empfindlich ist ihm auch die Gegnerschaft, die, versteckt oder offen, dem dramatischen Neuling gegenüber der Schauspieler an den Tag legt. Er glaubt, mit unnützem Ballast sein Gedächtnis belasten zu müssen.

Als der damals noch unbekannte Wildenbruch vor der Erstaufführung „Der Karolinger“ an dem ehemaligen Berliner Viktoriatheater zur Probe erschien — der Erfolg jener Aufführung begründete seinen Ruhm — wurde er von dem künstlerischen Personal mit ausgesuchter Kühle empfangen. So oft Wildenbruch eine Szene wiederholt sehen wollte — und er wollte alles wiederholen — seufzte der Regisseur, schüttelte sein graues Haupt und sah nach der Uhr.

Später freilich, als Wildenbruch berühmt geworden, kam man, wo er auf den Proben erschien, seinen Anordnungen mit Freuden nach, wie denn der erfolgreiche Dichter allerorts geöffnete Arme findet. Es dreht sich der Spieß um, der Schauspieler bekommt

gelegentlich eins auf die Finger, und der Autor steht als Herr auf der Bühne. Auch mancher Kleine, dem ein Erfolg wie ein Zufall in den Schoß fällt, spielt gelegentlich den Probentyrannen. Aber nicht die unvermeidlichen Reibungen lassen die Gegensätze zwischen dem ausübenden und schaffenden Künstler erkennen, sie liegen tiefer, sie sind in der Art der beiderseitigen Anschauungen begründet, in der Verschiedenheit der zu Gebote stehenden Mittel. Der Dichter ist unbeschränkt in der Freiheit seiner künstlerischen Gestaltung, der Schauspieler ist an die Ausdrucksmittel seiner Person gebunden, die ihn bei noch so großem Reichtum des Talentes in bestimmte Grenzen bannen. Dieser Punkt ist die Ursache mancher Zwiespältigkeit. Der Dichter verlangt oft eine Auffassung, die dem Schauspieler nicht liegt, zu der er sich zwingen muß. Die Phantasie des Schauspielers wird auf anderem Wege angeregt als die des Dichters; fühlt er sich eins mit der darzustellenden Figur, dann wachsen ihm die Schwingen, ein Blick auf die gelungene Maskierung beleuchtet seine Darstellungs Kraft, er wächst in die Rolle hinein, wie von selber ordnen sich Haltung, Gang, Mimik der Auffassung unter. Greift nun der Autor in das vom Schauspieler in Gang gebrachte Räderwerk ein, so stößt er auf Hemmungen, die, auch wenn sie überwunden sind, dem Darsteller einen Teil seiner Freiheit rauben. Darum dieses Löken wider den Stachel, dieser offene oder heimliche Widerspruch gegen den Autor, der seine Schöpfung gewiß am besten kennt, aber nicht immer die Mittel, seine Anschauung

mit der persönlichen Eigenart des Darstellers in Einklang zu bringen. Die vergibt er oft in Rechnung zu stellen.

Am heftigsten tobt gelegentlich der Kampf um die Striche. Selbst wenn der Autor nachgiebig ist, pläzen hier die Geister aufeinander. Der Schauspieler begreift die Empfindlichkeit des Dichters nicht, er pocht auf seine größere Erfahrung; er, der jeden Abend vor der Rampe steht, muß, oder glaubt zu wissen, wie lange man ihm mit Aufmerksamkeit zuhört, welche Mittel die Spannung aufrechterhalten, wie leicht das Massenempfinden der Übermüdung, der Teilnahmlosigkeit anheimfällt. Diesem Massenempfinden steht der Schauspieler als sein täglicher Beobachter näher als der Dichter, daher die beständige Verufung des Schauspielers auf das „Publikum“ als seinen Kronzeugen. Dieses lässt ihn aber auch oft genug in Stich, am Abend gefällt, was dem Schauspieler auf der Probe unmöglich erschien. Stücke, die sich als Schlager erwiesen, wurden vor der Aufführung für Nieten angesehen. Das sind freilich Ausnahmefälle, und darüber tröstet das alte Wort: Beim Theater kommt alles anders. Dem Werk eines Neulings wird aber, wie schon angedeutet, immer mit Misstrauen begegnet, das wußte ein gerissener Theaterhase, der ehemalige Wiener Regisseur Langhammer. Seine Frau hatte ein Stück geschrieben: „Gefallene Engel,“ es wurde unter dem Decknamen Johannes Nordmann am Wiener Volkstheater eingereicht und zur Aufführung angenommen. Langhammer, der das Stück nicht selbst in Szene setzte,

ließ allerhand dunkle Andeutungen über die Person des Autors fallen; er hatte in London einen Mittelsmann gefunden, der als Johannes Nordmann eifrigst mit der Leitung des Theaters korrespondierte. Er überraschte durch seine Sachkenntnis. Langhammer wohnte nämlich als heimlicher Zuschauer ungesiehen auf der vierten Galerie den Proben bei, nach etlichen Tagen erhielt der Regisseur Martinelli einen Brief voll von den glücklichsten Weisungen über die weitere Führung der Spieelleitung, neue überraschende Einfälle wurden zu seiner Kenntnis gebracht, kurz, Regisseur und Mitglieder vermuten in dem Autor eine bedeutende, wahrscheinlich auch einflußreiche Persönlichkeit, sie gehen mit Feuereifer ans Werk, das Stück gefällt, schlägt durch, und nicht eher, als bis die Zugkraft des Werkes erschöpft ist, lüftet der Autor die Maske: man hätte ja das Stück vor der Zeit absezzen und ihm nachträglich das Genick brechen können.

So stehen sich Autor und Theater oft in Fechterstellung gegenüber, je mehr sie aber miteinander verwachsen und ihren gegenseitigen Anforderungen genügen, um so größer ist der Gewinn. Aus Zügen und Eigenart der darstellerischen Persönlichkeiten schöpft oft der Dichter neue Anregung für seine Gestalten. Der sonore Sprachklang Sophie Schröders hat in Grillparzers Sappho und Medea seinen Niederschlag gefunden, Hebbels Frau, Christine Enghaus, ist dem Dichter vielfach Modell gestanden, für Guzlow war die Persönlichkeit Emil Devrients von Einfluß auf manche seiner Schöpfungen; Else Lehmann, Rudolf

Rittner haben beschränkt auf Gerhart Hauptmann gewirkt. Zwischen dieser Art von Anregung und „Rollen auf den Leib schreiben“ ist freilich ein himmelweiter Unterschied, ein Unterschied so groß wie zwischen dem Dichter und dem literarischen Geschäftsmann. Nur eine ungemein reiche schauspielerische Persönlichkeit wird in dem angedeuteten Sinn auf den Dichter wirken können, er formt seine Gestalt nicht nach ihr, er weiß aber, bis zu welchem Grad sie seinen dichterischen Intentionen darstellerischen Ausdruck zu geben vermag; weil er ihre Fähigkeiten durch und durch kennt, nützt er sie planmäßig aus. Der hühnensichere Autor zieht die schauspielerische Mitarbeit bestimmt in Rechnung, der hühnenfremde wird von ihr häufig überrascht im guten wie im schlechten Sinn. Erreicht sie in soundso vielen Fällen die Stärke seiner Einbildungskraft nicht, so wächst gelegentlich eine schauspielerische Gestaltung auch weit über die Erwartung des Dichters hinaus, er staunt, welche Figur sie macht, er war sich der Wirkung, die von ihr ausgeht, gar nicht bewusst. Mitunter versöhnt den Dichter der Fehlschlag in der Auffassung, stellt der Erfolg sich ein; schmunzelnd wirft sich dann der Schauspieler in die Brust. Knorrige Poeten, wie Schönherr oder wie es Anzengruber war, ändern ihre Meinung durch kein Beifallsklatschen. Anzengruber, damals noch Neuling, war nicht zufrieden mit der Darstellung des Wurzelsepp durch Albin Swoboda, die ganz Wien entzückte, erst Martinelli spielte ihm später die Rolle zu Dank. Und über Leopold Greve, den erfolgreichen ersten

Darsteller des Pfarrers von Kirchfeld, urteilte er schroff: „Der Kerl hat mir das ganze Stück verdorben.“ Freilich, es gibt auch andere Poeten, solche, die nach gelungener Aufführung Feste geben, den Erfolg begießen. Oft ist freilich die Einladung an die Voraußezung des Erfolges geknüpft; bekannt ist der Musifante, der nach der augenfälligen Niederlage dennoch an der abgedeckten Tafel erschien: ihm habe das Stück gefallen . . .

Grollen die Dichter ihren Interpreten oft zu Unrecht, wenn sie eigene Wege gehen, so ist ihr Unmut sehr begreiflich, wenn nach dem Feuer der Erstaufführung das Stück nach und nach verschlampt. Niemand hat darin so bittere Erfahrungen gemacht wie Gustav Freytag mit seinen „Journalisten“. Als er sein Stück nach Jahren nicht an einer Provinz-, sondern an der kgl. Hofbühne in Dresden gelegentlich wiedersah, war er entsezt, nicht weil die Vorstellung salopp, weil sie voll possenhafter Zusätze war. Die Zusätze waren Tradition geworden. Schmock, Bellmaus, Bolz, Piepenbrink, nicht zufrieden mit den poetischen Blüten ihres Dialogs, hatten das gemeinste Wald- und Wiesenkraut dazwischengeflochten. Bellmaus wurde immer Bellmann angesprochen und leistete sich die ständige Verbesserung: „Bitte, Maus!“ Bolz in der Erzählung der Feuersbrunst schwelgte in den „drolligsten“ Verwechslungen. „Halb gezogen, halb getragen war ich auf der Leiter mit brennendem Hemd und ohne Bewußtsein“, lautete an einer Stelle der Text, statt dessen wurde gesagt: „Mit brennendem

Bewußtsein und ohne Hemd", worauf Frau Piepenbrink verschämt die Hand vors Auge führt. Überhaupt diese Frau Piepenbrink! Sie, von der es heißt: "Eine Dame mit kleinen Locken und mit feuerroten Bändern auf der Haube", verfällt fast immer der Karikatur; als Bolz seine Erzählung schließt: "Ich hatte genug von dem dicken Rauch geschluckt und legte mich am Fenster am Fußboden hin", leistet sie sich die geschmackvolle Frage: "Da waren Sie wohl tot?" — Bellmaus, als er Adelheid seine Gedichte überreicht,wickelt das Buch aus sechsfachem Seidenpapier, Adelheid sagt statt: ich werde das „schöne“ Buch auf dem Land lesen, das „rote“ Buch, worauf Bellmaus erwidert: "Sie können es auch grün haben"; beim Abgang wirft er einen Stuhl um, und als Adelheid bemerkt: "Lassen Sie ihn nur liegen", legt er den Stuhl, den er im Begriff war aufzuheben, wieder hin. In der tieferen Provinz setzt er sich auch auf seinen Zylinder

So verunzieren mimische und rednerische Zutaten das beste deutsche Lustspiel. Auf die Einrede Freytags hatte die Dresdner Hofbühne die Aufführung sofort von allem Beiwerk gereinigt, das leider nicht bloß auf der einen, das fast auf allen Bühnen in den Journalistaufführungen wucherte.

„Lasst sie nie mehr sagen, als in der Rolle steht“, hatte schon Shakespeare den Schauspielern zugerufen — aber auch nicht weniger, möchte man im Interesse manchen Dichters warnend hinzufügen, wenn nämlich die Vorstellung oft hintereinander wiederholt wird. Dann einigt man sich auf Sprünge, Reden werden

weggelassen, Szenen, die ein langsames Tempo erfordern, werden heruntergehebelt. Findet die Aufführung gar in einer Filiale statt, dann liegt noch eine besondere Weihe auf ihr, sie wird zwar nicht vom Premieren-, wohl aber vom Eisenbahnsieber beschwingt. Der Zug zur Rückreise muß erreicht werden, man spielt mit der Uhr in der Hand und freut sich jeder Minute, die man der Vorstellung abknapft. Es sind Abende, an denen die Muse ihr Haupt verhüllt. Noch mehr Gelegenheit hat sie freilich dazu an Nachmittagen, an denen mancher Klassiker von vier Stunden Spieldauer in der halben Zeit „erledigt“ wird. Der tote Dichter dreht sich dann im Grabe um und wartet auf den nächsten Sonntagnachmittag, um sich wieder auf die andere Seite zu legen, der lebende aber weint bitterlich. Er kommt sich vor wie Mikos in der Anekdote, der einen Maler veranlaßt, ihm das Bild seines verstorbenen Vaters nach seiner Beschreibung zu malen; als ihm der Maler das Bild bringt, ruft Mikos: „Armer Vater, wie hast du dir verändert!“

Jede gute Vorstellung wirbt Besucher, jede schlechte verscheucht sie; verlangt die Bühne von dem Dichter, daß er sich den Anforderungen des Theaters fügt, so kann er von ihr die peinlichste Sorgfalt in der Wiedergabe verlangen. Gewiß, er findet sie zumeist, die Erstaufführung ist ein Festtag, hell und voller Glanz — nur daß ihr die folgenden Wochentage nicht immer gleichen . . .

Zeit und Raum

Zeit und Raum unterstehen dem Relativitätsprinzip, beim Theater ganz besonders.

Mit dem Begriff: Zeit kann der dramatische Dichter umspringen, wie er will, in diesem Punkt ist die Phantasie des Zuschauers regsam, mit ihrem Flügelschlag gleicht sie alle Unwahrscheinlichkeiten aus. In dem Theaterabende von drei Stunden spielen sich ganze Lebensschicksale ab, innerhalb eines Aktes von dreißig bis vierzig Minuten Dauer wird es Nacht und wieder Morgen, und selbst da, wo die Handlung sich an eng bestimmte Zeitintervalle knüpft, nimmt kein Zuschauer vergleichend die Uhr zur Hand.

In der Wirklichkeit aber hat man keine Zeit.

Die Klage, daß in der Stube des Dramaturgen Berge von Stücken lagern, und etwa nur ein halbes Dutzend wirklicher Neuheiten im Laufe der Spielzeit erscheinen, schreit oft laut zum Himmel, namentlich in jenen Gegenden, wo die nicht aufgeführten Dramatiker sitzen. Warum macht denn das Theater nicht mehr Versuche? Es fehlt an wirksamen Lustspielen, an zugkräftigen Schauspielen! Welche Keimzellen ungeborener Molières und nicht zum Durchbruch gekommener Lessinge mögen wohl im Staub der Theaterarchive oder als schnöde postalische Rückläufer der Vernichtung preisgegeben sein!

Der Dramaturg ist kein Hellseher, aber er liest und muß sich überzeugen, daß die Kenntnis von dem, was die Bühne fordert, bei neun Zehnteln der Einstände nicht vorhanden ist. In den wenigen Fällen aber, wo der Versuch aussichtsreich erscheint, sperrt die Schranke „Zeit“ der Aufführung die Wege. Der Arbeitstag im Theater hat mehr als acht Stunden. Früh, oft um sieben schon, schaffen Mieding und seine Leute die Dekorationen des vorigen Abends fort, spätestens um zehn beginnt die Probe, die manchmal bis drei, bis vier Uhr dauert, längstens um sechs wird die Bühne für die Vorstellung gestellt, die, wenn es sich um „Faust“ oder „Don Carlos“ handelt, erst um Mitternacht zu Ende ist.

Die zur Verfügung stehende Zeit zu Proben wird wochenlang vorher auf die Viertelstunde ausgerechnet, hier erfordert Schillers Geburtstag eine Neueinstudierung, dort Shakespeares Todestag, den klassischen Dichtungen muß im Spielplan der gebührende Platz eingeräumt sein, Gastspiele finden statt zur Erneuerung des Personals, Neuerscheinungen berühmter Dichter, auch wenn ihnen an anderen Bühnen kein Erfolg vorausgegangen ist, wollen und müssen gebracht werden, da auch das einheimische Publikum das Werk aus eigener Anschauung kennen lernen und selbstständig ein Urteil abgeben will. Die leichten Unterhaltungsstücke fordern ebenso ihren bestimmten Raum, sie sind als Zwischengerichte unentbehrlich.

Alles in allem bleibt für das Experiment bei einem Theater mit wechselndem Spielplan keine Zeit;

vier Uraufführungen, auf jede nur acht Proben gerechnet, würden schon einen vollen Monat der zur Verfügung stehenden Arbeitszeit in Anspruch nehmen.

Laube brachte noch im Jahre an dreißig Neueinstudierungen heraus, im Durchschnitt genügten ihm sechs Proben, denn er konnte die ihm eingeräumte Zeit restlos der darstellerischen Aufgabe widmen, der dekorative Apparat beschwerte ihn nicht. Die Anforderungen von heute bringen es mit sich, daß für die Gestaltung des Szenischen, für die Effekte der Beleuchtung usw. fast ebensoviel Zeit aufgewendet werden muß, wie für das Stellen des Stücks selber. Mithin sind dem Theater für die Weite seines Spielplanes engere Grenzen gezogen als früher; haben sich in ein und dasselbe Haus überdies verschiedene Kulturgattungen zu teilen, Oper und Schauspiel, so setzt der Kampf untereinander nicht aus, weil Bühne und szenischer Apparat von jeder Seite heftig in Anspruch genommen werden.

Zu diesen Schwierigkeiten tritt noch der Abonnent, sofern er vorhanden ist. Man hat ihn verdeutscht, er heißt jetzt mit seinem richtigen Namen „Unrechtsinhaber“, denn ein Rechthaber war er schon immer, nie war ihm der Spielplan recht.

Das ausschlaggebende Wort spricht aber die Kasse. Die Neueinstudierung nimmt mehr als eine Woche in Anspruch, versagt sie, so sind die Einnahmen über diese Zeit hinaus geschädigt, es müssen dann abgespielte Vorstellungen zur Wiederholung gelangen.

Kurzum, man hat keine Zeit.

Anders steht es mit dem Raum. Er ist, ideal genommen, keiner Beschränkung unterworfen.

Doch hatte die „Illusionsbühne“ die Phantasie des Zuschauers verkrüppelt. Ihr gegenüber gilt das harte Wort, das Anselm Feuerbach schon vor Jahren aussprach: „Ich hasse den Dekorationsunfug mit allem, was dazu gehört, vom Grund meiner Seele. Er verdirbt das Publikum und erzeugt den Barbarismus des Geschmackes.“ Man hat denn auch der bemalten Leinwand, die vom Theater unzertrennlich schien, den Krieg erklärt; was an die Stelle trat, die „plastische“ Dekoration, war noch übler. Jetzt fielen erst recht die Verstöße gegen die Perspektive ins Auge; das Missverhältnis der Körperslichkeit des Schauspielers und der „faschierten“ Natur wurde noch größer.

Ohne zur Einfachheit der Bühne zu Shakespeares Zeiten zurückzukehren, Garten, Palast, Hütte, bloß durch eine Aufschrift zu kennzeichnen, begnügt sich die moderne „Stilbühne“ mit dekorativen Andeutungen, Vorhängen, Treppen; man strebt danach, die Erneuerung des Bühnenbildes nicht aus dem ruhenden Pol der Dekoration herzuleiten, sondern transitorisch aus der sich bewegenden Körperslichkeit des Schauspielers; ein richtiger Standpunkt, der freilich zur Voraussetzung hat, daß die mimische Kraft des Schauspielers sich erhöht. Das Auge des Zuschauers will befriedigt sein; in keiner anderen Kunst als der theatralischen werden beide Sinne, Gesicht und Gehör, gleichzeitig in Anspruch genommen; es ist daher die Frage, wie lange die dekorationslose oder dekorationsarme Bühne

dem Verlangen des Zuschauers genügt, der letzten Endes doch sein — Schauspiel haben will.

Der Feuerzauber des elektrischen Lichtes wird aufgeboten, Beleuchtungseffekte erzeugen „Stimmung,“ schließlich aber bleibt doch ein Erdenrest, der nicht zu überwinden ist; mag der Blitz noch so natürlich funkeln, der Donner rollen, als ob Jovis in eigener Person Theatermeister wäre, Kleider und Mäntel der Darsteller sind gegen die Wirkungen des brausenden Theatersturmes gefeit, dem Lear auf der Heide flattern weder Bart noch Haare . . .

Man hat auch gegen die Unnatur des Rampenlichtes gewettert; hier sei an eine Äußerung Goethes erinnert, als er Eckermann eines Tages eine Landschaft von Rubens zeigte. Eckermann bewunderte das Bild, konnte aber zunächst das Besondere nicht finden, auf das Goethe ihn immer wieder aufmerksam machte. Endlich sagte er: „Aber wie, die Figuren werfen den Schatten in das Bild hinein, die Baumgruppe wirft den Schatten dem Beschauer entgegen! Da haben wir ja das Licht von zwei entgegengesetzten Seiten, welches ja aber gegen alle Natur ist!“

„Das ist eben der Punkt“, erwiderte Goethe mit einem Lächeln. „Das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geist über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein, wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die

Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf eine geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat."

Der Grundfehler der alten Dekorationen war vornehmlich der, daß sie sich nicht begnügten, Rahmen zu sein, oder Hintergrund, sie wollten Selbstzweck sein. Es waren Gemälde, in die die Figuren der Darsteller nicht hinein komponiert waren. Wie oft sieht man noch auf den vorhandenen alten Dekorationen gemalte Schatten. Sie machen das szenische Bild starr, da Schatten sich doch verändern, in anderer Beleuchtung sogar verschwinden müssen. Der nur gemalte Schatten bleibt überdies auf die Architektur beschränkt und ist nur dort anzubringen, während die im gleichen Augenblick auf der Szene befindlichen Bäume, Menschen usw. keinen oder einen anderen Schatten werfen. Die amerikanische Dekorationsmalerei ist z. B. viel anspruchsloser, will niemals Selbstzweck sein; dort gibt erst das elektrische Licht der Farbe ihre Wirkung, vermag es aber ebenso gut, sie ihr wieder zu nehmen, wenn die Beleuchtung eine solche Wirkung nicht zuläßt.

Die Szene stellt z. B. einen blühenden Garten dar, da gibt es weiße, rote, gelbe, violette Blumen, alle diese Farben sind verschieden beleuchtet von oben, von unten, von der Seite. Der Dekorationsmaler hat nur den Grundton angegeben, ihre Glut, ihre Leuchtkraft erhält die einzelne Farbe durch das auf sie fallende, danach gefärbte elektrische Licht. Dadurch

wirkt auch die Dekoration plastisch und nicht flach. Handelt es sich darum, gressen Sonnenschein in eine Landschaft zu werfen, dann wird eine Anzahl von Reflektoren aufgestellt, die beweglich sind, die Schatten werden nach und nach länger oder kürzer, je nachdem der Tag ab- oder zunimmt. In der gemalten Dekoration genügt ein Stück plastische Mauer, ein Giebel, ein Gesträuch, ein paar wirkliche Ranken, um körperlich einen Schatten zu werfen; ist dieser nur in Übereinstimmung mit dem auf der Szene befindlichen Personen, so wird die Einbildungskraft vollkommen befriedigt, um so mehr als durch die Beweglichkeit der Beleuchtung, die auf Gegenstände und Personen in gleichem Maße wirkt, der volle Eindruck der Naturwahrheit erzielt wird.

Der amerikanische Dekorationsmaler ist dem szenischen Leiter besser zu Diensten als der europäische, der mehr auf das spezifisch Malerische ausgeht; der amerikanische Regisseur ist darum in der Lage, mit Hilfe des elektrischen Lichtes die Beleuchtung und Färbung der Szene nach seinem Sinn zu gestalten, Figuren und Dekorationen fallen nicht auseinander, die Dekoration bleibt nicht starr und entbehrt nicht der Beweglichkeit, die sie bis zu einer gewissen Grenze von der wechselnden Beleuchtung empfangen kann.

Der wunde Punkt in jedem Bühnenbild ist die Perspektive; darum wird der Hintergrund, der eine freie Gegend darstellt, nie mit der gleichen Stärke zu beleuchten sein wie der Vordergrund, die sich nach rückwärts abschwächende Kraft des Lichtes erzielt weit

eher den Eindruck einer sich in der Ferne verlierenden Gegend, als es die Kunst des Dekorationsmalers zuwege bringt.

Auf unseren Bühnen probiert ein jeder, was er mag, so beeinflußt auch der malerische Expressionismus das Szenenbild. Die bizarren Linien der expressionistischen Dekoration geraten aber mit der Körperlichkeit des Schauspielers sofort in Widerspruch, wenn er sich bewegt. Ist zwischen Kostüm und Dekoration im expressionistischen Sinn eine Übereinstimmung zu erzielen, so revoltieren die Gliedmaßen des Schauspielers auch für den Fall, daß er selber ein — überzeugter Expressionist ist. Gingene im alten Dekorationsbild die Figuren zuweilen unter, so heben sie sich in der neutralen Stilbühne besser ab, in der expressionistischen aber springen sie heraus.

Guckkasten und Freilicht

Das Logenhaus und seine Kulissenbühne muß sich heute den Namen Guckkastenbühne gefallen lassen, obzwar es große Geister waren, die ihnen Form und Gestalt gegeben hatten. Bramante, Serlio, Palladio, denen sich später Schinkel gesellte. Logenhaus und Kulissentheater, italienischen Ursprungs, hängen in ihrem Entstehen mit dem Aufkommen der Oper zusammen; im Gegensatz zu der Volkstümlichkeit des antiken, des mittelalterlichen Theaters, sind sie Gesellschafts- und Luxusbühnen, ihr unsozialer Charakter prägt sich schon in dem Übereinandertürmen der Ränge aus; da es meist regierende Fürsten waren, die anfänglich diese Theater errichten ließen, dienten sie auch vielfach den Zwecken der Repräsentation. Ihr Typ hat sich aber über drei Jahrhunderte erhalten; was an dramatischer Dichtung innerhalb dieser Zeit entstand, war für diese Bühnenform berechnet. Das Proszennium mit seinem Vorhang schied Spiel und Zuschauerschaft, das Bühnenbild war stets von einem Rahmen umschlossen, das Fällen des Vorhangs schuf den Altschluß. Die Schauspielhäuser waren in vielen Fällen auch Opernhäuser, für die Hörerschaft des Schauspiels mithin zu groß; man strebte aus dem Weiten ins Engere, schuf Kammerstücke; in Anlehnung an die Bühne der Griechen wieder vom Engeren ins

Weitere und schuf das Theater der Dreitausend. Aber nicht nur das im gewaltigen Zirkusrund sich erhebende Amphitheater, auch die Freilichtbühnen beschwören die Erinnerung an die antike Theaterkultur herauf, an die Welt von Schönheit, die von ihr ausging, an die Gewalt seiner ethischen Wirkung, die darin bestand, daß Spiel und Zuschauer in eins zusammenflossen. Über den Kuppelhorizont jedoch, den der südliche Himmel um das klassische Amphitheater wölbte, verfügt die moderne Freilichtbühne nicht, nordische Schauer gehen gar oft mitten im Spiele hernieder, und die Regenschirme, die dann eifrig aufgespannt werden, verderben nicht nur die Aussicht, sondern auch die Stimmung. Dieser Übelstand läßt sich nicht beseitigen, man müßte denn zur Einrichtung der römischen Theater zurückgreifen, die über ihre Arenen, allerdings zum Schutz gegen Sonnenstrahlen, gewaltige Zelttücher spannten. In einem Punkt aber könnte die antike Freilichtbühne der unseren zum Vorbild dienen, im Festhalten an bestimmten Formen des Stils. Im antiken Theater ergaben sie sich sozusagen von selber, da nur eine Kunstrichtung vorhanden war, die durch andere nicht durchkreuzt werden konnte. Wir aber, die wir auf unseren Theatern mit den verschiedensten Stilgattungen zu tun haben, wir mengen sie gerade an den Freilichtbühnen am hallesten durcheinander. Der Freilichtbühne fehlt der Vorhang, dem antiken Theater fehlte er auch, wenigstens in seiner Blütezeit, dort aber wurde die Tragödie durch den feierlichen Aufzug der Chöre eingeleitet und geschlossen. Sogar

die mittelalterliche Mysterienbühne, die doch einer naiven Kunstanschauung huldigte, eröffnete ihr Spiel durch einen Herold, der die Darsteller in einer festlichen Reihe auf die Szene geleitete. Das Hervorrufen der Stimmung zur Genügsamkeit scheint auf der Freilichtbühne doppelt notwendig, weil der festliche Charakter, den das geschlossene Theater schon in seinen baulichen Anordnungen zur Schau trägt, auf den Freilichttheatern zunächst fehlt. Wer viele Vorstellungen auf ihr gesehen, weiß, wie ernüchternd das Auftreten der spielenden Person aus den Büschen wirkt, wie lange Zeit es braucht, bis die Illusion des Spiels im Zuschauer geweckt wird. In sich muß der Zuschauer bei jeder Art von theatralischer Vorführung eine innere Umschaltung vornehmen, ehe er zu dem ästhetischen Genuss gelangt. Die Unwirklichkeit der Vorgänge muß ihm Wirklichkeit werden, da heißt es Brücken schlagen. Eine Art festlicher Aufzug, ein Reigen, ein szenischer Prolog könnte auf der Naturbühne die Überleitung machen, ehe das eigentliche Spiel beginnt. Ebenso bedarf der Schluß einer Umrahmung, namentlich dann, wenn, wie es oft geschieht, Leichen am Boden zurückbleiben; werden sie aufgehoben und weite Wege hin fortgeschleppt, so ist das nicht minder komisch, als wenn sie wie die Handwerker im Sommernachtstraum sich erheben und dem p. t. Publiko ihre Verbeugung machen.

Damit ist das Sündenregister der Freilichtbühne wider den heiligen Geist des Stils lange nicht erschöpft. Das Schlimmste ist, daß häufig Vorstellungen

der Abendbühne ohne Abänderung auf die Freilichtbühne übertragen werden. Ganz abgesehen von den gressen Kostümen, die im Sonnenlicht das Auge beleidigen, von den fuchigen Perrücken und den geschminkten Gesichtern, ergeben sich aus der Dichtung selbst oft die knalligsten Widersprüche mit der Umwelt, in die sie gestellt wird.

Wald, Ruinen sind der Schauplatz, manchmal bilden auch Felsen den Hintergrund. Vor ihnen steigt Iphigenie nieder: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel!“ Hier gehorchen sie dem Ruf. Sie wehen und rauschen, Iphigeniens Schleier flattert, und in ihren Gewändern verfängt sich der Wind. Die Windmaschine funktioniert im Naturtheater entschieden besser als auf der geschlossenen Bühne, wo der Sturm heulend durch die Kulissen streicht, ohne jemals ein Blättchen am Baum oder ein Fältchen an den Kleidern zu bewegen. Minder zufriedenstellend sind die Lichtapparate; vom Gesichtspunkt des Beleuchtungsinspektors aus hat zwar die wirkliche Sonne manchen Vorzug vor der elektrischen, sie wirft natürliche Schatten und spendet ihr Licht aus einer einzigen Quelle, aber sie ist eigenwillig und geht nicht ein auf die Wünsche des Regisseurs, leuchtet, wo er gern die Bühne verdunkeln möchte, verkriecht sich just in dem Augenblick hinter Wolken, wo Iphigenie aussruft: „Goldene Sonne, leihe mir die schönsten deiner Strahlen.“ Das Fünffarbensystem der Rampe ist ihr nun gar nicht beizubringen; schmerzvoll muß der Regisseur an gegebener Stelle auf die Glut der Abendröte verzichten, die den Aftschluß

wirkungsvoll in „Himbeersauce“ taucht, auf den nie versagenden Zauber des Mondscheins, dessen grelles Grün verschwiegene Liebesszenen vielsagend beleuchtet, vollends aber auf den Schleier der Nacht, da sich Sonnenfinsternisse nicht häufig genug und leider nicht aufs Stichwort einzustellen pflegen. Im nächtlichen „Rütlî“ recken die Schillerschen Schweizer den Schwurfinger bei vollem Tageslicht empor, die Elfen im „Sommernachtstraum“ flirten im Sonnenschein.

Besser ist es um das Dekorative bestellt; bei gutem Wetter wölbt sich der Rundhorizont, die Kulissen wackeln nicht, das Buschwerk wurzelt wahrhaftig im Boden, die Felsen klingen unter dem Schritt, und im Gezweig der „plastischen“ Bäume zwitschern die Vögel.

Die Versuche, für die Freilichtbühne eine besondere dramatische Literatur zu schaffen, sind uralt; schon Klopstock hatte für seine nationale Hermannstragödie die Freilichtbühne im Auge. „Wenn ich der Erbprinz von Braunschweig wäre, so ließe ich die Hermannsschlacht just auf einem solchen Felsen im Tal der Schlacht aufführen.“ So schrieb er an Ebert. Das Stoffgebiet für die Dichtung des Naturtheaters ist indes beschränkt. Das moderne Lustspiel ist so gut wie ausgeschlossen, gerade die Akustik der Tagesbühne verlangt eine andere Sprache als die des Tages; weil hier der Zuschauer schwerer zu gewinnen ist, muß ihn die Dichtung auf bunten Schwingen in das Land der Phantasie tragen. Die Klarheit des helllichten Tages verlangt aber auch wieder eine Klarheit der Vorgänge, gerade Linien; Probleme lösen

und schürzen ist nicht die Aufgabe der Naturbühne, wie denn die oft in Nebelschwaden sich hüllende Diction der modernen Dramatik im Freilichttheater nicht am Platz ist.

Wie wären nun die der Freilichtbühne zugrunde liegenden Werte zu steigern und zu heben? Wir brauchen nicht lange Umschau zu halten, sie hat nicht nur eine glorreiche Vergangenheit in der Antike, auch eine beachtenswerte im Rokoko. Wer erinnert sich nicht der Aufführung im Tiefurter Park, in der Goethe selbst in seiner „Iphigenie“ den Orest spielte? Nicht die unter ganz besonderen Verhältnissen stattgefundene Vorstellung sei hier als Muster aufgestellt, wohl aber die Szenerie, in der sie sich abspielte, die geschnittenen Hecken und die Taxuswand als Hintergrund. Die Form dieser Naturtheater ist ja bekannt, im Großen Garten in Dresden, in Salzburg und noch an anderen Orten sind sie in ihrer Stilreinheit erhalten. Auf diese Form müßte das Naturtheater zurückgreifen, sie würde ihm wahrhaftig eine Stilbühne sein, die mit ihren geschnittenen Kulissen, mit dem einheitlichen Grün ihrer Wände auch für das Kostüm einen guten Hintergrund geben würde, dem Farbe und Stoff sich natürlich anpassen ließen. Auch dürfte diese Bühne ein lebhafteres Kolorit in den Farben vertragen, als der Moosboden des Waldes.

Ein besonderer, schon eingangs betonter Reiz der Freilichtbühne liegt in dem engen Zusammenschluß von Spielern und Zuschauern. Wir empfinden die Einrichtung, daß zu Shakespeares und Molieres Zeiten

das Publikum auch auf der Bühne Platz nahm, als Störung. Diese Einrichtung entsprang aus der damaligen Form der Freilichttheater, in denen nur der Spielraum überdacht war und vornehme Zuschauer diesen gesicherten Platz angewiesen erhielten.

Unser heutiges Theater, das Spieler und Publikum durch ein Proszzenium und den Vorhang scheidet, gibt unserem ästhetischen Empfinden schon durch diese Anordnung eine bestimmte Richtung: es verlangt vom Drama die bereits betonte Geschlossenheit des Aufbaus, eine Federkraft der Spannung. Warum? Die Vorgänge sind dem Zuschauer Objekt. Das sind sie ihm im Naturtheater nicht, wenigstens nicht im gleichen Maße; er sitzt, schon um gut zu hören, dicht an dem Spieler, er sieht die Dinge minder bildhaft, nicht im Rahmen des Proszzeniums, nicht in der sie verändernden Beleuchtung der Abendbühne, er ist mittendrin, dieses Mittendrinsein machte die alten Freilichtspiele zu festlichen Ereignissen.

Man gibt auch dem heutigen Freilichtspiel das Festliche, wenn man ihm den Stil wahrt, der ihm zukommt; damit ruft man eine Stimmung wach, die anderen Gehalts ist, als die von der Abendbühne her. Schäumendes Bier darf man eben nicht aus Weingläsern trinken.

Das volle und das leere Haus

Was ist das Theater in seinem innersten Wesen? Ob im Freilicht oder im Logenhaus? Stimulans des Lebens. Ein Befreier der Phantasie, die vor der grauen Wirklichkeit in die letzten Winkel der Seele geflüchtet war. Im Schein der Rampen regt sie sich, sie, die das Fliegen schon verlernt zu haben glaubt, und tummelt sich in der Bläue eines Horizonts, der im Alltag voll dunklen Gewölkes war. Ihr die Schwingen zu lösen, bedarf es stimulierender Mittel, es sind nicht immer die gleichen. Das Feuer des Weines ist Stimulans, der Duft einer Zigarette, für Schiller war es der Geruch von Apfelschalen. So ist auch im Theater, ehe der Vorhang sich hebt, das Rauschen der Menge, wenn Parkett, Logen und Rampe erwartungsvoll gefüllt sind, ein Stimmungsreiz wie Meeresrauschen; beim Anblick eines vollbesetzten Hauses — dies hat das geschlossene Theater dem Naturtheater voraus — umfängt den Eintretenden eine Art von Behagen, er braucht darum weder der Kassierer noch der Direktor noch der Autor zu sein. Das Festliche, das im Zusammendrängen einer Menge liegt, einer Menge, die im Genuss des Spiels für ein paar Stunden den unruhigen, begehrenden Einzelwillen ausschaltet, ergreift auch den, der noch mit beiden Füßen im Alltag steht. Beginnt das Spiel,

geht der Einzelwille im Gesamtwillen auf, dann wird das zusammengedrängte Publikum zum Engel, wenn ihm etwas gefällt, und zum Teufel, wenns ihm mißfällt. Im vollen Hause jaucht man, aber man pfeift auch ebenso leicht.

Anders im leeren Haus. Schon der Eintritt ernüchtert. Im vollen Hause sieht man frohe Mienen, man hört lachen, scherzen, im leeren Hause ist es still, jeder glaubt sich von dem anderen beobachtet; die gegenseitige Musterung, die im vollen Hause vor dem Heben des Vorhangs mit Behagen vor sich geht, weckt im leeren Hause Mißbehagen. Selbst die Stühle klappen im vollen Haus anders als im leeren; dort sind sie ein freudiger Aufstall, im leeren Haus ein unangenehmes Geräusch. Im vollen Hause kannst du das Opernglas kühn auf die Dame im ersten Rang richten, die dir gefällt; sie wird sich geschmeichelt fühlen, du bist dann ein Teil der Menge, die ihr huldigt; starrst du sie im leeren Hause an, dann bist du ein einzelner, der sie fixiert. Im vollen Hause kannst du dir vom Nachbar ruhig den Theaterzettel aussitten, er wird ihn dir mit freundlicher Miene reichen und höchstens denken, du hastest beim Vogenschließer keinen mehr bekommen; im leeren denkt der darum Gebetene: warum kaufst sich der Schubial nicht selber einen. Im vollen Haus wartet man auf das Aufgehen des Vorhangs in gehobener Spannung, im leeren zieht man die Uhr und stellt fest, daß es bereits drei Minuten nach sieben ist.

Im vollen Haus wendet sich das Spiel an die

Gesamtheit, im leeren an den einzelnen; die Lücken, die im Parkett zwischen den Personen klaffen, sind wie Gletscherspalten, aus denen Eisluft aufsteigt; springen im vollen Haus elektrische Funken von Reihe zu Reihe, so ist im leeren die Leitung unterbrochen. Vermag im vollen Haus ein durch die Gewalt des Spiels hervorgerufenes Schluchzen auch das Auge des Nebenan zu feuchten, so rückt er im leeren weit von dir weg, weil er meint, du habest den Schnupfen und steckst ihn an. Gib acht, du lachst im vollen Haus herzhafter als im leeren, zum mindesten lachst du nicht allein, es lacht alles mit dir; im leeren kann es geschehen, daß dein Nachbar dich vorwurfsvoll ansieht, weil ihm der losgelassene Witz nicht behagt.

Kann man sich da wundern, daß auch der Schauspieler das leere Haus nicht mag? Das Luftschiff, das ihn tragen soll, hat dann keinen Auftrieb; er kommt sich vor wie einer, der zwar in den Wolken schwebt, aber nasse Füße hat. Er soll suggestiv auf ein Publikum wirken, das nicht da ist, denn Vereinzelte sind kein Publikum. Ihm ist nur wohl, wenn er es schwarz vor den Augen sieht, wenn er in der Fülle der Gesichter Nase und Mund nicht mehr unterscheiden kann, wenn sie alle ineinanderfließen, die lauschenden Mienen, die gespannten Müstern, die gereckten Hälse; wenn statt der tausend Augen nur ein einziges auf ihn starrt, wenn Tausende von Menschen nur mit einem einzigen Ohr hören. Dann kommt sich der Schauspieler vor wie ein Bändiger, der den Löwen bezwingt, der sich gezähmt zu seinen Füßen legt, der

sich duckt; kein Hauch regt sich, kein Räuspern, kein Husten krächzt, die Suggestion wird zur Hypnose, die mit dem Geist auch die Körper in Fesseln schlägt. Mitunter erhebt sich auch der Sturm, dann rast der See und will sein Opfer haben.

Wie anders im leeren Haus. Ereignet sich da ein Durchfall, dann sind eben die paar Leutchen, die unten sitzen, Käffern.

