Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Viertes Buch: Das Theather der Neuzeit: 1870 bis 1900

urn:nbn:de:hbz:466:1-71797

Viertes Buch

Das Theater der Neuzeit: 1870 bis 1900

XIII

Zeitgeist und Gesellschaft im neuen Reich

Unzweifelhaft war bis zur Wende des nationalen Lebens in Deutschland, also bis zum Austrag der im inneren Zusammenhang stehenden Kriege von 1864, 1866 und 1870/71, bei der Mehrheit des Volkes der Glaube lebendig gewesen, daß mit einer entschiedenen politischen Umgestaltung auch das innere Leben der neugeeinten Nation den Aufschwung zu prächtig harmonischer Entfaltung nehmen werde. Das „Volk der Dichter und Denker" fühlte sich vor der Gefahr geschützt, in äußerer Machtentfaltung je Genüge finden zu können. Diese sollte nur Mittel sein, Deutschland seine größere Mission: Erwecker und Träger einer humanen Kultur germanischen Charakters zu werden, erfüllen zu helfen. Der bisher niedergehaltene Geist unseres Volkstums werde sich, glaubte man, mächtig aufrichten; Schillers Worte würden sich erfüllen und der ersehnte Kaiser des neuen Deutschlands von Millionen Königen — von königlich fühlenden Bürgern, wie es Schiller doch meint! — ein König werden! Dieses Bild ist nicht willkürlich gesucht; es wurde bei der Nationalfeier des hundertsten Geburtstags Schillers oft heraufbeschworen.

Solcher Glaube wurde freilich nicht von allen geteilt. Daß man aber vor den Pforten einer neuen Zeit stehe, darüber waren alle sich einig. Nicht jedoch darüber, wie diese Pforten, die sich freiwillig nicht öffnen wollten, aufzusprengen wären. Und wie über die politischen Ziele, herrschte auch über die geistig-sittlichen zweifelvoller Streit. Welcher der einander bekämpfenden Weltanschauungen mochte der Sieg beschieden sein, und welcher wohnte die Kraft inne, die erwartete Renaissance der Nation zu erfüllungverbürgendem Ziele zu leiten?

Als unwiderlegliche Tatsache bot sich der Fortschritt von Handel und Industrie in der Periode 1850 bis 1864 dar, als realer Faktor,

mit dem ganz Europa zu rechnen hatte. Wenn die Produktion von Ackerbau, Handel und Industrie in dem Zeitraum von hundert Jahren sich versechsfacht hatte, so fiel in allen Kulturstaaten die Hälfte dieses ungeheueren Zuwachses fast gleichmäßig auf die bezeichneten vierzehn Jahre. Und Deutschland, obwohl hinter England und Frankreich zurückstehend, hatte seinen vollgemessenen Anteil an dieser wirtschaftlichen Entwicklung.

Auf solchen Grundlagen glaubte man, müsse bei uns etwas ganz Außerordentliches und Neues heraufwachsen, nachdem nun auch der Vorteil der politischen Zentralisation, den die Konkurrenten auf dem Weltmarkt vor uns voraus gehabt hatten, uns zugefallen war. Diese durch den Milliardensegen der Kriegsentschädigung noch verstärkte Hoffnung auf rasche Erfüllung kühnster Träume bewirkte im neuen Reich ganz allgemein zunächst einen vor keinem Bedenken haltmachenden Illusionismus, der Ausgangspunkt einer ganzen Reihe schwerer Enttäuschungen werden sollte. Welche Art dieses Illusionismus als wesentlichste auf Zeitgeist und gesellschaftliche Form gewirkt und andere herbeigerufen hat, ist schwer festzustellen. Alle seine Nuancen entsprangen jedoch ersichtlich dem einen Mutterboden der Überschätzung materieller Errungenschaften. Wenige nur sahen zeitig die Gefahren des im deutschen Wesen nun umsichgreifenden Imperialismus und des rücksichtslos seine Herrschaft befestigenden Kapitalismus. Unter der eingetretenen wirtschaftlichen Hypertrophie schienen alle anderen Gerichtetheiten sozialer Kultur verurteilt zu sein, in diese eine, nun so breit freigelegte Bahn einbiegen zu müssen. In dem äußerlich zusammengeschlossenen Ganzen jetzt vor allem einen Anfang zu machen mit dem „inneren Deutschland" erschien als überflüssige Sorge.