Blickt der Schauspieler durch das Guckloch im Vorhang und sieht statt Menschen nur Bänke, dann fühlt er erst, daß auch die Bühnenbretter von Holz sind. Vor dem hat er den Tritt nicht gehört, mit dem er über sie hinwegschritt; jetzt klingt er ihm dumpf, hohl. Die Physiognomien, die er vereinzelt ihm Zuschauerraum erblickt, gefallen ihm nicht; einer macht ein gelangweiltes Gesicht, der andere ein spöttisches, ein dritter gähnt, ein vierter schlafst sogar. Das mag Einbildung sein, Einbildung des Schauspielers, der unwirsch durch das Guckloch sieht, persönlich gekränkt, daß nicht mehr Gäste der Ladung gefolgt sind. Kein Lüftchen, das ihm vom Zuschauerraum aus die Segel schwellt; ihm ist zumute wie dem Schiffer in der Windstille. Die Selbstentäußerung gelingt nicht, war er im vollen Hause der Tell, der die Schweiz befreit, so ist er im leeren — im Grosswinkel seines Bewußtseins — ein Affe, der den Leuten was vorträgt; drückt er im vollen den Mitspieler als Stauffacher an die geschwellte Mimenbrust, so ist er ihm im leeren der mißgünstige Kollege, der selber gern den Tell spielen wollte. Das volle Haus versetzt Darsteller

und Publikum in die freundliche Wärme eines Sommertages, das leere mahnt an die Kühle eines Herbstmorgens.

Wie steht es nun damit auf der Freilichtbühne, auf dem Naturtheater? Die Unendlichkeit des Raumes ist hier durch keine Menschenmasse zu füllen, anderen Gesetzen sind hier Spieler und Publikum unterworfen. Das war schon im antiken Theater der Fall; dort konnten die Kraniche des Ibykus sogar die Bösewichter entlarven ohne jede polizeiliche Mitwirkung, die im geschlossenen Theater mitunter nicht zu entbehren ist.

Resonanz! Das volle Haus hat die Resonanz, die dem leeren fehlt. Wie bei den verschiedenen Instrumenten die Resonanzböden verschieden sind, so auch bei den unterschiedlichen Arten der Theater. Zu Molières Zeiten, als die Zuschauer, was die fürnehmen waren, zum Teil mit auf der Bühne gesessen haben, mögen die Resonanzverhältnisse andere gewesen sein als jetzt. Im Theater, dem der Vorhang fehlt, in dem Szene und Zuschauerraum ineinander übergehen, treten andere Wirkungen ein als im Logenhaus, wo Spieler und Publikum durch das Proszzenium getrennt sind. Die elektrische Spannung ist nicht auf der gleichen Höhe. Die Augenbrauen, mit denen sie gelassen dasitzen, die Zuhörer, und gern erstaunen möchten, sind nicht in dem Maße hochgezogen, als wenn die Herrlichkeiten, die sich begeben sollen, erst durch den Schleier des Vorhangs verhüllt werden. Ein Steckenbleiben wirkt im geschlossenen Raum wie eine Katastrophe, eine unfreiwillige Pause, nur zehn

Sekunden lang, ist atembeklemmend, im Naturtheater merkt man sie kaum.

Man will nun im neuen Theater, dem der Dreitausend, alte Wege gehen, aber die alten Wege modern und eigenartig schmücken. Statt des dekorativ naturalistischen Bühnenbildes soll das Auge ein Farbenrausch umfangen, Gruppierung und Gebärdenspiel sollen mehr als auf der Guckkastenbühne Formen des Ausdrucks sein, vor allem aber soll der Zuschauer wieder ohne Gage mitspielen, dadurch, daß er zu einem Teil des Ganzen wird. Seine Phantasie wird eingeladen, sich aktiv zu beteiligen, die Massenpsyche wird durch Mittel ins Schmelzen gebracht, die nicht völlig dieselben sind wie auf der Guckkastenbühne; man denkt da an alte Volksspiele, wo Publikum und Spieler eins waren, an die alten Inder, wo sogar ein König vom Streitross stieg und das Musenross schirrte. Freilich waren in solchen uralten Zeiten nicht nur Publikum und Spieler eins, auch das Stoffgebiet umspannte in Eintracht Hörer und Geber, man ließ Spiel und Dichtung wirken wie milden Regen; mit der zunehmenden Trennung von Publikum, Stoff und Spiel erhob sich eine bis dahin unbekannte Macht: die Kritik. War vordem der Hörerkreis ein geschlossener Komplex, so spalteten kritische Regungen das Massenempfinden in Individualempfinden, am ehesten aber im leeren Haus.

So ist denn das volle Haus für das Theaterspiel das schöne Wetter, das leere das — schlechte. In das schlechte Wetter jagt man bekanntlich keinen Hund hinaus, ins Theater geht dann — um im Bilde zu bleiben — keine Katz.

Der Schauspieler

Was gemeinhin Talent genannt wird, dürfte im eigentlichen Grund nichts weiter sein als eine gesteigerte Fähigkeit der Sinne oder vielmehr, je nach der Art des Talents, die eines einzelnen Sinns. „Meinen Sie, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“ läßt Lessing seinen Maler Conti sagen und meint ohne Zweifel, in der Fähigkeit zu sehen wurzle hier das künstlerische Vermögen. Die geistige Potenz in jedem Falle vorausgesetzt, wird es der Sinn des Auges sein, der für die Befähigung zur bildenden Kunst den Ausschlag gibt, für die redenden Künste der Sinn des Ohrs. In die redenden Künste, die Musik und Dichtkunst in sich schließen, fällt die Kunst des Schauspielers, aus der Fähigkeit zu hören, entspringt die Quelle seiner Begabung. Inwieweit in einer Kunstleistung geistiger und sinnlicher Anteil sich ergänzen, ist nicht festzustellen; von allen Künsten aber dürfte es die Schauspielkunst sein, die die Kraft des sinnlichen Vermögens am stärksten herausfordert.

Nur sind Unterschiede zu machen, die sinnlichen Kräfte wachsen nach außen wie nach innen. Dem Seemann, dem Weidmann schärft der Beruf Auge und Ohr, ihm drängen sich Wahrnehmungen auf, die dem andern entgehen; bei dem Künstler, dem Schauspieler

aber handelt es sich um innere Vorgänge. Nicht der Sinn selbst, sondern der Nerv, der die empfangenen Eindrücke der Psyche zuführt und sie wieder ausstrahlt, wird eine besondere Gewalt, eine besondere Feinfühligkeit besitzen oder erwerben müssen. Diese Erkenntnis kommt dem Schauspieler bald; schon wenn er im Begriff ist, sich die elementare Redetechnik anzueignen, entdeckt er, daß nicht die mechanische Fertigkeit allein seiner Rede schließlich Fluß und Schwung verleiht, sondern der Empfindungseinschlag, den er wachzurufen jederzeit imstande sein muß. Kraft und Fähigkeit des Ausdrucks hängen von der Wechselwirkung ab, die zwischen mechanischem Können und nervöser Bereitwilligkeit sich einstellt, und je mehr er diese zu beherrschen vermag, um so entschiedener reift der Schauspieler zum Meister heran. Der Spottname „Nervenkünstler“ hat deshalb für ihn seine symptomatische Bedeutung.

Freilich tritt diese Wechselwirkung zwischen Nerv und Muskel, selbst bei ursprünglich starken Anlagen, oft verspätet, erst im Lauf des Werdeganges ein, im Theaterjargon heißt es dann: „dem oder der ist endlich der Knopf gesprungen“. Die wachsende Kraft des Ausdrucksvermögens aber hängt mit der Verfeinerung der Sinne zusammen; nicht nur für das ungeheure Tonbereich der Affektmelodien hat der Schauspieler das Ohr zu schärfen, es muß ihm auch stets jener Rhythmus gelingen, der einer Rede, einer Diktion besonders eigen ist; denn nicht durch seinen geistigen Gehalt allein, sondern auch durch die geschickte Verwertung

seiner tonlichen Verhältnisse wird der gesprochene Satz verstanden. Nicht umsonst gilt Goethe als der größte deutsche Dichter, bei ihm decken sich wie bei keinem zweiten Affektion und sprachlicher Wohlklang: ein gleiches Ziel mit den Mitteln seiner Kunst muß sich der Schauspieler setzen; darum wurde Kainz mit Recht so gepriesen, weil sich bei ihm wie bei keinem zweiten der sprachliche Wohlklang mit dem Reichtum und der Treffsicherheit des Affektions vereinte.

Dass sich der Sinn des Auges bei dem Schauspieler nicht in gleichem Grad entwickelt, dürfte nicht zweifelhaft sein, wenngleich das mimische Können sich nicht nur an das Ohr, sondern auch an das Auge des Zuschauers wendet; das „Geschaute“ wirkt auf der Bühne stärker als das „Gehörte“ — dennoch sieht der Schauspieler nicht mit dem Auge des bildenden Künstlers, dem der Gegenstand, dem er künstlerischen Ausdruck geben will, stets im Beharrungszustand vorschwebt. Der Schauspieler aber ist kein Künstler im „Raum“, sondern wie der Dichter, der Musiker einer in der „Zeit“, er sieht die Dinge in der Bewegung und muß sie auch in der Bewegung wiedergeben. Dennoch wird der Kenner wohl zu unterscheiden wissen, ob in einer schauspielerischen Individualität ein Sinn auf Kosten des andern geradezu vernachlässigt wird. Es gibt Schauspieler, die innerlich blind und darum armselig an Gesten sind, sie werden niemals die bezwingenden sein. Aber auch bei den andern, den Reichen werden Mimik und Geste mehr aus dem Anstoß durch die Empfindung als dem durch die Anschauung hervor-

gehen; der echte Schauspieler wird nie vor dem Spiegel studieren, und wenn ein Schauspieler das innere Vermögen des Auges über das gebotene Maß hinaus zu steigern versucht, wir er zum Poseur, wie der, der die Forderungen des Wohltautes über die des Affekttones setzt, zum Dilettator wird.

Als ein besonderer „Sinn“ des Schauspielers könnte das Gedächtnis gelten.

Man kann geradezu von einem Berufsgedächtnis reden. Musiker haben ein Gedächtnis für Noten, Mathematiker für Zahlen, Maler für Farben; Markart z. B. war imstande, die Farben eines entfernten, ihm bekannten Bildes sofort auf die Leinwand zu werfen, Bülow die einzelnen Noten einer von ihm dirigierten Sinfonie aufzuzeichnen, das Gedächtnis des Schauspielers aber ist vornehmlich ein Wortgedächtnis. Vermöge der Eigenart seines Berufes, die ihn zum ständigen „Auswendiglernen“ zwingt, hat er Gelegenheit, die Funktion der Gedächtnisarbeit ausgiebig zu beobachten, und wenn auch selbstverständlich Begabung und Anlage verschieden sind — der eine lernt „leicht“, der andere „schwer“ — so sind gewisse Merkmale doch gemeinsam. Ein gutes Gedächtnis für die „Rolle“ ist darum noch kein gutes Gedächtnis an sich, und mancher, der, wie der Fachausdruck lautet, die Rollen nur so „frisbt“, hat kein Sach- und Namensgedächtnis und wird darin von seinem Barbier beschämt. Um wieviel stärker auch die Gedächtniskraft in der Jugend ist als im Alter, kann namentlich der Schauspieler beobachten. Rollen, die er in der Jugend gelernt, sitzen

„bombenfest“, die später gelernten müssen immer wieder aufs neue aufgefrischt werden; das einmal Gewußte geht freilich selten ganz verloren, aber die späteren Schichten werden blaß und blässer, und der Griffel, der die Schrift in die Hirnrinde einprägt, wird immer stumpfer und weniger ausgiebig. Wie sehr aber die empfangenen Eindrücke schichtenweis im Gedächtnis aufgespeichert sind, tritt während der Arbeit des Auswendiglernens häufig ins Bewußtsein. Bei Auffrischung einer vor Jahren gespielten Rolle stehen auf einmal in der Erinnerung Personen da, an die man gar nicht mehr dachte, ja Zimmer, die man vielleicht nur vorübergehend bewohnt hat, sind plötzlich mit all den Einzelheiten ihrer Einrichtung wieder gegenwärtig. Auch den Eigensinn des Gedächtnisses kann der Schauspieler beobachten. An einer Stelle, an der er eines Abends gestrauchelt ist, sich versprochen hat, wird er auch das nächstmal nicht ungefährdet vorüberkommen, wie überhaupt die Furcht des „Steckenbleibens“ ein Gespenst ist, das ihm von Zeit zu Zeit die eiskalte Hand auf den Nacken legt. Mit der Sicherheit des Nachtwandlers ist er dahingeschritten, der Gefahren nicht bewußt, die ihn umlauern, ein Zufall, ein Stocken des Gedächtnisses bringt ihn eines Abends unversehens aus der Fassung, er sieht plötzlich den Abgrund vor sich, der bis dahin verdeckt dagelegen, und auf Wochen, Monate, ja mitunter für immer ist es aus mit der ursprünglichen stolzen Sicherheit. Das ist der geheimnisvolle Grund, warum Schauspieler, die scheinbar in der Vollkraft ihres Schaffens stehen, ganz unerwartet

ihrem Beruf entsagen, Zwangsgedanken richten sich wie Furien ein und rauben die Bewegungsfreiheit.

Störend, wenn auch minder gefährlich sind die Nebengedanken, die sich oft bei der Wiedergabe einer Rolle einstellen. Coquelin behauptete von sich, er könne, während er die Reden des Cyrano spreche, gleichzeitig eine mathematische Aufgabe lösen, und das mag zutreffen. Jedenfalls fällt es schwer, in einer oft gespielten Rolle, deren Text man mühelos beherrscht, die Gedanken ausschließlich auf den Gegenstand zu richten, allerhand zerstreuende Ablenkungen machen sich geltend und bilden ein Hindernis, die mechanische Arbeit der Gedächtniskraft geistig zu durchdringen. Hier ist der Punkt, wo die Gestaltungskraft des Schauspielers ihre Stärke erweist; denn nicht von einem eigentlichen Mitempfinden kann bei der Wiedergabe der Rolle die Rede sein, sondern vielmehr von einem gesteigerten Mitdenken, das sich bei genialen Begabungen zur Gewalt der Hypnose steigern kann, mit der die Zuhörer bezwungen werden. Die Stärke der schauspielerischen Begabung hängt nicht von dem Reichtum des Geistes ab — den Reichtum besitzt der Dichter oder soll ihn besitzen — wohl aber von der vermittelnden Nervenkraft der Sinne, die ihn befähigt, das geistig Abstrakte in das sinnlich Wahrnehmbare zu übersezten. Je deutlicher ihm das gelingt, um so größer ist seine Künstlerschaft.

Diese Steigerung der sinnlichen Fähigkeiten bringt die Reizbarkeit mit sich, die man so häufig am Schauspieler beobachtet, sie bringt auch, in ihrer Summe,

eine Feinfühligkeit mit sich, die diese Reizbarkeit erklärt. Damit ist nicht eine Feinfühligkeit im ethischen Sinn gemeint, sondern ein gelegentliches Überwiegen der inneren Sinneskräfte über die äußeren. Der Beruf färbt unbedingt auf den Menschen ab; der Kassierer, der beständig Noten zählt, wird schon am Griff die falschen Scheine von den echten unterscheiden können. Was aber hier bloß auf die Fingerspitzen wirkt, trifft bei dem Schauspieler den ganzen Menschen; bei ihm ist meistens das unbewußte Erkennen stärker als das bewußte, sein Intellekt ist in ständiger Tätigkeit, die Überfülle der Eindrücke zu verdauen, und weil seine Nerven so empfindsam sind und der innere Sinn den äußeren an Reizbarkeit übertrifft, so bildet sich bei ihm eine Art Witterungsvermögen aus, das, als reiner Instinkt, oft der beste Bestandteil seiner künstlerischen Begabung sein kann. Nach Art der Individualität sind hier bestimmte Unterschiede zu machen, allen gemeinsam aber ist ein gewisser Widerwille gegen jede bloß theoretische Belehrung. Darum steht die theaterfremde Spezies des „Doktor-Regisseurs“ so häufig dem Schauspieler unverstanden gegenüber, sie weiß nicht, daß ihm oft durch ein einziges aufklärendes Wort, einen Laut, ein Augenzwinkern besser gedient ist, als durch die langatmigste Auseinandersetzung. Darin versehen es auch so viele Autoren, die bei Einstudierung ihrer Stücke zugegen sind und hinterher die bittersten Klagen führen über Mangel an Verständnis, Entgegenkommen und guten Willen. Leicht ist es ja nicht, mit dem Schauspieler auf der Probe zu verkehren, wo

sich in der Arbeit des Ausgestaltens, in der Wiedergabe des oft noch nicht „sitzenden“ Textes die beruflich erworbene Reizbarkeit naturgemäß steigert. Neben dem inneren Gehör, das der Schauspieler pflegen und ausbilden muß, darf er auch das äußere nicht vernachlässigen. Nicht, daß er „jedes Wort aus dem Kasten zieht,“ auf den Souffleur „spielt,“ das kommt an guten Theatern heute kaum mehr vor, aber die zerstreuenden Eindrücke der Szene, des Zuschauerraums bringen es gelegentlich mit sich, daß ihm der textliche Faden entgleitet; dann bedarf es einer geschickten Hand, ihm den Faden wieder zuzuwerfen. Freilich hat an vielen Bühnen der Souffleukasten die Anziehungs Kraft eines Magnetenberges, der Männlein wie Weiblein in schönem Kreisrund um sich versammelt, und manche Schauspieler fühlen sich erst geborgen, wenn sie an dem rettenden Hügel stehen.

Entgleisungen bringt mehr oder weniger jeder Theaterabend, es wäre um den Schauspieler schlimm bestellt, wenn er sich nicht durch die beruflich erworbene Geistesgegenwart davor schützen könnte. Diese Geistesgegenwart besteht in einer Bereitschaft der Sinne, auf empfangene Eindrücke schneller und unmittelbarer als üblich zu reagieren. Dadurch wird der Schauspieler zum interessanten Objekt für den Psychologen, sein Beruf erfordert, daß er die sinnliche Empfänglichkeit in besonderem Grad ausbilde und sich ungeschmälert erhalten.

Seine künstlerische Arbeit

An der Wirkung, die das theatralische Kunstwerk ausübt, ist der Schauspieler ebenso beteiligt wie der Dichter; in welchem Maße, ist wohl in jedem einzelnen Falle verschieden, keineswegs aber ist die Schauspielkunst immer nur eine Hilfskunst der Dichtung, als die sie oft angesehen wird; vielmehr kommt ihr, ist nur die Künstlerschaft der Ausübenden groß genug, auf einem bestimmten Gebiete eine volle Selbständigkeit zu.

Ruhmvolle Namen sind mit unvergänglichen Lettern auf den Tafeln der Geschichte eingezzeichnet: Roscius, Burbadge, Garrick, Talma, Lekain, F. L. Schröder, Ludwig Devrient, Iffland, Seydelmann usw. Freilich nur Namen, ihre künstlerischen Schöpfungen sind mit den Persönlichkeiten ins Grab gesunken; aber leben nicht auf anderen Kunstgebieten, dort wo uns die Werke erhalten blieben, oft denn auch nichts weiter als nur die Namen fort? „Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? — Nein! Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein,” flagt schon Lessing.

Die Unsterblichkeit jener Schauspielernamen erbringt den Beweis, daß die Kunst, die ihre Träger ausübten, werktätigen Anteil nahm an dem großen Bau unserer geistigen Kultur, daß sie in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit ihre bedeutsame und eigenartige Aufgabe zu erfüllen hatte.

Der Einwand: eine Kunst, die nur Vergängliches schafft, die nur eine Augenblickswirkung zu erzielen vermag, zeitlich also beschränkt ist, könne dem Laufe der Zeiten ihre Spur nicht einprägen — hält nicht stich. Von Vorfahr auf Nachfolger schließt sich in die Kette der Überlieferung Glied an Glied; freilich treten Wandlungen ein, Wandlungen, die aber in der Zeit und im Wechsel des Geschmackes ihre Ursache haben. Daher ist auch ständig und von jeher vom Verfall der Schauspielkunst die Rede gewesen, jeder urteilt aus seiner Zeit heraus und trägt dem Geschmack der folgenden nicht Rechnung. Die Kunst aber verliert den einmal gewonnenen Boden nicht unter sich, büßt wohl je nach der Art der führenden Persönlichkeiten zeitweise technische Hilfsmittel ein, um wieder neue und anders geartete zu gewinnen; wie sich denn überhaupt erkennen lässt, daß epochenweise einer Generation im Schauspiel das Wort, oder um sich des Ausdrucks zu bedienen, das Hörbare das Wichtigere ist, einer anderen das Sichtbare. Dadurch wird in der schauspielerischen Kunst einmal der Hauptwert auf die ausdrucksvolle Geste gelegt, das andere Mal auf das schöne Wort.

Die Tragik im Leben des Schauspielers aber besteht in der Unfreiheit seinem Stoffgebiet gegenüber. Jeder andere Künstler kann sich den Gegenstand wählen, an dem er seine Gestaltungskraft erproben will, der Schauspieler ist an die Rolle gebunden, die ihm oftmals nicht Gelegenheit gibt, den übergossenen Drang seiner künstlerischen Seele zu offenbaren. Eine schlimmere

Grenze als die Rolle setzt ihm aber noch die eigene Persönlichkeit, die sich in soundso vielen Fällen nicht für die Rolle eignet, die der Schauspieler darstellen möchte und für die er sich innerlich berufen fühlt.

Auch die schauspielerischen Talente spezifizieren sich; um nur grobe Unterschiede auseinanderzuhalten, könnte man die Veranlagungen je nach ihrer Art in die Begriffe heroisch, lyrisch, komisch zerlegen. Nun kann die Kraft und Energie für die Darstellung des Heroischen in einem kleinen Körper stecken, der Schwung einer lyrischen Begabung durch eine hölzerne Stimme beeinträchtigt sein, die Ausdrucksfähigkeit des Komikers durch ragende Gestalt und ein klassisches Profil. Auch Vorteile können im Wege stehen, wie sich denn kurzerhand die Formel aufstellen lässt: schauspielerisches Talent besteht aus der Übereinstimmung der inneren Veranlagung mit den zur Verfügung stehenden äußeren Ausdrucksmitteln. Äußere Ausdrucksmittel sind die Stimme, das Gesicht, Augen, Hände und Gliedmaßen. Was die Stimme anbelangt, ist nicht die Fülle und ihr Wohlklang das entscheidende, sondern die Fähigkeit, den differenzierten Schattierungen seelischer Zustände treffenden Ausdruck zu geben. Schon Laube fragte, daß viele Schauspieler an ihrem schönen Organ zugrunde gehen. Er meinte alle die, welche, durch ihre Mittel verführt, statt im Tonbereich der Empfindung in der des Klanges schwelgen. Auch die Stimmlage ist von ausschlaggebender Bedeutung. Tenororgane sind für das Sprechen wenig geeignet, der mächtvolle Helden tenor spricht meist mit kläglicher Stimme, der

Baß brummt, nur der Bariton hat die für die Sprechstimme geeignete Lage. Aber auch hier stoßen wir auf bezeichnende Unterschiede. Der helle, hohe Bariton befähigt zur Darstellung der sogenannten Charakterrollen, der tiefere, volle für die der Helden. Davison, Mitterwurzer, Possart, Bassermann sind oder waren mit hellen Organen ausgestattet, Hendrichs, Emil Devrient, Matkowsky mit dunklen. Der helle Ton eignet sich mehr für den Ausdruck geistiger Schärfe, der dunkle für den schwelender Leidenschaft. Übereinstimmung zwischen Begabung und Mittel waren auch hier die Träger des Erfolges.

Ein großes sprechendes Auge ist für die Darstellung außergewöhnlicher Menschen unerlässlich, die Gewalt von Ludwig Devrients künstlerischem Vermögen beruhte zum Teil in seinen großen sprechenden Augen; was die übrige Körperlichkeit anbelangt, so ist das Ebenmaß der Glieder nicht so wichtig wie ihre Beweglichkeit; im höheren Maße gilt das vom Antlitz, von der Miene. Aus der Beweglichkeit der Gesichtsmuskel lässt sich auf das Vorhandensein von schauspielerischem Talent schließen.

Soviel von den äußeren Ausdrucksmitteln; was die inneren betrifft, so lassen sie sich nicht im gleichen Maße auf die Wage legen, am ehesten könnte das noch mit dem sogenannten Kunstverständ geschehen. Der geistreiche Schauspieler ist oft nichts weniger als geistreich im gewöhnlichen Sinne, er ist es nur dann, wenn Geist und Talent sich gegenseitig befriichten, ineinander aufgehen. Der denkende Künstler ist nicht

mehr, wie Lessing meint, noch einmal soviel wert, weil heute — namentlich beim Schauspieler — die Kraft des Denkens über die des Talents so oft das Nebergewicht gewinnt und die naive Selbstverständlichkeit des künstlerischen Schaffens beeinträchtigt.

Innere und äußere Ausdrucksmittel können aber nur einem Zwecke dienen: seelische Vorgänge in mimische Anschaulichkeit zu übersezzen; vermöge der Willenskraft geschieht das ja von selbst, der Schauspieler aber muß seiner Körperlichkeit die Kennzeichen einer seelischen Erregung aufzuprägen wissen, die ihn gar nicht befällt, seine Phantasie muß den Muskel- und Nervenapparat in die gleiche Bewegung setzen können, wie ihn sonst nur die Erregung selber versezt. Hier ist der springende Punkt, in ihm konzentrieren sich die Fähigkeiten des Schauspielers. Sie bestehen nicht im Sichdecken der Ausdrucksmittel allein, sondern in der Feinfühligkeit der elektrischen Nervenleitung, die einen Hirnreiz ohne den Nachdruck der wirklichen Empfindung in die Muskelbahnen leitet.

Hiermit erledigt sich auch die alte, so oft aufgeworfene Frage, soll der Schauspieler das wirklich empfinden, was er spielt; die wirkliche Empfindung in das Gebiet des körperlichen Ausdrucksvermögens zu leiten, ist ja Natur; zur Kunst wird sie erst, wenn es sich um den Ausdruck vorgestellter Empfindungen handelt und wenn auf diesem Wege Natur in Kunst sich verwandelt.

Im Bereich der schauspielerischen Gestaltung kommt es nicht auf die Konzentration des Empfindungs-

sondern auf die des Denkvermögens an; je größer die vorstellende Kraft ist, je mehr sie es vermag, die vom Dichter in den Grundzügen geschaffene Gestalt in all ihren Eigenheiten zu sehen und zu erkennen, desto mehr wird der Schauspieler imstande sein, seine eigene Körperlichkeit zu beeinflussen, und ihr, vermöge der ihm geläufigen Wechselwirkung zwischen Hirn und Muskeln, eben die Eigenheiten abgewinnen, die für die Darstellung der betreffenden Figur in Frage kommen. Noch eins ist zu bemerken: der Ton in seiner Färbung ist ganz von der Miene abhängig, von der Anspannung oder Entspannung der Muskel. Reagiert der Körper haarscharf auf die ihm durch die Phantasie gegebenen Vorstellungsbilder, so wird der Ton echt sein, wenn die Gebärde echt war. Beides steht in ursächlichem, unverrückbarem Zusammenhang.

Hier ist der Punkt, wo die eigentliche selbständige Arbeit des Schauspielers einsetzt; ist die Kraft seines Denkvermögens stark genug, daß sie die eben geschilderte Art der Selbstsuggestion zuläßt, so wird ihm auch die Suggestion der Masse gelingen. Es gibt viele, die sagen, dieses oder jenes Stück lese ich lieber, als daß ich es sehe. Aber dem einsamen Leser, selbst wenn es ihm gelingt, in seiner Anschauung die Gestalten der Dichtung in das farbige Licht des Lebens zurück, wird immer eins fehlen: das Mitempfinden der ihn umgebenden Menge. Welch ansteckende Kraft besitzt nicht das Lachen, der Begriff Lustigkeit ist ohne den der Geselligkeit gar nicht zu denken; aber nicht nur Lust-, auch Leidempfindungen stecken an, das

Schluchzen des Ergriffenen löst auch im Auge des Nachbars die Träne aus. Sache des Schauspielers ist es, diese Gemeinschaft im Massenempfinden hervorzurufen, den Kalten, Gleichgültigen aus dem Bannkreis seines Ichs heraus und in die allgemeine Ergriffenheit mit hinein zu reißen.

Die Wirkung durch den Schauspieler geht von den Sinnen aus und wendet sich an die Sinne; sein geistiges Vermögen setzt sich in körperliche Anschaulichkeit um, der Ton seiner Stimme verlebendigt nicht nur das Wort des Dichters, er ergänzt es, gibt ihm Blutwärme, läßt es aufleuchten und drückt dem Abstrakten den Stempel des Persönlichen auf. Das Wort ist das geistige Eigentum des Dichters, Ton und Gebärde das des Schauspielers; je stärker die Person des Schauspielers, je mehr wächst sein künstlerischer Anteil an der dargestellten Figur. Er hat die Aufgabe, schwachen Gebilden der dramatischen Literatur den Schein des wirklichen Lebens zu verleihen, die Gestalten in den großen Dichtungen aber in ein neues Licht zu rücken und sie dadurch lebendig zu erhalten im Besitz der Nation. Auch auf Meisterwerke schichtet sich Staub; die Schauspielkunst hat das, was an ihnen zeitgenössisch ist, zu übertragen in das Leben des gegenwärtigen Tages und sie dadurch rein und neu zu erhalten. Die Geschichte der Schauspielkunst beweist, daß sie diese ihre wirkliche Aufgabe erfüllt, dort am nachhaltigsten, wo es unbewußt geschieht, wo nicht eine absichtliche Modernisierung vorliegt; denn die Kunst des Schauspielers ruht im Unbewußten;

ungleich jedem anderen Künstler kann der Schauspieler seine Gebilde nicht sehen, darum geht sein Weg gar oft im Dunkeln, und er täuscht sich über die in ihm wirksamen Kräfte. Seine künstlerische Arbeit und sein Heil liegt einzig in der Ausgestaltung seiner Persönlichkeit; wie auf einem Instrument muß er die Skalen der Leidenschafts- und Empfindungstöne beherrschen; je reicher und vollkommener sein Instrument ist, um so größer ist auch seine Wandlungsfähigkeit; freilich nicht jede Rolle wird ihm Gelegenheit geben, den ganzen Umfang seines Könnens zu erweisen, Künstler aber ist er nur dann, wenn er stets die volle Summe seines Könnens an die Aufgabe setzt.

Sein Lehrmeister

Sie sind alle seine Lehrmeister, Lessing, Goethe, Ibsen, aber keiner hat wie Shakespeare dem Schauspieler Aufgaben gestellt, die in gleicher Vollständigkeit ein Bild der menschlichen Leidenschaften geben, kein anderer hat ihm aber auch in gleicher dramaturgischer Einsicht die Hand gereicht, diese Aufgaben mit den zu Gebote stehenden Kunstmitteln zu erfüllen. In der Flucht der Erscheinungen ist Shakespeare der ruhende Pol. Das Wort „Theater“ hat heute einen Beigeschmack, Shakespeare ist Theater durch und durch und dennoch Leben durch und durch. Ihm gegenüber gibt es keine alte und neue Schauspielkunst, er erzieht den Schauspieler zur Natur, wurde ihm zum Lehrmeister. Obwohl Shakespeare selber seine Kunst nur in Nebenrollen ausübte, war ihm das schauspielerische Handwerk durch und durch geläufig, er beweist es in jeder Zeile seiner Werke, beweist es durch den Weg, den er einschlägt, um auf die Psyche des Schauspielers zu wirken, dem die grauen Gespinste der Theorie niemals zum Heil gereichen. Spricht Shakespeare, wie im Hamlet, Gesetze und Regeln bündig aus, so treffen sie den Nagel auf den Kopf, überall sonst zwingt die Unmittelbarkeit der Dichtung zur Unmittelbarkeit der Wiedergabe, sie ruft die mimische Bereitschaft wach, sichert vor rhetorischem Er-

starrung, rüttelt die Phantasie auf, die ergiebigste, ach, so oft verschüttete Quelle im schauspielerischen Schaffen. Shakespeare hebt den Schauspieler, der mitunter auf hinkenden Gäulen sitzt, auf das Edelroß seiner Dichtung, das freilich nur den geschickten Reiter trägt, den ungeschickten aber in den Sand wirft. Shakespeares Dichtung holt aus der Kunst des Schauspielers das Letzte und Feinste heraus: die persönliche Note. Nur wer diese seiner Gestaltung aufzudrücken vermag, besteht bei Shakespeare. Alle Schablone, die im Bereich der Bühnenkunst in den verschiedensten Bezirken sich forterbt, reicht für die Darstellung seiner Figuren nicht aus; hier kommt nur der Schauspieler ans Ziel, der es vermag, in die Adern der dichterischen Gestalt sein eigenes Blut zu gießen, ihrer Physiognomie besondere, seiner persönlichen Natur entlehnte Züge zu geben. Was als Aufgabe und Gewinn der neuen Schauspielkunst gepriesen wird: psychologische Vertiefung, Leuchtkraft der Seelenanalyse, das hat Shakespeare von jeher von seinem Interpreten gefordert und ist ihm auch von jeher durch die Gilde der echten Shakespeare-Darsteller zuteil geworden.

Shakespeares Figuren werden um so lebendiger, je mehr die nachschaffende Kraft des Schauspielers in ihnen zur Geltung kommt, darum gleichen sie einander nicht in der Wiedergabe, sie werden anders in der Hand jedes großen Schauspielers; wohl stehen sie überall auf dem festgegründeten Boden der Dichtung, aus dem sie nicht zu entwurzeln sind, dennoch überraschen immer und immer wieder neue Züge, die

geniale Darsteller ihnen entlocken. So herrlich die Aufgaben sind, die unsere klassische Dichtung der Schauspielkunst bietet, in den meisten Fällen sind sie strenger gefaßt, binden den Darsteller und verlangen eine konkrete Erfüllung. Oft versagt die Schauspielkunst, wenn sie es versucht, den Boden umzugraben, auf dem eine bestimmte Figur entstanden ist, in dem sie historisch und literarhistorisch fußt. Auf den Zauberwiesen Shakespeares jedoch kann sich der Schauspieler nach Belieben tummeln, die Gebilde der Phantasie nach eigenem Ermessen zur Wirklichkeit formen, sie den Veränderungen von Zeit und Geschmack leichter anpassen. Hamlet wurde in jedem Zeitalter anders gespielt, und jedesmal der Empfindung und Anschauung des Zeitalters gemäß.

In den Werken Shakespeares begegnen sich Dichtkunst und Theater noch in einem besonderen Punkt, Tragik und Humor wechseln miteinander ab. Wer das Theater und die Psyche des Schauspielers kennt, der weiß, daß die besten Schöpfungen in „Laune“ geboren werden, nicht als das Resultat mühseliger Gehirnarbeit, sondern als glückliche Inspiration des Augenblicks. Nicht der graue Ernst der Studierstube bringt sie zuwege, ihr Nährquell ist die mit Einbildungskraft gesättigte Bühnenluft, der selbst bei tragisch elektrischer Ladung die Blitze der Heiterkeit nicht fehlen. Sie sind die Würze der Probenarbeit und waren es gewiß bei den Schauspielern Shakespeares, die nicht nur ihr bretternes Gerüst im Freien aufgeschlagen haben, die auch im wahrsten Sinne des

Wortes Freilichtschauspieler gewesen sind. Diese schauspielerische Freilichtmalerei spiegelt sich in den Werken Shakespeares, sie sind nicht nur für die Bühne, sie sind auf der Bühne geboren.

Darum trocken auch die Schauspieler aller Bacon-Theorie und nehmen den Dichter als ihren erlauchten Kollegen unmittelbar in Anspruch. Ihn umwittert, umleuchtet der Begriff Theater. Als echter Schauspieler denkt und lebt er im Bannkreis der Bühne, alle seine Stücke sind erfüllt von Beziehungen und Gleichnissen, die aus der Welt und Umwelt des Theaters stammen; oft sind sie anachronistisch, wie im Cäsar und Coriolan, wundersam in der bühnenfremden Zeit des Macbeth und Lear, überall aber verraten sie den im und für das Theater schaffenden Dichter.

Damals wurde freilich der playwright, der Komödien-schreiber, nicht für voll genommen; er galt nur als ein Glied des Theaters, und nicht einmal als das wichtigste. Nach der herrschenden Auffassung gehörten Theaterstücke überhaupt nicht zur Literatur, sie waren lediglich zur Ausfüllung des Abends bestimmt und dienten niemals zur Lektüre. Darum, und auch aus Gründen der praktischen Theaterführung, wurde die Drucklegung vermieden. Kollegen waren es, die nach Shakespeares Tode die Herausgabe von neunzehn seiner Stücke besorgten, ohne John Heminge und Henry Cordell wären sie vielleicht der Nachwelt verloren gegangen. Das Wenige, das wir von Shakespeares Lebensgang wissen, verdanken wir wieder einem Schauspieler, die

wichtigste Quelle Rowes 1709 erschienener Lebensbeschreibung stützt sich auf Mitteilungen des Schauspielers Betterton, der 1690 in Warwickshire eine Reise unternahm, die den ausgesprochenen Zweck hatte, etwaige noch vorhandene Überlieferungen zu sammeln.

Als Dichter umfaßte Shakespeare die Höhen und Tiefen des Lebens, als Schauspieler war er in den verschiedensten Bezirken seiner Kunst heimisch. Mit seinem Kollegen Ben Jonson, der eines Beinbruches halber seine Wirksamkeit als Darsteller zwar aufgeben mußte, tollte er als wildes Genie in der „Meermaid“ und in „White House“ die Nächte durch, bei der königlichen Prozession vom Tower nach Whitehall, beim festlichen Einzug Jakobs I., ritt, wie Georg Brandes berichtet, ganz vorn an der Spitze des Zuges hinter den Herolden unter the Kings Servants William Shakespeare. Ihm, im Verein mit Lawrence Fletcher, wurde 1603 das Patent ausgestellt, durch das die bisherige Truppe des Lord-Kammerherrn zu königlichen Schauspielern befördert wurde. Als Dramaturg mit dem Auffrischen und Umarbeiten alter Stücke hatte Shakespeare seine theatralische Laufbahn begonnen, als Unternehmer und Direktor setzte er sich schließlich zur Ruhe. War seine Tätigkeit als Schauspieler auch gering, so war sie gewiß umfassend und bedeutsam als Regisseur, als „Instructor“. Es ist überliefert, daß Shakespeare dem Schauspieler Taylor die Rolle des Hamlet, dem Schauspieler Lowin die Rolle Heinrichs VIII. einstudiert habe, und daß in diesen Rollen die Spielweise des oben erwähnten Betterton, des

berühmtesten Schauspielers der Restaurationszeit, durch Vermittlung dieser Vorgänger auf Shakespeare selber zurückgehe.

Durch seine Werke hat er die dramatische Dichtkunst auf ihren Gipfel, durch das Maß der Aufgaben, das er ihr bot, die darstellende Kunst auf die höchste Stufe gehoben. Für das eine preist ihn die Welt, für das andere danken ihm, unauslöschlich, die Berufsgenossen.

Der Nachwuchs

Der Weg zur Bühne gleicht einer Bergwanderung. Kaum sind die sanften Talwege der Liebhaberbühnen, der Theaterschulen verlassen, kommt das harte Gerölle; kritische Steinschläge fallen nieder, und wer im Nebel sich verirrt, und den Weg hinauf nicht finden kann, sagt das Wetterglück an, das ihn schmählich im Stich gelassen. Viele klimmen den steilen Pfad empor, ohne ihre Kräfte, ohne die Fährnisse des Weges zu kennen, überrennen die Warnungstafeln und verfehlten das Ziel.

Trotz der weithinschallenden Klagen über die Widerwärtigkeiten des Berufes, über die Ungunst der Erwerbsverhältnisse ist der Zudrang zum Theater heute lebhafter denn je. Das bringt die Verbürgerlichung des Standes mit sich, es braucht sich keiner mehr zu schämen, einen Komödianten zum Better zu haben, das ist ein Kerl im Staat geworden, und die Wäsche am Zaun kann ruhig hängen bleiben. Dennoch sind die breiten Schilderungen vom Theaterelend keine zurechtgestutzten Märchen. Wenn das Auge des Phantasiemenschen — und das ist der Schauspieler, der gute wie der schlechte — alles nur in greller Beleuchtung sieht, so erscheint seinem gereizten und gesteigerten Empfinden überdies die sich allenthalben auftuende Kluft zwischen Erstrebtem und Erreichtem so tief und schwarz wie niemandem sonst.

Wie zum Bergsteigen gesunder Atem, so ist zum Theaterspiel Talent notwendig. Woran aber läßt sich das erkennen? Im voraus und mit Sicherheit? Oft erscheint als Talent, was in Wahrheit nur starke Anempfindung ist, der geistigen Fähigkeit mangelt das körperliche Ausdrucksvermögen. Oder was zur Täuschung noch häufiger die Veranlassung gibt: zwischen den geistigen und körperlichen Fähigkeiten besteht ein Mißverhältnis, das sich nicht im ersten Augenblick, wohl aber später offenbart.

Der Weg, den der Schauspieler in seiner Entwicklung nimmt, ist in Nebel gehüllt, oft ist er lange im unklaren über die eigene Persönlichkeit, vielmehr über die Wirkung, die sie ausübt; im Kristallisierungsprozeß, der sich zwischen Talent und Persönlichkeit vollzieht, gibt die Willensstärke den Ausschlag; sie muß besonderer Art sein, im Charakter wie in der Phantasie ihre Wurzel haben, und darf nie ihre Flügelkraft verlieren, selbst wenn Enttäuschungen wie Hagelschläge erfolgen.

Die zum Aufstieg in der Kunst notwendigen Eigenschaften lassen sich in ihren Einzelheiten und ihren Beziehungen zueinander nicht im voraus erkennen und prüfen, darum ist der Weg zur Bühne ein so unsicherer, er gleicht fast immer einem Sprung ins Dunkle, und viele sind es, die ihr Lebensglück dabei einbüßen. Immer wird auf die Fälle hingewiesen, in denen es den anfänglich Verkannten gelungen ist, sich endlich durchzusezen. Seydelmann wurde ausgelacht, die Niemann von der Probe geschickt, Bassermann

gefündigt. Das sind die einzelnen in die Augen springenden Ausnahmen. Aber von der Hekatombe verunglückter Existzenzen, die in der Steinwüste des Theaterelends schmachten, sich in den Schlüchten versteigen haben, ohne den Weg wieder zurück zu finden, ist wohl im allgemeinen die Rede — vielleicht in dieser Allgemeinheit zu viel — aber man kennt die individuellen Schicksale nicht, hält sich nur an das Beispiel der wenigen Auserwählten, deren glückliche Laufbahn verführerisch vor Augen liegt.

Der Weg zur Bühne geht entweder durch die blumigen Wiesen der Theaterschulen oder durch die mehr oder weniger dunkeln Studierstuben der dramatischen Lehrer. Der erste Weg ist der angenehmere, freundlichere, er bietet der kunst- und theaterbegeisterten Jugend einen Tummelplatz für gemeinsame Schwärmerei, die Einzelstunden dagegen sind trockener, vielleicht aber förderlicher, weil hier auf die Besonderheit des Schülers mehr Rücksicht genommen werden kann; auch vermag der Einzellehrer, sofern er gewissenhaft ist, bei Zeiten zur Umkehr zu mahnen, wenn keine nennenswerten Spuren von Entwicklung sich zeigen. Ohne aber diese eine oder andere Durchgangspforte passiert zu haben, ist für den Anfänger heutzutage kaum ein Engagement zu finden. So sehr die technischen Fertigkeiten die Grundlage für die Ausübung des Berufes bilden sollen, so selten werden sie eigentlich in der Schule ausreichend erworben; entweder hat der Schüler zu wenig gelernt, oder — was auch vorkommen pflegt — der Lehrer; ein Übel aber ist dem

dramatischen Unterricht, mag er auch noch so gewissenhaft sein, gemeinsam, er schablonisiert. Der frühere Weg, der mit einer untergeordneten Stellung an der Schmiede begann, war im Anfang dornenvoller, aber er schuf, wenn Begabung vorhanden war, Individualitäten, die sich im Laufe langer und schwerer Wanderjahre zu Künstlern entwickelten. Jetzt werden mit den Spielern die großen Rollen des Faches gepaukt, und wenn der Novize die erste Stellung bezieht, misachtet er die kleinen Aufgaben, die sich ihm bieten, und verschmäht es, an ihnen zu lernen. Das erste Engagement überhaupt! Es ist meistens die erste große Enttäuschung. Der Talentproß der Theaterschule dümkt sich fehl am Orte und wandert weiter. Hier ist ein Regisseur, der ihn nicht zu würdigen weiß, dort ein Kritiker, der ihm übel will, anderswo wieder ein Rivale, der ihm das Wasser abgräbt, stets lehrt sich das grossende Künstlerauge nach außen und nie nach innen. Schließlich treibt er im seichten Fahrwasser der Routine, wo es sich ohne Anstrengung schwimmen lässt, wundert sich aber des Todes, daß nicht alle Direktoren der großen Theater die sämtlichen zehn Finger nach ihm aussstrecken. Andere wieder erleiden ihre Misserfolge unter bitteren Qualen, sie zermartern sich und können die Ursache nicht ergründen, sie schuften, wechseln das Fach, werden alt und grau und sind am Ende nicht weiter als im Anfang, ja schlimmer! Bangt ihnen erst um ihre Karriere, so bangt ihnen bald um ihre Existenz, den alternden Schauspieler, sofern er sich nicht zum Künstler durch-

gerungen hat, will keiner mehr haben. Freilich, das Glück, es tappt auch hier blind unter die Menge. Aber es gibt nur ein wirkliches Glück für den Schauspieler, im rechten Zeitpunkt — dem der Entwicklungsmöglichkeit — an die rechte Stelle zu kommen, denn auch darin unterscheidet sich das Theater von vielen anderen Berufen, es ist leichter eine Stellung zu erringen, als sie auf die Dauer zu behaupten.

Alles in allem: ein verwinkelner Beruf. Ein Beruf, der eine Dauerkraft der Phantasie erfordert, die das Selbstbewußtsein gelegentlich bis an die Schwelle des Größenwahns steigert, dabei eine innere Einkehr erheischt, die der fasteindenden Seelenforschung des demütigen Büßermönches gleichkommt. Ein Beruf, der eine persönlich starke Eigenart verlangt, aber zugleich die Fähigkeit, sich ihrer zu entäußern; Nerven voraussetzt, die empfindsam wie Schneckenhörner, aber gleichzeitig dick wie Täue sind, eine Spannkraft, die Abgründe überspringt, aber auch — zager Schritte fähig ist.

Ein Bergpartie mit allen ihren Gefahren! Wer an den Gipfel gelangen will, braucht Kraft, Ausdauer, Wetterglück, und wenn ihm das Schicksal wohl will, einen guten, verlässlichen Führer.

Welche Wege sind nun zur Erziehung des Schauspielers einzuschlagen? Es wird beim Sprechunterricht begonnen werden müssen. Wenn aber irgendwo die Rücksicht auf die individuelle Anlage den Ausschlag geben soll, so ist das hier der Fall. Man spricht von alter und moderner Schule, aber hier wie dort ist die Persönlichkeit des Schauspielers zum Kunstwerk

geworden, oder soll es wenigstens geworden sein. Freilich, ein Unterschied macht sich bemerkbar. Früher ging der Schauspieler im Schlapphut und mit wallenden Locken einher, heute sucht er Stand und Beruf durch möglichst unauffällige Tracht zu verbergen. Früher übertrug der Schauspieler die erworbene Kunstsprache in seinen Umgangston und wurde farbiger, heute ist er bestrebt, den Umgangston zur Kunstsprache zu erhöhen, und ist schlichter. Hier hat der moderne schauspielerische Unterricht einzusezen, das ist sein Ausgangs-, wenn auch nicht sein Endpunkt. Dadurch, daß auch die gesteigerte und erhöhte Sprache nie den Zusammenhang mit der Bodenständigkeit des eigenen Ausdrucksvermögens verliert, wird die Natürlichkeit gewonnen, bildet sich die Individualität. Tonschulung, Ausmerzen des Dialekts, Hebung des Gefühls für Rhythmus in Laut und Bewegung sollten wie die allernotwendigsten Handwerksgriffe in der Führung des Unterrichts mit einhergehen, immer aber der Gesichtspunkt vorwalten: hier ist nur der Pflug anzusezen, der Boden aufzureißen, die Saat muß von selber aufgehen, tut sie das nicht, dann waren eben nur taube Körner vorhanden.

Die Feinfühligkeit der Nervenbahnen, die Grundbedingung für die Ausübung der schauspielerischen Kunst muß der Struktur zugrunde liegen; auf ihre Lockerung aber kann der Unterricht einwirken, unter ständiger Rücksichtnahme auf vorhandene sprachliche und mimische Besonderheiten und in Schonung etwaiger zutage tretender, nicht zu tilgender Schwächen.

Aus Mängeln und Vorzügen entwickelt sich der Reiz einer Individualität.

Die eigentliche Erziehung des Schauspielers beginnt aber erst, wenn er der Schule den Rücken kehrt, wenn er von der Leine des Schwimmeisters loskommt. Eine Eigenart des schauspielerischen Talentes ist die Schärfe der Beobachtungsgabe, der Schauspieler lernt am sichersten durch das Beispiel, ohne jedes Zutun wächst seine Begabung und sein Können, ist er von wirklichen Künstlern umgeben; sie üben unbewußt einen stärkeren Einfluß auf ihn, als in vielen Fällen der Regisseur, der, die Grundbedingungen der schauspielerischen Erziehung oft verkennend, nicht zum Erzieher, sondern zum Abrichter wird. Einer einzelnen Leistung kann so auf die Beine geholfen werden, dem Stück, der Aufführung ist in dem besonderen Fall oft ein unleugbarer Dienst erwiesen, aber nicht dem Wachstum des Schauspielers. Durch beständiges „Gemütsturnen“ hat er seine Nervenkraft in Fluß zu halten, wenn er nicht zur Schablone, zum Routinier erstarrten will. Für den Erzieher des Schauspielers gilt, was für jede Gattung von Lehrer zutrifft: sein Einfluß ist um so größer, je weniger die Absicht der Einwirkung zutage tritt.

Sprunghafter als anderswo vollziehen sich die Karrieren, oft sogar spielt der Zufall witzig hinein. Als in der alten Müllnerschen „Schuld“ Hugo von dem Gürtel sprach, den er Elvira um den „schlanfen Leib“ binden wollte, lachte das Publikum die damals noch unberühmte, aber schon beliebte Sophie Schröder aus. In der Zornesröte faßte sie den Entschluß,

Heldenmutter zu werden, und damit stieg sie auf der Leiter des Ruhmes zur höchsten Sprosse empor. Der kleine Brünner Schauspieler Lewinsky hat Laube um ein Probespiel, das ihm ganz unerwartet Gelegenheit gab, im Burgtheater als Franz Moor aufzutreten, und aus der Nacht des tiefsten Provinzdunkels schreitet er in die hellste Sonne der Berühmtheit. Nirgends anders als im Bereich der Bühne dreht das Glück so wunderlich seine Kugel um, daher das Hoffen, Lauen, Harren auf den Erfolg, der sich einstellen kann, wie der Treffer in der Lotterie. Aber um dort zu gewinnen, muß man auch setzen können. Was nützt der durchschlagendste Erfolg, wenn kein Theatergewaltiger Zeuge ist, was hilft die glänzendste Kritik, wenn man nicht an sie glaubt.

Der Maler kann sein Bild ausstellen, zum mindesten die Entscheidung der Jury herausfordern, das kann der Schauspieler nicht; er kann tausendmal bitten, man möge kommen und ihn ansehen, trotz guter Zugverbindungen kommt man nicht. Man muß ihm daher Gelegenheit bieten, seine Kunst zu zeigen. Um sich ein Urteil zu bilden, braucht der Fachmann freilich nicht immer eine in sich abgeschlossene Leistung oder ein Reihen von Rollen zu sehen; Erscheinung, Blick, Ton eines Darstellers lassen oft dessen Fähigkeiten mehr ahnen als erkennen. Oft genügt das, denn der Gang, den die Entwicklung in dem einzelnen Falle nimmt, ist ohnehin nicht vorauszusehen. Auch hat ein Theaterleiter bei Auswahl seiner Schauspieler den Geschmack seines Publikums in Rechnung zu ziehen;

überdies handelt es sich manchmal um die Besetzung einer Lücke, für deren Ausfüllung die Eigenschaften des vorhandenen Personals ebenso sehr ins Gewicht fallen, wie die des Bewerbers, und oft kommt das Engagement nur aus dem Grunde nicht zustande, weil der Bewerber nicht „in den Rahmen“ passt. So können tausend Umstände das Emporkommen verhindern, hilfreich ist neben dem Talent in allen Fällen — die Kraft starker Ellenbogen.

Der Kampf mit dem Objekt

Der berühmte Roman F. Th. Vischers „Auch Einer“ schildert die Allgegenwart des Objekts in seiner ganzen ihm angeborenen Tücke und Abscheulichkeit. Wie aber würde der Stein und Stein fluchende Held des Romans erst losgelegt haben, hätte ihn sein Schicksal mit jener Welt in Verbindung gebracht, die man die der Bretter nennt. Dort erheben sich die Unbilden des Alltags zur Grausamkeit; nicht nur Brillen, die sich verstecken, Knoten, die sich verdröseln, eigenfinnige Hemdenknöpfe, die nicht ins Knopfloch wollen, abbrechende Bleistifte und stockige Tintenfässer werden zur Qual, ein ganzes Arsenal von Widerborstigkeiten wird aufgeboten, die gleichsam als theatrale Druckfehlerteufel den Bühnenraum von der Versenkung bis zum Schnürboden mit Bosheit durchseuchen. Der Zuschauer, der gelassen vor dem Vorhang sitzt, ahnt nicht, was hinter den Falten der still und ehrwürdig niederhängenden Gardine auf den Proben für Kämpfe getobt haben, Kämpfe mit dem „Racker“ Objekt, das mitten in die Vorstellung hinein oft noch sein unheilspeidendes Haupt grinsend erhebt.

Denn der Kräfte — und nicht immer der friedfertigen — waren ihrer viele am Werk, ehe die Aufführung zustande kam, die anscheinend jetzt so glatt verläuft; neben den Hauptpersonen, den Schauspielern,

find es der Maschinenmeister, der Dekorationsmaler, der Kostümzeichner, der Schneider, der Requisiteur, der Beleuchter, der Inspizient, der Tapezierer, kurz eine kleine Armee von mehr oder minder notwendigen Leuten, von denen naturgemäß jeder einmal daneben greift; denn sie alle, die im Licht der Rampe und im Staub der Kulisse ihr Brot essen, sind den Pfeilen und Schleudern eines wütenden Geschicks ganz besonders verfallen. Ehe die Arbeit des einzelnen sich völlig und ohne Rest in das Ganze fügt, gibt es tausend Hemmungen und Hindernisse zu überwinden; man glaubt im besten Zug zu sein, da tönt es: „Halt!“ und wieder: „Halt!“, bald hat der Inspizient, bald der Schauspieler die Unterbrechung verschuldet, bald der Schnürmeister, der die Wolken zu tief herabgelassen. Die fortwährenden Unterbrechungen können rasend machen, immer die am meisten, die sie gerade im Augenblick nicht verschuldet haben und doch darunter leiden müssen, aber, Geduld! an jeden kommt die Reihe; jeder muß fühlen, wie „Nickel und Igel“ Objekt ihm ganz besonders zusezen und seine Kreise stören; am empfindlichsten der Regisseur, dem die Aufgabe zufällt, all die gesonderten, scheinbar oft widersinnigen und doch auf einen gemeinsamen Zweck abzielenden Tätigkeiten einander dienstbar zu machen und die Teile zum Ganzen zu runden.

Um mit Kleinigkeiten zu beginnen: Da wurde eine bestimmte Beleuchtung auf das sorgfältigste ausgetestet und ausgerechnet; am Abend setzt ein ungeschickter Arbeiter ein Versatzstück um eine Handbreit

weiter in die Szene hinein, als bestimmt war, und auf den blauen Prospekt, der den Azur des Himmels vorstellen soll, fällt der schwarze Schatten — eines Feuerwehrmannes, der, um besser sehen zu können, die Gelegenheit benützte, weiter vorzutreten, und damit in die Lichtlinie geraten war. Feuerwehrmänner sind nämlich allerwärts hinter den Kulissen postiert. Oder: die Steigerung von Rede und Gegenrede ist in einer besonders zugespitzten dramatischen Szene aufs peinlichste ausgeschüttelt, ein die Situation kennzeichnendes Wort bildet die Pointe, die wirken soll wie das aufgesetzte Licht am Gemälde; da überspringt einer der Darsteller einen Satz, das Wort kommt an die unrechte Stelle, verpufft, und die ganze Dialogperiode fällt wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Solche Dinge stören den Zuschauer nicht immer, oft merkt er sie gar nicht, dem Regisseur aber sind sie wie ein Tritt aufs Hühnerauge; dabei ergeht es ihm wie der Nora, er darf nicht sagen, was er so gern sagen möchte, nämlich: Himmel aufsenddonnerwetter! Die kostliche Arznei des Fluchens, die ihm während der Proben die Last des Daseins tragen hilft, ist ihm während der Vorstellung lärmens- und anstandshalber verboten.

Das sind aber nur die milden Teufeleien, es gibt auch schlimmere: mit Spannung wird — in einer Verstragödie — dem Erscheinen des Helden entgegengesehen, stimmungsfördernd steht die Posaune bereit, ein Trompetenstoß soll die Ankunft pomphaft verkünden — da macht Posaune oder Trompete einen Gickser, und um Pomp, Stimmung, Spannung ist es geschehen. Noch

gefährlicher als die Trompeten sind die Schußwaffen im geeigneten Moment gehen sie nicht los, und mancher Uriel Acosta hat die Erfindung des knall- und rauchlosen Pulvers vorausgeahnt und ist eines geräuschlosen Todes gestorben. Mitunter zwar läßt sich die Todesart ändern. So mußte eines Abends im „Vierten Gebot“, als der Schuß aus der Flinte versagte, ein Martin Schalanther seinen vorgesetzten Feldwebel mit dem Kolben niederschlagen, was freilich roh und nicht ganz im Sinn der Dichtung war. Aber in der Not — erstticht Ordoardo seine Emilia mit der geballten Hand, wenn ihm, was vorzukommen pflegt, der zierliche Dolch der Orsina im Taschenfutter hängen bleibt.

Ganz wie im Leben geht aber nicht nur von den Waffen, auch von den Briefen das Unheil aus, namentlich wenn Briefe vergessen oder verwechselt werden, so daß dem Darsteller, der etwas zu verlesen hat, statt des ausgeschriebenen ein leeres Blatt in die Hand gegeben wird. In solchen Fällen spielt manchmal die Tücke der Kollegen in die des Objekts hinein, beide Gewalten wirken auch mit- und ineinander; so eines Abends, als ein Ensemble gastierender Hoffchauspieler in einem dunklen Provinzort den „Tasso“ „zelebrierte“. Die dafür notwendigen Büsten Virgils und Ariosts waren nicht aufzutreiben, auch nichts an sonstigen antiken Poeten und Gelehrten, die ihnen vielleicht ähnlich gesehen hätten. So mußten im letzten Augenblick — Moltke und Bismarck an ihre Stelle treten, die mit dem Rücken zum Publikum gefehrt und durch etliche Lorbeerbüsche „kaschiert“ wurden. Als aber die

nicht eingeweihte, ahnungslose Prinzessin vor die Büste trat: „Die Zweige, die ich in Gedanken flocht, ich seze sie Virgilen dankbar auf . . .“, und die nicht minder überraschte Leonore die Worte sprechen sollte: „So drücke ich meinen vollen Kranz dem Meister Ludwig auf die Stirn . . .“ und ihnen die Heroengesichter aus Deutschlands eiserner Zeit gipsern entgegenblickten, da löste sich die weihelobe Stimmung in einen doppelten Lachkrampf auf, der kaum zu stillen war und die Vorstellung ernstlich gefährdete. Von allen Teufeln, die der Racker Objekt in Sold genommen, ist der Lachteufel einer der gefährlichsten, soweit er an tragischer Stelle die Schauspieler überfällt. Der geschilderte Vorfall bot wohl hinreichenden Anlaß dazu, aber oft geschieht es ohne ersichtlichen Grund und ist dann geradezu eine psychologische Merkwürdigkeit. Es wird über Dinge geprustet, gelacht, die sonst kaum ein Lächeln abnötigen würden, über Nichtigkeiten, eine schießende Krawatte, ein verschlucktes Wort, eine in Unordnung geratene Frisur; das verhaltene Kichern ist aber von einer Ansteckungskraft, der sich der Ernsteste nicht zu entziehen vermag, und die sich nur durch die hochgradige nervöse Spannung erklären läßt, in der sich der Schauspieler während des Spiels befindet. Der Regisseur steht dann hinter den Kulissen und rauft sich die Haare; er hat aber auch Gelegenheit, sie aus anderen Gründen zu rauen. Wenn die Meerfakten in der Hexenküche mit den Schweifen in der zuflappenden Versenkung hängen bleiben, oder wenn der Luftzug der Bühne die Streichhölzer, mit denen ein Licht an-

gezündet werden soll, eins um das andere immer wieder auslöscht, oder wenn Türen, durch die die Darsteller nacheinander abzugehen haben, durch Unachtsamkeit eines Arbeiters geschlossen sind, oder wenn Statisten die „Leiche“, die sie abzutragen haben, so unsanft anfassen, daß sie — quietscht, das sind die alltäglichen Vorkommenisse, es geschehen aber auch besondere. So wurde beispielsweise an einem süddeutschen Hoftheater „Tell“ gegeben, und Geßler kam nicht hoch zu Noß. In früheren Aufführungen war dies aber immer das Fall gewesen, und der abgesessene Darsteller des Frießhardt, der im vierten Akt die Meldung zu bringen hat: „Man fahre aus dem Wege, mein gnädiger Herr, der Landvogt, kommt dicht hinter mir geritten...“ konnte sich in die Anordnung, das Wort geritten in geschritten abzuändern, durchaus nicht finden. Schon auf der Probe versprach er sich und am Abend — auch. Sein angstvoller Blick fiel in die Kulisse, er sah das Auge des Regisseurs zornentflammt auf sich gerichtet, und von seinen bebenden Lippen glaubte er den Namen des Tieres zu hören, das eben nicht auftrat, da kehrte sich Frießhardt kurz entschlossen um und rief im reinsten Pfälzisch: „Alleweile steigt er ab...“ Aber auch der Regisseur entgeht nicht der Tücke des Objekts, und nicht jeder besitzt die Selbstironie und Geistesgegenwart eines Dingelstedt, wenn ihm eine Dummheit passiert. „Welcher Esel,“ fragte er, als einmal ein Requisit an der falschen Stelle war, „hat das wieder angeordnet?“ „Das waren Sie selbst, Herr Baron,“ erwiderte prompt das alte Faktotum, der Requisiteur. „Das sieht mir

ähnlich," sagte der Hofrat und schritt mit seinen Fortschrittsbeinen von dannen.

Der Bagatellen, die eine Vorstellung gefährden und um ihre Wirkung bringen können, sind Legionen, eines der tückischsten Objekte ist der Vorhang, der langsam fällt, wenn er schnell niedergehen soll, und nieder rasst, wenn er sich langsam senken soll, bei den heikelsten Aufschlüssen aber womöglich steckenbleibt. Und wenn der Regisseur Argusaugen hätte, es gibt immer noch Dinge, die seinem Scharfblick entgehen.

Am mitleidlosesten von allen, die im Licht der Rampe wirken, wird aber der Schauspieler selbst befallen; ihm stellt sich das Objekt in seiner ausgesuchtesten Heimtücke entgegen, er hat es nicht nur äußerlich, nein auch innerlich zu überwinden. Die äußerlichen Gefahren sind groß; er soll als jugendlicher Liebhaber die heiß ersehnte Geliebte erblicken, rasch eintreten und sie in die Arme schließen, er stolpert über die Leiste an der Tür und wird — „angeblasen“. Dabei kann er eine merkwürdige Beobachtung machen. Jeder körperlichen Ungeschicktheit folgt das Auslachen augenblicklich und auf der Stelle, ein Versprechen dagegen wird nicht mit der gleichen Plötzlichkeit wahrgenommen. Der Sinn des Auges faszt schneller auf als der des Ohrs. Ein Versprechen lässt sich sogar zudecken, wenn man schnell im Text weitergeht, ehe die Zuhörer zur Bestimmung kommen. Freilich darf die Wirkung nicht eine so fulminante sein wie einmal, als der selige Alois Bräsch, der ein überaus feuriger Heldenspieler war, in Karlsruhe den Tempelherrn spielte. „Was soll

ich sagen, Nathan," spricht der Tempelherr, als ihm Nathan am Schluß des fünften Aktes die verwandtschaftlichen Zusammenhänge enthüllt. Brasch versprach sich in der Höhe des Gefechtes und sagte: "Was soll ich nagen, Satan . . ." Der Bühnenteufel war in höchst eigener Person aufgetreten, und Brasch merkte gar nicht, daß er ihn am Kragen hatte, war sich des Versprechens gar nicht bewußt und wurde höchst bestürzt über das ausbrechende Gelächter. Im Bereich der Versprechungen feiern die Bühnenteufeleien ihre wüsten Orgien, und die Geschichte all der sich daraus ergebenden Unglücksfälle würde Wände füllen. Nicht mindere Heimtücken lauern in den aufgeklebten Bärten, die sich in den wichtigsten Szenen lockern, lösen und abzufallen drohen. Aber auch da greift die Tücke der Kollegen der des Objekts gelegentlich unter die Arme. Der aufgeklebte Schnurrbart besteht meist aus zwei Teilen, und wenn einer davon fällt, bleibt nichts übrig, als auch den andern Teil herabzureißen. Einem mißliebigen Darsteller wurde eines Abends auf der Bühne von den Kollegen zugeflüstert: "Ihr linker Schnurrbart ist abgefallen." Der Erschrockene glaubte es, riß den rechten herunter und spielte zum Ergözen des Publikums die Szene mit einem halben Bart zu Ende. Wie dem Helden in Bischers Roman wird dem Schauspieler der Katarrh gefährlich, der sich gerade dann mit Bestimmtheit einstellt, wenn eine besonders wichtige Aufgabe vor ihm liegt, oder wenn ein Agent, ein Direktor kommt, ihn anzusehen, oder wenn er zum Gastspiel reist, von dem ein glänzendes Engagement

abhängt. Kopf-, Zahnweh und andere Übel machen weniger zu schaffen, sie verschwinden oft sogar über den Erregungen des Spiels. Dagegen kann ihn, namentlich wenn er ein gutes Auge hat, ein Zuschauer aus der Fassung bringen, der mitten in seinen interessanten Monolog hinein gähnt, oder eine Latte, die während der zartesten Liebesszene hinter den Kulissen polternd umfällt. Recht fatal sind auch die Haussäulen, die im ungeeignetsten Moment quer über die Bühne laufen.

Die größten Feinde freilich, die der Schauspieler zu überwinden hat, sind nicht die äußerer, es sind die inneren Teufel. Unlust, Widerspenstigkeit des eigenen Talents, das sich einer bestimmten Figur durchaus nicht bemächtigen will, Mangel an Stimmung, auf die jeder andere Künstler warten kann, die sich beim Schauspieler aber auf das Klingelzeichen einstellen muß. Bei Lebzeiten Flecks war in Berlin die Frage gebräuchlich: „Haben Sie heute abend den großen oder kleinen Fleck gesehen?“, so ungleich war er in seinen Leistungen, und darin hat er berühmte Nachfolger gefunden. Der selige Hackländer, der es übrigens nicht zu bereuen hatte, wurde durch die Tücke des Objekts sogar um seine schauspielerische Karriere gebracht. Er sollte am Hoftheater in Stuttgart in der Rolle des Fortinbras im Hamlet debütieren, eigens zu diesem Zweck wurde der sonst dort am Stück übliche Schluß geändert. Zu Beginn der Vorstellung schon war Fortinbras im Theater, wandelte fünf Akte lang gerüstet und gegürtet hinter den

Kulissen auf und ab, und als endlich seine Szene herannahnte, packte ihn das Lampenfieber derart, daß er nochmals nach seiner Garderobe stürzte, um einen letzten Blick in die Rolle zu tun. Der Inspizient sucht, findet ihn nicht und läßt kurzentschlossen den Vorhang an der alten Stelle fallen: „Der Rest ist Schweigen . . .“, für Fortinbras auch, er trat überhaupt nicht auf. Was ist die Welt der Bühne? Mehr noch als die wirkliche? „Der Zufälle launisch Reich.“

Die Rolle

Sie ist der Knopf auf Fortunens Mütze. Sie ist die Rosine im Kuchen des schauspielerischen Lebens. Wenn sie gut ist, wenn sich aus ihr was machen lässt. Nie klopft es höher, das von Sehnsucht nach mimischer Gestaltung geschwollte Herz, als bei der Verteilung der Rollen. Ist es dünn . . . schon faul, aber — es kann auch eine gute Episode sein. Tasch geblättert. Erster Akt nichts, im zweiten eine geschlossene Szene. Möglichkeiten . . .

Ein anderer wiegt mit strahlendem Gesicht ein dickes Heft. Er blättert, aber je länger er blättert, um so länger wird sein Gesicht. Stichworte, nichts als Stichworte, nichts Zusammenhängendes, in jedem Akt ein paar Brocken, Mitläufer, Bockmist . . .

Dieser Vorgang wird zum Ereignis dem neuen unbekannten Stück gegenüber, ist es alt, genügt ein Blick auf den Umschlag der Rolle, um das Herz entweder vor Freude jauchzen zu lassen, oder in fauchender Wut die Fäuste zu ballen.

Nicht immer wird die Rolle gleich nach ihrem Wert erkannt, sie wird bald über-, bald unterschätzt, lacht ihm der Erfolg, misst der Schauspieler sich den Löwenanteil zu, fällt er ab, dann war eben die Rolle schuld, „mit der nichts zu machen ist“. Wieviel der Erfolg letzten Endes dem Dichter, wieviel er dem

Schauspieler zu danken ist, fällt auch dem kritischen Beobachter oft zu unterscheiden schwer; der Laie kränzt ohne weiteres den Schauspieler, kein Wunder, er ist ihm Mittler der poetischen Schöpfung, der sichtbare Träger des dichterischen Gedankens. Handelt es sich um eine Rolle in einem bekannten Stück, um den Hamlet, den Carlos, den Geizigen, den Hjalmar, dann wird dem Schauspieler schärfer auf die Finger gesehen, die Gelegenheit zu vergleichen, ist gegeben, der Wert der Dichtung steht fest, die schauspielerische Arbeit wird in ihren richtigen Maßen eingeschätzt. Anders wenn uns neue Gestalten entgegentreten, im Rausche des Erfolges schmelzen die Verdienste von Dichter und Darsteller so innig ineinander, daß erst eine spätere kühle Nachprüfung das Verhältnis richtigstellt. Der Schauspieler aber „schöpft das Fett ab“, darum, wie der Jäger auf das Wild, lauert er auf die ihm dankbar erscheinende Rolle in der Novität, listet und hascht sie, wenn es sein muß, dem Rivalen ab, denn er weiß, nur die neue Rolle „macht ihm die Stellung“. Ist das Eis gebrochen, dann braucht er auch in den alten dankbaren Rollen die Erinnerung an den Glanz der Vorgänger nicht zu scheuen.

Der Schauspieler gleicht dem Zuversichtigen, der unentwegt in der Klassenlotterie setzt, das Glück steht spielzeitlang an der Tür, jeden Augenblick kann es anklappfen — in Gestalt des Theaterdieners, der ihm die Rolle bringt, auf die er wartet, die für ihn geschrieben ist, die ihm den Erfolg verschafft, und mit dem Erfolg Stellung, Gage, Ehre, Ruhm und Filmauf-

nahmen. Wahn, meist schöner Wahn, aber der Schauspieler als Phantasiemensch lebt mehr als andere Sterbliche in den Gaukelpbildern des Traums. Von Berufs wegen. Ob er auch der wüsstesten Selbsttäuschung sich hingibt, in der Gier nach der Rolle steckt ein berechtigtes Verlangen, denn nur sie macht ihn zum König, zum Salonlöwen, zur Klatschbase, zum Hausknecht. Wenn nun der, der den König spielen kann, den Hausknecht mimen soll, und sie, die geborene Salonlöwin, die Klatschbase, dann gerät das schönste Talent auf den Holzweg. Weil nun der hochmögende Leiter, Intendant, Direktor, vielleicht auch der Kunstrat nicht immer die richtigen Wege findet, auf denen der Fuß des Schauspielers wandeln kann, so ist der gellende Ruf nach Wiedereinführung der Fachbezeichnung begreiflich, ist sie es doch, die vor den grimmigsten Missbräuchen des Talentpächters schützt. Man leimt damit freilich Tafeln zusammen, die man längst zerbrochen wähnte, und sucht Schablonen hervor, die zum alten Eisen gehören.

Auch gerät man wieder an eine Grenzscheide, an den Punkt, wo der Kampf zwischen Literatur und Theater einsetzt. Die Grenzscheide ist alt, sie stammt noch aus den Zeiten des Stegreiff her. Damals war das Theater noch von keiner Kultur noch Literatur beleckt, und auch später, im achtzehnten Jahrhundert, schrieben Schauspieler wie Iffland und seine talentvollen Kollegen sich die Stücke selber, Stücke, die meistens nichts anderes waren, als Texte für die Rollen, die sie spielen wollten; man pfiff die Melodie

auf eigenem Rohr und pfiffig auf jede Literatur. Und auch heutzutage sind es nicht immer die poetischen Stücke, um die man sich an der Kasse die Hälse bricht. Unter den Dichtern sind meist die Nachfolger von Kozebue die tantiemegesegneten. Ausnahmen bestätigen die Regel, unter den Ausnahmen befinden sich die Stücke, die — Rollen haben. Kleider machen Leute, Rollen machen die Schauspieler; es muß eine Bombenrolle schon ganz und gar verschlissen sein, ehe sie endgültig an den Nagel gehängt wird. Der Marciß und der Königsleutnant haben schon lange nach Moder geduftet, ehe man sie den Motten überlieferte, Klingsberg junior und Klingsberg senior werden sogar als Mumien wieder lebendig. Die versunkene Glocke wird auch dann noch läuten, wenn sie schon einen Sprung hat, von den Häuten, unter die der Schauspieler gerne kriecht, ist die des Bekerekerx Nickelmann eine der beliebtesten, Rautendelein wird schon längst Großmutter sein, wenn ihre Enkelin in der gleichen Rolle sich das Knieband löst. Stücke, die Rollen haben, werden von den Schauspielern gehalten.

Freilich, manche Herrlichkeit von ehedem ist heute unrettbar in Staub und Moder zerfallen. Im Tempel der klassischen Dichtung stehen die Säulen noch aufrecht und ungebrochen, wenn auch manche schon leise Sprünge und Risse zeigt, aber der Garten des Gesellschaftsstückes in seiner Rollenpracht gleicht einem Wald, in dem der Sturm der Zeiten die ehrwürdigsten Stämme gebrochen und gefällt. Wie lange ist es her, daß kein Darsteller älterer Lebemänner ein höheres Verlangen

trug, als im kaffeebraunen Anzug in der Rolle des Grafen Trast die Schnur von Dialogperlen abzurollen. Oder wen lüstete es nicht zu Hendrichs Zeiten, aus brennenden Augen im bleichen, vom schwarzen Vollbart umrahmten Gesicht die düstere Seele Lord Rochester's leuchten zu lassen? Oder als semmelblonder Schummerich die Beine übereinanderzuschlagen und mit dem immer wiederkehrenden Spruch: Wir sind doch die reichsten Leute in der Stadt, Lachstürme zu entfesseln? Der schwarze Bart und die semmelblonde Perücke haben mittlerweile an Illusionskraft eingebüßt; auch die feschen Leutnants von Kadelburg und Blumenthals Gnaden verloren ihre Zauberkraft. Und die Naiven, wo sind sie geblieben, die unsere Großväter und -mütter entzückten, all die Nachfolgerinnen der Gurli, die Grille, das Vorle, die Hedwig in „Sie hat ihr Herz entdeckt“ usw. Mit den langen blonden Zöpfen sind auch allerhand andere theatralische Zöpfe längst abgeschnitten. Und die Feuilletons plaudernden Salondamen, die Thesen sprechenden Räsonneure, die Dümmlinge, die Pères nobles vom alten Schlag, alle, alle fein abmontiert und zu älteren Kollegen, den Mantelrollen, den polternden Alten, den Pedanten usw. in den Puppenkästen gelegt, in dem sie fein säuberlich schlummern — bis zu ihrer Auferstehung.

Dankbare und undankbare Rollen bilden in ihrer Wirkung auf die Zuhörerschaft eine Art von Kulturbarometer, der Grad ihrer Wertschätzung lässt einen Rückschluß zu auf gesellschaftliche Sitten und Zustände, auf den Wandel von Anschauung und Genüßfreudig-

Zeit. Gewiß, wir sind ernster und nachdenklicher geworden, und nicht erst seit dem Krieg. Die Harmlosigkeit eines Bendix vermochte drei Generationen zu vergnügen, die der Blumenthal und Kadelburg knapp noch eine, und heute sind wir auf dem Standpunkt, daß der Lustspielerfolg der vorigen Spielzeit uns nicht mehr gilt als die Mode vom vorigen Jahr.

Immer wieder aber tauchen aus tiefen Versenkungen Stücke auf, denen die Kritik schon bei ihrer Geburt den Hals umgedreht, wertvolle, denen sie Gevatter gestanden, schlummern in Archiven.

Sie haben keine Rollen. Was macht die dichterische Gestalt zur Rolle? In schauspielerischem Sinne? Sie muß anzupacken sein. In ihr muß sich das Dramatische mit dem Theatralischen verbinden. Die Mischung ist im Laufe der Zeiten nicht immer die gleiche, manchmal ist der Schauspieler Grosschmied, mal Filigranarbeiter, in allen Fällen aber muß das Material, das ihm in die Finger kommt, biegsam sein. Den Hamlet kann man so spielen, und man kann ihn auch so spielen, er wird immer interessieren, wenn nur eine Persönlichkeit dahinter steckt. Ist die Haut, in die der Schauspieler zu schlüpfen hat, genugsam durchsichtig, läßt die Maske, die ihm das Stück aufsetzt, sein eigenes Gesicht durchscheinen, dann wird die Gestalt, die er zu spielen hat, zu dem, was er begehrt, zur Rolle, denn nur durch die Verbindung, die Dichtkunst und Schauspielkunst miteinander eingehen, gewinnt sie Fleisch und Blut — auf den Brettern nämlich, in der Phantasie kann sich der Leser — wenn er

welche hat — das alles größer und herrlicher vorstellen.

Aber die Rolle muß nicht nur dankbar sein, sie muß dem Schauspieler auch „liegen“. Die Erfordernisse der Rolle müssen sich mit seinen persönlichen Eigenschaften decken, sonst kann die dankbarste Rolle „elendiglich umgebracht“ werden. So sagte Döring von einem seiner Kollegen: Der Mann ist ein Mörder, ein Rollenmörder. . . .

Nicht immer ist die große Rolle auch die dankbare, oft ist es die Episode. Der Hauptdarsteller „zappelt sich den ganzen Abend ab“, und die glücklich gespielte Episode „drückt ihn an die Wand“. Gute Episodenrollen sind schon aus dem Grunde dankbar, weil sie dem Schauspieler im Wechsel des Spielplans die Verwandlungsfähigkeit ermöglichen, es fällt leichter, Figuren zu sondern, die nur in einer Szene als die den ganzen Abend auf der Bühne stehen.

Haben sich auch die Werturteile im einzelnen verschoben, die Hauptsache bleibt: die Rolle ist dem Schauspieler, was die Erde dem mythologischen Antäus ist: erst in Berührung, in Verbindung mit ihr erwächst ihm die Kraft. Die Rollen sind des Schauspielers hypothekarischer Besitz, seine Aktien, die ihm Dividenden bringen, sie sind die Zacken der Krone, die er sich aufs Haupt zu setzen meint, sie sind der künstlerische Inhalt seines Lebens; an der Rolle hängt, nach der Rolle drängt doch alles, darum kann ihn nichts so sehr beglücken wie die dankbare Rolle, wenn sie recht dick ist, und ihn nichts mehr verstimmen als der „halbe

Bogen". Nach Bogen zählen nämlich die Rollen, eine Hauptrolle hat gewöhnlich zehn, es gibt welche zu achtzehn, auch zwanzig Bogen. Der Mephisto im zweiten Faustteil. Ein schlauer Theaterdirektor legte der undankbaren kleinen stets eine große dankbare Rolle bei, jene „kam heraus“, die andere war ein Wechsel auf Trost, der niemals eingelöst wurde. Als sich ein Mitglied einmal bei ihm beklagte, die Rolle habe nur einen Bogen, erwiderte er: „Was wollen Sie, der Tell hat auch nicht mehr.“ — „Diese Hauptrolle nur einen Bogen?“ — „Heißt es nicht im fünften Akt: Du wirst ihn nie mehr sehen, an heiliger Stätte ist er aufbewahrt, er wird hinfert zu keiner Jagd mehr dienen?“ . . .

Als der Hanswurst Prehauser seinen Vorgänger Stranitzky ablösen mußte, fiel er bei seinem Debüt auf die Knie und bat: „Liebes Publikum, lach über mich! tu mir den Gefallen!“ Der Schauspieler macht vor den Poeten den Kniestall: schreibt Rollen! Ihr tut mir und euch den größten Gefallen.