„Nicht etwas ganz anderes und neues also", sagt Planck im ‚Testament eines Deutschen', „ist damit an die Stelle des Alten getreten, sondern nur das früher noch Untergeordnete und Zurückgedrängte, aber längst schon Vorhandene, ist jetzt in gesteigerter Form als ausgebreitetes Reich des Empirismus, als verständige Macht industriellen und nationalen Strebens zur Herrschaft gelangt". Diese Herrschaft unerschütterlich zu befestigen war die allen andern vorangehende Sorge.

Der Kapitalismus schätzt immer nur quantitativ und niemals qualitativ. Ihm genügt es, wenn nur recht viel und vielerlei geschieht, den Anschein gesunden und reichen Lebens vorzuspiegeln: wenn die Städte rapid anwachsen, die Verkehrsmittel sich mehren, die Lebenshaltung vermögender Schichten immer anspruchsvoller wird und dem Luxus zuneigt, wenn immer mehr Bücher gedruckt, mehr Bilder gemalt und gekauft, mehr Konzert- und Theaterhäuser

gebaut und, um die banale Nüchternheit solcher Außenkultur zu verhüllen, die Fassaden des öffentlichen Zustands mit allerlei in die Augen stechendem Zierrat behängt werden. Ganz allgemein sieht eine dem wirtschaftlichen Denken verfallene Gesellschaft diese Erscheinungen als Symptome gesund wachsender Kultur. Das alles aber geschah in so reichem Maße, daß mit dem Mehr von Bewegung und Tätigkeit auch für die Künste ein relativer Vorteil erwartet wurde.

Damit war man im endlich wiedererstandenen Deutschen Reich über die Massen zufrieden und zeigte wenig Neigung, den inneren Wert der zugefallenen Bereicherung nachzuprüfen, zu fragen, ob die Erweiterung der Vergnügungen aller Art, der sogenannten Bildungsmöglichkeiten und der künstlerischen Genüsse wirklich neue kulturelle Werte darboten. Man nahm dies ohne weiteres an, fortgerissen vom nationalen Illusionismus, der nun für eine Weile das ethische Zentrum abgab, von welchem aus die hauptsächlich doch von Industrie, Handel und Technik getragene Entwicklung zu einer Erfüllung ohnegleichen führen müsse; so herrlich, so allen Eitelkeiten schmeichelnd, daß man nun erst recht davon absehen zu können glaubte, die Bewältigung der trotzdem noch vorhandenen und in aller Schärfe sich ankündigenden sozialen Probleme sich zur Aufgabe zu machen. Wer 1871 an dem sicheren Aufstieg unserer Kultur gezweifelt und diesem Zweifel Worte verliehen, wohl gar von „Dekadenz" gesprochen hätte, wäre als ein Verräter am Vaterland gebrandmarkt worden. So stark war der Illusionismus, den die großen Jahre der endlichen Erfüllung entzündet hatten.

Dennoch stand die Dekadenz nicht als drohendes Gespenst erst vor der Tür; sie lebte seit den sechziger Jahren schon mitten unter uns. In den ersten drei Lustren des Reichs enthüllte sie sich nach und nach auch den nationalen Optimisten. „Sonst galt es für eine feste Tatsache", sagt Heinrich von Sybel, „daß mit dem ökonomischen Zustande auch Bildung und Sittlichkeit zunehme; heute regt sich überall die Klage, daß die ideellen Triebe der Seele vor dem einen herrschenden Drange, der Geldgier, zurücktreten. Eine oberflächliche allgemeine Bildung ist weiter als jemals früher verbreitet; eine Abnahme aber intensiver und genialer Schöpferkraft in der Kunst unzweifelhaft und kündigt sich in mehreren wissenschaftlichen Fächern an". Die hier gekennzeichnete pseudowissenschaftliche Bildung, schon lange vor der Reichsbegründung im Schwange, war wenig geeignet, ein wirksames Gegengewicht abzugeben, sie trieb die innerlich Haltlosen nur noch mehr dem Materialismus in die Arme. Von Schopenhauer hatte man lediglich die Vergeblichkeit des Strebens innerer Freiheit gegen die Allmacht eines ganz schicksalhaft uns beherrschen-