„Als Gast“

Nur zwei kleine Worte, aber bedeutungsvoll für den Namen, dem sie auf dem Theaterzettel hinzugefügt werden. Als Guest! In dem Personenverzeichnis drei Sternchen und unterhalb der fettgedruckte leuchtende Name. Der Zauber des Kulissenruhms gießt seinen Glanz auf diesen Namen, der freilich oft, einer Sternschnuppe gleich, wieder verschwindet; erhält er sich aber, dann treten die Planeten am Theaterhimmel in einen Gegensatz zu den Fixsternen, jene spenden ihr mildes Licht einer einzelnen Bühne, die „Mauernweiler“ aber sind auf ewiger Wanderschaft. Diese Bezeichnung wurde auf Friedrich Haase geprägt, weil die zahllosen Besprechungen, die seine Gastspiele in den verschiedensten Städten und Städtchen im Gefolge hatten, so oft mit den Worten begannen: wieder weilt der berühmte Guest in unsern Mauern. Aber er weilte nie lange und widerstrebte der Sesshaftigkeit; diese Wanderlust steckte vor ihm und nach ihm vielen seiner Kollegen in den Knochen, die ihr künstlerisches Zigeunerblut von Bühne zu Bühne trieb, um den Vorbeer stets frisch, vor und hinter den Zäunen zu pflücken. Die Gewohnheit des Gastspielens ist in deutschen Landen so alt wie das Theater selbst. Schon der große Schröder ging nie auf Reisen, ohne daß er auf den Grund seines Koffers ein paar Kostüme packte, um

gleich, wenn es irgendwo verlangt wurde, einige seiner Rollen zu spielen; Iffland griff die Sache schon praktischer an, er bereitete seine ausgedehnten Gastspielreisen sorgfältig vor und heimste neben Ruhm und Ehre auch goldene Früchte in Hülle und Fülle ein. Emil Devrient und sein künstlerischer Antipode Dawson erhoben den Guestchauspieler zum vielgeschmähten Rang des Virtuosen, sie fanden viele Nachfolger.

Es ist oft darüber gestritten worden, ob diese Gastspiele der Kunst zum Vorteil gereicht haben. Ehemals ist dies gewiß der Fall gewesen, in den Anfängen des deutschen Theaters waren sie eine künstlerische Notwendigkeit. Selbst die Bühnen, die jedes Gastspiel, außer das auf Engagement, ausschließen, wie z. B. das Wiener Burgtheater, luden in jenen Jahren fremde Gäste ein, die dann stets eine Reihe ihrer Rollen zu bestens gaben. In jener Zeit reiste man noch nicht, hatte keine Gelegenheit, andere Künstler als die heimischen zu sehen, das Publikum empfing durch den fremden Gast eine ihm notwendige Auffrischung, der Schauspieler in seiner künstlerischen Abgeschlossenheit eine willkommene Anregung; der sich entspinnende Wettkampf hob und stärkte seine Kräfte. Auf dieses Argument, auf ihren Erzieherberuf, haben sich auch spätere Gastspieler berufen, aber die Auguren sehen sich an und lächeln. Die Mauernweiler schickten ihre eingerichteten Bücher voraus, in denen die andern Rollen oft erbarmungslos zusammengestrichen waren, auf ihren Paradenpferden tummelten sie sich zum Schaden der einheimischen Kollegen, die in rasch übernommenen,

meist undankbaren Aufgaben neben dem Gast verbllassen mußten, den seine Gloriole und der Reiz der Neuheit umgaben. Selbst an künstlerisch höchstehenden Bühnen fielen auf die andern Darsteller tiefe Schatten. Der verstorbene ausgezeichnete Dresdner Heldenspieler Karl Porth erzählte gern ein bezeichnendes Publikumsgespräch, das er eines Tags in der Weinstube erlauschte. „Haste schon geheert, im Hofdeader spielt jetzt ein gewisser Barnee — hast du'n schon gesähen?“ „Nee, noch nich.“ „Ich doch nich aber ich will e mol hingehen.“ „So? Du gehst doch sonst nich ins Deader?“ „G ja, weezte, wenn unsre Lüdersch spielen, da geb ich nicht drei Pfenge aus, aber bei 'n Gast riskier ich schon e paar Knöppe.“

In der Zeit des blühenden Virtuosentums hat die künstlerische Umgebung des berühmten Gastes oft genug die Rolle des armen „Lüdersch“ gespielt und ihm namentlich in den zweifelhaften, oft nur auf die Paraderolle zugeschnittenen Stücken zur Folie gedient. Wie nützlich dem Guest eine solche Folie ist, beweisen die fremdländischen Stars, deren gewohnheitsmäßig und absichtlich spottschlechte Umgebung die eigenen Vorzüge ins bessere Licht setzt. Sarah Bernhardt machte davon buchstäblich Gebrauch. Sie ließ alle Szenen, in denen sie nicht beschäftigt war, in hartem, weißem Licht spielen. Knapp ehe sie auftrat, färbte sich aber die Bühne unmerklich rot, rosarot; durch diesen Lichtwechsel zauberte sich zum Schaden seiner Mitspieler der „illustre“ Guest die ewige Jugend auf die Wangen.

Das Gastspiel oder vielmehr die Laufbahn des schauspielerischen Virtuosen erfordert eine Technik, die gelernt sein will. Sie hängt mit der künstlerischen Fähigkeit nur oberflächlich zusammen und erheischt die Sonderbegabung, interessant zu sein, die Aufmerksamkeit auf sich und sein Tun zu lenken — Reklame ist ein plumpes Wort dafür. Schon Garrick verstand diese Kunst. Als er zum erstenmal den Macbeth spielte, vor dem ihm bange war, ließ er ein anonymes Pamphlet erscheinen, das im voraus über die zu erwartende Leistung den Stab brach. Der Widerspruch, der sich gegen diese Schrift erhob, verhalf ihm zu einem besonders großen Erfolg. Talma hatte nur darum mit der Tradition gebrochen und war im „Brutus“ mit nackten Beinen aufgetreten, weil die Rolle, die ihm in dieser Tragödie aufgezwungen wurde, nur klein war, er aber auffallen wollte. Garrick und Talma lebten zwar nicht in der Zeit der Gastspielfahrten, aber sie hatten, was der Gastspielfahrer haben muß: den Zauber einer starken Persönlichkeit. Ihr muß sich, das können immer vorausgesetzt, der Zauber des großen Namens gesellen. Gottes Mühlen mahlen zwar furchtbar fein, aber bekanntermaßen langsam, und so müssen andere Mühlen nachhelfen, gleichgültig wie, wenn sie nur klappern. Darum hört und liest man immer das gleiche. Die berühmten Tenöre sind stets in Gefahr, die Stimme zu verlieren, den Divas werden ewig die Diamanten gestohlen, die großen Tragödinnen kämpfen unentwegt mit Leid und Krankheit usw. Dinge persönlicher Natur sind

stets das bessere Wasser auf die Mühle, wie überhaupt der künstlerische Wert allein nicht den Erfolg des Gastspiels entscheidet. Unsere besten Schauspieler sind oft die schlechtesten Gäste, ihre Kunst findet zwar die vollste Anerkennung, aber sie „machen nichts,” wie es in der Theatersprache heißt, die Kasse bleibt leer. Baumeister, Mitterwurzer waren schlechte Gäste und Kainz hatte seinen großen materiellen Erfolg auch erst in der letzten Zeit; in seinen besten Berliner Jahren, schon auf dem Zenit seiner Kunst, war er noch ein schlechter Guest. Ähnliche Erscheinungen liegen dem Erfolg der sogenannten Zugstücke zugrunde; nicht ihr künstlerischer Wert allein bringt den Massenbesuch zuwege, irgendein Umstand, der mit der Zeitströmung zusammenhängt, regt das Interesse weiter Kreise auf, all der Kreise, die nur bei außerordentlichen Veranlassungen das Theater besuchen.

Bisher war ausschließlich vom „Gehengastspiel“ die Rede, es gibt aber auch solche zur Aushilfe und „a. G.“ auf Engagement, oder wie es jetzt manchmal heißt „a. A.“ auf Anstellung. Die Gastspiele zur Aushilfe bieten wenig Bemerkenswertes, am häufigsten werden sie von Tenoristen ausgeübt, denn die Tannhäuser, Tristans, Lohengrins werden am ehesten heiser. Da kommt es denn vor, daß der telegraphisch herbeigerufene Sänger erst eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung eintrifft und, statt eine Probe zu haben, sich nur mit dem Kapellmeister verständigt; es bleibt ihm kaum noch Zeit, sich in die Silberrüstung zu stürzen, und er tritt seiner Elsa tatsächlich als der

fremde Ritter aus dem fernen Land entgegen; er flötet sein „Elsa, ich liebe dich“ und benutzt die Umarmung, ihr ins Ohr zu flüstern: Mein Name ist Müller. Eher nämlich fand er nicht die Gelegenheit, sich vorzustellen.

Wichtiger sind die Gastspiele auf Engagement, aber nicht immer erfreulich für den, der sie unternimmt. Oft gleichen sie einem Griff ins Wespennest. Einer ist aussersehen, an die Stelle zu treten, die jahrelang ein „Liebling“ ausgefüllt, zu guter Letzt so reichlich, daß man sich um einen schlankeren Liebhaber umsieht. Ganz unnötig, meinen die Kollegen, die den neuen Rivalen mehr fürchten als den alten behäbigen. Laßt wohlbeleibte Männer um mich sein, denken sie mit Cäsar. Der Neuling wandelt nun Dornenpfade, ein solches Gastspiel kommt für den davon Betroffenen oft einer Reise nach dem Nordpol gleich, namentlich, wenn es sich um ein Theater mit alt- und erbeingesessenen Mitgliedern handelt; gegen die Eiseskälte, die ihm hier entgegenweht, hauchen die Polarkreise wahre Frühlingslüfte aus. Ein solches Gastspiel ist ein Würfeln um die Existenz, denn von dem Ausfall hängen Karriere und Zukunft ab.

An Stelle der Einz尔gastspiele, sofern es sich nicht um Anstellungsziele handelt, sind in neuerer Zeit die Gesamtgastspiele getreten. Sie sind vom künstlerischen Standpunkt aus wertvoller, denn sie vermitteln das Kunstwerk in seiner Geschlossenheit und nicht bloß die virtuose Leistung eines einzelnen Darstellers. Aber auch sie bedeuten für den landläufigen

Theaterbetrieb eine Gefahr. Ein oder mehrere Stücke der gleichen Gattung können von einem eigens dafür ausgewählten und sorgsam geschulten Personal in Darstellung und Ausstattung — denn die öftere Wiederholung lässt einen besonderen Aufwand zu — eine Wiedergabe erfahren, wie sie an einem Theater mit wechselndem Spielplan niemals gelingen kann. Gewiß, für den Einzelfall ist durch die erlesene Aufführung dem Zuschauer ebenso wie der Kunst gedient. Der Einzelfall erweckt aber naturgemäß das Verlangen nach Verallgemeinerung, und hier tut sich die Kluft auf zwischen dem Serien- und dem Repertoiretheater. Das Serientheater ist eine amerikanische Einrichtung; dort ist jede Vorstellung von der größten technischen Vollendung, denn die Truppe wird stets nur für ein einzelnes Stück zusammengestellt, und sie graßt mit ihrem Stück so lange Stadt und Städte ab, bis der run zu Ende ist. Dort hat kein Theater seine bestimmte Tрупп, sondern die Theater werden von den Truppen gemietet, die einander stetig ablösen. Gewinnen auch die einzelnen Vorstellungen, so verflacht die Schauspielkunst in ihrer Gesamtheit, denn die Mannigfaltigkeit und der Wechsel in den Aufgaben ist dem Schauspieler Lebensbedürfnis, wenn seine Kunst gedeihen soll. Immer ist es das Neue, das reizt und lockt; wenn irgendwo, gilt das für das Theaterleben. Der Schauspieler braucht die neue Aufgabe, die ihn verjüngt und erfrischt, das Publikum lechzt nach neuen Erscheinungen. Darum wird das Gastspiel, das als Einzelspiel wohl mehr und mehr

als unkünstlerisch empfunden wird, doch kaum von der Bühne verschwinden, und auch die Gesamtgastspiele werden es nicht verdrängen. Wenigstens bei uns nicht.

Gewiß, der Künstler ist der würdigere, der sich der Dichtung unterordnet, sich begnügt, der wertvolle Teil einer großen künstlerischen Gemeinschaft zu sein, er steht vom Standpunkt der ästhetischen Moral hoch über dem Gastspielvirtuosen, der naturgemäß die eigene Person in den Vordergrund schiebt und schieben muß. Poetische und artistische Elemente sind in der Kunst des Theaters merkwürdig gemischt, sie selbst aber ist auf die Kunst des Augenblicks gestellt; darum siegt artistisches Können so oft über poetisches Empfinden; im Gastspieler aber ist vermöge der Kraft seiner Persönlichkeit, seiner Herrschaft über die Technik, das artistische Element gewöhnlich das stärkere, es gibt den Klässchlag, ihm verdankt er, wenn nicht den Erfolg selbst, so doch die Wucht seines Erfolges.

Die Nuance

Dem abstrakten Wort der Dichtung durch Ton und Gebärde Sinnfälligkeit zu geben, ist die Aufgabe der mimischen Kunst. Unter den ihr dafür zu Gebote stehenden Mitteln hat die Nuance ihren Sonderwert. Aber häufig schießt das Unkraut unter den Weizen, und die Nuance artet in das „Mäzchen“ aus. Was ist unter dem Begriff der schauspielerischen Nuance zu verstehen? Am besten erklären das Beispiele. Die geben uns in ihrer Auseinanderfolge auch ein Bild von der Wandlung des Geschmackes und seiner Verfeinerung.

Joh. Friedr. Schink, der bekannte dramaturgische Schriftsteller zu Schröders Zeiten, erzählt uns von einem berühmten Schauspieler jener Tage, der sich bei der Darstellung des Richard III. in der Kulisse Seifenschaum reichen ließ, um die schäumende Wut an den Lippen recht deutlich zur Schau zu tragen; wie katholische Märtyrer auf ihren Bittgängen, legte er sich Erbsen in die Stiefel, um durch den körperlichen Schmerz, den ihm das Auftreten verursachte, die Qual der Gewissensbisse messerscharf in sein Antlitz zu graben; bei der Nachricht von Richmonds Sieg riß er sich aus der dafür zugerichteten Perücke einige Büschel Haare aus und streute sie umher. Ein Darsteller des Hamlet wischte in der Szene mit Ophelia,

wo er sie ins Kloster gehen heißt, bei den Worten: „Gott hat euch ein Gesicht gegeben, ihr macht euch ein anderes“, mit seinem Schnupftuch der neben ihm stehenden Schauspielerin die Schminke ab und zeigte das rotgewordene Tuch den Zuschauern. Ein anderer Hamlet blies dem Güldenstern eine ganze Arie auf der Flöte vor, teils, um seine musikalischen Talente zu zeigen, teils, um dem unwissenden Hofmann recht einleuchtend darzutun, daß nichts in der Welt leichter sei, als aus diesem unbedeutenden Stück Holz die beredteste Musik hervorzuzaubern. Die Darsteller des Götz schlugen mit der Faust die (vorher eingesägte) Tischecke ab.

Die Gewaltsamkeiten solcher Nuancen sind wohl von ehedem, indessen hatte sich auch ein sehr bekannten Schauspieler unserer Tage für seine Gastspielfahrten zur Darstellung des Franz Moor einen Aufhängeapparat konstruieren lassen. Die Schillersche Vorschrift lautet: „Erdrosselt sich mit der Hutschnur.“ Mit solcher Unwahrscheinlichkeit, meinte jener Mime, kann man dem heutigen Zuschauer nicht kommen, und er erdrosselte sich realistisch. Als er den Schweizer toben hört, sieht er sich angstvoll im Zimmer um und erblickt ein Bild, das an einer dicken Schnur an der Wand hängt. Mit einem raschen Griff rückt er den Tisch zur Wand, springt hinauf, schleudert das Bild herunter, ergreift die Schnur, schlingt sie sich um der Hals, befestigt sie, stößt herzhaft mit den Füßen den Tisch um und baumelt veritabel als ein Gehängter an der Mauer. Er hat nämlich, das ist der Kniff,

unter dem Wams einen breiten Gürtel um den Leib, der hinten mit einer kurzen, starken Schlinge versehen ist. Während nun die eine Hand den Strick um den Hals legt, stülpt die andere die Schlinge auf einen in der Wand befestigten großen Haken, der vorher durch das Bild und später durch die Figur selber verdeckt war. . . . Dieser Realismus zeigte auch noch andere Blüten: Tello, der sich während seines Monologes in der hohlen Gasse mehrmals auf die Erde legt, um nach Indianerart mit dem Ohr auf dem Boden den herannahenden Hufschlag zu erhören; Ferdinand von Walter, der sich bei den Worten: „Um-gürte dich mit dem ganzen Stolze deines Englands, ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling.“ langsam die Handschuhe zuknöpft; Elisabeth, die nach ihrem Gespräch mit Maria Stuart die Reitpeitsche zerbricht, u. a. m. Sehr geschmackvoll ist auch die uns durch Überlieferung bekannt gewordene Nuance eines Othello-darstellers, der kurz vor der Ermordung der Desdemona bei den Worten: „Pflück ich deine Rose, sie muß, muß welken, duftet mir vom Stamm“ folgendes Spiel anbrachte: er neigte seine Nase auf das Gesicht der Schläferin und blieb mit der ziemlich lauten Bewegung eines Geruch Einziehenden eine Zeitlang in dieser Stellung. Stolz war ein anderer Othello-darsteller, als er die Rolle erstmalig spielte, auf eine von ihm erdachte, allerdings aus der Not geborenen Nuance; er hatte sich wohl das Gesicht schwarz geschminkt, in der Erregung aber vergessen, sich auch die Hände schwarz zu färben; als er auftrat, lachte das Publikum.

Das verdroß ihn. In die Garderobe zurückgekehrt, ergriff er ein Paar weiße Handschuhe, gab ihnen durch einige Striche mit der Schminke ein fleischfarbenes Aussehen und zog sie um die mittlerweile schwarz gemachten Hände. Als er dann im zweiten Akt wieder die Szene betrat, spielte er sich auffällig vor und zog langsam und bedächtig die weißlich fleischfarbigen Handschuhe von der pechschwarzen Negerfaust. So, jetzt hatte das Publikum seine Lektion. Bekannt ist der Vorfall, den man sich von einem berühmten Guestspieler erzählt. Er markierte auf der Probe den Othello, brachte aber durch tausend Wünsche den heimischen Darsteller des Iago zur Verzweiflung. Endlich sagte der Guest an einer Stelle: „Hier, verehrter Herr Kollege, habe ich eine Nuance; ich werfe den Iago zu Boden, würge ihn, setze ihm ein Knie auf die Brust und gebe ihm im Aufstehen einen Fußtritt.“ Prompt antwortete der Einheimische: „Hier, verehrter Herr Kollege, habe ich auch eine Nuance, ich erhebe mich und gebe dem Mohren eine schallende Ohrfeige.“

Nuancen haben ein zähes Leben und erben sich wie eine ewige Krankheit fort. Nach Dawisons Vorbild rutschen heute noch die Hamlets in der Schauspielszene quer über die Bühne auf den König zu, während sie doch, um ihn zu entlarven, ihn möglichst unauffällig beobachten müßten. In der Szene zwischen Ophelia und Hamlet lüftet nach uraltem Brauch der argwöhnische König die Gardine und wird ebenso wie Polonius von Hamlet bemerkt. Shakespeare hat keine darauf hinzielende Spielanweisung gemacht, aber hätte

er, der wohl in Anmerkungen sparsam war, diese Wendung gewünscht, würde er sie gewiß aus dem Text deutlich haben hervortreten lassen. Das ist aber nicht der Fall. Von der durch einige hervorragende Darsteller, auch Mounet Sully, eingebürgerten Unsitte, Hamlet bei Beginn des Monologes „Sein oder Nichtsein“ mit gezücktem Dolch, gleichsam mit Selbstmordabsichten auftreten zu lassen, ist man glücklicherweise wieder abgekommen. Die — übrigens zu billigende Nuance, dem Geist mit vorgestrecktem Degen zu folgen, stammt, wie wir aus den Briefen Lichtenbergs wissen, von Garrick und wird noch ständig geübt. Eine fast ebenso alte Nuance ist die im Spiel des Odoardo Galotti, die noch von Eshof herrührt. Im letzten Akt, in der Unterredung mit dem Prinzen, zupft er, um seine gewaltige Erregung niederzuhalten, die Federn in einzelnen Flocken vom Hut. Die von der Seebach stammende Nuance, daß Luise in der Szene mit Wurm zum Fenster eilt, gleichsam, als ob sie in der Qual ihres Herzens sich hinausstürzen wollte, ist ebenfalls noch im Schwang, obwohl in jenen Tagen die Häuser für einen tödlichen Sturz kaum — hoch genug waren. Dagegen ist eine Nuance, die sich ein Präsident in Kabale und Liebe gestattete, der Vergessenheit anheimgesallen. Schade. Er löschte vor seinen Worten: „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum“ die drei Kerzen des brennenden Leuchters und ließ Ferdinand mit seinem Monolog im Dunkeln zurück. . . . Die alten Nuancen in Wallensteins Lager dagegen sind dauerhaft, wenn sie auch kein gutes Theater mehr anwendet.

In der Kapuzinerpredigt bei den Worten: „Wessen das Gefäß ist gefüllt, davon es sprudelt und überquillt“ wird dem Pfaffen die Schnapsflasche gereicht; bei den Worten des Wachtmeisters: „Zum Exempel, da hab mir einer von den fünf Fingern hier an der Rechten den kleinen ab,“ pflegt der Rekrut den Degen zu ziehen, gleichsam um dem Befehl nachzukommen, und der Taler, der von dem Wachtmeister herumgezeigt wird, verschwindet im Stiefelschaft des Kroaten.

Die angezogenen Beispiele kennzeichnen zur Genüge das Unkraut, das im Weizen blüht.

Im Grunde aber liegt im Bereich der Nuance das eigentliche Schaffensgebiet des Schauspielers. Das Wort ist das geistige Eigentum des Dichters, die das Wort ergänzende Durchleuchtung durch Miene und Ton das unbestrittene des Schauspielers. Schattierung, Abstufung und Übergänge sind nichts weiter als die Nuancierung des der Rolle zugrunde liegenden Textes; wie oft ist diese Nuancierung imstande, verschwommenen oder flach gezeichneten Charakteren eine plastische Rundung zu geben; aber auch den Meistergestalten der Dichtung verleiht sie erst den Persönlichkeitswert, der dem Zuschauer die Figur näher bringt. Welche Fülle schauspielerischer Eigenarbeit ist nicht seit Brockmanns und Schröders Zeiten an die Gestaltung der Shakespeareschen Dramen gesetzt worden; sie war es, die den Charakteren durch Nuancierung in Ton und Geste individuelle und stets neue Züge verlieh. Der Lear Ludwig Devrients war von dem des Anschütz grundverschieden, und doch erschöpfsten beide das Bild

der Dichtung; das gleiche gilt vom Othello Dessoirs und dem Matkowskys, dem Falstaff Dörings und dem Baumeisters, dem Hamlet Sonnenthals und dem von Kainz usw. Die Nuancierung erfolgt hier durch tausend kleine Züge, die in ihrer Mannigfaltigkeit und Unaufdringlichkeit selten vom Zuschauer einzeln wahrgenommen werden, in ihrer Gesamtheit aber mosaikartig sich zum leuchtenden Bild zusammenschließen.

Es liegt auf der Hand, daß die Mittel für die Gestaltung oder vielmehr Nuancierung idealer Rollen andere sein müssen als für die streng realistischen Aufgaben. Eins aber ist für beide gleich erforderlich: die zweckentsprechende Ergänzung durch Miene und Geste. Im Erfinden realistischer Spielnuancen war die alte Schule, die von dem dekorativen Milieu weniger unterstützt wurde, reicher; auch setzten die schablonenhaften Figuren von Iffland, Kožebue und Benedix eine größere Mitarbeit von Seiten des Schauspielers voraus, eine Liebe am Detail. Friedrich Haase, der noch jener Schule entstammte, wurde vielfach ein Mäzchenmacher gescholten; wenn er aber als alter Klingsberg sich mit den aus Papilloten gedrehten Papiertüten den Kopf kratzte, so war das eine sich natürlich gebende Nuance; der alte Geck wollte sich die gepflegten Fingernägel nicht an den gefärbten Haaren beschmutzen.

An die Stelle der Schauspielernuance ist heute die Regienuance getreten. Daß auch hier vielfach Unkraut im Weizen ausschießt, braucht nicht erst betont zu werden. Auch hier gibt es gute und schlechte

Nuancen. Das Beispiel einer guten Nuance fand sich in einer Dingelstedtschen Inszenierung des Götz, dort, wo Selbitz die Würfel aus der Tasche zieht; der sieht sich in Götzens reinlichem Zimmer um, nimmt einen Blumenstock, der sauber am Fenster steht, schüttet kurzerhand Blume und Erde heraus und benutzt zum Schreck der Hausfrau den Topf als Würfelbecher. Das Rauhbein Selbitz ist hier ebenso wie das Milieu drastisch charakterisiert. Das Beispiel einer schlechten Regiuance bot eine Schauspielaufführung der „Lustigen Weiber“ in einem Berliner Theater. Als Falstaff von den Elfen gefoppt wird, bricht eins der Kinder, die die Elfen darstellen, in Weinen aus. Evans, der den Spaß anführt, tritt hinzu, das Kind flüstert ihm etwas ins Ohr, er führt es hinter einen Busch, wo es nach kurzer Zeit lachend und befreit hervorkommt.

Modellstudien

Dem Künstler in die Werkstatt zu sehen, gewährt ein eigenes Vergnügen. Atelierbesuche sind von jeher beliebt. Sie schärfen das Urteil, wecken und fördern den Kunstverständ, sind aber zugleich ein Rest jener kindlichen Neu- und Wissbegier, die das Fragen nicht lassen kann nach dem Woher, Wieso und Warum. Besonders interessant und besonders beliebt ist ein Gang hinter die Kulissen eines Theaters. Freilich befriedigt er nur die Neugier, die Wissbegier vermag er nicht zu stillen. Dem Maler kann man auf die Finger sehen, ein geschickt geführter Pinselstrich, ein kühn aufgesetzter Farbenfleck gibt Aufschluß über technische Geheimnisse; im Atelier des Bildhauers vergleicht der prüfende Sinn das entstehende Bildwerk mit dem Modell und schärft seine künstlerische Sehkraft, in die Werkstatt des Schauspielers aber dringt kein neugieriger Blick, denn sie befindet sich — ihm selbst oft unbewußt — in seinem eigenen sinnlichen Anschauungsvermögen. Dennoch bedient auch er sich gelegentlich eines Modells, das Ziel jedoch: „Natur in Kunst zu verwandeln“ vermag er nur auf größerem Umweg zu erreichen als der bildende Künstler, denn der Schauspieler ist an die Rolle gebunden, unfrei durch die Grenzen, die ihm die eigene Persönlichkeit steckt. Soll er heraus aus seiner Haut,

so drückt seine persönliche Eigenart der darzustellenden Figur doch nur zu leicht den individuellen Stempel auf, und das um so merklicher, je kraftstrotzender die Individualität eben ist. Darum feiert kein Lob ihn mehr, als wenn der Schauspieler zu hören bekommt, man hätte ihn an dem und dem Abend, in dieser und jener Rolle kaum erkannt. Er sieht seine künstlerische Absicht voll erfüllt, die doch darauf hinausläuft, nicht er selbst, sondern ein anderer zu sein; wie oft sitzt er des Nachts in seiner Stube und brütet über der Rolle und kann sich kein Bild von ihr machen, plötzlich steht es vor seinem geistigen Auge da mit all den mimischen Einzelheiten, die ihm für die Ausarbeitung den Fingerzeig geben.

Dem Schauspieler kann nicht wie dem Maler das Modell als Ganzes dienen, er hält sich immer nur an die Einzelheiten; hier beobachtet er eine besondere Art von Gang und Haltung, die er nachahmt, dort eine Eigentümlichkeit im Tonfall, die er benutzt; braucht er aber — und das ist der häufigste Fall — das Modell zur Herstellung der Maske, dann schont er weder Nasenkitt noch Bartwolle, um dem Original im ganzen möglichst nahezukommen. Die gute Maske ist die halbe Rolle, lautet eine Schauspielerredensart. Damit ist gesagt: siehst du so aus wie der, der du sein sollst, so bist du es schon zur Hälfte.

Diese Redensart gibt zu denken; man sollte meinen, die Verlebendigung des Dialogs sei für den Schauspieler die Hauptfache, seine Aufgabe bestünde darin, das abstrakte Wort der Dichtung mit Ton und

Ausdruck zu erfüllen, darum wurzle seine Fähigkeit im Klangbereich des Tons. Aber gefehlt: die echte schauspielerische Begabung beruht in der Frische und Ursprünglichkeit einer geistigen Anschauungskraft, ihr folgt die Natürlichkeit und Fülle des sprachlichen Ausdrucks von selbst. Mithin ist des Schauspielers erste Pflicht, die mimischen Anforderungen zu erfüllen, danach heißtt er. Das wird nun von den Streb samen und Einsichtsvollen erkannt und befolgt, wenngleich der einzelne auch in diesem Punkt von dem Geist des Ensembles abhängig ist. Kam es doch in einer Generalprobe eines Stücks von Sudermann vor, daß drei Darsteller erschienen, jeder mit dem prachtvollen Sudermannbart; zwei mußten ihn natürlich opfern, damit der eine zur Geltung kam. So kann die ausgelügelste Maske nur dann wirken, wenn sie sich von der Umgebung abhebt, die eifrigsten Modellstudien können vergeblich sein, wenn der Abstand von Figur zu Figur nicht gewahrt wird. Das bezieht sich freilich nicht nur auf die äußere, sondern vornehmlich auch auf die innere Gestaltung.

Nicht alle, die am Webstuhl der Schauspielfunkst weben, sind auch wirklich Weber geworden, viele bleiben zeitlebens Handlanger, und der Schmerz des Künstlers ist, daß ihn und seine Absichten der Handlanger nicht begreift. So geschah es einem korrekten Hoffschauspieler, der in einer österreichischen Bäderstadt in der Hauptrolle von Lindaus „Der Andere“ gastierte. Er war glücklich, ein Modell für die Rolle gefunden zu haben, und sah zu seinem Kummer, daß die Figur

in die Umgebung nicht paßte. Er modellierte in Wachs, um ihn herum aber wurde Holz gespalten. Er wagte zu opponieren. „Ja, wissen's, auf die Klassiker san mir net eing'suchst.“ Der Korrekte schmunzelte: „Lindau wird sich sehr geschmeichelt fühlen, daß Sie ihn immer unter die Klassiker zählen, aber Sie brauchen, um über die Absicht des Dichters orientiert zu sein, nur das Buch zu lesen.“ Der Einheimische stürmte in das Konversationszimmer. „Habt's g'hört? Habt's g'hört? Der fragt, ob ich das Buch gelesen habe? Ich hab noch net mal mein Roll'n g'lesen . . . wo kommt denn der her?“

Dieser Künstler brauchte kein Modell, viele seines Schlagens begnügen sich mit gangbaren Klischees, gleich den verschiedenen Schminkestangen littera F, littera K. Figuren, abseits vom Herkömmlichen, „sind nicht auf der Walze.“ Freilich denen, die Originale nachlaufen kann ihr Schöpfungsdrang gelegentlich übel bekommen, namentlich in kleineren Städten, wo man sich gegenseitig genau kennt. In Karlsruhe stülpte eines Tages ein Schauspieler in einer neuen Rolle den Kragen seines Überrocks auf, zog beim Gehen in eigentümlicher Weise die Schultern hoch, hatte einen Zylinderhut auf dem Kopf, und ohne daß er die entsprechende Maske gemacht hatte, rief das ganze Theater: das ist ja der Mottl! Ein andermal hatte an der gleichen Stelle ein anderer Schauspieler ein absonderliches Beinkleid an, der Mode direkt entgegen, Stoff und Muster vom Landläufigen abweichend. Wieder lachte das ganze Haus. Der Schauspieler hatte von sonstigen

Außerlichkeiten seines Modells — diesmal war es ein alter, behäbiger Herr — nichts übernommen als die Hose; aber das genügte, die Hose kannte die ganze Stadt.

Die rasche Auffassungsgabe eines Publikums ist übrigens sehr bemerkenswert, sie bestätigt die alte Erfahrung, daß im Bereich der Bühne Andeutungen oft wirksamer sind, als die volle Ausführung es sein kann; das Überraschende, das in manchem Erfolg oder Mißerfolg liegt, findet auf diese Weise seine Erklärung; wer die Auffassungskraft eines Publikums unterschätzt, verstimmt es leicht. Um aber bei unserm Gegenstand zu bleiben. Die Verwandlungskünstler, die im Varieté in der Geschwindigkeit eine Reihe von Köpfen zeigen: Bismarck, Beethoven, Hindenburg usw., bedienen sich nur dürftiger Mittel zur Herstellung der Masken, dennoch erkennt man das Urbild sofort. Ein Ähnliches gilt in diesem Punkt für die theatralische Darstellung. Zur Maske für den Wallenstein z. B. genügt die kurze, rote, sogenannte Malkontentperücke und der Knebelbart; für den Großen Fritz Haarbeutel, Krückstock, vorgebeugte Haltung, linker Arm am Rücken; für den Alba der lange Spizzbart, die buschigen Augenbrauen; für Napoleon die Stirnlocke und das wachsbleiche Gesicht usw. Unendlich einfach und kaum zu vergreifen. In diesen Fällen aber ist die gute Maske noch lange nicht die halbe Rolle, weil sie nicht dem Leben entnommen, Kraft des inneren Anschauungsvermögens in eigenes Gebild verwandelt wurde, sondern aus zweiter Hand einem Vorbild entstammt. Auch

dem Maler wird die starre, nur bildhafte Haltung seines Modells nicht immer genügen, namentlich dann nicht, wenn er ein Porträt auf der Staffelei hat; er muß das Gesicht, das er malen will, wie ein Seelenanatom studieren, um die Summe aller empfangenen Eindrücke wiedergeben zu können. Auf diesen Weg der Beobachtung der Eigenschaften seines Modells ist der Schauspieler noch strenger gewiesen als der Maler, weil hier der Wiedergabe des rein Äußerlichen bestimmte Grenzen gezogen sind. Der realistische Schauspieler oder vielmehr der Darsteller des „Genre“ ist in diesem Fall besser daran als sein Kollege von der historischen Fakultät. Jener kann die Augen aufmachen, die Leute und Leutchen, die er verkörpern soll, laufen in allen Spiel- und Gangarten um ihn herum, er braucht nur zuzugreifen; wo aber kriegt der historische z. B. das Modell für Richard III. her? Für die Verkörperung dieser und ähnlicher Rollen sind ihm die „Vorbilder,“ soweit sie schauspielerischen Darstellungen entstammen, eher schädlich als nützlich; ihn machen sie oft unfrei und das Publikum voreingenommen. Wo findet er in der Umgebung des Tages das menschliche Modell für den Coriolan, den Lear, den Faust? Für all die großen Gewalt- und Höhenmenschen im Umkreis der Literaturen? Da gilt es denn, kraft der eigenen Phantasie, sich selbst das Modell zu schaffen, durch eifriges Vertiefen in die Absichten der Dichtung den Schlüssel für die Darstellung zu finden, am Born der Geschichte zu schöpfen, im Nachleben ihrer bedeutsamen Erscheinungen den Umgang

mit großen Männern zu pflegen, den das wirkliche Leben selbst nicht bietet. Die Ausbildung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit des Schauspielers ist freilich die technische Voraussetzung, die Leidenschaften in ihren mannigfachen Regungen und Ausdrucksformen lassen sich nur in eigener Brust an der Quelle studieren. Nicht daß der Schauspieler die Eigenschaften der Rolle anzunehmen braucht, sein innerer Mensch nur muß dem Instrument gleich sein, auf dem die Leidenschaften und Affekte, in denen sich die Rolle bewegt, mühelos und jederzeit in ihren Erscheinungen hervorgerufen werden können. Alle Griffe muß er beherrschen, die dünnen Saiten aber, auf denen die Alltagsmisere klimpert, für die Darstellung des Heroischen auszuschalten wissen.

Das Extempore

Das Extempore geschieht entweder freiwillig oder unfreiwillig. Im ersten Fall untersteht es dem Gesetz, wird zugelassen oder verworfen, unter Umständen mit harter Strafe belegt, im andern Fall bedeutet es oft Rettung aus schwerer Bühnennot. Ein Darsteller versäumt seinen Auftritt, auf der Szene wird extemporiert: „ . . . ich glaube, er kommt, . . . wo mag er nur bleiben . . . o, ich denke, ich höre ihn schon . . . nun habe ich mich wieder getäuscht . . . ich will doch an der Tür horchen . . . ja, nun kommt er wirklich . . .“, in dem Augenblick tritt der Sündenbock in seiner Verwirrung von der entgegengesetzten Seite auf und macht den ganzen Aufwand von Geist zunichte, mit dem der Fehler vertuscht werden sollte. In das ausschrechende Gelächter hinein stottert der Erschrockene: „Ich komme die Hintertreppe herauf“ und meint, damit etwas Gescheites gesagt zu haben, ist aber nur noch schlimmer ins Fettäpfchen getreten. Das Lachen will gar nicht zur Ruhe kommen.

Geistesgegenwart ist eins der notwendigsten schauspielerischen Requisiten, aber in verzweifelten Fällen sind sie nicht immer zur Hand wie andere Requisiten, die dann die Ursache der Verzweiflung sind: Briefe, die fehlen, Schießgewehre, die nicht losgehen, mangelnde Dolche, mit denen gemordet wird. Da waren die

Stegreifspieler andere Kerle, denen nichts weiter mitgeteilt wurde als der Szenengang, und die in der Überfülle ihrer Einfälle oft gar nicht wieder von der Bühne wollten und erst durch das Zungenschlängeln des Prinzipals — das verabredete Zeichen — zum Abgang gezwungen werden mußten. Freilich, der Geist, der über jenen Wassern schwebte, mag wohl etwas wässriger gewesen sein; das Stegreifspiel war die Raupe, aus der sich der buntshillernde Falter wirklicher Schauspielkunst entwickelte, gewisse artistische Fähigkeiten aber sind mit ihm verlorengegangen. Zwischen bewußtem und unbewußtem Stegreifspiel ist freilich ein Unterschied, jenes wird heute nirgend mehr geübt, dieses aber findet oft unfreiwillig statt, wenn der Text allzu lose im Gedächtnis sitzt. Wird mit Geschick extemporiert, so kann über manche Untiefe hinweggeholfen werden, wie denn die Sinne des Zuschauers sich ebenso leicht täuschen wie überrumpeln lassen. Aber nicht nur die seinigen, auch mitunter die des Schauspielers selbst.

Mitterwurzer gastierte des öfters am Leipziger Stadttheater. Dort finden die Schauspielvorstellungen wechselweise im alten und im neuen Theater statt. In einer Vorstellung im alten Theater, als er den Bolz spielte, trat Mitterwurzer an den Inspizienten heran: „Ist die Ballmusik für den zweiten Akt in Ordnung? Daß sie ja nicht zu laut wird!“ Der Inspizient erbleichte, die Musiker waren noch nicht zur Stelle; um einen Gefühlsausbruch des sehr temperamentvollen berühmten Gastes zu verhüten, ließ

er rasch einige Chorherrn an die hinter den Kulissen aufgestellten Pulte treten, gab ihnen in Ermangelung spielbarer Instrumente Geigen und Flöten aus der Requisitenkammer in die Hände. Mitterwurzer trat hinzu: „Schön aufgepaßt, meine Herren, daß Sie mir ja die Szene nicht stören.“ Der Ballakt beginnt, die Musiker sind immer noch nicht da, wohl aber kommt der Moment, wo sie einsetzen sollen. In seiner Verzweiflung „bewegt“ der Inspizient die Trommel, auf sein Geheiß summen die Chorherren den Walzer teils im Tenor, teils im Bass, er selber steht dann schluchzend da, erwartet Bolzens Abgang, befürchtet, in Stücke gerissen, gelyncht, zum mindesten entlassen zu werden, da kommt Mitterwurzer heran, sagt aber nichts weiter als: „Ein wenig zu leise.“ Er hatte den Betrug nicht bemerkt. Nächsten Tag fand die gleiche Vorstellung im neuen Theater statt. Dort waren zu jener Zeit die Kammermusiker des Gewandhausorchesters zur Bühnenmusik verpflichtet. Diesmal hatte der Inspizient dafür gesorgt, daß die Musiker rechtzeitig zur Stelle waren, er bat sie, ja recht dezent und lieblich zu spielen; das geschah, und man erwartete Mitterwurzers freudigen Dank. Der Künstler trat nach seinem Abgang auf die Musiker zu: „Ganz gut, meine Herren, aber ihre Kollegen gestern im alten Theater haben es stimmungsvoller gemacht...“

Extempore, die das Gelächter im wahren Sinn des Wortes zum unauslöschlichen machen, sind selten, sie verlangen eine Dauerwirkung; ein bekannter Vorfall löste sie aus. Der alte Baudius gab im Theater

einer Universitätsstadt in einem Ritterstück einen Kampen, der gemeuchelt wurde. Die Leiche blieb liegen, und zwei Statisten, die als Wanderer zufällig von rechts und links aus der Kulisse treten sollten, waren bestimmt, sie abzutragen. Der von links trat auf, der von rechts versäumte sich. Als der linke sich so mutterseelenallein befand, machte er kehrt und verschwand auch. Ihm wollte der linke jetzt zu Hilfe kommen, erschien, nun aber traute der rechte sich nicht wieder heraus. Kaum hatte der rechte sich ein Herz gefasst, da ergriff der linke ob des Gelächters das Hasenpanier, kurz, Baudius blieb unbestattet liegen. Die Studenten, im Parterre, die oft mit Baudius den Frühshoppen tranken, riefen ihm mitfühlend zu: „Gehen Sie nach Hause, Baudius!“ Baudius überlegte, er wartete noch eine Weile auf die Unglücksraben, sie erschienen nicht. „Die Leiche riecht schon!“ . . . „Gehen Sie doch nach Hause!“ . . . Da erhob sich Baudius, machte eine artige Verbeugung und sagte: „Ich bin so frei.“

Überhaupt die Ritterstücke! In seiner Jugend spielte Anschütz in Breslau einen Gaugrafen, der in einem Verlies schmachtet. Die Verwandlungen sind offen, Anschütz versieht sich, tritt auf, und statt im Kerker befindet er sich oben im Gemach dem Burg herrn, seinem Peiniger, gegenüber. „Seht, ich wollte euch nur zeigen, wie schlecht man euren Gefangenen bewacht,“ extemporierte der gefasste Anschütz. „Seid ruhig, ich gehe selbst in mein Verlies zurück.“

Zwar nicht vom wirklichen, aber vom Scheintod der Julia erhob sich als lebender Leichnam Madame

Heiglein, als sie sich in dieser Rolle am 17. Sept. 1778 von München verabschiedete. „Romeo, dies trink ich dir," damit sank sie hin, dann, nach einer Pause, stand sie auf und extemporierte: „Julie! Das soll ein langer Schlaf werden! Wie, wenn du nicht mehr erwachtest? Auf alle Fälle nimm du immerhin Abschied von denen, die dir lieb sind. Ihr hohen Gönner, Gönnerinnen, Freunde, Liebhaber deutscher Kunst! Julie wird sich Ihrer oft und mit Sehnsucht erinnern; eine so gute Nation, die Karl Theodor, der Stützer der Künste, beherrscht, verläßt der scheidende Künstler mit zurückgewandten Augen und wünschendem Herzen; nun magst du schlafen, Julie! Gute Nacht!"

Weniger freundlich, nur durch ein mimisches Extempore empfahl sich am 15. Oktober 1786 Herr Gödel von der Berliner Bühne des Herrn Döbbelin in der Behrenstraße. Er spielte die Rolle des Assessors Brand im „Strich durch die Rechnung“ unter aller Kritik und wurde ausgepocht. Gödel, in der Tür stehend, warf die Gardine zurück und zeigte nach einem zeitgenössischen Bericht „dem Publikum einen Teil des Körpers, den man, wenigstens in der Attitüde, nicht in honetter Gesellschaft zu produzieren pflegt.“

Die Sitten sind milder geworden, dennoch verfiel auch die Gallmeyer dem Schicksal des Ausgezischwerdens, als sie gelegentlich eines Berliner Gastspiels, bei dem sie sich nicht genug gefeiert glaubte, die Weise intonierte: „Du bist verrückt, mein Kind, du mußt nach Berlin . . .“

Neben den schauspielerischen gibt es auch dramaturgische Extempore.

1815 wurde in Nürnberg Wilhelm Tell „in zwei Akten für den berühmten Gast J. B. F. Ezblair arrangiert,“ später schloß Hendrichs, wenn er auf Gastspielen die Rolle des Tell gab, das Stück mit folgenden Worten:

Ein biederer Volk tritt ein in seine Rechte,
und strahlend bricht ein neuer Morgen an.

Weil dem „Gast“ und der „Titelrolle“ das letzte Wort im Stück geziemt, haben sich auch frühere Darsteller des Nathan folgenden Schluß gestattet. Saladin mußte am Ende fragen: „Und wie war es mit den Ringen, Nathan?“ Dann kam die Antwort:

Wenn Jud und Christ und Muselman sich eng ver-
dann ist der echte Ring aufs neu gefunden. [bunden,

Harmloser, aber trotzdem eine Versündigung gegen den Geist und die Diktion Hebbels waren die Schlußworte, die Dingelstedt in Weimar dem ersten Teil der Nibelungen anfügte. Statt des knappen, kraftvollen: „Denn hier iſts überzählt,“ sprach Krimhild:

Ich zahle diese heilge Schuld, ich schwörs,
jetzt aber laßt mich weinen, weinen, weinen!
Mein Siegfried! Mein Geliebter! tot! tot! tot!

Auch Kleist war den Bearbeitern zu wortkarg. Am Schluß des zweiten Aktes von Prinz von Homburg, statt, wie vorgeschrieben, stumm am Sarge Frobens

niederzuknien, sprach, noch unter Leitung des alten
Putlitz am Hoftheater in Karlsruhe, der Kurfürst
folgende Worte:

Mein wackerer Froben,
du konntest nicht den Tag des Sieges schauen,
doch nur dein irdisch Teil fiel ihm zum Opfer,
so lange man noch märksche Treue preist,
lebt uns dein Name unvergänglich fort!

Dramaturgen und Schauspieler pfuschten sich auch gelegentlich ins Handwerk. So spielte unter Dingelstedt am Hoftheater in Weimar Otto Lehfeld den Tell. Die Beziehungen zwischen dem temperamentvollen Histrionen und dem sarkastischen Hofrat verhielten sich wie Zündholz zur Reibfläche, der Schauspieler unterbrach in der Schlusszene des vierten Aktes wieder die Probe und sagte: „Herr Hofrat, Ihre barmherzigen Brüder singen zwar außerordentlich schön, aber meinen Sie nicht, daß es effektvoller wäre, wenn ich unmittelbar nach dem Schuß hinter dem Hollunderbusch hervor in die hohle Gasse stürzte, mich über den sterbenden Geßler neigte und ihm die Worte: du kennst den Schützen usw. in die Ohren schrie; dabei fiele der Vorhang, und Sie ließen die Barmherzigen und das übrige Gewäsché fort.“ „Ausgezeichnet,“ erwiderte Dingelstedt, „dann hätte auch, wie Schiller es leider übersehen, und wie es sich gebührt, die Titelrolle den Aktschluß. Aber halt! Rudolf der Harras ist ja zu gegen! Die Harras aber, bedenken Sie, Herr Lehfeld, waren, wie mir bekannt ist, ein Geschlecht von Riesen,

auch hat Rudolf eiserne Handschuhe an. Das nächste wäre unzweifelhaft, daß er dem Tell mit der eisernen Faust eine Ohrfeige verabreichte, was mir persönlich zwar nicht wider den Strich ginge, aber dem — Stück könnte es schaden.“

Die besten Extempore fallen auch heute immer noch hinter den Kulissen.

Striche

Der Rotstift des Regisseurs ist für den Dichter ein Marterwerkzeug. Blutige Striemen am eigenen Leib sind ihm die roten Linien, die seinem Drama ins Fleisch geschnitten werden. Der lebende Dichter kann sich zur Wehr setzen; aber wehe dem toten, er istrettungslos dem Messer versfallen.

Prüft man die landläufige „Einrichtung“ unserer klassischen Dramen, so wird der Einsichtige in vielen Fällen noch immer den Kopf schütteln. Trotz peinlicher Aufsicht geprüfter Dramaturgen baumeln noch mancherorts alte und älteste Zöpfe. Entweder wird der Gewohnheit, der Tradition, dem Schauspieler zu liebe nach altem Herkommen verfahren, oder das Gegenteil tritt ein, man öffnet in blinder Neuerungssucht alle Striche und denkt dabei an Bayreuth und den „Tristan.“ Nicht nur dichten, auch „stechen“ ist gelegentlich eine Kunst, für die der Rotstift des Regisseurs nicht immer ausreicht. Sie erfordert den Feinsinn des Literaten, unter Umständen sogar den Spürsinn des Psychologen.

Unter fünfzig Menschen, die gut sprechen, findet sich höchstens einer, der gut zuhören kann. Ein Strich an der unrechten Stelle zerreißt den vom Dichter feingefügten Faden; nicht nur das Wort, auch der Klang gleitet in die Psyche des Hörers hinüber, und Empfindungen werden nicht durch das abstrakte Wort

übermittelt, sondern oft durch den ihm verliehenen Ton und die wohlberechnete rhythmische Folge. Durch Sinn und Wort und Klang, die sich gegenseitig ergänzen, wie Glieder einer Kette verbinden, hat der Dichter sich sorgsam eine Brücke in das Ohr, die Seele des Hörers gebaut, ihn aus dem Bereich der Wirklichkeit, aus dem Bezirk seiner eigenen ihn beschäftigenden Gedanken in den Bann seines Kunstwerks geschmeichelt. Da wird die Kette zerrissen, und wieder gewinnt der glücklich eingelullte Intellekt die Oberhand.

Man sollte also nichts in einer Dichtung streichen? Gewiß nicht, wenn sie von einem lebenden Dichter stammt, dem dann die notwendige Kürzung selbst obliegen müßte. Freilich wäre ihm in vielen Bühnenproben die Gelegenheit zu geben, das Werk auf sich wirken zu lassen, wie es in Frankreich auch bei Einstudierung der neuen Stücke tatsächlich geschieht; wo sich ein Strich als notwendig erweist, sollte, genau genommen, nur der Autor ihn vollziehen, denn er allein weiß die Fäden wieder zu verflechten. Anders verhält es sich aber mit Dichtern, die nicht mehr leben, und da tritt eine neue Schwierigkeit hinzu. Der Dichter steht nicht nur im Bann seiner Zeit, er spricht zu Menschen seiner Zeit, und wenn auch Empfindungen und Leidenschaften nicht wechseln, so ändern sich Daseins- und Lebensgewohnheiten. Es dürfte außer allem Zweifel sein, daß man vor hundert Jahren mehr Geduld im Zuhören besaß und sich den Wirkungen des gesprochenen Wortes williger unterwarf als heutzutage, auch denen durch das geschriebene. Das be-

weisen unter andern auch die uns erhaltenen umständlichen Briefschaften.

Das Rhetorische übt seine stärkste Gewalt auf naive Völker, wir aber sind dem Rhetorischen abhold, misstrauen ihm sogar, im Parlament, im Gerichtssaal, im Theater. Nun aber hat eine Anzahl unserer volkstümlichsten Dichter ihre Wirkung vielfach auf das Rhetorische gestellt, Kürzungen sind daher unumgänglich notwendig; ja sie sind, und das kann nicht nachdrücklich genug betont werden, der einzige Weg zur Modernisierung der Klassiker. Nicht dadurch paßt man sie dem heutigen Publikum an, daß man versucht, sie in einem Stil zu spielen, der dem Kunstwerk durchaus widerstrebt, sondern durch ein sorgfames Ausschneiden jener Stellen, die im Sprachgeist nicht mehr lebendig sind, durch Entfernung von Sentenzen, die über die Figur hinaus aus dem Mund des Dichters gehen, und sollten darüber auch die schönsten "Zitate" zu Boden fallen.

Um wieviel geduldiger eine frühere Zeit im Zuhören war, lehrt uns ein Blick auf die alten Schauspieler, die wir noch als Epigonen der Ifflandschen Schule kennen gelernt haben. Die neue Schauspielkunst paßt sich dem Geist der Zeit an, sucht nicht durch breite rhetorische Ausladung zu wirken, sondern durch ein intensives Zusammenballen, durch blitzartiges Ausschleudern, und darum fesselt sie ein Publikum, dem es widerstrebt, in ruhigem Zuhören umständliche Gedankenarbeit zu leisten. Man denkt gewiß heute nicht tiefer als in früheren Zeiten, aber schneller, und läßt

Reize williger auf sich wirken als Begriffe; daher auch die allgemeine Wertschätzung des Musikdramas, hier werden die Seele und der Nerv des Hörers unmittelbar getroffen und nicht erst auf dem Umweg durch den Verstand. Der strichlose „Tristan“ darf also nicht den strichlosen „Don Carlos“ im Gefolge haben, die Dichtung der Klassiker, wenn sie auf der Bühne lebendig bleiben soll, bedarf der Kürzungen heute mehr denn je, nur dürfen sie nicht den Kern des Stücks, die Entwicklung des Charakters treffen; Streichen gleicht in diesem Falle der Auffrischung eines alten Gemäldes, und beides sollte nur von der Hand eines wenn auch nicht ebenbürtigen, doch der Nachempfindung fähigen Künstlers vorgenommen werden.

Der Hervorruß

Der künstlerische Genuß setzt unter allen Umständen eine Mitarbeiterschaft des Genießenden voraus. Damit ist nicht die muntere Regsamkeit gemeint, die sich im Zusammenschlagen bereitwilliger Hände kundgibt, das unmelodische, harte Geräusch, das aber dem Künstler, dem es gilt, als die süßeste Musik erscheint; es ist zunächst von der geistigen Mitarbeiterchaft die Rede, die der Kunstgenuß in jedem Fall erfordert, und die dem Wind gleicht, der im wogenden Ahrenfeld den Samen vom männlichen zum weiblichen Halm trägt. Das Theater zumal verlangt eine gesteigerte Hingabe, denn beide Sinne werden auf einmal in Anspruch genommen, das dargestellte Kunstwerk will gleichzeitig gehört und gesehen sein. Darum ist auch die unmittelbare Wirkung eine so große und das bretterne Gerüst der Bühne ein gewaltiger Resonanzboden für die zum Ausdruck gebrachte Idee. Weil aber der Schauspieler sowohl wie der Zuhörer auf die Wirkung des Augenblicks angewiesen ist, ist eine größere Sammlung vonnöten, die Erregungszustände der geistigen Kräfte, die jedes künstlerische Schaffen begleiten und eine Art seelischer Vorauschung hervorrufen, müssen sich hier in besonderem Maß verdichten und erhöhen.

Ob der Trank, der dem Zuschauer geboten wird,

edle Rebe oder gemeiner Fusel ist, kommt dabei nicht in Betracht; Tatsache ist, daß eine versammelte Menge sich diesen rauschartigen Erregungen eher hingibt als der einzelne, daß ihnen wie dem Gähnen, Lachen, Schluchzen eine unleugbare Lusteskrift innerwohnt, daß sie überspringen von einem zum andern, den Einzelwillen überrumpeln und ihn im breiten Strom des Allgemeinempfindens mitreißen. Wie und wann und in welchem Umfang sich diese Erscheinungen vollziehen, hängt von Umständen ab, die sich nicht berechnen lassen, daher die Unsicherheit in der Vor- ausbestimmung der theatralischen Wirkung und im Prophezeien theatralischer Erfolge. Neben psychischen wirken physische Einflüsse mit, der echte Beifall hat im Augenblick seiner Außerung bei dem Zuschauer nicht den Zweck, den Schauspieler zu belohnen, es ist ein Verlangen des Zuschauers, seine zurückgedrängten Kräfte zu erlösen.

Dieses Verlangen äußert sich meist in der freienden Bewegung des Händeklatschens, und mit dem Applaus bürgerte sich die Sitte des Hervorrufs ein, die ehedem nicht üblich war. Sie stammt selbstverständlich erst aus der Zeit, in der die sogenannte Guckkastenbühne in Anwendung kam und mit ihr die Kurtine, die das Theater streng in Bühne und Zuschauerraum scheidet; weder das Theater der Alten, noch die mittelalterliche Mysterienbühne, noch die Bühne Shakespeares gab dazu Gelegenheit, und auch in den Urfängen des deutschen Theaters hat man den Hervorruß nicht gekannt.

Die zurückgedrängte Kraft des Zuschauers kann in seiner Äußerung die verschiedensten Formen annehmen, neben dem üblichen Händeklatschen wird — ländlich, sittlich — auch gestampft, gejauchzt, zugerufen, in den Volkstheatern in Amerika im höchsten Rausch der Begeisterung sogar gepfiffen, was dort im Gegensatz zu europäischen Gewohnheiten als höchste Auszeichnung gilt. Das — namentlich in Italien übliche — Werfen mit Blumen ist der stärkste Ausdruck des Gefallens; das mit (den sprichwörtlich gewordenen) faulen Äpfeln der besondere des Missfallens, beidemal handelt es sich um eine Wurfbewegung, die, getan oder auch nur gedacht, eine willkommene Auslösung der Kräfte bildet; dennoch ist Hervorruß und Applaus wohl zu unterscheiden.

Jener hängt in seinem innersten Wesen mit der Eigenart der Guckkastenbühne zusammen, nicht nur, weil sonst die Gelegenheit fehlen würde, überhaupt vor den Vorhang zu treten, sondern weil das Zusammengedrängtsein in den Zuschauern eine stärkere Spannung mit sich bringt, und zwar ist diese Spannung um so intensiver, je enger der Raum ist, auf den es ankommt; nicht umsonst nennt man die alten, niedrigen Kneipen gemütlich.

Der Spannungsreiz ist der Hebel für jede dramatische Wirkung, man war darum von jeher bestrebt, ihn nicht nur natürlich, sondern auch künstlich zu erregen. Der Applaus, der die zurückgedrängte Kraft mit Naturnotwendigkeit auslöst, ist das primäre, natürliche Mittel, der Hervorruß aber, der die Dauer des Beifalls willkürlich zu verlängern sucht, das

sekundäre, künstliche. Wenn bei modernen Erstaufführungen nebst Darstellern, Dichtern, Komponisten auch Direktoren, Regisseure, Kapellmeister, Dekorationsmaler, Kostümzeichner usw. in endloser Reihe aufmarschieren, so liegt der Missbrauch offen am Tage.

Der erste Schauspieler, der „hervorgerufen“ wurde, war der Tyrannenspieler Bergopzoomer, dem diese Ehre geschah, als er am Nationaltheater in Wien Richard III. gab. Doch behaupteten seine Neider, diese Auszeichnung sei — schon damals — bestellte Arbeit gewesen; einige Jahre später wurde Brockmann „hervorgerufen“ gelegentlich seines sensationellen Erfolgs als Hamlet in Berlin. Von da ab bürge sich diese Sitte ein, aber zu jener Zeit handelte es sich immer nur um einen einzigen Hervorruf am Schluß in besonderen weihevollen Ausnahmefällen.

Nach und nach erst wurde das Goldstück in Scheidemünzen verwandelt und der Hervorruf dem Darsteller ein gefügiges Mittel für das corriger la fortune; da gab und gibt es allerhand kleine Mätzchen, um die Wirkung zu steigern, zu verdoppeln: zögerndes Folgeleisten, enthusiastisches Gebaren, Markieren von Erschöpfung, Winken in die Kulisse nach dem bescheidenen Mitspieler, rasches Fallenlassen des Vorhangs, unvermitteltes Wiederaufziehen und dergleichen mehr. Kommt aber die „Neidklappe“ in Anwendung, jener Ausschnitt in der Kurtine, in dem die Darsteller dankend erscheinen, so sind die Nuancierungen noch mannigfaltiger. Mounet Sully, als er in deutschen Länden den Hamlet spielte, rannte durch die Neidklappe stets

in der Pose der eben gespielten Szene, bald in nachdenklicher, bald in entseztter, bald in wehmutsvoller Gebärde.

Ein eigentümlicher Gebrauch besteht in Amerika. Dort verneigen sich die Schauspieler beim Hervorruft nicht nur vor dem Publikum, sondern auch vor ihrem Star, dieser wiederum verneigt sich vor den Mitspielern, und da ihrer oft sehr viele sind, führen die Darsteller vor dem applaudierenden Publikum förmliche Dankesmenuette auf.

Der Beifall kann laut, aber nicht voll sein, die guten Schauspieler haben dafür ein empfindsames Ohr, der „volle“ Beifall besteht im naturnotwendigen Ausstrahlen der zurückgedrängten Kraft, die aus einer starken inneren Ergriffenheit heraus die Hände sozusagen mit der Macht des Gemüts in Bewegung setzt. Diese Ergriffenheit stellt sich heute ein, wie ehedem, freilich infolge des veränderten Zeitgeschmacks durch andere Mittel; auch bedarf sie eines stärkeren Anreizes allerhand Rühr- und Effektmittel sind abgebraucht, und die Gewalt einer leeren stürmischen Rhetorik überrumpelt uns nicht mehr. Früher platzte der Applaus mit spontaner Unmittelbarkeit oft mitten in die Szene hinein, heute empfinden wir das als Störung, weil unser Respekt vor der Dichtung gestiegen ist, und weil im Gegensatz zu früheren Epochen in Gefühlsäußerungen überhaupt an Stelle überströmender Empfindsamkeit besonnener Zurückhaltung getreten ist. Dennoch wird im Sturm, der die Massenpsyche entfesselt, die Psyche des einzelnen noch in

gleichem Maß mitgerissen, wenn nur die Erschütterung stark genug ist; da aber vermöge der größeren Sprödigkeit des Massenempfindens dieser Fall seltener eintritt, pflegt heute der Beifall in der Regel mehr „laut“ als „voll“ zu sein, und statt des einmaligen Hervorrufs erfolgt der mehr- und vielfache.

„Er hat seinen Barbier im Theater,“ sagt der Schauspieler gern vom Kollegen, der auffällig gerufen wird, und denkt an den Claqueur; nicht immer an den bezahlten, denn der Claqueur tritt in den mannigfachsten Gestalten auf, am fanatischsten in der Gewandung der Theatermutter, sonstige Verwandte sind meistens schüchtern, sie befürchten, man erkennt sie. Die Krone aller Amateurclaqueure war aber der Gatte einer ehemaligen sehr bekannten plattdeutschen Schauspielerin: er gab sich, wo auch seine Frau gastierte im Zuschauerraum als unbeteiligten, zugereisten Fremden aus, der den Gast einmal zufällig irgendwo gesehen hatte. Schon eine Stunde vor Beginn zur Stelle, kletterte er vom Stehparterre in die Ränge und wieder zurück, knüpfte Bekanntschaften an, pries die gastierende Künstlerin in allen Tonarten, fabelte, warb, intrigierte, lachte vor, machte aus einem Hervorruß vier und war in seinem Liebhaberberuf als einzelner Mann ein ganzes Heer.

Die Berufsclaque ist an den großen Bühnen meist organisiert, und die Anzahl der Hervorrufe hat ihre bestimmte Taxe, aber ihrer Handwerkssarbeit wird nie der volle, sondern nur der laute Beifall gelingen; ihr ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß der Hervorruß

gleich andern Ehrungen, die durch zu häufige Anwendung an Wert verlieren, eine etwas abgegriffene Münze geworden ist.

Es hat nicht an Bemühungen gefehlt, den Hervorruf abzuschaffen, und einige der vornehmsten Theater haben ihn aus künstlerischen Gründen untersagt; gewiß — es zerstört die Illusion, wenn der Held, die Heldenin, die wir leiden, womöglich sterben gesehen, jetzt vor das klatschende Publikum treten und sich dankend verneigen, aber das Theater ist dem Erwachsenen, was dem Kind das Spielzeug ist; es beschäftigt und erregt seine Phantasie, und wie das Kind, wenn es genug gespielt hat, sein Spielzeug gern von innen besieht, so ist auch dem Zuschauer nach dem Fallen des Vorhangs die Illusionsstörung nicht verdrießlich, er will den Schauspieler losgelöst von der Rolle sehen und ruft ihn immer wieder vor die Rampe. Aber auch der Schauspieler empfindet nur selten das Unkünstlerische, das im Hervorruf liegt. Neben der geistigen Mitarbeiterschaft der Zuschauer ist ihm die der Hände jederzeit willkommen, er hört es nicht ungern, wenn der Vorhang immer wieder emporrauscht und er noch einmal und immer wieder noch einmal hervortreten muß und die Größe des Erfolges an der Ziffer der Hervorrufe mathematisch berechnen kann.

Der Anschlag

Entweder erscheint er schwarz auf weiß auf der Probetafel, oder er tönt aus der Muschel des Souffleurkastens, in beiden Fällen ist er der Bekrittlung ausgesetzt. Über den schriftlichen Erlaß, der irgendeine neue Verordnung bringt, wird beim Theater schnell zur Tagesordnung übergegangen, der „Anschlag“ aus dem Souffleurkasten aber beschäftigt unausgesetzt die Gemüter. Bald ist er zu laut, bald zu leise, bald zu voll, bald zu dünn, zufriedenstellend ist er nie. „Ich brauche nur das erste Wort,“ lautet eine Redensart, die auf keiner Probe fehlt, wenn aber nach dem ersten Wort kein zweites folgt, stockt oft der Gedankengang. „Mir soufflieren Sie gar nicht,“ bittet ein anderer — und bleibt in der nächsten Rede hängen: „Sie müssen doch merken, wenn ich Sie brauche, dazu sitzen Sie ja unten.“ Die Probe läuft weiter. „Jetzt schreien Sie wieder, daß man es hinauf bis in die letzte Galerie hört“ . . . „flüstern, flüstern, anschlagen, aber nicht vorlesen!“ Oben verliert man die Geduld: „Nun verstehe ich wieder keine Silbe“ . . .

So und anders lauten die Zwiegespräche, die auf den Theaterproben mit den Einhelfern geführt werden. Meistens sind es Einhelferinnen, doch stumpft das die Schärfe der Auseinandersetzung nicht ab, im Gegen teil; der weibliche Mund ist oft zu einer Erwiderung

geneigt, die nicht im Buch steht, und der Kampf zwischen Ober- und Unterwelt ist eröffnet.

Eins steht fest, zu den geplagtesten Menschenkindern der Bühnenwelt, und nicht nur dieser, gehört der Souffleur, aus den Schauspielernerven wird ihm der Strick gedreht. Sie sind empfindlich, diese Nerven, namentlich auf den Proben, wo der Text noch nicht sitzt und der Ausdruck um die Gestaltung ringt. Wohnt den Weisungen vom Regietisch her irgendeine Schärfe inne, dann bildet der Muschelkasten und sein Insasse häufig genug den Ableiter für den unfehlbar aufzuckenden Blitz. Aber auch ohne Gewitterstimmung sind die gegenseitigen Beziehungen gespannt; wie verschieden auch die Gedächtniskraft der einzelnen Schauspieler sein mag, die Wiedergabe des eingelernten Textes bringt in jedem Fall eine Reizbarkeit mit sich, die um so größer ist, je kürzer der Text erst im Gedächtnis sitzt. Individuelle Unterschiede machen sich geltend, und sie sind mannigfach; der eine hat die Sicherheit des Nachtwandlers, dem anderen folgt das Gespenst des Steckenbleibens wie ein Schatten nach, ein dritter spottet so lange, bis ihm eines Abends, an einer Stelle, wo er es gar nicht vermutet, der textliche Faden entgleitet; ein Schreck überfällt ihn, und von dem Augenblick an reitet ihn der Angstteufel mit doppelter Gewalt. Das Steckenbleiben ist in seinen Begleiterscheinungen eine psychologische Merkwürdigkeit; in verzweifelten Fällen tritt eine vollkommene Lähmung des Denkvermögens ein; in weniger gefährvollen rettet oft ein Sprung von einer Textstelle auf

eine andere, allein auch dieser Sprung geht in einer Art geistiger Abwesenheit vor sich und ist oft nur das mechanische Ergebnis der Sprechwerkzeuge. Denn auch diesen wohnt eine Art von Gedächtnis inne; eine Rede, die ihnen häufig ist und oft jahrelang nicht wiederholt wurde, fließt, wird sie wieder gesprochen, frei und leicht von den Lippen. Der mechanisch-rhetorische Unterbau blieb erhalten. Dieser mechanische Unterbau ist freilich häufig genug der Feind des geistigen Ausdrucks, denn die fest eingelernte, dem Gefüge der Sprechwerkzeuge überlieferte Rede entbehrt dann leicht des seelischen Untertons, eine Beobachtung, die sich jederzeit machen lässt, wenn man eine häufig wiederholte Vorstellung besucht. In diese Räder des Sprechmechanismus aber hat der „Anschlag“ einzutreten, wenn er wirksam sein soll, in den Rhythmus der Rede hinein muß er im richtigen Augenblick gerade die Silbe schnellen, die, wie die Welle das Mühlrad, den textlichen Fluß in Gang hält. Eine schwierige Aufgabe, denn der sprachliche Rhythmus der einzelnen Darsteller ist verschieden, die Gedankenmühle geht nicht überall in den gleichen Schlägen; der langsam Denkende spricht auch langsamer, der rascher Denkende hüpfst, und der mühsam Denkende stolpert. Diese allgemein menschlichen Eigenarten geben auch der schauspielerischen Persönlichkeit den Stempel, sie prägen sich in der Wiedergabe ihrer Rollen aus; sie sind letzten Endes die Ursache der schauspielerischen „Individualität;“ je verschiedenartiger

diese Individualitäten zusammentreten, um so reicher wird das Ensemble, um so schwieriger aber auch seine Behandlung — nicht nur für den Einhelfer.

Es wäre falsch, zu glauben, der Schauspieler braucht den Text, den er zu sprechen hat, nicht auswendig zu wissen. Das muß er, Wort für Wort, wenn von künstlerischer Gestaltung überhaupt die Rede sein soll. Die Nachhilfe des Einhelfers ist nur die Balancierstange, die den Seiltänzer vorm Absturz sichert. Sie wäre vielleicht zu entbehren, wenn nicht die Macht der Gewohnheit ihre schwere Hand im Spiele hätte. Den Schauspieler, der in seiner Rolle „bombensicher“ ist, der auch keinen „Anschlag“ braucht, überfällt ein Heidenschreck, wenn er die Bühne betritt und die Beobachtung macht, der Souffleurkasten ist leer. Was bei gelegentlicher Nachlässigkeit zu Beginn einer Vorstellung sich manchmal ereignet. Wie hypnotisiert starrt er in die dunkle Muschel und ist im Zustand des Träumenden, den ein schwerer Alp belastet. Davor ist der französische, der englische Schauspieler bewahrt, der zum größten Teil auf seinen Bühnen überhaupt keinen Souffleurkasten vorfindet. Dem Bühnenbild kommt das nur zugute, denn die bauchige Muschel ist meist wie ein Maulwurfshaufen der Szene vorgelagert, auch besitzt sie eine magnetische Anziehungs- kraft, die die Darsteller gern im Kreis um sich versammelt. Freilich sind die Anforderungen gerade an die Gedächtniskraft des deutschen Schauspielers besonders groß, der Spielplan der deutschen Bühnen ist der umfangreichste, kein anderer bringt so viel Novi-

täten, auch werden dem deutschen Schauspieler in der Regel weniger Proben zugestanden als dem anderer Nationen. Darum genügt dort ein Nachleser hinter den Kulissen.

Macht auch eine geistige Disziplin die Nachhilfe des Souffleurs bis zu einem gewissen Grad entbehrlich, so fordert vor allem die Wechselrede eine besondere Bereitschaft. Der Prediger auf der Kanzel, der Redner am Pult kann sich, wenn ihm der textliche Faden entgleitet, anderer Worte bedienen, auch der Rezitator braucht nicht auf das Stichwort zu warten, das ihm der Mitspieler bringt; seine Gedächtnisfracht fährt auf gerader Bahn, ihr droht kein Zusammenstoß, keine Entgleisung durch die versäumte oder falsche Weichenstellung des Stichworts. Die Pause, die unfreiwillig eintretende Pause aber gleicht einer Katastrophe, nicht nur dem Schauspieler, auch dem Zuhörer fährt der Schreck in die Glieder, die Zeit steht buchstäblich still, und doch hat die Pause, die nicht zu enden schien, in Wirklichkeit vielleicht nur zehn Sekunden gedauert. Ein Beweis für die Verschiedenheit der Maße, in denen uns die Zeit erscheint.

Tritt eine Stockung ein, dann liegt der Fehler an einem der Mitspieler, wer aber zuerst das Wort wieder aufnimmt, erscheint als der Schuldige, ohne es oft zu sein. Freiwillig oder unfreiwillig, im Augenblick der Erregung nicht wissend, ob er auch wirklich der Sünderbock, hat er sich geopfert. Die Sache findet dann hinter den Kulissen gewöhnlich ein Nachspiel, es entlädt sich ein Gewitter mit einem Einschlag auf das

Haupt des Souffleurs, denn er hat nicht „angeschlagen.“ Wehe aber, wenn der Anschlag hinein in die Kunstaufe tönt! Dann hat er die Stimmung zerrissen und wird mit Blicken beworfen, die, wenn sie Pfeile wären, ihn zum heiligen Sebastian machen. Der empfindliche Schauspieler tastet wie mit Schneckenhörnern um sich, nicht nur dem Rhythmus seiner Sprache soll die Nachhilfe folgen, sie soll sich auch den Empfindungstönen anpassen. Nicht, daß der Einhelfer sie selber anzuschlagen versucht, um Gottes willen nicht, das schrecklichste ist ein Souffleur, der unten im Kasten die Rolle mitspielt; er muß aber die Feinfühligkeit besitzen „mitzugehen.“ Nicht der Wort Sinn allein sitzt dem Schauspieler im Gedächtnis, auch die tonliche Färbung, die er dem Wort, dem Ausdruck zu geben gewillt ist, von ihr hängt die Wahrheit der Darstellung ab, sie ist die in vielen Abstufungen sich bewegende klangliche Unterlage des Wortes, die sich in ihm wie Text und Musik verbindet. Es bedarf schon einer besonderen Kenntnis der schauspielerischen Psyche, um diesen Anforderungen in allen Stücken gerecht zu werden, darum ist der wirklich gute Souffleur der legendare weiße Rabe. Um nicht abhängig zu sein, versuchen es manche Schauspieler, ohne Souffleur auszukommen, sie heißen ihn schweigen. Laube zwar duldet das nicht, er fand, das Tempo leide darunter. Gastspieler aber, die ihre Rollen häufig wiederholen, lassen sich meist nicht einhelfen; Possart fragte sofort den Souffleur, der ihm vorwitzig anschlug: „Spielen Sie die Rolle oder ich?“ Aber auch der Gedächtnisstarke fällt manchmal vom

Seil. So geschah es Hendrichs, als er in Hamburg als „Posa“ gastierte. Er hatte dem Souffleur streng verboten, ihm anzuschlagen, an einer Stelle blieb er in der tausendmal gespielten Rolle hängen, der Kastengeist war bockbeinig, und der Vorhang mußte fallen. Ein anderes Mißgeschick passierte Emil Devrient bei seinem Gastspiel am Carltheater in Wien. Er hatte als Wetter vom Strahl eine blitzblanke Rüstung an und war bestürzt, das Publikum unaufhörlich lachen zu hören. In der Rüstung spiegelte sich, da er still vor der Schranke stand, ihm unbewußt, der Kopf des Souffleurs und bot im Eifer seiner Tätigkeit eine Grimasse um die andere . . .

Der Einhelfer dreht die Spule, an der sich der textliche Faden abrollt, reißt ihn aber die Pause entzwei, so ist der „Sprung,“ von dem schon die Rede war, geeignet, den Faden zu verwirren. Ein Darsteller überspringt plötzlich einen oder eine Anzahl von Sätzen. Will- oder unwillkürlich. Hier kann nur die Geistesgegenwart des Einhelfers retten, entweder veranlaßt er den Mitspieler, dem Sprung zu folgen, oder er dreht, wenn etwa ein wichtiger Punkt des Stückes in Frage steht, die Spule rückwärts. Ein geschickter Souffleur wird dann, der Not gehorchnend, Satz und Sätze umbilden, wie auch der Schauspieler oben auf der Szene oft genug zu diesem Rettungsmittel greifen muß. Wächst die Gefahr, wird er „extemporieren,“ namentlich dann, wenn durch die Versäumnis eines Auftrittes oder dergleichen der Fortgang des Stückes bedroht ist.

Das Extemporieren erfordert Geschick, mitunter aber, ist nur die Sprechmaschine gehörig im Schwung, geht sie von selber weiter; Umdichtungen finden statt, im gleichen Rhythmus, dem nämlichen Versfuß, der Gaul hat den Reiter zwar abgeworfen, trabt aber lustig eine Zeitlang ohne ihn weiter. Freilich, auf den Sinn darf man die rasch dahingleitenden Worte nicht prüfen, obgleich es Schauspieler gab, und nicht nur in der Zeit des Stegreiffs, die in freier Textbildung Meister waren. Man nennt sie Schwimmer. Der verstorbene Regisseur des Dessauer Hoftheaters, Emil Reubke, war der berühmtesten einer. Ihm floß das Wort mit einer Leichtigkeit, mit einer Sicherheit von den Lippen, Verse wie Prosa waren vielfach Eigenbau, aber immer im Stil und Rhythmus der Dichtung, getragen von einem Schwung, der die Umbildung kaum zum Bewußtsein kommen ließ. Heute freilich sieht man dem Schauspieler schärfer auf die Finger, der genau gelernte Text ist allenthalben die Bedingung, es waren aber nicht die schlechtesten unter den Mimen, denen es auf eine Silbe mehr oder weniger nicht ankam. Baumeister, Döring waren rüstige Schwimmer vor dem Herrn, namentlich war Döring berühmt durch tausend Geschichten. „Hebt mich vom Pferd“ hat er als Kottwitz hinter der Szene zu rufen, er sagte es aber erst, als er schon vor dem Souffleurkasten stand. Der Person des Einhelfers wendete er stets das lebhafteste Interesse zu, auch die Physiognomie mußte ihm gefallen; gelegentlich eines Gastspiels war ihm

die Souffleuse zu alt, zu häßlich, abends saß die Dame geschminkt und im weißen Häubchen im Kasten.

Fühlt sich eine Gattung von Schauspielern durch die Lungenkraft des Einhelfers gestört, so ist sie für andere wieder die Trompete, die den Schlachtengau anfeuert. Der eine zwingt das Wort nur dann, wenn es ihm fest verankert im Gedächtnis sitzt, den anderen wird es gleichsam auf der Zunge geboren, fliegt es ihnen nur von unten herhaft zu. Diese haben noch einen Tropfen von dem Blut der Stegreifspieler in den Adern, die die Unmittelbarkeit der Rede aus erster Hand schöpften, doch tätte man den Abkömmlingen unrecht, wollte man behaupten, sie wissen ihre Rollen nicht. Nur der Prozeß in der Gehirnfunktion ist ein anderer und der Weg zur Natürlichkeit des Ausdrucks. Ihm den Charakter der Improvisation zu geben, wie sie doch alle Schauspielkunst aufweisen soll, das gelingt dem Leichtblütigen besser als dem Schwerblütigen.

Der Einhelfer ist dem Bergführer vergleichbar, der seinen Schützling am Seil hat. Meist ist es locker und dient nur zur Sicherung, oft aber droht es zu reißen, wenn der Helfer den „Unsicherer“ den Berg hinaufschleift. Dem genügt kein Anschlag, Wort für Wort muß ihm „vorgesaut“ werden, wenn er über die Abgründe hinwegkommen will, die sich vor ihm austun. Man nennt das „nachsprechen,“ und auch in dieser Kunst gibt es Virtuosen. Sie gedeihen meist nur an kleinen Bühnen, sind mürbe durch den theatralischen Frondienst, den sie gezwungen sind, jahraus, jahrein zu leisten. Da sollen die größten Rollen

über Nacht gelernt werden, und da dies auf die Dauer nicht geht, spielt man auf den „Souffleur,” das heißt, man eignet sich die merkwürdige Fähigkeit an, im Sprechen zu hören, „zieht Bindfaden,” lehrt ein Ohr dem Partner zu, das andere, gespielter, dem Souffleur, „verzapft eine Komödie,” die sich gewaschen hat, und vertraut dem alten Spruch: „Quandt hat geschrieben, es wird aus.“

Aber in allen Fällen, ob überbürdet, ob in künstlerischer Zucht, ob droben auf der Szene oder drunten im Kasten, fordert der theatralische Dienst die Unspannung aller Kräfte, die Hingabe des ganzen Menschen im Kulissenbetrieb behauptet sich nur, gleichviel an welcher Stelle, wer das Wort beherzigt, das Goethe zu Eckermann sprach: „Für den, der beim Theater ist und sei es der letzte Lampenpußer, genügt es nicht, daß er seine Pflicht tut, er muß jeden Augenblick bereit sein, mehr zu tun als seine Pflicht.“

Ad Spectatores

Mit den Gesetzen der Bühnenwirkung geht es wie mit denen der Akustik, man glaubt sie zu kennen, ist aber in der Anwendung nie vor Überraschungen sicher. Vor seiner Aufführung dem Stück sein Schicksal prophezeien, ist der bekannte, oft gewagte Sprung ins Dunkle. Schlager wie Alt Heidelberg, Ehre usw. wurden für Nieten gehalten, Reißer von scheinbar strogender Kraft verpufften wie naßgewordene Raketen. Der Abergläube: ein Stück, das den Schauspielern auf der Probe gefällt, sei nie vor dem Durchfall sicher, hat seine traditionelle Kraft nicht verloren, wenn auch heute mimische Ansprüche anders lauten als ehedem; auch der Schauspieler will keine alten Zirkusgäule mehr, auch er verlangt feinnervige Renner, wenn sie auch oft so klappig sind, daß sie unter ihm zusammenbrechen; ihm, dem Phantasiemenschen von Beruf, ist der landläufige Irrtum in der Erfolgprognose eher zu verzeihen, als dem sorgsam sichtenden Dramaturgen, obwohl gerade dem Schauspieler der Publikumswind am fühlbarsten um die Nase weht. Er ist der Erste, der den Umschlag in der Stimmung zu spüren bekommt, man sollte meinen, ihm müßten nach den Gesetzen der Art-Entwicklung schneckengleiche Fühlhörner wachsen, mit denen er das gedruckte oder maschinengeschriebene Wort auf seine dies- und jenseitige Wirkung.

fischer einzuschätzen vermag. Denn das Publikum ist immer ein Jenseits, wenn die Bühne ein Diesseits ist. Die Kunst des Dramatikers — wohlverstanden, das rein technische in ihr — besteht vornehmlich in dem Geschick, zwischen beiden Ufern Brücken zu bauen; bis zu einem gewissen Grad vermag dies auch die Kunst des Schauspielers, doch brechen seine Brücken leicht ein, wenn ihm die Dichtung die Pfeiler nicht genügsam stützt.