den dumpfen Weltwillens als Lebenseinsicht angenommen und von den Lehren der „modern" gewordenen Entwicklungstheorie in der flachen Fassung Darwins nur die vom Rechte des Stärkeren im Kampfe ums Dasein. Den Satz vom Überdauern der Tüchtigeren, das heißt, der den gegebenen Lebensbedingungen am besten sich Anpassenden nahm man als Regulativ jeder sittlichen Verpflichtung. Aus ihm ergab sich die Rechtfertigung jeder Art von Egoismus, der im Erfolge sein Recht sieht. Die Lehre von der Abstammung und Entwicklung des Menschen aus niederen Lebensformen hatte nicht bescheidener gemacht, sondern nur zynischer. Wem das Ende des biologischen Prozesses auf diesem Erdball zugleich das Ende der Seele bedeutete, den Untergang aller geistigen Form, ihr spurloses Verwehen im Weltraum, dem mußte sich die Einsicht der Nutzlosigkeit alles höheren Bestrebens aufzwingen. Gröbere Naturen verfielen bei dieser Weltanschauung einer nihilistischen Skepsis, feinere einer müden Resignation. Das war, im wesentlichen, die Grundfarbe in der Bereitschaft für die neue Wirksamkeitsentfaltung, über die der erweckte Illusionismus seine mannigfachen Glanzlichter streute, den Schein besonders belebten Kraftaufschwunges oder auch eines wirklichen Kräftezuwachses hervorzurufen. Ganz unbezweifelbar aber entfaltete sich dabei und daneben eine Rührigkeit auf allen Gebieten praktischer, technischer und wissenschaftlicher Bewältigung der neuen Aufgaben, wie sie vorher kaum je vorhanden gewesen; auch diese das illusorische „Aufderhöhesein" ins breiteste Bewußtsein verpflanzend.

Als ernsthaft zu nehmender Rückstand aus den Kinderjahren der modernen Entwicklung, aus der Zeit namentlich des wirtschaftlichen Aufschwungs beeinträchtigte die Aussicht in einem nach allen Seiten wolkenlos gewordenen Horizont eigentlich einzig und allein das Problem der sozialen, genauer der sozialdemokratischen Frage. Sie wurde für das westliche Abendland die das letzte Jahrhundertdrittel beherrschende und für Deutschland die in seine ganze weitere Geschickserfüllung sich als das triebhafteste Ferment verschlingende.

* * *

In die wandlungsreichen Vorjahre der wirtschaftlichen Emanzipation war die kurze aber blendende Wirksamkeit Ferdinand Lassalles gefallen. Gegenüber den vielen sentimentalen Unklarheiten des bürgerlichen Liberalismus und seiner jungdeutschen Partisane war seiner Agitation von vornherein eine kulturpolitische Spitze gegeben, wie sie in solcher vernunftgemäßen und ebenso geschichtlich wie psychologisch und ethisch begründeten Schärfe bisher allen Anläufen gefehlt hatte. Nicht zufällig und nebensächlich war Lassalle