Die Brücken, die da gebaut werden, sind mannigfacher Art. Oft schwindelnde Stege, oft massive, klobige Fuhrmannsschragen, bald von schwingendem Stahl, bald von klapperndem Holz, manchmal führt auch die farbige Wölbung des Regenbogens von einem Ufer zum andern. Aber selten. Den Wichtelmännern, die da am Werk sind, ist zwar der Streif von altersher geläufig, im übrigen sind sie unmodern, sie lassen sich nicht organisieren. Geheimnisvoll sind die Kräfte, die da mitunter gegeneinander walten, sie erheben, versetzen, verdichten sich in der Massenpsyche, die bekanntlich Wogen aufwerfen kann, die zum Himmel spritzen, ein andermal daliegt, träge, wie flüssiges Blei. Wie sehr nun die Raumverhältnisse in diesem Punkt von Bedeutung sind, weiß man in der Zeit der Kammerstücke und großen Schauspielhäuser ganz genau. Es ist ein anderes, ob ein Publikum vor dem wallenden Vorhang sitzt, oder wie bei Shakespeare und Molière mit auf der Bühne, ob das ragende Proszennium Spieler und Zuschauer voneinander scheidet, oder die Szene sich in das Parkett verliert. Neben den ide-

alen Brücken, die die Kunst des Dichters, gelegentlich auch die des Schauspielers baut, stehen die realen der Raumverhältnisse; davon war schon die Rede; Freilichtbühnen, Guckkastenbühnen, antiflissierende Bühnen haben durchaus verschiedene Resonanzböden; eine Brücke aber, die von der Szene herab zum Zuschauer führt, wird heutzutage selten betreten: die Wendung des Schauspielers ad Spectatores. Goethe bedient sich beispielsweise dieser Form, wo er den Mephisto sagen läßt: „Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten.“ Kaum aber wird mehr ein Darsteller diese Spielanweisung befolgen. Vieux jeu. Man respektiert die Grenzen der unsichtbaren vierten Wand, man rückt von Theaterwirkungen ab; eine der schlagendsten aber — erlaubt und unerlaubt — ist das unmittelbare Ansprechen des Publikums. Das wußte man schon im antiken Theater, in dem der Chor eine Art mitsprechendes Publikum war; in den Mysterienspielen fehlte nie der Engel oder der Herold, der sich von Beginn mit den Zuschauern auseinandersegte und die Spieler vorstellte. Was war die vornehmste Wirkung des seligen — ach, noch immer lebendigen Hanswursts? Dies, daß er sich unmittelbar mit dem Publikum unterhielt. Wie schwer ist es dem seinem Haupt entwachsenen Komiker gefallen, von der Art des Ahnherrn zu lassen; verbot ihm die Ensemblezucht das Wort ad spectatores, so schielte doch oft genug der Blick hinunter; das ehemalige „beiseit,” was war es anders als eine Zwiesprache mit dem Publikum, was ist der Prolog anderer? Shakespeare hat ihn angewandt und

Wedekind; weil man sich im Theater kunstbeflissen beschränkt, nahm das Kabarett das alte bewährte Mittel auf und schuf den Conferencier.

Es sei dies alte Mittel nicht auf seine ästhetischen Qualitäten untersucht — sie sind zweifelhaft — nur auf seine psychologischen. Dem reinen Kunstgenuss ist es ein Störenfried, tritt der Augenblick ein, wo man im Theater die bekannte Stecknadel fallen hört, dann wird es zum Illusionsrisch. Nicht immer aber geht der Auftrieb in wolfige Höhen, es gibt auch Niederungen, wo das Publikum sich geschmeichelt fühlt, wenn man von seiner Anwesenheit Notiz nimmt; sollte die zündende Wirkung des Couplets nicht auch zum Teil auf diesen Umstand zurückzuführen sein? Die Illusionsbereitschaft ist nicht immer die gleiche, ja sie wird nach Verschiedenheit der Kunstwerke verschieden geweckt und aufrecht erhalten; mitunter sitzt man regungslos, mitunter ist ein Schaukeln angenehm, ein Pendeln zwischen Illusion und Wirklichkeit; wie denn die Art der Einfühlung in das Kunstwerk auf jedem Gebiet eine mannigfaltige ist, auf dem des Theaters aber eine doppelt ungleichartige, weil hier Massenempfinden und Einzelempfinden sich beständig durchdringen.

Die Wendung ad Spectatores verursacht in kleineren oder größeren Maßen ein Umstellen in der Psyche des Zuschauers; deutlich lässt sich der Vorgang beobachten, wenn beispielsweise bei einer unvorhergesehenen Unterbrechung der Vorstellung der Regisseur mitteilend oder entschuldigend vor die Rampe tritt, ein Summen geht dann durch den Raum, als ob ein

Bienenschwarm aussflöge; erhebt sich aber ein Theater-
skandal, oder gar ein Wortwechsel zwischen Schau-
spieler und Publikum, dann gleicht das aufgeregte
Haus einem Ameisenhaufen, in den hineingestochen
wurde; der Übergang vom Illusionszustand zur Wirk-
lichkeit vollzieht sich jetzt mit der Gewalt eines Sturzes.
Ereignisse dieser Art beweisen, welche Kraft dem jähnen
Wechsel in den Empfindungs- und Aufnahmesbe-
dingungen zugrunde liegt, selbst wenn der Vorgang
innerhalb der künstlerischen Grenzen bleibt; wie diese
Umschaltung dort, wo sie zulässig ist, in richtigem
Griff zum Hebel werden kann, der zum Erfolg ver-
hilft, oder umgekehrt den Erfolg gefährdet.

Heute, wo die Ästhetik sich mehr und mehr auf
psychologische Grundlagen stützt, lassen sich neben den
Schaffens- auch die Aufnahmebedingungen röntgen-
artig durchleuchten, freilich, ganz lässt sich die Sphynx
Publikum ihres Schleiers nicht berauben.

Die Stretta

„Vodern zum Himmel seh ich die Flammen . . .“; nicht im hohen C der Bravourarie allein: auch im prasselnden Redefeuuerwerk des Wort-Dramas. Ehedem waren solche rhetorische Höhepunkte die hervorstechenden Merkmale einer schauspielerischen Leistung. Der wildgeniale Wilhelm Kunst schlug beim Racheschwur als Räuber Moor wirkliche Steine aufeinander, um das flirrende Geräusch mit der Gewalt seiner Löwenstimme zu übertönen. Derlei Höhepunkten blieb die zündende Wirkung niemals versagt; der Dramatiker war bedacht, dem Heldenspieler Racheschwüre aller Art zu ausgiebigem Gebrauch vorzusezen. Das geschah in reichem Maße in den Schicksals-, Epigonen- und Ritterstücken; bis dann das junge Deutschland in seinen Dramen rhetorische Bravourarien anderer Art auftischte, Gutzkow gefühlvolle, Laube politische. Sie gehörten durchaus zum eisernen Bestand der dramatischen wie auch der schauspielerischen Technik: Eruptionen, vulkanische Ausbrüche, in denen der Lavastrom dichterischer wie schauspielerischer Veredsamkeit sich glühend über das Parterre ergoß. Später bediente sich das Gesellschaftsstück der Franzosen und ihrer deutschen Nachahmer dieser Hilfsmittel, nur daß die Bravourarie wieder eine Wandlung erfuhr. Sie explodierte in Gestalt von Liebeserklärungen. Im „Attaché,“ im „Roman

eines armen jungen Mannes," im „Hüttenbesitzer“ flutet langverhaltene Gefühle in das breite Bett eines ergiebigen Redestroms, um dann schließlich, Katarakten gleich, Schicksals- und andere Klippen im Sturz niedezureißen. Die Technik des flirrenden Nacheschwurs ist gänzlich verloren gegangen; Matkowsky war der letzte, in dessen erlebener Künstlerschaft sich der Abglanz vergangener Zeiten in moderner Beleuchtung spiegelte; doch auch die Technik der rhetorischen Erotik ist im Verbllassen. Sie stammt eigentlich von den Franzosen, das hohe C in dieser Bravourarie ist der schon erwähnte, von ihnen so benannte *cri d'animal*; eine ältere Generation deutscher Schauspieler hat sich dieses Musters bedient.

Diese Technik hielte auf eine wohlberechnete architektonische Gliederung; der Schauspieler entnahm seine Handwerkslehre der Anschauung und den Gepflogenheiten der zeitgenössischen Bühnenschriftsteller, die ihr Hauptaugenmerk dem sorgsamen Aufbau der Stücke zuwendeten; Laube holzte selbst den Wald der Shakespearischen Dichtung unbarmherzig aus, wenn nach seiner Meinung Baum- und Strauchwerk sich nicht in die Gruppierung fügen wollte. Das Besondere einer literarischen Epoche bleibt uns in den geschriebenen Werken aufbewahrt, das ihr Eigentümliche der schauspielerischen Darstellung geht verloren; aber gerade diese Kunst ist in ihrer Entwicklung auf Überlieferung angewiesen, in ihr spiegelt sich der Wandel der Dinge: an Stelle der beherrschendenarie ist auch hier die fortlaufende Melodie getreten, Explosionsen, seien sie

erotischer oder anderer Art, hüllen sich nicht mehr in die Prunkfalten weit ausholender Rhetorik. Die Jubeltöne der Stretta sind verklungen; aber einem Eiland gleich, das schutzlos den spülenden Wogen der Zeit ausgesetzt ist, mächt der Schauspielkunst auf der einen Seite als Neuland wieder zu, was sie auf der anderen verloren; darum sind auch die von altersher erhobenen und stets erneuten Klagen über den Verfall dieser Kunst so begreiflich, da sie fast jeder Generation ein anderes Gesicht zeigt. Schauspieler, die lediglich mit übernommenen Kunstmitteln auskommen, gelten mit Recht als veraltet; sie sind ebensowenig wie die Neuen, die sich ganz und gar auf die eigenen Füße stellen, im wirklichen Sinne Überlieferer. Doch jene, die das Übernommene kraft einer starken Persönlichkeit neu werten, wölben nicht nur die Brücke von einer Generation zur andern, sie schreiben auch ihrer Kunst die Gesetze, wenn auch nicht auf Tafeln von Erz, so doch in die Spuren des Sandes, in den ihre Gebilde beim Entstehen, leider, schon zerfallen.

Laune

Iffland bezeichnet eine der Notwendigkeiten zur Schaffung des theatralischen Kunstwerkes mit „Laune“. Dieser Begriff hat sich nach und nach verflüchtigt, nicht nur die Welt ist ernster geworden, auch die des schönen Scheins, die der Bretter, so die Welt bedeuten. Was hat Iffland wohl mit seiner Forderung gemeint? Er, der in der Ausübung seines Berufs die Gewissenhaftigkeit obenan stellte, der in seinen Gestaltungen von einer Sauberkeit war, die nur auf dem Wege peinlichster Probenarbeit erreicht werden konnte? Gewiß keine Art von Leichtsinn oder Nachlässigkeit.

An das Wort Niegssches wurde schon erinnert: jedes künstlerische Schaffen geht in einer Art von Rauschzustand vor sich. Auch der Schauspieler wird diesem Zustand unterworfen sein, wenn ihn in seiner Studierstube die Gewalt der Aufgabe packt, wenn er im Feuer der Erstaufführung Kopf und Kragen an das Gelingen setzt. In den Wiederholungen erlischt gar leicht die Flackerflamme, sie bedarf auch eines stetigen Windhauches, um durch die ermüdende Arbeit der Proben nicht ersticht zu werden, und diesen belebenden Windhauch nennt Iffland die Laune.

Jeder andere Künstler kann auf die Stimmung warten bis sie sich einstellt, der Maler legt solange den Pinsel, der Schriftsteller die Feder weg, der Schau-

spieler muß auf das Klingelzeichen in Stimmung sein, er soll über sein Naturell gebieten können. Diesem Naturell Rechnung zu tragen und es „bei Laune“ zu erhalten, ist nun eine der wichtigsten Aufgaben des Probenleiters, die freilich auf die verschiedenste Weise gelöst werden kann. Durch Strenge wie durch Nachgiebigkeit, wenn sie in beiden Fällen von einer Autorität geübt werden, vor allem aber durch die Fähigkeit des Einfühlens nicht nur in die Notwendigkeiten des darzustellenden Kunstwerks, sondern in die besondere Art der Mittel, mit denen der einzelne Schauspieler wirkt und wirken kann. Das Streben nach Ensemblekunst hat das Theater wesentlich gefördert, aber die Medaille hat auch ihre Kehrseite, dem Übereifer droht die Mechanisierung. Das abschreckende Beispiel ist der englische Theaterbetrieb; nirgend vielleicht wird peinlicher probiert als auf der englischen Bühne, die ihre Vorstellungen zumeist für den Serienbetrieb einrichtet, alles klappt und funktioniert dort mit der Genauigkeit einer Maschine; auch in den Wiederholungen, aber der belebende Hauch, der von der Macht der Persönlichkeit ausgeht, fehlt. Das romanische Naturell wieder ist beweglicher, der französische Schauspieler verdaut eine Probenanzahl, die den deutschen Schauspieler stumpf machen würde, er muß durch die persönliche Kraft der Laune sich frisch erhalten.

Männer der Wissenschaft widmen sich mehr als ehedem dem Theater, zumal der Laufbahn des Philologen sich ein neues Feld eröffnet; auch dieser Einschlag hat dem Theater insofern genützt, als der Regieführung

ein förmliches System zugrunde gelegt wurde. Dem Doktor-Regisseur darf nur das Schauspielerblut nicht fehlen, wie es der alte Laube besaß, der ja der erste Regisseur war, der von der Wissenschaft an das Theater kam. Am Grabe Anschützs hatte Laube mit zuckenden Lippen die Leichenrede gesprochen, die aufsteigende Träne hinuntergewürgt, dann kehrte er sich zu seinem Nothelfer Förster um, der mit dem Text im Hut hinter ihm stand, und fragte trocken: „Hat man mich auch verstanden?“ Wer die Schwächen besitzt, besitzt nicht immer auch die künstlerischen Tugenden, Laube besaß sie in hohem Maße, aber gerade dieser Zug von Schwäche beweist, wie nah er dem Schauspielernaturell verwandt, wie er es demgemäß erkannte und imstande war, sich ihm ein- und ihm nachzufühlen. Laube wurde die Nebensache nie zur Hauptsache, er rundete das Kunstwerk, als das ihm die Dichtung, aber auch die Person des Schauspielers erschien, die er zur Höhe führte. Länger als bis zwei Uhr durfte keine Probe bei ihm dauern, er wußte, daß dann Frische und Laune verflogen war.

Der moderne Theaterbetrieb, der auf die Ausgestaltung der Szene Wert und Nachdruck legen und dafür Zeit und Kraft aufwenden muß, drückt die Laune des Schauspielers oft merklich herab. Da nimmt das Stellen der Dekoration, das Nachprüfen der Beleuchtung, die notwendigen Verhandlungen mit dem Hilfspersonal Stunden in Anspruch, die der schauspielerischen Arbeit verloren gehen und zum Anlaß werden, daß sich die Laune verflüchtigt. Die Genauigkeit der wissen-

schaftlichen Arbeit ist nicht in vollem Umfang auf die des Theaters zu übertragen, das seine schönsten Wirkungen der glücklichen Gingebung verdankt, der Laune des Augenblicks. Der Boden, auf dem die schauspielerische Generation aufwächst, bedarf einer besonderen Düngung; keine Theatergeschichte anderer Nationen ist so reich an berühmten Schauspielernamen wie die deutsche, sie hat, vielleicht gerade aus der Stammes-eigentümlichkeit heraus, die größte Mannigfaltigkeit an Individualitäten; es ist kein Zufall, daß sich früher wie jetzt die stärksten Begabungen gern aus dem festen Rahmen des Ensembles lösen und sich in Wanderfahrten auf eigene Füße stellen. „Der große Baum braucht überall viel Boden, und mehrere, zu nah gepflanzt, zer-schlagen sich nur die Äste“ . . . Doch ist es nicht der Umstand allein, der die Sucht nach Lust und Freiheit schafft. Was hier die Großen zur letzten Ausnützung ihrer Kräfte anspornt, liegt auch den Kleinen im Blut, auch sie erstreben — in engeren Grenzen — eine künstlerische Hand, die ihnen Freiheit läßt; die Unterdrückung dieser Freiheit, oft im Interesse des Ensembles geboten, nimmt ihnen die Laune und verkümmert ihr Wachstum. Hier den Ausgleich zu finden, die eigene Kraft der persönlichen Sprungfeder nicht mehr niederzuhalten als unbedingt vonnöten, ihr Gelegenheit zu geben, auch aus eigenem Antrieb emporzuschnellen, ist eine der schwierigsten Aufgaben des Leiters.

Freilich, mit dem schauspielerischen Zigeunertum ist auch eine Spielart von Laune verschwunden, die man gerne missen mag, wenn auch manchmal das

Fehlen der „Originale“, die vormals die Kulissen mit Aneddoten bereichertten, zu bedauern ist; der bürgerliche Zug nach Gleichstellung hat sie hinweggefegt. Daß aber die Laune in der Welt des Theaters nicht in gleichem Maße zu Hause ist wie ehedem, beweist die Seltenheit wirklich komischer Kräfte. Früher war kein Mangel an komischen Begabungen, jedes Vorstadttheater hatte seinen Helmerding, am Wiener Volkstheater glänzte stets ein Dreigestirn. Erst Nestroy, Scholz und Treumann, dann Blasel, Knaack und Matras, jetzt ist der wirkliche Komiker ein weißer Rabe geworden, die vis comica ist zu oft von des Gedankens Blässe angekränkelt. Laune läßt sich ebenso wenig erzwingen wie Humor, beseitigen aber lassen sich die Ursachen, die sie oft niederhalten, lösen die Kräfte, die sie hervorrufen. Mit der Laune stellt sich auch Lust und Liebe ein, und „Lust und Liebe sind die Fittiche zu großen Taten“.

Des Götterherolds Stellung ..

Die Zeitalter in ihrer Verschiedenheit verändern Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche, sie verändern auch des Menschen Haltung und Gang. Die militärische Ausbildung der abgelaufenen Epoche hat den Schwung ehemaliger Linien in eine senkrechte, gerade verwandelt, die Marsch-, Gefechts-, Gewehrübungen entwickelten den Begriff: stramm stehen. Er bildet allerdings nur ein Glied in einer langen Entwicklungskette, die Gymnastik der Griechen verwandelte sich über die Schwerfälligkeit der mittelalterlichen Turniere und Ritterspiele hinweg in das moderne Turnen, ihm folgte der Sport in seinen mannigfachen Spielarten. Keine andere als die militärische Ausbildung hat in gleicher Weise körperlicher Haltung und Bewegung ihre Stempel aufgeprägt, denn einmal war die Wehrpflicht eine allgemeine, das anderemal fiel das Gewicht des Militärischen auch für ästhetische Begriffe in die Wage.

Entspricht nun die stramme, senkrechte Linie der körperlichen Haltung dem Schönheitsbegriff? Der Stellung des Götterherolds, wenn er sich niederschwingt auf himmelhohe Höhen? Können wir ihn uns vorstellen, den Boten des Zeus, wie er sich reckt und die Haken zusammenschlägt? Er protestiert. In den griechischen Bildwerken sind ewige Schönheits-

gesetze versteint. Freilich ist unser Auge von den militärischen Paraden nicht unberührt geblieben, wie denn mit den Zeitaltern die Schönheitsbegriffe wechseln. Die Bildnisse von Cranach und Holbein erscheinen uns heute steif, die Figuren Canovas und Thorwaldsens weichlich, jene sind uns zu herb, diese zu süß. Wie Zeit und Wandel sich in den bildenden Künsten spiegeln, ist ein oft durchforschtes Gebiet, unter allen Künsten aber empfängt die Schauspielkunst, als die in der Zeit wurzelnde Augenblickskunst — eben von ihr den unmittelbarsten Niederschlag.

Körperliche Gebundenheit bringt auch seelische Gebundenheit mit sich, physisch und psychisch ergänzen einander. Freude spannt alle Muskeln, Trauer lässt sie erschlaffen, zwischen diesen beiden Empfindungspolen spannen und entspannen sich Muskelfasern und Stränge in den mannigfachsten Abstufungen, für die Echtheit des sprachlichen Ausdrucks aber ist das Vorangehen des mimischen in allen Fällen die Grundbedingung. Das weiß jeder Schauspieler. Je leichter sich die Glieder lösen, umso unmittelbarer der Ausdruck; ein beschwingter Gang, eine ausholende Geste, ein Emporwerfen des Kopfes lässt den Empfindungston freier dahinströmen, als es in einer Haltung geschehen kann, die alle Muskeln bändigt. Gewiß, dieses Bändigen des Empfindungsstromes entspricht den seelischen Vorgängen, die, der Ausdrucksform des Zeitalters gemäß, im modernen Drama vorherrschen, wie die Knappheit der Geste der aphoristischen Kürze des heutigen Dialogs entspricht; nur dann entsteht ein

Mißverhältnis, wenn diese Formen auf eine Dichtung Anwendung finden, die aus anderen Zeiten stammt, die zu ihrer Verlebendigung andere Mittel fordert. Auch besitzt unsere Gebärdensprache nicht den Reichtum der südlichen Völker; so sehr unsere Lautsprache dem Schauspieler ein Orchester von Ausdrucksmitteln an die Hand gibt, das mimische Vermögen steht ihm nur in kleiner Münze zu Gebote; auch würden wir den südlichen Überschwang nicht vertragen, aber Haltung und Gang wird, von anderen Einflüssen abgesehen, schon durch die Tracht bestimmt. Der mittelalterliche Ritter, den der Eisenpanzer umschürt, wirft die Arme anders, als der römische Senator, der den Mantel um die Toga schlägt. Man schreitet in Reiterstiefeln wichtiger dahin, als in Sandalen oder auf den zierlichen Stöckeln der Rokokošuhe; das spanische Wams zwingt uns zu einer anderen Haltung, als die bequeme Kleidung der Wertherzeit. Wechselte doch auch die Form des Grusses mit den Zeitaltern; der Wilde, der Orientale warf sich glatt auf die Erde, der Renaissance-mensch beugte das Knie, im Rokoko drechselte man die Komplimente im Tanzschritt, modern schlägt man die Fächen zusammen und die Kopfnieigung ist ein Rück. Zu unserer unmalerischen Kleidung paßt auch die unmalerische Haltung. Visuell und akustisch wechseln im Wandel der Zeit die Ansforderungen; ist die Publikumsschicht einer Epoche jeder Pathetik abhold, sehnt sich die ihr folgende nach Rhythmus und Klang; wird das Auge des Zuschauers in einer Zeitspanne durch die Sparsamkeit der Gebärdensprache befriedigt,

durch die Ruhe der senkrechten Linie, ist in einer andern der Schwung der runden beliebt. Die gelegentlich wieder erwachende Freude an der Pantomimik des Tanzes ist ein Beweis dafür. Auch drückt sich durch Gang und Haltung das Temperament der Bevölkerung aus, darauf wurde bereits hingewiesen; man geht in Wien anders als in Berlin, in kleinen Städten langsamer als in großen. Man kann den Durchschnittscharakter einer Stadt am Gang ihrer Bewohner erkennen. Zur Zeit als die Säntenträger über den Platz schritten, ging man anders als jetzt, wo die Automobile durch die Straßen sausen.

Diese Unterschiede in Gang und Haltung kennzeichnen auch die einander folgenden Schauspieler-generationen; Tanzmeisterschritt wurde zwar nicht Paradeschritt, jedenfalls aber sind militärische Erziehung und die sich aus ihr ergebenden gesellschaftlichen Ge pflogenheiten auch auf den Bühnenhelden nicht ohne Einfluß geblieben. Die ehemals beliebte und oft mißbrauchte Stellung des Götterherolds war vielfach Pose geworden, das Strammstehen war für sie, was der Naturalismus für das Pathos war, eine Korrektur. Der rechte Weg liegt in der Mitte.

Das dramatische R

Auch das ist wie des Götterherolds Stellung aus der Mode gekommen. Noch mehr, es ist verfehmt, gilt als das Kennzeichen einer schlechten schauspielerischen Kinderstube und als Handwerkszeug der Kulissenreißer. Gewiß, wer aus jedem ihm über die Zähne kommenden R einen Wirbelwind entfesselt, sündigt wider den Geist der Sprache und wider die Natur; aber mit dem Kampf gegen das dramatische R ist leider eine Nichtachtung des Zungen-R verbunden, und was ehedem als Mangel galt, das Fehlen eines Klingenden R, was Künstlerinnen wie Julie Mettich und Wilhelmine Schröder-Devrient, die es nicht besaßen, zeitlebens mit tiefem Schmerz erfüllte, wird heute auf die leichte Achsel genommen. In dem Einzelfall ist ein solcher Mangel nicht bedauerlich, namentlich dann nicht, wenn er durch andere Vorzüge aufgewogen wird, schwerwiegend fällt er ins Gewicht, wenn er in seiner Verallgemeinerung gar nicht mehr empfunden wird. Die deutsche Sprache hat ein kostbares Gut zu hüten, ihren Wohllaut. Die Vertreter der redenden Künste, insbesondere die Schauspieler sind die Kronwächter. Ohnehin wird der Wohllaut der Umgangssprache durch allerhand Dialekte beeinträchtigt, um so mehr hat das Hochdeutsch die Pflicht, die Klangwerte rein und unverfälscht zu bewahren. Es bedeutet einen Verlust

an sprachlicher Schönheit, wenn statt des Zungen-R ein Gaumen- oder Rachen-R vernehmlich wird. Von der Undeutlichkeit der Sprechweise, die der Naturalismus auf der deutschen Bühne im Gefolge hatte, ist vielfach das schlechte R zurückgeblieben und der bedauerliche Glaube an seine Vollwertigkeit.

Die Sprachphysiologen unterscheiden allerdings vier Arten von R, eines davon ist das Geräusch des Schnarchens und Gurgelns, das gesprochene Gaumen-R aber befindet sich in dieser rasselnden Nachbarschaft und wird durch die Schwingungen des Zäpfchens, statt durch die der Zungenspitze gebildet. Das Zungen-R hat, weil es vorne an den Zähnen klingt, in der Stirnhöhle seinen Resonanzboden und bildet einen Wirbel, der freilich nicht immer voll ausgeschlagen wird. Manchmal berührt der Wirbelschläger Zungenspitze seine natürliche Unterlage nur und haucht ein R, dem er in besonderen Fällen aber die volle dramatische Wucht entlockt. Ein Stümper, der immer mit dem Pedal spielt. Döring, gewiß kein einseitiger Sprechkünstler, legte noch auf das Zungen-R das größte Gewicht, Palleske in seiner „Kunst des Vortrags“ bezeugt es, und Rainz, der wie kein zweiter Klangreize aus dem Born der deutschen Sprache schöpfte, was war sein R? Die Verche, die aufstieg, die Nachtigall, die sang, die Trompete, die schmetterte.

Richtig angesezt, reißt der einzelne Buchstabe eine ganze Satzkette wie eine Rakete in die Höhe. Rollende Augen sind der natürliche Vorte flammender innerer Leidenschaft, das dramatische R aber in seiner falschen Anwendung, ist ein theatralisches Augenrollen.

Alles fließt; wie die Sprache beständig neue Formen für den Gedankeninhalt sucht und findet, so strebt auch das Klangbild nach Veränderung, wenn auch hier wie dort die Grundlagen festliegen. Aber hier wie dort gilt es, das Errungene zu bewahren, der Seitenstrom überschüttet oft mit Sand, was ehedem grünende Insel war; auf den Gebieten des Sprach-Klangs fehlen die deutlichen Spuren, und die Wandlung ist nicht mit Sicherheit zu verfolgen. So weist das Mittelhochdeutsch einen Reichtum von Vokalen auf, wie wir ihn heute nicht mehr besitzen, und wenn auch die Formen des Ausdrucks unendlich gewachsen sind, die Mannigfaltigkeit der Klangbilder zugenommen hat, so umwuchern zahllose Mitlauter und Nebensilben die Urwüchsigkeit des tonlichen Stammes; die den Konsonanten zu gebende Musik muß ersetzen, was an Vokalreichtum nach und nach vom ungelenken Körper der Sprache abgeschliffen wurde, aber gerade darum ist es notwendig, dem Konsonanten R seine klingende Kraft zu bewahren. Er ist der anfeuernde Trommelschläger in der Regimentsmusik, gelegentlich auch der Schellenträger.

Der weibliche Charakterspieler

Sicherlich ist die Schauspielkunst das älteste Gebiet, auf dem beide Geschlechter sich gemeinsam geistig betätigen. Die weibliche Schriftstellerin ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Erscheinung der Neuzeit. Das gleiche gilt für manchen anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Beruf. Aber schon seit zwei Jahrhunderten messen auf dem Theater Mann und Weib intellektuelle Kraft und Fähigkeit. Darum ist der Vergleich zwischen männlicher und weiblicher Psyche hier ergiebiger als anderswo, weil die Übersicht eine weitere ist.

Ein Blick auf die Theatergeschichte lehrt uns, daß die Bühne an weiblichen Talenten niemals ärmer war, als an männlichen, aber wenn wir genauer hinschauen, gewahren wir grundätzliche Unterschiede. Die weibliche Begabung kommt den Anforderungen der Schauspielkunst ohne Zweifel besser entgegen als die männliche. Damit ist nicht die Kunst der Verstellung gemeint, die dem Weibe angeboren sein soll, — wenigstens in höherem Maße als dem Mann, — diese und die simple Fähigkeit der Nachahmung haben mit dem Wesen der Schauspielkunst, die wie jede andere Kunst durch die Kraft der Phantasie gestaltet, nichts oder wenig zu tun. Aber in einem Punkt ist die Frau dem Mann von Haus aus überlegen: in der Sicher-

heit der Beobachtung, die zwar nicht immer in die Tiefe dringt, aber mit der Schärfe einer Witterung das Nächstliegende erkennt, das der Mann in subjektiver Auffassung leicht übersieht. Diese Eigenschaft gewährt der Frau für die Ausübung der Schauspielkunst einen natürlichen Vorsprung, einen größeren noch die angeborene Grazie. Die körperliche Ungelenksamkeit bezwingt die weibliche Anmut sonder Schwierigkeit, der Mann muß sie erst mühsam überwinden; auch das weibliche Gedächtnis ist sicherer, die Frau lernt um vieles leichter auswendig als der Mann, dabei ist sie geschickter, anstelliger und durch das größere Bedürfnis, sich mitzuteilen, zungengewandter.

Trotzdem ist bis auf die jüngste Zeit die führende Rolle in der Schauspielkunst dem männlichen Talent zugeschlagen. In England waren es Garrick und Kean, die neue Bahnen wiesen, in Deutschland Echhof, Schröder, Ludwig Devrient, Iffland, Dawson, Müller-Wurzer, Kainz. Rossi und Salvini haben nicht nur auf den Bühnen ihrer Heimat, sondern auch in Deutschland anregend gewirkt. Gleicht die Schauspielkunst einem Webstuhl, an dem die Zeitgenossen die Arbeit ihrer Vorgänger überliefernd fortsetzen, so bringt immer nur das Genie ein neues Muster auf die Spule. Das neue Muster haben bis in die jüngste Zeit stets die Männer geliefert. Freilich war das Gebiet, das der männlichen Schauspielkunst zufiel, ein reicheres, die Mannigfaltigkeit in den Aufgaben eine größere. Welch eine Fülle von Charakterrollen bot ihr die klassische Dichtung! Shakespeare allein stellt eine ganze Galerie

auf, ebenso Lessing, Schiller, Goethe, Kleist. Die klassischen Frauenrollen sind poetisch zwar nicht minder bedeutsam, aber lange nicht so mannigfaltig. Selbst die weiblichen Rollen in den Dramen Shakespeares lassen sich in zwei große Gruppen zusammenstellen, so fein die Unterschiede zwischen den einzelnen Figuren auch sind, bieten sie zur charakteristischen Sonderung nur geringe schauspielerische Handhaben; Lessing und Schiller waren in der Gestaltung ihrer weiblichen Figuren minder glücklich als in der der männlichen. Goethe hat zwar die herrlichsten Frauentypen geschaffen, aber nur in beschränkter Zahl. Schiller stellte in die Schar seiner Räuber die einzige Amalia.

So sah sich die Kunst der Schauspielerin im Vergleich zu ihrem männlichen Kollegen lange Zeit auf eine bestimmte, ihr streng zugemessene Bahn gewiesen. Das Gebiet der „Charakterrolle“ war ihr verschlossen. Den weiblichen Charakterspieler gab es früher nicht. Die erste Geige spielte die Heroine, am zweiten Pult saß die Sentimentale, die Heldenmutter strich das Cello und die komische Alte blies die Klarinette. Mit dem weiblichen Charakterspieler kam ein neuer Ton in das Konzertando, er bedeutet einen Einbruch in das Gebiet, das bisher der männlichen Schauspielkunst vorbehalten war. Schönheit und Unmut waren vordem die Requisiten, die sie nicht entbehren konnte. Auch in den alten Rollen. Ihre Trägerinnen mußten noch einen Abglanz von Jugend besitzen, die Grazien durften nicht ganz verabschiedet sein, eine Nettigkeit mußte selbst das Haupt der

komischen Alten umschweben. Die Ästhetik des Häßlichen war für den Schminktopf der Schauspielerin nicht vorhanden, erst der weibliche Charakterspieler fing an, „Maske zu machen“. Ihm sind in diesem Punkt zwar engere Grenzen gesetzt als dem männlichen Kollegen, der kann durch Bart und Haartracht sein Gesicht weit mehr verändern, kann in Gang und Haltung Mannigfaltigkeiten bieten, die der Schauspielerin nicht zu Gebote stehen. Doch ohne verwegene Seitensprünge strebten bereits im Rahmen des alten Spielplans geistig besonders bewegliche Schauspielerinnen danach, ihren Wirkungskreis über das landläufige Maß zu erweitern. Die noch heute unvergessene Bethmann-Uenzelmann spielte neben der Gurli die Lady Macbeth (sie sang auch die Donna Anna), später aber war das Gebiet der Salonschlange der Tummelplatz für die Entwicklung zum weiblichen Charakterspieler. Die Salonschlange ist französischen Ursprungs, sie war die Intrigantin in Robe und Glacé, strozte nur so von Geist und Überlegenheit, vermochte aber neben Toilettenpracht auch weibliche Reize ins Treffen zu führen. Erst der Naturalismus brachte die entscheidende Wendung hervor, im Interesse der Charakteristik verzichtete die Schauspielerin, wo es nottat, auf die Schönheit der Erscheinung, sie fand Gefallen an Nasenkitt, schüttete den Rosapuder aus und legte groben Ocker auf die Wangen. War früher das Alabasterweiß des Mädchens eine gepriesene Schönheitszier, so liegt heute die Modedame stundenlang im Sonnenbad, um braun wie eine Zigeunerin zu werden. Auf der Bühne wurde

die Häßlichkeit zwar nicht gerade Trumpf, sie galt aber nicht mehr als so störend wie ehedem. Die Frau lockte oft sogar mit den Mängeln ihrer Erscheinung und suchte zu beweisen, daß ihre Kunst keines erotischen Einschlags bedürfe. Wohl ist sie zu klug, um nicht zu wissen, daß der Sinnenreiz sein altes Recht nicht verliert, aber sie macht aus der Not eine Tugend, sucht ihn zu überlisten; dazu verhilft ihr die Evanatur, die sie mit heller Beobachtungsgabe ausstattet. Auch die neuere Dichtung kam dem weiblichen Charakterspieler zu Hilfe, noch fehlten ihm aber vielfach die Aufgaben kleineren Kalibers, die Chargen, die dem männlichen Schauspieler Gelegenheit geben, sich als Proteus aufzuspielen. Die Standesunterschiede prägen sich schärfer aus, der Sportsmann, der Offizier, der Geistliche, der Polizist, der Seemann, sie alle sind an bestimmten Äußerlichkeiten erkennbar, der Frau, weil sie nicht die Fülle der Berufe ausübt, fehlt das kennzeichnende Merkmal. Freilich strebt die neuere Dichtung und mit ihr die neuere Schauspielkunst mehr und mehr danach, den Menschen von innen heraus zu charakterisieren, nichts aber unterstützt trotz alledem die schauspielerische Darstellung besser und eindringlicher als die bildhafte Kraft der Erscheinung.

Die viel erörterte Frage, ob und wie weit der Darsteller wirklich empfinden oder Empfindung nur vortäuschen soll, wurde bereits erörtert. Jedenfalls schöpft die Frau vermöge ihres Naturells und der Art ihres Rollenkreises tiefer aus der eigenen Empfindung als der Mann, und wenn Talent sich aus

Verstand und Instinkt zusammensezten, so überwiegt bei dem Mann das eine, beim Weib das andere, denn alle großen Schauspielerinnen waren vornehmlich Darstellerinnen der Leidenschaft; die Neuber war nicht als Schauspielerin von Bedeutung, sondern nur als Organisator, aber die Seiler-Hensel, Sophie Schröder, Rachel, Seebach, Wolter usw. zeichneten sich weniger durch die Verschiedenheit in der Charakterisierung aus, als durch die hinreißende Glut, mit der sie ihre Darstellungen erfüllten. Darum haben auch die männlichen Schauspieler Schule gemacht, die weiblichen nicht. Erst mit dem Auftreten der Duse ist das anders geworden, und dieser Wendepunkt ist von Bedeutung; er deckt den innigen Zusammenhang auf mit dem kulturellen Leben der Zeit, der in der Dichtung und dann in der Schauspielkunst seinen Ausdruck findet. Die geistige Emanzipation des Weibes gewahrt ihre Spiegelbilder in den stärker und stärker sich individualisierenden weiblichen Gestaltungen der dramatischen Dichtung. In diesem Sinne sind Grillparzer und Hebbel für die neuere Schauspielkunst das Morgenrot, Ibsen die Sonne, denn unstreitig war es die schärfere Charakterisierung der weiblichen Psyche, die die Wandelung im Ganzen vorbereitete, und dabei nicht nur die weibliche, sondern auch die männliche Darstellungskunst auf neue Bahnen wies.

Die Liebhaberin

Ein recht trockenes Wort für eine im Grund doch liebliche Sache; „Lieb haben!“ schwingt darin nicht ein Glockenton von Glück und Seligkeit? aber „Liebhaberin“ — das gemahnt an die Zeiten, wo man Frau Huber noch die Huberin nannte. Das männliche „Liebhaber“ lautet bestimmter, einnehmender, legt doch mancher unter ihnen mehr Gewicht auf die zweite als die erste Silbe; im Weiblichen aber ist der Begriff einheitlicher, wenigstens soweit das die Liebhaberinnen der Bühne betrifft, die sich noch immer in naive, jugendliche, muntere und sentimentale Liebhaberinnen scheiden. Doch erscheinen sie im Wandel von Zeit und Anschauung anders gefärbt. Die Gurli und das Heer ihrer Nachfolgerinnen sind verschwunden, jetzt weiß die Naive bereits, wo Bartel den Most holt. Auch Schwärzmerei, Empfindsamkeit sind nicht modern; nicht ausschließlich mehr aus Vergißmeinnichtaugen blicken die Luisen in die Welt; Kätkchen, die überzeugungsvoll unter den süßduftenden Hollunderbüschchen ihr Nest bauen, sind zur Seltenheit geworden, Tugend geht — auf der Bühne wenigstens — heutzutage nicht ohne Selbstbewußtsein, Unschuld nicht ohne hysterische Anwandlung einher.

Dauerhafter in der Ursprünglichkeit ihrer Eigenchaften sind die männlichen Liebhaber; neben dem

Skeptizismus Hamlets findet sich auch in moderner Gestaltung der Überschwang Romeo's; Bassanio kann bereits als ausgeprägter Mitgiftjäger gelten; der so beliebte, die Weiber dämonisch bezwingende Übermensch hat schon in Richard III. seinen Vorläufer; die treulosen Schwächlinge sind Nachfahren von Weislingen und Clavigo, die so bezeichnend in der Bühnensprache Charakterliebhaber heißen; die reinen Toren in der Art des Ferdinand und Leander bevölkern zwar noch hie und da die Bretter, doch ist ihre Gattung im Verschwinden.

Ob männlich oder weiblich, eines hat die gesamte Liebhaberschaft eingebüßt, sie ist nicht mehr so redselig wie ehedem, sie trägt nicht mehr in klingenden Worten das Herz auf der Zunge; die oft fünf Akte lang gewaltsam niedergekämpfte Glut entlädt sich nicht mehr wie einstmals am Schluß in dem Raketenfeuer einer brennenden wort- und bilderreichen Liebeserklärung; auch der Kniestall ist nicht mehr modern, was sich übrigens im Zeitalter der gebügelten Hosenfalten ganz von selbst versteht.

So bildet der Schauspieler, sattsam bekannt als einer, der dem Lauf und Körper der Zeit den Spiegel vorhält, eine Art Literatur- und Kulturbarometer, einen Gradmesser für Gemütswärme, für Hoch- und Tiefstand des sprachlichen Ausdrucksvermögens; da zeigt es sich, daß die Liebhaberin sichtlich ins Mondäne fortgeschritten ist. Shakespeare kannte neben seinen bösen Weibern nur zarte leusche Jungfräulichkeit; freilich bei Ophelien ist Tieck der Meinung: „wenn

ich Shakespeare nicht ganz mißverstehe, hat der Dichter im ganzen Stück andeuten wollen, daß die Arme im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst so viel gewährt hat, daß die Warnungen des Laertes zu spät kommen.“ Diese — lebhaft bestrittene — romantische Anschauung kann in der Zeit der Neuromantik leicht ihren schauspielerischen Ausdruck finden, wie denn das Abschwenken vom Sentimentalen ein bezeichnendes Merkmal ist, wird doch das Erotische vielfach ins Brünnstige gesteigert. Nicht die fließende, die verhaltene Träne vermag uns zu rühren, Homers weinender Achill macht heutzutage keine Figur. Blicken uns doch auch die biblische Salome und die antike Elektra aus ganz anderen Augen an, wir begreifen nicht das Urteil Julian Schmidts, der z. B. die letzte Szene in Hebbels „Judith“ „abscheulich, eine Bordellszene im ärgsten Pariser Geschmack“ nennt (wiewohl er sie von bewunderungswürdiger Wahrheit findet).

Wurde das Problem „Weib“ von der modernen Dichtung in andere Beleuchtung gerückt, so brachen sich in dem beweglichen Naturell der Schauspielerin die neuen Strahlen: wir schauen nicht mehr in klare, bis zum Grund durchsichtige Gewässer, sondern in aufgepeitschte, von seelischen Unterströmungen durchwühlte Wogen. Die „Liebhaberin“ tritt merklich zurück, der Vorhang fällt nicht mehr, wenn sie sich kriegen, er hebt sich erst, wenn sie sich haben. An Stelle der Liebesprobleme sind vornehmlich die der Ehe getreten. Diesen hat die klassische und die Epigon-

dichtung nicht Stoff gegeben, nur ausnahmsweise, wenn sie im Othello die Qualen der Eifersucht oder im bezähmten Kätschen die Überkraft des Männlichen beweisen wollte. Diese Überkraft des Männlichen ist aus der dramatischen Dichtung so ziemlich verschwunden, mit Rhodope, Marianne, Nora, Hedda, Ellida Rita usw. ritt nicht das Mädchen, sondern das Weib auf den Plan, wie ihr Name, ist die „Liebhaberin“ altmodisch geworden, und sie und ihr Geschlecht im Aussterben.

Der Ausflug ins Männliche

Hang und Lust sich zu verkleiden, ist uralt, Frauen schlüpfen in Männerkleider, Männer in den Weiberkittel; dieser Verkleidungs- und Verstellungstrieb ist eigentlich die Wurzel alles Theaterspiels, er findet sich schon bei den wilden Völkern. Ehe aber die Schauspielerin den Ausflug ins Männliche unternahm, mußte sie sich ihren Platz auf der Bühne erst erobern. In Griechenland war sie verpönt, auch die Bühne Shakespeares durften nur Männer betreten, all die holden Jungfrauen im Kranze seiner Dramen wurden von Jünglingen gegeben. Aber nur zum Spiele zugelassen, regte sich in der Schauspielerin die Evanatur, sie wollte gefallen um jeden Preis, auch auf Kosten des Mannes, darum schlüpfte sie in die Hosenrolle. Schon die Neuberin trat mit Vorliebe in solchen Rollen auf; sie ist mit diesen ihren Darbietungen kühn und bewußt in das Bereich des Männlichen hinein geschritten, denn auf Knabenrollen, auf die unreife Männlichkeit, hatte schon damals und noch mehr in der Folge die Schauspielerin ihre zarte Hand gelegt. Uriel, Puck, Prinz Arthur: Der holde Klang ihrer Reden mußte Mädchenlippen entströmen, dafür waren die männlichen Kehlen zu rauh, die Gliedmaßen der Schauspieler zu ungelenk, um in Ton und Erscheinung jene Gestalten glaubhaft zu machen.

Aber auf die Dauer genügte das dem weiblichen Ehrgeiz nicht; in der künstlerischen Ehe, die zwischen Schauspieler und Schauspielerin geschlossen wurde, wollte sie die Hosen auch dort anziehen, wo es ihr nicht zulam. So ist der Hamlet eine Rolle, nach der sie am brennendsten geizt. Der berühmte Brockmann war der erste Darsteller, der als Hamlet Aufsehen erregte, als Schröder in Hamburg das Stück auf die deutsche Bühne brachte. Schon damals gönnte ihm eine Kollegin nicht den Ruhm; es war Madame Abbt, die zunächst in Osnabrück und dann auch anderswo den Dänenprinzen spielte und, gleich all ihren männlichen Rivalen, das Publikum hinrich, erschütterte, begeisterte.

Von den zeitgenössischen Darstellerinnen war es dann die göttliche Sarah, die in schwarzer Tracht Hamlets Gewissenslast auf noch zartere Schultern legte, als — nach Goethe — der Dichter selbst es getan. Ihr folgte mit wuchtigen Schritten, soweit es die Gewohnheit weiblichen Gehens zuließ, Adele Sandrock. Die vormalige männerspielende Felicitas von Bestvali durchzog nach mexikanischen und brasiliischen Kunstreisen auch die deutschen Lande, seufzte als Hamlet, girrte als Romeo, zähmte als Petruchio und fluchte als Uriel Acosta. Das Kunstempfinden vergangener Tage war robuster, man jubelte ihr zu, ebenso später der ihrer Medien wegen berühmten Clara Ziegler, die einen Romeo auf weibliche Beine stellte und als neckischer Vicomte von Lotoriere über die Bühne hüpfte.

Mehr und mehr lehnte sich der Zeitgeist gegen diese Experimente auf, auch von altersher in weiblichem Besitz gewesene Hosenrollen entglitten weiblichen Händen. Der Georg im Götz, einst die Paraderolle von Stella Hohenfels, wird jetzt fast überall von einem Jüngling gegeben, selbst stumme Pagen, die sonst nie ohne Ballettlächeln über die Bühne schritten, schlendern jetzt zuweilen derbknochige, ungelenke Glieder.

Hat der Sinn für das Echte zugenommen, oder bewegt sich die ästhetische Empfindung in anderen Gleisen? Vielleicht, denn die Hosenrolle scheint im Aussterben, höchstens, daß an der Schmiere noch die Frau Direktor den Kosinsky spielt. Am Ende sieht man noch den Leichtfuß Puck als männlichen Tollpatsch. Wie aber sagt Lessing: Wenn Kunst sich in Natur verwandelt, dann hat Natur mit Kunst gehandelt. Nur ganz selten findet sich ein den Flegeljahren völlig entgangener Darsteller, der es vermag, die Kindsjahre seines Geschlechts auf anmutige Beine zu stellen; auch rebelliert die Schauspielerin und will sich nicht aus einem Gebiet vertreiben lassen, auf das sie nun einmal den zarten Fuß gesetzt. Was Natur? Haben nicht zu Shakespeares Zeiten Männer Frauenrollen gespielt, ohne daß der Zeitgeist sich empörte? Was dem feinfühligen Renaissancemenschen recht war, soll nun im umgekehrten Fall dem ästhetisch zartbesaiteten auf die Nerven fallen? Unsinn, dokumentiert die Frauenlogik, Frau Bassermann tritt als Hidalla, Frau Thimig als junger Gelehrter auf, und sie erobern Neuland auf dem Gebiet der Hosenrolle.

Die Schratt, die Niese, die Palman gingen noch weiter.
Sie spielten im „Lumpazi Bagabundus“ den Zwirn,
den Knieriem, den Leim. Freilich nur
zu wohltätigem Zweck, allein sie gespielen, ihr Beispiel
fand Nachahmung, und sie konnten sich ins Fäustchen
lachen. Schließlich behalten sie doch recht. Es ist
nicht nur das erotische, sondern auch — mit Ein-
schränkung — das künstlerische Moment, das für die
Hosenrolle spricht; ob in Schlepprock oder in Knaben-
tracht: auch im Ausflug in das Männliche zieht das
ewig Weibliche uns an.

Der Fachfaller

Es gibt ihrer wilde und zahme. Zahme, die nur gelegentlich und in zweifelhaften Fällen dem Kollegen die Rolle wegspielen, wilde, die, wie der Marder in den Hühnerhof in das fremde Gebiet einbrechen und keine Feder schonen. Sie werden darum bezeichnenderweise auch Rollenmarder genannt.

Das „Fach“ war aufgehoben gewesen, schwarz auf weiß wurde es keinem Schauspieler mehr zuerkannt, aus den Verträgen war die Bezeichnung längst verschwunden, dennoch bestand es noch immer, das „Fach“, auch für die, die in der Wesen Tiefe trachten und nur „Menschen“ spielten. Auch sie steckten Pfähle auf, die ihren Wirkungskreis abgrenzten, mehr aber noch war das „Fach“ für die lebendig geblieben, die ihm den Garaus gemacht hatten: den Bühnenleitern. Sie „engagierten“ noch immer Helden und Charakterspieler, Sentimentale, Naive und Salondamen und konnten diese Bezeichnungen im geschäftlichen Verkehr nicht missen. Noch immer trugen der Schauspieler, die Schauspielerin ihre Etikette auf der Brust, aber wenn es sich im Streitfalle darum handelte, von ihr Gebrauch zu machen, konnten sie sie auf den Hut stecken; dann waren sie nicht für ein Fach, sondern nur für eine Gattung verpflichtet: als Schauspieler, zum Unterschied von Sänger und Tänzer. Wie aber

nichts so heiß gegessen wird, wie gekocht, namentlich nicht beim Theater, so befinden sich dort Paragraphen, Gebote und Gesetze in einer entschiedenen Reservestellung, sie werden nur im Notfall herangezogen. Es behaupteten, sofern sie es nur ausfüllten, viele Schauspieler ihr Fach; es wurde ihnen stillschweigend zugestanden; weil aber die Fachgrenzen undichter geworden waren, so hatte der Fachfänger leichtes Spiel und holte sich aus verschiedenen Lagern seine Beute.

Man hatte Fachbezeichnungen aus künstlerischen Gründen aufgehoben, und diese Gründe besaßen Gewicht; die individuelle Note wird leicht durch den Fachstempel geschädigt, außerdem bringt eine neue Literatur auch neue Menschen auf, die in die alten Fachregister nicht hineinpassen; hauptsächlich dann nicht, wenn der Fachschauspieler den Gefahren der Schablone nicht aus dem Wege geht und sich in ausgefahrenen Gleisen bewegt. Kern und Wesen der dramatischen Dichtung hat sich aber trotz aller Neuerung nicht verändert und besteht nach wie vor in Konzentration, Konzentration in bezug auf die Geschehnisse, wie auf die Charaktere. So mannigfaltig auch die Figuren sind und sein können, denen der Schauspieler auf der Bühne Gestalt zu geben hat, sie wirken nur durch Geschlossenheit, und diese Geschlossenheit verringert die Möglichkeit der Differenzierung, im Vergleich zu der breiteren Ausführung im Roman. Folglich wird vielen Gestalten der Grundriß gemeinsam sein, und diese Gleichartigkeit wird noch erhöht durch die persönliche Struktur des sie verkörpernden Schauspielers

Das Fach ist tot. Es lebe das Fach. Schon in Hinsicht auf den Rechtsstandpunkt des Schauspielers, dessen künstlerische Stellung im strittigen Fall sich ohne juridischen Schutz befindet. Nur werfe man die alte Fachinteilung endgültig zu den Toten und setze eine neue, moderne an ihre Stelle. Man verpflichte den Schauspieler, je nach Maßgabe seiner Eignung für ein erstes jugendliches, oder für ein erstes älteres Fach, für ein vorwiegend ernstes, für ein ausgesprochen komisches, ein zweites Fach, schaffe aus diesen und ähnlichen Grundbezeichnungen neue Vertragsbedingungen und sichere der künstlerischen Wirksamkeit den rechtlichen Boden.

Das Recht auf Beschäftigung ist eine Forderung, die der Schauspieler nicht nur aus künstlerischen Gründen unentwegt erhebt, auch seine wirtschaftliche Stellung hängt von der Art seiner Beschäftigung ab, sie kann seinen Kredit erhöhen oder vernichten, sie ist der Geleitbrief, der ihn empfiehlt; je uferloser diese Forderung gestellt wird, um so größer die Schwierigkeit, sie zu erfüllen. Eine neue Fachbezeichnung aber würde diese Forderung einengen, sie auf das richtige Maß bringen und ihre Durchführung nach bestimmten Grundlinien verbürgen.

Und der Fachfaller? Ihm wären die Grenzen seiner Wirksamkeit in dem neuen Rahmen erweitert, er hätte nicht nötig, über fremde Zäune zu springen. Aber die Käze lässt das Mausen nicht. Der Drang: Laßt mich den Löwen auch spielen, hat schon in den Anfängen des deutschen Theaters seltsame Blüten ge-

zeitigt. Eduard Jerrmann, jener deutsche Schauspieler, der auch in Paris bei seinem Aufreten in französischer Sprache Erfolg erzielte, war der erste, der an einem Abend Franz und Karl Moor zu gleicher Zeit spielte, Wilhelm Kunst tat es nach ihm und gab auch Briny und Soliman in einer Person; eine deutsche Tragödin spielte an einem Abend in Emilia Galotti die Emilia und die Orsina: Kraft- und Lungenproben, die nicht den besten Geschmack verraten. Der geniale, aber verlotterte Wilhelm Kläger hatte sich ein Stück zurechtgezimmert, Vierzehn sind Einer; mit Hilfe eines Bett schirmes, hinter dem er zeitweilig verschwand, erschien er in vierzehn verschiedenen Gestalten.

Der Fachfaller wandert gern auf der Spur des Virtuosen, und so verderben böse Beispiele gute Sitten. Zwar soll auch der Virtuose tot sein, aber er ist es ebenso wenig wie das Fach, das freilich für ihn nie vorhanden war. Außer den Virtuosen gab und gibt es noch geniale Schauspieler, die die Fachgrenzen überrennen, so zitterte im Burgtheater jeder für sein Gebiet, als Mitterwurzer plötzlich und unerwartet wieder in das Ensemble trat; er war der Hecht im Karpfenteich. Aber auch Kainz stellte altehrwürdige Zustände auf den Kopf; er der hinreizende Don Carlos, der übermüttige Heinz und Leon spielte auch den Franz Moor und Mephisto, und seitdem schlüpft so mancher junge Held in die Schlangenhaut der Bösewichter, die er vordem verabscheute. Waren doch die klassischen Rollen die Tempelsäulen des „Faches“, an die sich der Anspruch klammerte; mochte in der modernen Dichtung

manchmal an der Rolle das Fach nicht erkennlich sein, dort war es abgestempelt. Freilich traten im Laufe der Zeit auch hier Verschiebungen ein, die alten Heldenspieler Fleck und Eßlair gaben neben Othello und Carl Moor auch eine Gattung biederer Väter, Maximilian Korn, der Ahnherr der Lustspielliebhaber des Burgtheaters, spielte den Marinelli, schließlich aber wurden die Fachrollen in bestimmten Bündeln gebunden mit den Aufschriften gut, böse, lustig, traurig. So notwendig es gewesen war, diese Bündel aufzulösen, so wichtig wäre es heute, sie neu und nach anderen Gesichtspunkten zu ordnen, und zwar neben den rechtlichen auch aus künstlerischen Gründen. Überspringen geniale Begabungen die dem Talent gesteckten Grenzen, so wächst dieses am sichersten innerhalb seiner Fähle; die eigene, begrenzte, seiner Begabung entsprechende Beschäftigung lässt den Stamm in die Höhe wachsen, während Zersplitterung ihn zum Buschwerke verwuchert. Das ist das Los des Fachfallers, der in mangelnder Erkenntnis und in Vergeudung seiner Kräfte in die Weite, statt in die Höhe strebt.

Unsichtbare Bühnengestalten

Die Gestalt von Gretchens Mutter ist bisher ziemlich im Dunkel geblieben. Mit heißem Bemühen haben die Fachgelehrten alle Tiefen und Winkel im Umkreis der gewaltigen Dichtungen durchforscht, sie aber, die durch Gretchens Schuld, „zur langen, langen Pein hinüberschließt“, ist von den Röntgenstrahlen der Kommentatoren noch nicht genug durchleuchtet worden. Was haben wir von ihr zu halten? Wie war das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter? In welchem Zwischenakt starb sie? Darüber sind die Gelehrten uneins; dort aber, wo die sicheren Anhaltspunkte fehlen, da stellt zu rechter Zeit die Kunst des Regisseurs sich ein. Er braucht, was Gretchens Mutter betrifft, nur den Spuren Dingelstedts zu folgen, der zwar nicht sie, wohl aber den beleibten Pfaffen mit dem hinweggerafften Schmuck über die Szene spazieren ließ. Um aber den Zeitpunkt des Todes der Mutter augenscheinlich festzustellen, haben feinsinnige Regisseure bereits in bestimmten Auftritten Gretchen im Flor der schwarzen Kleidung erscheinen lassen. Ob ein mittelalterlicher Gerson zu jener Zeit schon für den nötigen Trauerprunk sorgte, ist zwar nicht überliefert, wenn aber der Dichter gelegentlich die Historie meistert, warum soll es nicht auch der Regisseur tun? Außerdem ist für das blondbezopfte Gretchen die schwarze Tracht äußerst kleidsam.

Ferner: Woran starb Gretchens Mutter? Hat ihr das Töchterlein in der Hast mehr als die vom Doktor Faust verschriebene Anzahl von Tropfen in den Schlaftrunk gemischt? „Drei Tropfen nur in ihren Trank umhüllen mit tiefem Schlaf gefällig die Natur“. Oder ist sie, die offenbar kränklich war, denn „sie erholt sich sehr langsam, nach und nach“, über den Fehlritt der Tochter aus Gram gestorben? Wird schon in der Szene am Brunnen die Trauerkleidung zur Schau getragen, so kommt die erste Auffassung zu ihrem Recht; denn, so kommentiert der Regisseur, der Mutter Tod muß unbedingt ein plötzlicher gewesen sein, weil von langer, langer Pein die Rede ist. Folglich ist sie wie Hamlets Vater ohne Nachtmahl dahingegangen. Hätte sie der Gram hinweggerafft, würde auch Valentin, der bekanntlich Gretchen gegenüber kein Blatt vor den Mund nimmt, diesen Umstand nicht verschwiegen haben. Also beim Auftritt Valentins ist Gretchens Mutter bereits tot. Aber könnten nicht beim Zuschauer Zweifel aufsteigen, ob vielleicht, weil Valentin ihrer gar nicht erwähnt, die Mutter doch zu jener Zeit noch am Leben ist? Jedenfalls war das Verhältnis zwischen ihr und der Tochter kein sehr gutes, sonst hätte Gretchen sich nicht an die kupplerische Martha angeschlossen.

Außer Gretchens Mutter bedarf noch eine andere klassische Gestalt der Erläuterung, das ist der Mann, „dem geholfen werden kann“. Wenn am Schluß von Schillers „Stäubern“ Karl Moor in dürren Worten erzählt, daß auf seinen Kopf tausend Louisdor geboten sind, so wird mancher vielleicht unwillkürlich an die

fatalen roten Zettel an den Litfaßsäulen erinnert, und die poetische Stimmung ist dahin. Ganz anders, wenn wir den Mann mit den elf lebendigen Kindern, denen geholfen werden soll, wirklich zu Gesicht bekommen! Welche Gelegenheit zu einer Milieuschilderung im Sinne des Nachtaufzys für den noch nicht dem Expressionismus verfallenen Regisseur! Ein fahles Zimmer, der Mörtel fällt von der Wand, die Fensterscheiben zerbrochen, faule Strohsäcke, morsche Stühle, der Vater stiert vor sich hin, die Kinder kauern um den kalten Ofen, frieren, haben nichts zu essen, da tritt Karl Moor herein und serviert ihnen seinen Kopf. Hier bietet sich Gelegenheit, das ganze dichterische Problem ins Moderne umzustülpen.

Hat die alte Dramaturgie den armen Flügelrössern oft unbarmherzig die schönsten Federn ausgerupft, so fügt die neue ihren Fittichen noch bunte Schwingen zu. Früher wütete der Notstift in dem Fleisch der blühendsten Dichtungen, und von Nebenrollen blieben in figurenreichen Stücken oft nur wenige am Leben. Es braucht nicht an den Schmierenhäuptling erinnert zu werden, der im „Tell“ Attinghausen und Stauffacher in einer Person spielte. Als beide Herren — in der Sterbeszene des Attinghausen — zusammen auf der Szene sein mußten, half sich der findige direktoriale Dramaturg aus der Verlegenheit. Er steckte den weißen Umhängebart des Attinghausen in die Tasche, nahm den braunen Stauffachers um, schritt am Arm Walter Fürsts über die Bühne und sagte zu diesem Genossen: „Nun ist der alte Attinghausen auch

tot; seine letzten Worte waren: „Seid einig, einig!“ Doch — nicht nur an Orten, die kaum auf der Landkarte zu finden sind — auch an würdigen Kunststätten ereigneten sich zuweilen die seltsamsten Dinge. So konnte man noch vor einigen Jahren an einer hochberühmten Bühne im letzten Akt des „Hamlet“ die Worte Osriks aus dem Munde Güldensterns vernehmen; der Dramaturg hatte übersehen, daß dieser falsche Freund des Prinzen an Hamlets Statt in England hingerichtet worden ist, und ließ ihn fröhlich wiederkommen. Stellen, die der Tradition nach in den oft gespielten Stücken gestrichen sind, sind nicht nur vielen Schauspielern, auch manch leitenden Geistern dunkle Gebiete, wie das noch unentdeckte Innere von Afrika. An einer andern, gleichfalls berühmten Bühne trat in der Schlusszene des „Romeo“ die Gräfin Montague auf, trotzdem ihr Herr und Gatte von ihr sagte: „Ach, gnädiger Fürst, mein Weib starb diese Nacht; Gram um des Sohnes Bann entseelte sie.“ Weil diese Stelle gestrichen war, blieb dem Regisseur das traurige Ereignis verborgen.

In der Richtigkeit ist die neue Dramaturgie jedenfalls der alten über, die Fixigkeit, mit der früher die Klassiker eingerichtet wurden, ist überwunden; die Gefahr besteht immer nur darin, daß den führenden Meistern nichts als das Räuspern abgeguckt wird. Weil der Zuschauer in so vielen Fällen durchaus vertraut ist mit dem Stück, das gegeben wird, merkt er oft gar nicht, wie sehr das Verständnis durch widersinnige Auslassungen und Zusammenziehungen gelitten hat. Der alte Kaiser

Wilhelm, der sehr wißig sein konnte, aber nur kurze Theaterabende liebte, sah einmal eines Gretchens halber, das ihm von einem befreundeten Hofe empfohlen worden war, in seiner Güte den Faust bis zu Ende. Wahrscheinlich in einer zerrissenen, auseinandergewalzten Aufführung. Als er am nächsten Morgen zu seinem Sohn, dem Kronprinzen Friedrich, kam, fragte er den Dichter Puttlitz, der Gast an der Frühstückstafel war: „Sagen Sie mal, Exzellenz, da habe ich gestern den Faust bis zu Ende gesehen, da kommt lange nach Mitternacht, ganz, ganz am Schluß ein Kerker vor, haben Sie davon etwas gewußt?“

Der stumme Konkurrent

Er ist dem Theater gewaltig über den Kopf gewachsen. Die Flimmersterne ragen vielfach schon über die Bühnensterne hinaus, diese wiederum kreisen mit Lust um die goldspendende Sonne des Kinos.

Dichter werfen ihre unsterblichen Werke vom Buch auf die Leinwand, zurückgeblieben ist bis jetzt nur die Dramaturgie, die sich noch nicht zielbewußt cinematographisch betätigt.

David Belasco, der Goliath unter den amerikanischen Regisseuren, hat ein Stück geschrieben: „The girl of the golden West.“ Auch Europa hat dieses hinterwäldliche Stück kennen gelernt, da Puccini Sujet und Text für eine Oper benutzte. Das Girl haust in einer kalifornischen Hütte; um nun den Zuschauer, ehe er das Innere der Hütte sieht, mit dem Schauplatz vertraut zu machen, geht vor Beginn des Stücks eine Wandeldekoration von unten nach oben in die Höhe. Schroffe Klippen starren aus dem unheimlichen Dunkel, ab und zu wird ein steiler Trapperpfad sichtbar, endlich flammt in der Wildnis hoch oben und ganz von ferne ein Lichtchen auf; das Lichtchen vergrößert sich, und gerade in dem Augenblick, als sich aus dem Schwarz der Nacht die Umrisse einer Hütte löslösen, durch deren Fenster der Lichtschein dringt, erblicken wir den von allerlei abenteuerlichen Gestalten erfüllten Innenraum

der Hütte. Die schauerliche Einsamkeit dieser Behausung ist nun für alles folgende fürsorglich und augenscheinlich festgestellt.

In einem anderen amerikanischen Melodrama „The Prince of India“ reißt sich der Held von seiner Prinzessin los, um über das Meer zu flüchten; wir sehen in einer Wandeldekoration das Schiff — unter Musikbegleitung — mit Sturm und Wellen ringen, es wird von feindlichen Dreimastern verfolgt, aber nicht eingeholt. Mit den Errungenschaften der neuesten Technik war ein drittes Stück ausgestattet, in dem eine lustige Gesellschaft unter fröhlichem Fauchzen eine Bergfahrt unternimmt. Unmerklich tritt an die Stelle von Dekoration und Staffage der Film, Fleisch und Blut der handelnden Personen verschwinden, und die photographische Fortsetzung ihrer Körperlichkeit springt über Klippen und Abgründe, daß dem erstaunten Zuschauer die Augen übergehen.

Sollten diese Muster nicht vorbildlich sein? Ließen sich, auch im literarischen Drama, nicht manche Schwächen und Lücken in der Komposition auf diese Weise verdecken oder beseitigen? Da ist zum Beispiel gleich „Gyges und sein Ring.“ Um die Eigenschaft des Ringes klar zu machen, erzählt Gyges dem König Kandaules zu Beginn des Stücks eine lange Geschichte. Wie er den Ring in einem Grab gefunden und ihn angesteckt, wie er, von Räubern überfallen, den Ring zufällig am Finger drehte und dadurch unsichtbar und gerettet wurde. Der Zuschauer mit dem — immer mehr zu Ansehen gelangenden — gesunden

Menschenverstand greift sich an den Kopf, den er vorher geschüttelt hat: „Warum, statt uns die umständliche Geschichte zu erzählen, drehst du den Ring nicht einfach um und wirfst unsichtbar vor den Augen des Kandaules und den meinigen?“ So unrecht hat des ungläubigen Zuschauers gesunder Menschenverstand nicht, mit den bisherigen Mitteln der Bühnentechnik ließ sich das leider nur nicht machen; jetzt aber, wo der Film seine Mithilfe leihet, ist das eine Kleinigkeit. Man könnte zu Beginn des Stücks, etwa in der Art der Belaskoschen Dekorationsouverture, den Kampf des Gyges kinematographisch darstellen, wie er den Ring dreht, verschwindet, wieder sichtbar wird und die Räuber, die an die Erscheinung eines Gottes glauben, schließlich niedersäbelt. Über die Eigenschaft des Ringes wäre das Publikum dann von vornherein im Klaren, und es entfiel die lange und ohnehin etwas breite Erzählung . . .

Mit den Zeitaltern wechselt nicht nur der Geschmack, sondern auch die Art, wie der theatralische Kunstgenuss, der Auge und Ohr gleichermaßen in Anspruch nimmt, aufgenommen und verdaut wird. Epocheweise sättigt das Sichtbare, dann wieder das Hörbare; der Umschlag ist oft jäh, auf Laube folgten die Meininger. Stücke, die in einem Zeitalter entstanden sind, in der das Ohr auf Kosten des Auges gelabt wurde, bedürfen vielleicht einer Auffrischung ins Sichtbare. So kann uns auch heute der Monolog des Grafen Leicester in der „Maria Stuart“ nicht mehr genügen: „Horch! Was war das! Unter

meinen Füßen bereitet sich das fürchterliche Werk.
Horch! Laut betet sie. Horch! Der Schemel wird gerückt — sie kniet aufs Kissen — legt das Haupt!" Die Seelenqualen des Grafen werden manchem vielleicht nicht anschaulich genug sein, wir sind auch nicht mehr geneigt, soviel zu horchen. Ehemals half sich ein phantastievoller Theaterdirektor damit, daß er bei den letzten Worten des Monologes hinter der Szene mit einem scharfen Beil einen Krautkopf mitten durchschlagen ließ; das knirschende Geräusch sollte den entscheidenden Hieb versinnbildlichen, damit nicht nur dem doppelzüngigen Grafen, sondern auch den Zuschauern die Haare einzeln zu Berge steigen! Allein solche Mittel sind veraltet und passen nicht in unsere nach Realismus schreiende Zeit. Wie anders könnte jetzt der Film die Tragik des Vorganges mit all den schauerlichen Details zur Anschauung bringen! Auch der Historie vermöchte er gerecht zu werden: Die Stuart trug eine prachtvolle, rotblonde Perücke; als der Henker zusetzte, blieb sie in seinen Händen, und geschorennes, struppig weißes Haar zierte den Kopf der gefeierten Schönheit.

Auch sonst könnte der Film manchem dramatischen Vorgang, der sich jetzt hinter den Kulissen abspielen muß, seine Hilfe leihen. In der Iphigenie könnten die Furien persönlich auftreten, im Faust könnte man die Nereiden in wirklichem Wasser platschern sehen, in des Meeres und der Liebe Wellen würde uns Leander seine Schwimmkünste zeigen können. Welche Fülle von Möglichkeiten ergibt sich also aus einer zielbewußten kinematographischen Dramaturgie!

Requisiten

Der Wandel der Zeiten spiegelt sich im hellen Rampenlicht der Bühne, er spiegelt sich auch im dunklen Gelaß der Requisitenkammer. Ihr Gerümpel ist eine Art Kultur- und Theatergeschichte. Da stehen sie, blind angelaufen, die silbernen und goldenen Tabaksdosen; ehedem vermochte kein Schauspieler ohne sie auszukommen, zu Tifflands Zeiten das begehrteste Requisit, liegt es jetzt mißachtet im Winkel.

Wie manche Redewendung wurde durch ein Prischen sein säuberlich eingeleitet, welch erregende Spannungspausen ließen sich erzielen, wenn der Schnupfer den Inhalt der Dose langsam erst dem einen, dann dem anderen Nasenloch zuführte, mit und ohne Grazie, appetitlich und unappetitlich, mit Miß- oder Unbehagen, welch Reichtum in Entfaltung der Mimik, wie klappte mit dem Deckel der Dose auch die abgeschnellte Pointe!

Die langen Pfeifen der kurzweiligen Benedixiaden sind ebenfalls im Ruhestand, die Fidibusse, mit denen die herzigen jungen Mädchen den alten Bettern und Onkeln aus Patschhändchen das Feuer reichten. Tempi passati. Jetzt raucht der Backfisch selber, und zwar Zigaretten. Diese haben die Herrschaft angetreten auf der Bühne, ein modernes Stück ohne ihr Mitspiel ist fast undenkbar. Denn sie spielt mit, die Zigarette,

wie es ehedem die Tabaksdose tat. Sie hilft Pausen ausfüllen, stellt Übergänge her, baut Eselsbrücken; bot man ehedem eine Prise, so bedient man sich jetzt gegenseitig mit Feuer, beide Handlungen lassen eine mimische Ausbeutung zu, jene freilich in reicherem Maße als diese, wie denn überhaupt der Schnupfer und Raucher durchaus verschiedene Typen sind. Hier spiegeln sich ganze Zeitalter. Der Schnupfer ist bedächtig, spricht langsam, baut Perioden, der Raucher spricht hastig, ist nervös, gefällt sich in Aphorismen. Verschieden sind auch die Arten des anzubringenden Spiels. Der Nuancenreichtum der Tabaksdose unterscheidet sich von dem der Zigarette durch eine größere Zartheit. Nun gar die Zigarre! sie lässt sich verpaffen, wegwerfen, zerknüllen, sie ist als Requisit plebeischer als die kurze Holzpfife, die jetzt, da sich die hohen Zigarrenpreise auch in der zeitgenössischen Dramatik spiegeln, mehr und mehr in Aufnahme kommt. Das Pfeifenstopfen und Muskklopfen war bislang nur im Bauernstück zu Haus, es wird von da gelegentlich auch in den Salon übersiedeln und zu neuer Nuancierung Veranlassung geben.

Ein Ruhedasein in der Requisitenkammer führen auch die Petroleumlampen. Jetzt, wo selbst der Kuhstall elektrisch beleuchtet ist, sind sie ganz und gar aus der Mode. Dennoch bereiten die Petroleumlampen dem Regisseur gelegentlich Kopfschmerzen. „Bringen Sie die Lampe“, klingelt Nora dem Mädchen, als die Schummerstunde mit Dr. Rank anfängt schwül zu werden. Der Knalleffekt, dessen sich neuere Dramatiker

bedienen, bei ähnlichen Anlässen die Szene in helles elektrisches Licht zu setzen, wäre nicht am Platz. Man kann dem tête-à-tête nicht ein Ende machen, indem man ein Drittes ruft, lediglich um auf den Knopf zu drücken, das fielle auf. Auch in den übrigen Stücken Ibsens spielt die Lampe gelegentlich mit. In Hedda Gabler wird sie angezündet, in den Gespenstern ausgelöscht; außerdem steht die Natürlichkeit ihrer Leuchtkraft mit der Unnatürlichkeit der Bühnenbeleuchtung in einem Missverhältnis.

Ein Requisit, von dem ein viel geringerer Gebrauch gemacht wird als ehedem, ist das Schnupftuch. Es gab Zeiten, wo die Tragödin es nicht aus den Fingern ließ. Stücke, die, um mit Schiller zu reden, auf die Entleerung des Tränensackes wirken, sind zwar heute eben noch so zugkräftig wie anno dazumal, nur verlangt die neue Technik, daß man die Träne nicht fließen läßt, sondern hinunterschluckt.

Ganz in der Ecke der Requisitenkammer liegt ferner der seidene Geldbeutel mit seinem Inhalt von Gold- und Silberstücken. Die Zeit, da die Flottwells der Bühne die Börse mit ungezählten Münzen dem Erstbesten in den Schoß warfen, ist endgültig vorüber, auch die Zeit der großen roten Brieftaschen, mit denen der Onkel aus Amerika oder sonst ein deus ex machina dem äußersten Bühnenelend ein Ende bereitete.

Überhaupt die in der Requisitenkammer angehäuften Brief-, Zigarrentaschen, Notizbücher, Strickbeutel! wie oft fliegen sie ihrem Verwalter von zarten und unzarten Händen an den Kopf; die solid gewordene

Bürgerlichkeit des Schauspielers gibt sich in puncto Requisit nur mit Echtem und Gediegenem zufrieden, alter Plunder wird verschmäht, die Weingläser müssen geschliffen, die Kaffeetassen von Porzellan sein, jene alten Trinkbecher aus Blech sind der Schreck des, der genötigt ist, sie an die Lippen zu führen.

Auch das Bild an der Wand spielt jetzt eine führende Rolle. GheDEM wanderte ein Jagd-, See-, Kopf- oder Kniestück von der Försterstube in den Salon, in das Familienheim, in das Junggesellenzimmer. Jetzt muß der Bildschmuck dem Bewohner sorgsam angepaßt sein, sogar die politische Richtung kommt in Frage, ein Bismarckbild, eine Moltkebüste ist nur mit Vorsicht zu verwenden. Sagt Lessing vom Schauspieler, er müsse gelegentlich für den Dichter denken, so muß das auch der Requisiteur: Charaktereigenschaften, nicht besonders betont oder hervorgehoben, kommen im Zimmer des Helden durch den Bildschmuck an der Wand zum feinsinnigen Ausdruck.

Ein Requisit, neu erstanden, das in keinem modernen Stücke fehlen darf, ist das Telephon. Was finge heutzutage ein Lustspieldichter an ohne Telephon auf der Szene? Auf dieses Gerät ist der Gerätmeister besonders stolz, ist es doch unter all den Requisiten am Mitspiel sprechend beteiligt. Auch den Zeitungen ist seine Sorgfalt gewidmet. Weiß er doch, in Stücken, die in Paris spielen, liegt der Figaro auf dem Tisch, in denen, die in Englands Hauptstadt vor sich gehen, liest man die Times, ein Wirtshausschild in Italien muß Osteria heißen. Er ist stolz auf seine Maßnahmen,

ohne eigentlich — mit ihm auch andere — einzusehen, daß in Stücken, wo Franzosen, Engländer und Italiener deutsch sprechen, auch die fremdsprachigen Zeitungen fehl am Orte sind.

Gleichviel, hat die Herrschaft des Dekorationsmalers in der Andeutungsbühne Einbuße erlitten, so ist die seine gestiegen. Gelegentlich untersteht ihm sogar der Schauspieler. Hermann Bahr führt in einem seiner Theaterromane einen Direktor auf, den er in verärgerter Stunde sagen läßt: Mimen sind nur abends zwischen sieben und zehn brauchbar, die übrige Zeit sollte man sie wie Marionetten in die Requisitenkammer legen. Die Meinung ist seltsam; andere wieder glauben, gerade nur zwischen sieben und zehn die lenkenden Schnüre und Fäden zu sehen. Gewiß, Schnur und Faden sind nicht zu entbehren, aber von Übel, wenn sie sichtbar werden. Sind die Drähte zu scharf gespannt, dann pressen sie, und der Schauspieler wehrt sich — Requisit zu sein.

Der Gerätmeister aber sitzt in seinem Kämmerchen wie in einem Ausguck und sieht die Zeiten vorüberwandeln; was gestern Mode war, ist heute altes Eisen. Dennoch bedeutet er einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht, in der Welt des Scheins ist er der Hüter des Realen.

Die „Provinz“

„Provinz“, so wird die Bretterwelt außerhalb Berlins gerne bezeichnet. Man wählt wohl gelegentlich die Umschreibung: Theater aus dem Reich, oder: Auswärtige Bühnen, in der Umgangssprache aber gilt: Provinz. Das ist hierzulande nicht immer so gewesen das Wort entstammt in dem angewandten Sinne dem österreichischen Theaterjargon. Wien war im eigenen Lande von jeher die führende Theaterstadt, mit der sich keine andere österreichische messen konnte, in Deutschland gab und gibt es eine Reihe künstlerischer Mittelpunkte. Früher jedoch, als Berlin nur sein Hoftheater besaß, die mit ihm jetzt wetteifernden Privatbühnen noch nicht gegründet waren, standen, rein theatergeschäftlich genommen, die anderen Städte wie Dresden, Hamburg, München usw. mit der Reichshauptstadt fast auf gleicher Höhe; sie galten außerdem als gepriesene Endziele der schauspielerischen Karriere. Die Verhältnisse waren einander ziemlich gleich, man pflegte hier wie dort einen wechselnden Spielplan, arbeitete mit ungefähr denselben Mitteln; heute teilen sich die Theater der Reichshauptstadt in die künstlerische Arbeit, ihnen ist Gelegenheit geboten, die einzelnen Vorstellungen, der möglichen Reihe der Wiederholungen halber, anders zu probieren, auszustatten, als es in den meisten Fällen an den

auswärtigen Bühnen geschehen kann. Auch bringen die lokalen Blätter aller Städte über die Berliner Aufführungen fast ebenso eingehende Berichte, wie über die eigenen an Ort und Stelle. Naturgemäß werden Vergleiche angestellt, nicht nur von denen, die die hauptstädtischen Aufführungen wirklich gesehen, auch von den andern, die nur von ihnen gehört, gelesen haben, und es liegt auf der Hand, daß der Vergleich nicht immer zu Gunsten des Einheimischen aussfällt. Der Unterschied des Betriebes kann dabei nicht erwogen werden, braucht es auch nicht, denn in Dingen der Kunst gibt nur das Gebilde den Ausschlag. Bilde Künstler, rede (entschuldige) dich nicht.

Die Theater im Reich sind zwar bestrebt, es denen der Hauptstadt gleich zu tun, an Fleiß und Eifer fehlt es nirgends, aber schließlich kann man mit zwei Pferden nicht so schnell vorankommen, wie mit einem Viergespann. Unter den höheren Ansprüchen, die sich naturgemäß herausbilden, leidet das einzelne Theater, dem sich der Einheimische oft entfremdet, leidet das Theater in seiner Gesamtheit, denn auch der Betrieb der hauptstädtischen Bühnen weist seine Mängel auf.

Hier kann nur der Organisationsgedanke den Ausgleich bringen. Soll es die Provinz der Hauptstadt gleich tun, mit ihren Darbietungen denen der Millionenstadt die Wage halten, so müßte ein engerer Zusammenschluß zwischen den einzelnen einander benachbarten Städten gesucht werden. Es müßten sich künstlerische Bezirksvereine bilden. Schon jetzt erblicken die meisten Neuheiten nicht in Berlin das Licht der Rampen,

sondern vielfach im Reich, da die hauptstädtischen Bühnen des Aufwandes halber, den sie an Zeit und Ausstattung jeder Einstudierung widmen, bei der Wahl des Stückes mit großer Vorsicht zu Werke gehen. Der Neuling kommt nicht leicht zum Wort. Der Erfolg in der Provinz wieder entbehrt des Nachhalls, der aber wesentlich gesteigert werden könnte, wenn nicht eine einzelne Bühne nur, sondern eine geschlossene Anzahl von Bühnen das Stück brächte. Jene Uraufführungen, die oft gleichzeitig an vielen Orten stattfinden, weisen den Weg, sie gelten freilich meistens den Werken bekannter Autoren und kennzeichnen nur den Ehrgeiz, mit der Darbietung der Erste zu sein. Würde aber ein Stück, von dem man sich Erfolg verspricht, an einem der Mittelpunkte der sich bildenden künstlerischen Bezirksvereine aufgeführt, in Stuttgart, Frankfurt a. M., Köln usw., verpflichteten sich eine Reihe der umliegenden Städte, das Werk ebenfalls aufzuführen, so wäre dem Autor weit mehr Gelegenheit gegeben, sich durchzusetzen. Handelt es sich um ein literarisches Experiment, das keinen Publikumserfolg verspricht, aber doch künstlerische Werte aufdeckt, würde ein Gesamtgastspiel an den umliegenden Bühnen den Aufwand der Einstudierung lohnen und das Stück bekannt machen, wie denn überhaupt durch den gelegentlichen Austausch der künstlerischen Kräfte manche Vorstellung gehoben oder überhaupt erst ermöglicht würde. Ein solcher Bezirksverein könnte sich beispielsweise den Luxus eines hervorragenden Darstellers leisten, den die einzelne Bühne zu bezahlen

nicht reich genug ist, durch ihn käme manches Stück zur Geltung, das jetzt unbarmherzig zu Boden fällt. Auch Werke wie Lear, Wallenstein, Macbeth usw. bedürfen der überragenden Kraft des Hauptdarstellers, wenn sie voll wirken sollen; neben dem täglichen Brot, das der Spielplan bietet, gäbe das Kunstvorstellungen in der Art wie Immermann in Düsseldorf einzelne Stücke aus dem Alltagsbetrieb hervorhob. Der engere Wettbewerb würde Kräfte lösen, die sonst gebunden sind, mancher Misshelligkeit, mancher Schwierigkeit zum Trotz das künstlerische Niveau heben, das Ansehen steigern, Anregungen und Ergebnisse in dem bestimmten Umkreis des Bezirkes aus dem Engeren ins Weitere verpflanzen.