selbst ein Stück Künstler und Dramatiker; er wußte mit idealem Schwung seinen Sozialismus über die materielle Sphäre hinauszuheben. Die gesamte nationale Kultur, mit Einfluß der künstlerischen, war das Ziel, das er der Bewegung steckte. Im ausgesprochenen Gegensatz zu Marx sah er die schöpferische Gestaltungskraft für geistige Form und nicht das materielle Interesse als Grundbedingung gesunder und kräftiger Kultur. Wie die Antike aus den metaphysisch-religiösen Anlagen ihrer Völker das Leben geformt, das in Hellas die Blüte der Künste, in Rom die Ausbildung des über die Erben noch in der ganzen abendländischen Welt zur Herrschaft berufenen Rechts verursacht hatte, (was, nebenbei bemerkt, für Griechenland zutreffen mochte, schwerlich aber für die römischen Rechtsgestalter, die den Menschen — die Person — als „Sache" behandelten) sollten auch in der sozialen Frage die Entwicklungsmöglichkeiten dieser Anlagen zuerst ins Auge gefaßt werden. Als höchste, geistig gestaltete Form all dieser zusammengefaßten Willen dann der Staat: nicht mehr dem Volke gegenüber, sondern aus ihm selber sich emporgipfelnd als Ausdruck des von jenen Kräften getragenen und durch ihre Prävalenz zur Einheit emporgehobenen Volkswillens. Dies die vorerst zu schaffende Grundbedingung für durchgreifende Reformen der wirtschaftlichen Entfaltung, die durch die Entrechtung und planmäßige Verelendung der an Zahl die Mehrheit der Nation repräsentierenden Volkheit vom Kulturstaat nur immer weiter abgebogen sei. Die nach Lassalles frühem und jähem Tode zur Führung gelangten Träger der Bewegung hatten nicht vermocht, ihr diesen idealen Charakterzug festverknüpft zu bewahren: Schon im November 1868 war in Nürnberg der Anschluß an die sozialdemokratische Internationale beschlossen worden und ein Jahr später die Begründung der sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschlands zustande gekommen. Damit waren die Tendenzen der Besitzverschiebung, vorerst durch Sozialisierung der Produktionsmittel in den Vordergrund aller Bestrebungen getreten, Marx hatte über Lassalle den Sieg davongetragen. Der Riß zwischen bürgerlicher und sozialistischer Welt war nicht mehr zu verhüllen.

Als dann infolge des weithinhallenden Entsetzens über das im Juni 1878 an dem greisen Kaiser verübte Attentat die staatliche Bekämpfung der Sozialdemokratie durch Ausnahmegesetze erfolgt war, schien der Weg völlig abgeschnitten — oder war es in Wirklichkeit — die inneren Gegensätze je anders als durch Kompromisse von Fall zu Fall ausgleichen zu können. Bis zum Jahrhundertende lag dieser Zustand als breiter Schatten über dem deutschen Leben.

Aber doch nicht allein als Schatten: die Gewissensmacht des keineswegs auf die Arbeiterschaft beschränkten sozialistischen Ge-

dankens stellte ganz unzweifelhaft eine starke Unterströmung dar in weiten Schichten des Volks von beweglicherer Geistigkeit, als sie im bürgerlichen Liberalismus je vorhanden gewesen war. Und zudem war der Sozialdemokratie selbst aus dem Unterdrückungsversuch Kraft und Teilnahme in weitem Maße zugewachsen. Der Zusammenhang von der Reichstagswahl 1884 mit ihrer Vermehrung sozialdemokratischer Stimmen — trotz des Ausnahmegesetzes — und der in diesem Jahre einsetzenden revolutionären Bewegung in der Literatur muß daher als geschichtliches Faktum gelten. Von lange her hatte sich dieser Austrag der Kräfte vorbereitet; der durch fünfzehn Jahre herrschende Illusionismus hatte ihn nur hintangehalten. Es begann nun die leidenschaftliche Erörterung der sozialistischen Fragen und Probleme in vertiefterer Weise wie während der bürgerlich-romantischen Jahrzehnte. Die wirklichen und mutmaßlichen Ziele der Sozialdemokratie, die von ihnen ins Gegenwartsleben moderner Haltung einfließenden Anregungen, die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft wurden Gegenstände allgemeinen Interesses. Aber nun unter schärferer, unromantischer Belichtung.