Echte Kunstuübung müßte roten Blutkörperchen gleich, Adern und Nederchen von Stadt und Städtchen durchdringen und, was die Bezirksverbände nicht voll zu erfüllen imstande sind, dem künstlerischen Wandertheater überlassen.

In anderem Maße noch als heute würde dann die „Provinz“ der Reichshauptstadt gegenüber an Selbständigkeit gewinnen, die theatralische Kunst dort festere, sich innig verzweigende Wurzel fassen, gleichzeitig aber der Boden sein, auf dem die Jungsaat dramatischer Dichtung keimen und sprießen kann; nicht aus der Einseitigkeit einer Geschmacksrichtung, aus der Verschiedenheit des Bodens, dem sie entstammt, und der sie hegt, erstehen ihr neue Wege und Ziele.

Es wird überall mit Wasser gekocht, ist ein altes Schauspielerwort; das betrifft so gut die Provinz wie

Berlin. Es liegt auf der Hand, daß im Konkurrenz-
betriebe der hauptstädtischen Bühnen auf Sensation
spekuliert werden muß, die den reinen Kunstinteressen
nicht immer zuträglich ist, und daß der stille Winkel
vor dem lauten Markt manche Vorzüge hat.

Der Abstecher

Er gedieh, als die Fahrpreise noch niedrig waren, ihre Erhöhung bedroht den letzten Schimmer alter Bühnenromantik. Der Abstecher wird aufhören. Was ist ein Abstecher? Ein Gesamtgastspiel einer Gruppe oder eines Grüppchens von Darstellern. Dieser Abstecher kann von seiten der Direktion unternommen werden, kann aber auch die Unternehmungslust einzelner Mitglieder zur Veranlassung haben; im ersten Falle vollzieht er sich im Rahmen einer amtlichen Handlung, im andern hat er den gekennzeichneten Schimmer von Romantik.

Aller obrigkeitlichen Bevormundung ledig, geht die Fahrt auf eigene Rechnung; ist auch der klingende Lohn der Zweck der Übung, so ist das Drum und Dran der Veranstaltung ihr besonderer Reiz. Mit leeren Händen will man nicht zurückkommen, das verbietet schon der Stolz, verschlingen die hohen Fahrpreise aber den schönsten Teil der Einnahmen, dann hört der Ansporn zum Abstecher auf, und „Unternehmungen voll Mark und Nachdruck werden durch diese Rücksicht aus der — Bahn gelenkt . . .“ Es hat der Schauspieler mit anderen, politischen und unpolitischen, Menschenkindern die Eigenschaft gemein: er schimpft gern. Sein von Berufswegen übervolles Herz drängt nach Entladung, er bedarf der manig-

fältigsten Bühnadleiter; im landläufigen Betrieb sind das die Ankleider, der Friseur, der Inspizient, der Requisiteur; besondere Anziehungs Kraft besitzt die Muschel des Einhelfers, auf sie entladen sich die Donnerwetter in ihrer elementarsten Gewalt. Auch die Leitung, Spiel- wie Oberleitung, findet selten den ungeteilten Beifall des Schauspielers, der Dichter hauptsächlich dann, wenn er ihm eine gute Rolle in die Hände gibt, doch diese Gewitter grossen meist unterirdisch; von all dem Gewölk aber, das im Kulissenhimmel dräuend schwebt, ist auf dem Abstecher keine Spur zu sehen, hier lacht der Ruhe heiteres Blau. Die Hilfskräfte, die den Zorn der Götter entfesseln, sind meist nicht da. Man behilft sich. Statt des ungeschickten Ankleiders, der damit nie fertig wird, nestelt dir der dienstbereite Kollege das Wamms zu; auch den Mastixfrizen, den Bartkleber, hat man zu Hause gelassen, altgeübte Maskierungskünste aus der Schmiererzeit wachen auf; von einem Inspizienten ist keine Rede, man erhörcht selber sein Stichwort, und statt des tückischen Einhelfers, der einen im kritischen Moment sitzen lässt, lösen manchmal Kollegen und Kolleginnen, soweit sie in den einzelnen Alten frei sind, sich einander im Kasten ab. Holdester Friede, süßeste Eintracht. Stolze Helden und dämonische Charakterspieler, die sonst die szenische Umwelt nur mit herablassend kritischen Blicken mustern, helfen hier die Kulissen aufzurichten, schleppen Möbel herbei, nageln Bilder fest, werfen, um ihnen das malerische Ansehen zu verleihen, diesen und jenen Behang über eine Truhe, ein Sofa,

einen Armstuhl: was sie sonst zerstreuen, aus der Fassung bringen, rasend machen würde, wird hier mit einer Selbstverständlichkeit geübt, die das Eigene wie das Ganze mit gleicher Liebe umfaßt. Nicht selten erweisen sich auch dramaturgische Eingriffe nötig. Unmeldende Diener sind durchaus überflüssig; im Hinblick auf die Anzahl der Mitglieder, die sich in den „Raub“ teilen, werden mitunter zwei Rollen in eine verschmolzen, was wieder eine Probe notwendig macht. Sie kann erst kurz vor Beginn der Vorstellung stattfinden, der knappe Reiseurlaub gestattet keine andere Zeit. Im regulären Betrieb würde man das brutal, unerhört, stimmungsmordend nennen, hier ringt die Notwendigkeit ein Lächeln ab; selbst über ungeheizte Räume ist man — sonst vor Erfältungsgefahren zitternd — nicht empört. Der Schauspieler ist kein Frühauftreher, eine Probe, die etwa um neun Uhr angesetzt wird, bezeichnet er als „mitten in der Nacht,“ auf Abstechern aber läßt er sich ohne Murren um halb fünf Uhr früh vom Hausknecht wecken, da um fünf Uhr der Zug geht. Gespenster wie Heiserkeit, Schnupfen, Absagedrohungen waren zu Hause geblieben, alles geschieht unter dem Hochdruck: ein freies Leben führen wir! Auch das Publikum wird nicht kritisiert, man findet es charmant — namentlich dann, wenn es sich vollzählig eingefunden hat —, lobt es auf Kosten der „Ölgözen“ daheim, die „auf ihren Händen sitzen.“ Kollegialität, die in dem Dornengeflecht des festgefügten Ensembles das frische Grün längst eingebüßt, blüht auf, man fühlt sich frei von aller Rivalität,

hat man sich doch selbst über die Zuteilung der Rollen untereinander verständigt, und was den „schnöden Mammon“ betrifft, empfängt ja jeder der Mitwirkenden sein gleiches Teil. Besonders beliebt ist die Fünfzahl der Personen, auf ihr und nicht auf literarischen Rücksichten ruht der Spielplan; so sind Nora, Jugend, Gespenster — mit je fünf Personen —, versteigt man sich ins Klassische, Iphigenie und Tasso die gangbarsten Abstecherstücke; auch Gyges wird gelegentlich der Ehre gewürdigt, da stören aber die paar kleinen Rollen, die bei bestem dramaturgischen Willen nicht zu verschmelzen sind. Der Führer des fliegenden Truppchens amtiert ohne jede Herrenpose. Er hat den vorbereitenden Briefwechsel geführt, die Abmachungen getroffen, übernimmt die Rechnungslegung, ohne sich durch etwas anderes als den auf ihn entfallenden Teil des Mitspielers bezahlt zu machen; Schätze werden ohnehin nicht gesammelt, denn der Schmaus an der fröhlichen Abendtafel verschlingt, besonders in gegenwärtiger Zeit, ein gut Teil der Einnahmen, dennoch verläßt man, heimgekommen, hochgeschwellten Herzens den Waggon: es war nett gewesen.

Schade um den Abstecher! Er wird wie so manches andere dem Lauf der Zeiten zum Opfer fallen. Er hat den Schauspieler aufgefrischt und dem Publikum nicht geschadet. Der Schauspieler, der in der mehr oder minder fetten Pfründe des Engagements sitzt, wird an die Zeit seiner Anfänge erinnert, da er noch im Werden war, auf der Walze; mit dieser Erinnerung

schießt ihm eine rote Welle Jugend ins Blut, berufshalber kann er die nicht oft genug in sich wachrufen. Freilich, nicht nur die hohen Fahrpreise, auch das Verschwinden der Hoftheater gräbt dem Abstecher das Wasser ab. Waren es doch meist Hoftheatermitglieder, die aus dem ruhigen Betrieb ihrer Institute heraus den Abstechern huldigten. Da gab es außer den Sommerferien noch Osterferien und spielfreie Fuß- und Normatage. Der Schuß Bohémien, der dem Theatergetriebe not tut, hatte sich in der höfischen Residenzluft gar leicht verflüchtigt, ein Rückfall in alte Sitten und Gewohnheiten wirkte oft wie ein Stahlbad. Man war, so läblich sie sind: Manieren und Zubehör, doch hie und da etwas gar zu steif geworden. Der alte Sonnenthal hatte die Gewohnheit, bei den Proben junge Mitglieder gelegentlich zu duzen, diese Vertraulichkeit von seiten des Meisters wurde als eine Auszeichnung empfunden. Als er einmal am Hoftheater in Hannover gastierte und, zwecks einer Stellungsänderung, die allerdings nicht mehr ganz jugendliche Naive bat: „Ach, liebes Kind, sei doch so gut, tritt hier herüber“, erhob sich der neben dem Regiestuhl sitzende Intendant und sagte: „Ich bin nicht gewohnt, daß königlich preußische Hoffchauspieler geduzt werden.“ Sprachs und verließ das Lokal. Die Würde entfernt bekanntermaßen die Vertraulichkeit, es traten Mitglieder, die am künstlerischen Sitz ihrer Wirksamkeit förmlich und gemessen miteinander verkehrten, sich gar oft auf den Abstechern gegenseitig näher und knüpften unter sich das menschliche Band, das ohne

jede Regienachhilfe das naturgewachsene Ensemble schafft.

So sah der Abstecher aus auf eigene Rechnung, ging es auf die einer Direktion, dann hing Fröhlichkeit und Laune von der Höhe der Diäten ab; die Anspruchslosigkeit an die künstlerische Umwelt war aber merklich gesunken, über dies und das wurde die Nase gerümpft, das Wort: Schmiere, das die eigene Unternehmung niemals brandmarkte, trat dann gar leicht auf die gefräuselten Lippen. Auch mit dem Publikum war man minder zufrieden, wie denn das Publikum auch oft Ursache hatte, es mit den Gästen zu sein. Im kollegialen Abstecher wurde manche Unterlassungssünde durch die Frische des Spieles wett gemacht, durch die Festtagslaune, in der man sich befand, im direktorialen Abstecher galt es gar oft den Zug noch zu erreichen, der nach der Vorstellung heimwärts führte. Da wurde denn, um die Spannweite zu verkürzen, im Text so mancher fühlne Sprung gewagt, und mancher Szene ein Glied ausgerissen. Das künstlerische Verantwortungsgefühl lastete nicht auf den eigenen Schultern.

Die Höhe der jetzigen Fahrpreise setzt aber nicht nur diesen frei- und unfreiwilligen Ausflügen ihr Ziel, sie unterbindet auch Unternehmungen, die auf künstlerischem Wege Kulturzwecke verfolgen: die Stadtbundtheater. Auf ihrer Entwicklung beruht ein bedeutsamer Teil der Aufgabe, die die Schaubühne zu lösen hat. Gedeihen können aber diese Unternehmungen nur durch einen Zusammenschluß verschiedener Städte,

künstlerisch wirken können sie nur dann, wenn die gleiche Vorstellung einer Anzahl von Städten zugute kommt, nur durch die Wiederholung kann sie ausreisen, wird die nötige Zeit zu neuen Einstudierungen gewonnen. Die hohen Fahrpreise aber steigern die Kosten derart, daß sie diesen Unternehmungen, die eben ins Blühen gekommen waren, den Garaus machen. Man wird, um sie zu retten, auf ein Mittel verfallen müssen, dessen sich das Wandertheater des sächsischen Künstlerhilfsbundes bereits bedient: statt die Fahrten mit der Eisenbahn zurückzulegen, benutzt man das Automobil. Statt dem ehemaligen Planwagen den Kraftwagen, vielleicht feiert die almodische Romantik des Thespiskarren auf seinen Rädern ihre neumodische Auferstehung.

Verdeutschungen

Der große Besen zur Beseitigung der Fremdworte ist allerbärts in Tätigkeit, eifrig auch im Theaterbetrieb. Dort tagt sogar eine von berufener Seite eigens dafür eingesetzte „Kommission“. Statt „Arrangier“ = heißt es jetzt Stell- und statt „General“ = Schlüßprobe, für „Regisseur“ ist bereits Spielleiter in Gebrauch. Bei dem großen Reinemachen besteht nur die Gefahr, daß auch notwendige eingedeutsche Worte zum Opfer fallen, oder daß sich sprachliche Mißgeburten bilden. „Spielleiter“ mit dem doppelten, aber getrennten I in der Mitte ist sicherlich kein wohlklingendes Wort, es wird als „Oberspielleiter“ beinahe zur Zungenübung. Warum wählt man nicht das Wort Meister, entsprechend dem Kapellmeister, Tanz-, Vortrags-, Sprach-, Theatermeister usw.? Für „Ober“ ließe sich wie bei dem Kapellmeister „erster“ setzen. Spielmeister wäre wohlklingender als Leiter, es deckte auch den Begriff besser, denn der Regisseur leitet nicht nur, seine Tätigkeit ist umfassender; für den „Inspizienten“ — auch der Bezeichnung und Sache nach kein zutreffender Ausdruck — ergäbe sich: Spielwart. Worte wie Szene, Prospekt, Kulisse usw. sind nicht zu entbehren, können auch für genügend eingedeutscht gelten, ebenso wie Straße, Fenster, Kloster usw., die auch fremden Ursprungs sind. Für Kloster z. B. be-

sitzen wir das deutsche Wort *Klause*, wenden es jedoch nur als „*Klausner*“ an. Warum greift man für „*Souffleur*“ nicht auf das deutsche Wort zurück, das im achtzehnten Jahrhundert ständig im Gebrauch war: *Einhelfer!* Auch Goethe nennt den *Kastengeist* nicht anders. *Einhelfer* ist viel bezeichnender als *Souffleur*.

Anderseits scheut die deutsche Gewissenhaftigkeit sich oft, das fremde Wort in ein deutsches zu verwandeln, während es im Englischen Gewohnheit ist, den fremden Ausdruck zu „anglisieren“. Durch diese skrupellosen Aneignungen fand die englische Sprache die große Verbreitung, sie bildete eine Art Volapük und häufte ihren Wortschatz. So gebraucht Shakespeare von allen Dichtern die größte Anzahl von Worten, ungefähr 18.000 gegen 14.000 des an nächster Stelle stehenden Goethe.

Auch wäre an ursprünglich deutsche Worte zu erinnern, die wir auf ihrer Wanderschaft zurückempfangen haben, ohne sie wieder zu erkennen. So ist aus dem deutschen „*Balken*“ (althochdeutsch *balcho*, *ballo*) der französische „*Balkon*“ geworden, und „*Voge*“ geht auf das Wort *Laube* zurück; das altdutsche *Lauba* und *Laubja* hat sich zunächst in das im Klang nach ihm gebildete „*Loggia*“ verwandelt. Einzelne Theater haben die Bezeichnung „*Laube*“ für „*Voge*“ bereits aufgenommen, ohne Rücksicht auf das Scherzwort: Er geht mit ihr in die Laube.

Die Anekdote

Auf keinem anderen Gebiet ist die Anekdote in gleichem Maße zu Hause wie auf dem des Theaters. Ideales und Reales liegen sich hier beständig in den Haaren. Die Gedanken, die leicht beieinander wohnen, stoßen auf dem bretternen Gerüst der Bühne sich empfindlich oft an der Härte der Sachen. Hier stellt der Kontrast, der in seiner Gegensätzlichkeit die komische Wirkung schafft, freiwillig aber auch unfreiwillig sich ein. Vorfälle, die ihn im Gefolge haben, runden sich zu Erzählungen, die der Witz, der innerhalb der Kulissen heimisch ist, zur Anekdote umschafft mit der sie krönenden Pointe. Da Schauspieler gewöhnlich gute Erzähler sind, gewinnt die Anekdote Flügel und vererbt sich von Geschlecht zu Geschlecht. Sie bildet das Schellengeklingel, das den Thespiskarren auf seiner Fahrt begleitet, sie erhärtet aber auch das alte, oft missbrauchte Wort: Ernst ist das Leben, heiter die Kunst. Sie weist auf den dionysischen Ursprung des Theaters hin, denn bei allem Ernst, den es an die Lösung der ihm gestellten Aufgaben setzen soll, darf die Wurze Humor nicht fehlen; sie ist das Oel auf der Maschine, das die Reibungen beseitigt, ist der Blitzableiter für Gewitter, die sich unter den Suffiten auftürmen, der Balsam für gekräutete Gemüter.

Im gewissen Sinne gehört die Theateranekdote

auch zur Theatergeschichte; sie spiegelte die „Laune“ wieder, die innerhalb eines bestimmten Zeitraumes die Welt der Bretter beherrschte; das Maß dieser Laune ist wieder ein Gradmesser für die Flüssigkeit der Darstellung, denn ohne diese Dosis Humor verfällt das noch so künstlerisch geschulte Ensemble leicht der Trockenheit. Freilich darf sich diese Laune nur hinter den Kulissen austoben, und nicht, wie das jetzt häufig der Fall ist, auf der Bühne selbst. Späße, durch die sich die Darsteller die oftmalige Wiederholung ein und derselben Vorstellung schmachaft machen, sind durch und durch unerlaubt, wenn sie im Rahmen des Stücks gemacht werden, auf der Szene, vor dem Publikum. Sehr oft glaubten die Schauspieler, das Publikum bemerkte diese kleinen, meist geschmacklosen Scherze nicht, selbst aber wenn das der Fall ist, bewährt sich die alte Wahrheit: sobald die Schauspieler über sich selbst lachen, lacht das Publikum nicht.

Die Anekdote wird von der zünftigen Theaterwissenschaft mit scheuellem Auge angesehen; Theatergeschichte, der heute die Auszeichnung zuteil wird von Universitätskathedern gelehrt zu werden, weist, diese Auswüchse von sich, betrachtet sie als Dilettantenkram; unter der verwerflichen Spreu aber findet sich doch auch manches Weizenkorn. Manches der kleinen Geschichtchen liefert für das zu zeichnende Schauspielerporträt einen markanten Zug. Im Gegensatz zu anderer Kunstgeschichte bedrückt die Theatergeschichte der Mangel, daß die zu beschreibenden Werke, die schauspielerischen Leistungen in ihrem Entstehen schon

der Vergänglichkeit anheimfallen. Die Materie, die geschildert werden soll, ist gar nicht vorhanden. So weit es die Geschichte der Szene betrifft, der Kostümfunde, des Theaterbaues, der Regie, können vorhandene Abbildungen, Baulichkeiten, Pläne, Modelle, Anhalt- und Ausgangspunkte geben; im Hinblick auf schauspielerische Leistungen, die der Vergangenheit angehören, ist man lediglich auf Ueberlieferungen und die kritischen Niederschläge angewiesen, diese aber widersprechen sich oft genug. Will man das Bild eines nicht mehr lebenden großen Schauspielers wahrufen, ist man genötigt, aus der Mannigfaltigkeit der überlieferten Einzelheiten die Resultierende zu ziehen. Hier kann aber die Anekdote in umfassender Weise zu Hilfe kommen, als menschliche Eigenschaften einen Schluß auf künstlerische Eigenschaften zulassen, die Begebenheit, in die sie gestellt ist, die Person und ihr Wesen oft blichartig beleuchtet.

Es braucht nicht auf den großen Friedrich hingewiesen werden, um die Macht der Anekdote zu erkennen; sie ist es, die gerade hier die persönlichen Eigenschaften besonders anschaulich werden läßt, ja in der Knappheit der mitgeteilten Reden fast ihren Tonfall überliefert. Um wieviel mehr ist die Anekdote geeignet, uns ein Schauspielerportrait zu geben, als im Wesen des Schauspielers persönliche Eigenschaften für die Charakteristik den Ausschlag geben. Persönlichkeiten wie Döring, Ludwig Devrient, Nestroy, sie werden uns durch die Anekdote ungemein nahe gebracht, und wenn sich Theateranekdoten mitunter an

minder berühmte Häupter haften, so entreißen sie nicht nur irgend ein Original der Vergessenheit, sie sind auch ein Zeugnis der „Laune“ einer früheren Epoche. Beispielsweise ist die in Schauspielerkreisen oft erzählte Geschichte von den Sporen ein solches Denkmal. Emil Devrient, schon um diese Zeit Hofrat, gastiert in Weimar. Das geht nun dem dort amtierenden Tragöden Otto Lehfeld sehr wider den Strich. „Haben Sie schon gehört, der Hofrat kommt,“ sagte Lehfeld giftigen Blicks zu Josza Savits, der damals in Weimar Anfänger war. Das Wort Hofrat kam in diesen Tagen nicht aus Lehfelds Munde, zischend, spöttisch, faustisch, wütend, in allen Tonarten. „Der Hofrat spielt ja heute den Bolingbroke. Haben Sie denn auch für Ihren Masham Sporen?“ Savits, an den Lehfelds Frage gerichtet war, errötete in seinem schüchternen Anfängergemüt. „Sporen? nein, die habe ich nicht.“ „Da werde ich Ihnen welche leihen. Prachtvolle Sporen, keine Sporen . . .“ Savits war glücklich. Tags darauf traf er Lehfeld wieder. „Nun, war der Hofrat zufrieden, und ging es mit den Sporen?“ Savits würgte das Weinen hinunter. „Na, waren die Sporen nicht fein genug?“ „Ja, aber im Gehen verwickelte ich mich in sie, und fiel nieder. Der Hofrat war außer sich.“ „Verfluchte Dinger, aber, trösten Sie sich, ist mir damit immer so gegangen.“ Diese kleine Geschichte stellt den Typ des korrekten Emil Devrient dem des komödiantischen Lehfeld gegenüber, kennzeichnet auch die Schüchternheit der damaligen Anfänger, die heute von ihrer Befangenheit ein merkliches ab-

gelegt haben, und sich nicht mehr von den Autoritäten hänseln lassen. Der Schüler hat sich längst in den Baccalaurus verwandelt.

Neben der exakten Forschung wird die Theatergeschichte, soweit sie die der Vergänglichkeit anheimfallende Person des Schauspielers ins Auge faßt, auf die aus der Anecdote sich ergebende Legendenbildung mit angewiesen sein. Sie ist es, die uns das Wesen der geschilderten Persönlichkeit nahe bringt, überliefert und mit ihm den Schlüssel für die Art seiner Kunstübung; denn mehr als auf jedem anderen Gebiet fallen auf dem des Theaters Kunst und Persönlichkeit zusammen.

Der Hoffschauspieler

Wenn heute das Streben des Schauspielers dahin geht, auf den Bühnen der Reichshauptstadt Fuß zu fassen, so hat das seine ideellen, aber auch seine materiellen Gründe. Die Berliner Presse und ihre Berichterstattung fand in den letzten Jahren im ganzen Reich eine ungeheure Verbreitung. Der Ruhm, dessen Herold sie ist, dringt in Tiefe und Weite. Darum wünscht jeder Künstler, diese mächtvolle Stimme möge auch seinen Namen rufen. Ebenso ziehen ihn rein künstlerische Gründe nach Berlin. Dort wird einer Erstaufführung eine ganz außerordentliche Sorgfalt gewidmet, dreißig Proben gehen ihr voran, der Schauspieler hat Gelegenheit, sich in seine Aufgabe in besonderem Maße zu vertiefen. Ausschlaggebend sind aber die materiellen Aussichten. Waren ehedem die Gagen an den großen Theatern in Berlin wie auswärts ziemlich gleich, so bieten sich für den, der sich zum Künstling ausschwingt heute in Berlin ganz andere Möglichkeiten. Das ehedem so heiß erstreute Hoftheaterengagement hatte gegenüber den Lockungen der modernen Stätten nicht mehr dasselbe Gewicht. Man sucht viel zu verdienen — verkauft gelegentlich seine künstlerische Haut dem Kino und erwirbt sich eine Rente. Geschäft ist Geschäft. Zudem hatte das festeste Hoftheaterengagement seine Lücken. Es wechselte der Intendant. Neu Regiment

bringt neue Menschen auf. Der trotz seiner Beliebtheit entlassene Hoffchauspieler fand sehr schwer wieder eine gleichartige Stellung, indes der in Berlin beliebte Schauspieler sich unter den sich bemügenden Direktoren den ihm zusagenden auswählt.

Diese Erscheinungen brachten es mit sich, daß schon seit dem letzten Jahrzehnt die Anziehung der Hoftheater auf die Künstlerschaft erheblich nachließ und es den Hoftheatern immer schwerer wurde, hervorragende Kräfte zu gewinnen, noch schwerer war, sie zu halten. Auch hatte vordem der Titel und die Eigenschaft, als „Hoffchauspieler“ durch die Kulissen- und bürgerliche Welt zu wandern, seine besonderen Reize. Waren es doch die Hoftheater, die dem Stand das soziale Ansehen schufen, hier liegen ihre kulturellen Verdienste; daß sie dadurch dem Schauspieler aber Gelegenheit gaben, den Ton der guten Gesellschaft kennen zu lernen, ist auch ein künstlerisches Verdienst, denn die Darstellung vornehmer Leute war lange noch nach dem Aufhören der Prinzipschaften die Achillesferse am Körper der deutschen Schauspielkunst. Gerade der Schauspieler ist dem Wesen seines Talents nach ungemein anpassungsfähig, er nimmt die guten Manieren ebenso leicht an wie die schlechten, mithin unterschieden sich, namentlich vormals, die Hoffchauspieler von manchen ihrer Kollegen, wie denn überhaupt an der Allgemeinheit ihres Umgangstones der Eingeweihte den Wirkungskreis feststellen kann, ja auch die Herkunft vom großen, kleinen, mittleren Hoftheater. Am Burgtheater in Wien gibt oder gab es, Hoffchauspieler, die

es sind, und solche, die bloß so heißen, diese Einrichtung war auch in Berlin und München nachgeahmt worden. Zwischen beiden Gattungen besteht ein kleiner Unterschied, das Haupt wird im ersten Falle höher getragen; in Wien war mit dem Titel die lebenslängliche Anstellung verbunden, eine Einrichtung, die aus den Hoftheatergebräuchen sonst verschwunden ist. Kunst und Ungunst spielte freilich in Bezirken, die den Thronen nahestanden, eine größere Rolle als in den Niederungen; es gehörte zu den Schattenseiten der Hoftheater, daß persönliche Eigenschaften mitunter schwerer in die Wage fielen als künstlerische, daß der Schauspieler im Laufe der Jahre sich oft zum — Darstellungsbeamten entwickelte und der Spiritus verflog. Auf das Korrekte wurde gelegentlich mehr Gewicht gelegt als auf das Geniale, wie man denn auch „oben“ durchaus korrekt war. Die Zeiten der Tagemann und Stubenrauch gehörten der Vergangenheit an.

Aber alles in allem: mit dem Verschwinden der Hoftheater werden viele Lichter ausgelöscht. Andere Wege müssen beschritten werden. Sie wurden uns schon gewiesen durch die großen Privattheater, die in den letzten Jahrzehnten der Hofbühne den Rang abliefern. So hoch aber die Kultur dieser Bühnen gediehen ist, sie ist in der Plötzlichkeit ihres Wachstums gepflegteste Treibhauskultur, üppig, bezwingend; der Boden, auf dem die Hoftheaterkunst wuchs, war Waldboden, mitunter auch nur Sand und Heide, allein das Theater und seine Gemeinschaft hielten dem Sturm und dem Wetter der Zeiten stand. Das Ensemble des

Burgtheaters hat sich über mehr als ein Jahrhundert hin fortgepflanzt, das Ensemble Brahms löste sich mit dem Tode seines Schöpfers auf. Sollen die gewonnenen Werte nicht verloren gehen, ist eine Bindung vonnöten. Denn eine Kunst, die wie die des Schauspiels in ihrer Vergänglichkeit an der Person haftet, bedarf der geschlossenen Reihen, die einander ablösen; sie bedarf in der Leitung, wie auch in der Truppe selber, der führenden Geister; jene dürfen neben der künstlerischen Einsicht die starke Hand nicht vermissen lassen, diesen obliegt es, das wechselnde Muster auf die Spule zu bringen. So wird es denn die Aufgabe des neuen Staates sein, das Erbe der Hoftheater sorgsam zu verwahren, waren es doch die Residenzen in ihrer Mannigfaltigkeit, in der Verschiedenheit ihrer geographischen Lage, aus deren Blumengarten die deutsche Bühnenkunst sich den Strauß in allen Farben wand; gilt es doch den Stammeseigentümlichkeiten nach wie vor ein Pfleger zu sein, denn aus ihnen ist die deutsche Kulturblüte emporgewachsen. Nicht nur ästhetische, auch ethische Werte sind vor dem Verfall zu bewahren: das Hoftheater ist tot, es lebe das Staatstheater!

Expressionismus

Auf den Naturalismus folgte der Impressionismus, ihn löste der Expressionismus ab.

Neue Werte, neue Begriffe rufen neue Bezeichnungen hervor. Expressionismus! Ohne zu untersuchen, in welcher Beziehung die andern Künste zu diesem Begriff stehen, nimmt die Schauspielkunst ihm gegenüber ihren besonderen Standpunkt ein. Genau genommen ist sie doch nichts anderes als Ausdrucks-
kunst, ist nie etwas anderes gewesen, und wenn Expressionismus ein Zusammendrängen von Wirkungen bedeutet, so hat sich die Schauspielkunst von jeher damit befaßt. Ist doch auch das Drama nichts anderes als das Zusammendrängen der Geschehnisse auf die Dauer des Theaterabends, je knapper, je übersichtlicher sie geordnet sind, um so besser ist der Erfolg. Auf demselben zeitlich begrenzten Boden steht der Schauspieler. Je geringer die Mittel sind, die er zur mimischen Verdeutlichung aufwendet, je weniger Zeit er dafür in Anspruch nimmt, um so größer ist seine Wirkung. Steht er auf dem Boden der Natur, dann sind ihm die Ausdrucksformen haarscharf vorgeschrieben, und keine Tagesmode vermag die Gesetze der Natur zu verändern. Gemütsbewegungen, Zustände und Leidenschaften äußern sich durch Miene und Sprache, das abstrakte Wort hat der Schauspieler in den Laut zu übersezten. Der Laut aber ist älter als die Sprache,

er hängt durchaus von der Artikulationsbewegung ab. Er wird bestimmt durch Pulsschläge, die rascher oder leiser sind, durch die Veränderungen im Schlag des Herzens, vor allem aber durch die Atmung, die im Kummer seufzt, im Schmerz stöhnt, in der Verzweiflung schreit, im Lachen schallt, im Weinen schluchzt, im Sterben röchelt.

An diese Ausdrucksbewegungen, die in mannigfachem Spiel durcheinander gehen, ist die Kunst des Schauspielers gebunden; sie sind in allen Sprachen gleich. Man höre den Franzosen, den Italiener, den Russen in der Erregung sich äußern; ohne daß man seine Sprache versteht, seine Miene wahrnimmt, wird man am Tonfall erkennen, ob er zornig, zärtlich, gierig oder neidisch ist. Die Sprachmelodie ist überall die gleiche, nur wird sie je nach der Art der Sprachlaute auf verschiedenen Instrumenten gespielt. Auch der Schauspieler kann und muß sogar, je nach dem Charakter, den er darzustellen hat, den Violin- oder den Bassschlüssel vorsezzen, die Tonfarbe des Zornes ist beim Choleriker um einige Schattierungen dunkler als beim Melancholiker, die der Zärtlichkeit beim Sanguiniker heller als beim Phlegmatiker; überall aber ist es die Natur, die ihm den Laut mit absoluter Deutlichkeit vorschreibt, und nur dann ist der Schauspieler ein wirklich guter, wenn er diese Gesetze aufs Tüpfelchen befolgt.

Freilich, auch der Pulsschlag der Zeit kommt in Anschlag, beschleunigt das Tempo oder ermäßigt es. Von Schröder ist bekannt, daß er ungemein rasch sprach, er ruhte nicht eher, bis er in Beherrschung der

Rolle die größte Sprachschnelligkeit erreicht hatte; Iffland sprach weit langsamer, Anschütz nannte man scherhaft den „Dehnenkönig.“ Schauspieler wie La Roche und Döring bereiteten ihre Wirkungen umständlicher vor, als es die heutigen tun, man hatte damals mehr Zeit, schrieb auch viel längere Briefe als heutzutage. Mit Kainz kam ein Sprachwirbel auf die deutsche Bühne, den freilich nur er beherrschte, seine Nachahmer verfielen in Manier und Undeutlichkeit.

Je nach Verschiedenheit der Temperamente und dem Temperament der Zeit wechselt das Tempo; beherrscht aber der Schauspieler seine Kunst, dann schöpft er — ehemals wie heute — aus demselben und einzigen Quell: dem der Leidenschaften. Von jeher war ihm auch nur der Erfolg beschieden, wenn ihm die Ausdrucksform in zureichendem Maße gelang. Weil nun die Schauspielkunst auf ewigen, ehernen, unwandelbaren Gesetzen beruht, kann von einer neuen Schauspielkunst nur bedingt gesprochen werden; man strebt nach einer expressionistischen Konzentrierung des Spiels: diese Forderung hat schon Echhof aufgestellt, nur nannte er es „Konzertierung des Spiels,“ das Ziel war das gleiche, das harmonische ineinanderdrängende Wirkung.

Heute droht die Gefahr der Marionettierung, es wird an der Schauspielkunst zu viel herumgedoktert. Würde heute wieder ein Matkowksi oder Mitterwurzer auftreten, er früge den Teufel nach Richtungen, er schosse, eine echte Vollblutnatur, ins Schwarze. Ob alte oder neue Kunst, eines bleibt immer die Hauptfache, das alte Theaterwort: Speelt man gut!

Neuland

Leben und Dichtung verhalten sich zueinander wie Stahl und Stein. Das Leben ist der Stahl, der aus dem ruhenden Steine die Funken schlägt. Je taten- und ereignisvoller die Tage, um so kräftiger schlägt der Stahl auf den Stein, aber statt sprühender Funken- garben, die in Brand setzen sollen, erfolgen oft nur taube Schläge. Das hat uns die Zeit nach 1870 be- wiesen. Nie gingen des Lebens Pulse rascher, nie war der Inhalt der Tage gesättigter, freudvoller, nie der nationale Aufschwung mächtiger, glorioser, dem feurigen Hengst Geschichte folgte die Dichtung nach wie ein abgerackter müder Klepper. Im Barometer der Zeiten wies das Leben den Höchststand auf, die dramatische Dichtung war auf ihrem Tiefstand ange- kommen. Größe der Zeiten und Größe der Dichtung fallen nicht ineinander, diese Erkenntnis ist uralt, noch unerforscht aber sind die Zusammenhänge; es strömen des Gesanges Wellen hervor aus nie entdeckten Quellen. Hier und da wird dieser geheimnisvolle Vorgang er- hellt. So gab der überraschende Erfolg der Hamlet- dichtung im 18. Jahrhundert einen bedeutsamen Auf- schlüß. Die Fabel des Stücks konnte es nicht sein, die den stürmischen Erfolg rechtfertigte, der sich nach der Hamburger Uraufführung, 1776, allerbärts mit der erschütternden Gewalt eines Gewitters einstellte; es

war die Figur des Titelhelden, in der der humanistisch gesättigte Zeitgeist seinen Ausdruck fand, ja durch die er zum Durchbruch kam, denn im Spiegel der Dichtung trat in klarer Form hervor, wonach das Streben in seiner Dunkelheit gerichtet war: auf das Idealbild des modernen Menschen. Hat auch kein späteres Zugstück je den ästhetischen Wert des Hamlet erreicht, ist in vielen Fällen der poetische Wert ein geringer gewesen, so hing die Durchschlagskraft des Stücks immer damit zusammen, daß in irgend einem Punkte der Nerv der Zeit empfindlich berührt wurde. So nur können wir uns den Erfolg von „Menschenhaß und Reue“ erklären, um nur ein Beispiel aus der Vergangenheit zu nennen; so den uns näher liegenden von „Glaube und Heimat,“ das in einem auf das Materialistische gerichteten Zeitalter gegenteiliger Unterströmungen die Schleusen löste. Die Verbindung, die Leben und Dichtung eingehen, um den Zeitgeist an seinem Empfindungsnerw zu treffen, sind mannigfach, gleich den Formen, deren sich der menschliche Geist bedient, den Erscheinungen der Umwelt Gestalt und Ausdruck zu geben. Die Form des Gleichnisses ist die anschaulichste, auch das Drama bedient sich ihrer, doch hängt seine Wirkung nicht lediglich von seinem Inhalt ab, sondern von der Aufnahmefähigkeit der Zeitgenossen, die das eine Mal durch Überredung gewonnen werden, das andere Mal durch Herausforderung des Widerspruchs; zwischen diesen beiden Formen aber liegt eine Unzahl von andern, die nicht meßbar sind.

Hier sind auch die Ursachen zu erkennen, warum

so selten eine dramatische Dichtung in vollem Maße gelingt; Ewigkeitswerke sind gewiß von den wechselnden Zeitströmungen und Zeitanschauungen nicht abhängig, sie spiegeln uns Vorgänge wider, die losgelöst von dem Gegenwartsempfinden uns das Allgemeine und Unveränderliche des menschlichen Lebens im Bilde zeigen. Nur die Gesichtspunkte verändern sich, in ihrem Verlauf setzt uns die Zeit verschiedenartige Brillen auf, rückt uns die unvergänglichen Erscheinungen bald näher, bald ferner; unser Verhältnis zu Hebbel ist inniger als das unserer Väter zu ihm, unseren Söhnen wird Ibsen vielleicht in einem anderen Größenverhältnis erscheinen als uns.

Hellt uns der Rückblick über die hinter uns liegenden Epochen nicht in genügendem Maße die Zusammenhänge auf, in denen Dichtung und Weltereignisse miteinanderstehen, so scheint es vermessen, im Neuland, das vor uns liegt, den Propheten spielen, und die Wirkung abschätzen zu wollen, die die gewaltigen Umwälzungen der Zeit auf die dramatische Dichtung etwa hervorrufen. Soviel scheint festzustehen: ehe die gärende Masse sich beruhigt, ehe die Erschütterungen der sozialen Erdbeben überwunden sind, kann das sprudelnde Grün der Dichtung nicht die eratischen Blöcke überziehen, die katastrophal in- und übereinander stürzten. Ehe der nötige Abstand gewonnen ist, können sich weder in der Geschichtsschreibung, noch in der Dichtung die Ereignisse kristallisieren. Nicht die Stämme, die in Zukunft aufragen werden, kann das sehende Auge erblicken, nur die wird es gewahr, die gefällt am Boden

liegen, in denen kein Saft mehr freist. Eine Neuordnung der Gesellschaft hat begonnen, alte Tafeln werden zerbrochen; bleiben auch die urewigen Triebfedern menschlichen Tuns in der Ursprünglichkeit ihrer Kraft bestehen, so ändern sich Anschaulungen, Gebräuche und Sitten. Ihr Zusammenschluß aber bildet den Teig, aus dem der dramatische Dichter seine Gestalten formt, er wird nun mit anderen Händen zugreifen müssen, weil die Voraussetzungen andere sind. Figuren, die unsere Bühnen bis zum Überdruß bevölkert haben, werden endgültig verschwinden, die flotten Leutnants, die satten Kommerzienräte, die eleganten Müßiggänger, das Zeitalter der Arbeit wird im Guten wie im Bösen neue Gestalten, neue Verwicklungen bringen.

Ob sich die Kräfte finden, die all die poetischen Schätze heben? Wer kann es wissen. Das Neuland harrt der Pflüger, die es bestellen.

Druck von Bruno Thieme, Meißen.



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

W

GHP 11KME1129

<17+>0451CTS951452640



GHP: 11 KME1129



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

21-2

Adolf Winds / Das Theater

KME
1129