So wurde vor allem die Frauenfrage, durch das Buch ‚Die Hörigkeit der Frau' von John Stuart Mill, 1869 in England, ein Jahr später in deutscher Sprache erschienen, in exaktere Beleuchtung gerückt, als die Romantiker und die Jungdeutschen für sie hatten finden können. Der wirtschaftlich-politische Charakter dieses Problems trat nun in den Vordergrund: Die Erwerbsmöglichkeit der Frau, ihre Befähigung zu öffentlichen Ämtern, zum Wahlrecht, zur Volksvertretung als Forderungen. Mehr noch interessierte die Frauenfrage als die der Familie, der Ehe und deren sittlicher Beschaffenheit unter den derzeitigen Kulturzuständen. Selbständigkeit in der Verwaltung des erworbenen und ererbten Vermögens, in den Erziehungsfragen und unbedingte Freiheit zur Scheidung der Ehe wurden angestrebt. Von diesen Anschauungen aus richtete sich vertiefte Aufmerksamkeit auf die physiologischen und psychologischen Differenzen der Geschlechter überhaupt. Man rückte nun eine ganze Reihe längst empfundener sittlicher Fragen ausdrücklich und fast ausschließlich unter sozialpathologische Gesichtspunkte. Doch bedurfte es erst der Gewöhnung, ehe diese Anschauungssphäre ins Interesse der breiten Massen aufgenommen wurde, und ehe man sie — willig oder unwillig — als gesellschaftliche Realität anerkannte. Uns geht hier dabei an, daß die politische Maßregelung der Partei sich auch auf die Äußerung solcher Ideen in Kunst und Dichtung erstreckte. So erfuhr in Kunst und Dichtung der Kampfcharakter immer lebhafteren Ausdruck. Starke Anregungen von auswärts verschärften ihn: Zola brachte seinen „Verismus", aus Skandinavien und Rußland, von Ibsen, Björnson

empfing die Gesellschaftskritik Vertiefung, von Dostojewskij und Tolstoi flossen befruchtende Ströme sozial-ethischer Erneuerung zu.

Eine Bahn des Ausgleichs zwischen den bei allem äußerlichen scheinbaren Gedeihen innerlich zerklüfteten sozialen Strebungen zu eröffnen, fehlten in beiden Lagern, im sozialistischen wie im bürgerlichen, geistig überragende Führer. Es waren nur Taktiker da, keine Gestalter und Lenker der Willen. Der sich als Vollstrecker schicksalhafter Notwendigkeit bewährt hatte, Bismarck, sah in der ins materialistische Fahrwasser geratenen Sozialistenpartei nur noch das revolutionäre Element. Nachdem die Anläufe zur Verständigung mit ihr, von Rodbertus und von Lassalle selbst herbeigeführt, ohne Ergebnis geblieben, beurteilte er — als Menschenkenner noch mehr denn als Polititer — die jeweils sich ihm darbietenden, dann wieder versagenden Kräfte zu geringschätzig, als daß er in einer der vorhandenen Ideologien Stütze hätte finden können und mögen. Im preußischen Verfassungskonflikt schon und später bei der Indemnitätsvorlage im November 1866 hatte er insbesondere die Unfruchtbarkeit des ganz ins Abstrakte verirrten „Liberalismus" kennen gelernt, der in Deutschland herkömmlicherweise die Entwicklung zu tragen beansprucht hatte. Nun in die Opposition um jeden Preis gedrängt, und in ihr allein noch sein Daseinsrecht behauptend, zeigte der traditionelle Liberalismus sich unbrauchbar selbst für geistige Führung der imponderabilen Kräfte im Volke. Und so seiner Rolle entkleidet, die er durch die letzten Generationen behauptet hatte, schlug in seinen Vertretern der Illusionismus um in eine vom Ressentiment genährte Geringschätzung der Persönlichkeit überhaupt. Weil ihnen, den Voll- und Ganzliberalen die Leitung aus den Händen genommen worden, sollte keiner sie beanspruchen dürfen. In der praktischen Politik behauptete er zwar noch lange seine fast immer hemmende Bedeutsamkeit, in Literatur und Dichtung aber war der Einfluß einer Geistigkeit, wie ihn das Junge Deutschland und die diesen verwandten Richtungen bislang vertreten hatten, kaum mehr Teilnahme erweckend.

In den breiten Volksschichten bürgerlicher Gesinnung suchte man in herkömmlicher, wenn nun auch weniger philiströser Weise das neue Nationalgefühl durch Gemeinsamkeitspflege zu befestigen. Seit der Begründung des „Nationalvereins" anläßlich der Säkularfeier Schillers im Jahre 1859 hatte in Deutschland das Vereinswesen eine rapide Entwicklung genommen. Die damals erweckte Begeisterung für nationale und kulturelle Ziele wußte nach der Reichsbegründung jedoch kaum andere Formen sich zu schaffen als die doch wieder an das überwundene Philisterium sympathisch erinnernden Zusammenschlüsse zu zahlreichen Schützen-, Turner- und Sängerbünden. Daß

dadurch das Vermächtnis Schillerschen Geistes als lebendiger Besitz im Volke von neuem erkannt worden wäre und fortgewirkt hätte, wäre schwerlich nachzuweisen gewesen. Eine alte Neigung hatte vom Illusionismus erlangter nationaler Würde nur wiederum neuen Anstoß empfangen. Und da Geist und sittliche Bravour nun das ihrige geleistet hatten, war weniger das Bekenntnis zu diesen Tugenden Tendenz der Vereinsseligkeit als vielmehr die Phrase breiter Genugtuung über das Errungene. Bei Sadowa, so konnte man damals bis zum Überdruß lesen und hören, habe der preußische Schulmeister, hätten die Erben und Hüter der Friderizianischen Aufklärung gesiegt; bei Gravelotte und Sedan habe der Geist Kants und Schillers die deutschen Waffen gesegnet. Das deutsche Volk halte fest, das sei nun erwiesen, am kategorischen Imperativ; das Bewußtsein eingeborener nationaler Pflicht habe sich herrlich bewährt, und die Schwurformel der Eidgenossen auf dem Rütli:

„Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern"

habe unsichtbar-sichtbar von den deutschen Fahnen geleuchtet.

Es wäre schlimm, wenn solcher Stolz ganz ohne Berechtigung gewesen wäre. Verhängnisvoll sollte er nur werden dadurch, daß man sich bei ihm begnügte, ihn nicht als Verpflichtung empfand, gerade an diesen Gütern weiter zu schaffen. Eine Nation, die so plötzlich auf den Gipfel des Glücks und der Erfüllung erhoben erscheint, hat vielleicht ein Recht darauf, sich über die vielen unbeglichenen Rechnungen aus langer Leidenszeit einstweilen einmal hinwegzusetzen — sie hätte nur nicht glauben dürfen, die hohe Woge nationaler Empfindung könne sie ohne tiefere Selbstbesinnung über weite Zeitstrecken fort einer immer breiteren Machtentfaltung entgegentragen und von der Verpflichtung zu besonnenem Ausbau des Errungenen entbinden.

An Mahnungen, aus den Folgeerscheinungen der sich übersteigernden Wirtschaftsentfaltung sprechend, zur Selbstbesinnung hat es nicht gefehlt. Kaum zwei Jahre nach der Überflutung des Milliardensegens aus der Frankreich auferlegten Kriegsentschädigung hatten sich die Industrie- und Börsenkrache eingestellt. Der Geist der Geschichte schrieb wieder einmal mit weithin sichtbaren Zügen sein Menetekel an die Wände des neuen Reichshauses und warnte deutlich vor fortgesetztem Schwelgen in herrlichen Errungenschaften, die unmittelbar jene schwindelhafte wilde Erwerbsjagd gezeitigt hatten. Der Schrecken über diese Katastrophen und deren Warnungen wurden jedoch ebenso schnell verschmerzt wie vergessen. Man fand schließlich auch in dieser Art schnellen Umlaufs der Güter noch eine heilsame Seite des Systems heraus: Wo viel Geld verloren wird, muß es auf anderer Seite auch wieder gewonnen werden.

Zudem entbehrten jene Katastrophen nicht eines Zugs der Größe, der in Gestalten wie Strousberg und Lesseps zutage trat. Hier war ein neuer Typus heroischer Fähigkeiten moderner Prägung und nicht ohne tragische Beimischung, der auf die Literatur einwirken sollte. Und von entscheidender Bedeutung für die geistig-sittliche Empfänglichkeit den Erscheinungen in Kunst und Dichtung gegenüber erwies es sich, daß auch in dieser wie in allen Hochfluten wirtschaftlichen Aufschwungs neue Gesellschaftsschichten zu führender Stellung sich emporschwangen und in allen Dingen des Geschmacks und der Mode Einfluß anmaßten. Der gebildete Mittelstand wurde durch den Spekulanten, durch den Jobber aus seiner Stellung verdrängt. Leute mit den schlechtesten Instinkten, gestern nur noch den gröbsten Genüssen des Lebens zugetan, machten, heute reich geworden, ihre niederen Neigungen nun in allen Angelegenheiten von Kunst und Lebensgestaltung als Forderungen geltend. Für den Emporkömmling dieser Art sind die Grenzlinien zwischen Theater, Rennplatz, Tingeltangel und Bordell immer mehr oder minder verwischt. Die Bühne namentlich erfüllt in seinen Augen ihren Zweck am vollkommensten, wenn sie sich als erotisches Kaufhaus etabliert und möglichst reiche Auswahl unter bequemen Bezugsbedingungen darbietet. Eine Diva des Balletts oder der Operette aushalten zu können, ist für diesen Vertreter einer neuen Aristokratie ein Ziel aufs innigste zu wünschen. Die studentische Jugend, die Familien der Professoren und Beamten, des eingesessenen Bürgers von Streben nach Bildung und künstlerischer Erhebung, früher das Stammpublikum der großstädtischen Theater, müssen ihre Plätze den Parvenüs dieser Plutokratie überlassen.

* * *

Von außen und innen wirkte so Kernhaftes und Dekoratives der Zeitinhalte und Stimmungen auf Lebensauffassung und Lebenszuschnitt der vielfach zersplitterten Gesellschaft der Nachsiebziger Jahre. Das Bild war an Farben und Nuancen reicher geworden — aber ebenso an Dissonanzen; nicht einheitlicher, nicht um eine zentrale Idee von übergeordneter Bedeutung gruppiert. Wer daher, im Illusionismus befangen, sofort nach der nationalen Wiedergeburt bemerkenswerte Änderungen im geistigen und künstlerischen Vermögen erwartet hatte, sah sich enttäuscht. So wenig wie nach 1813 wollten nach 1870/71 die großen Werke sich einstellen. Die bei den Schillerfeiern dereinst geborene Hoffnung aber wurde nicht aufgegeben: Die schlummernde Seele des deutschen Volkes, die in dunkelster Zeit einen Goethe, einen Schiller hatte erwecken können, harrte wohl nur der günstigen Stunde, um in ungeahnter, prachtvoller Entfaltung

wieder aufzuerstehen. Und ohne fremde Anregung und Hilfe, die man deshalb energisch von sich weisen zu dürfen glaubte. Aus nationalem Geiste sollte die neue deutsche Kunst geboren werden. Die Siegeshymnen sollten ihre Geburtsstunde weihen: aus ihnen sollte sie erstehen, wie dereinst die griechische Tragödie aus der Lyrik der Götterkulte.

Wie wenig diese Hoffnung in Erfüllung gegangen ist, liegt aller Welt klar vor Augen, und die Gründe hierfür brauchen nicht abermals erörtert zu werden. Für die Bewertung des künstlerischen Lebens nach der Reichsgründung ist es indes nicht unwichtig, das starke Maß dieser Hoffnung zu betonen. Bestimmte sie nicht zu Taten, so doch die Empfänglichkeit für alle Arten auch auf diesem Gebiet sich entzündender Illusionismen, besonders auf ästhetische Forderungen gerichteter. Man kann von einer einreißenden Epidemie reden für Stilerneuerung. Unter allen Umständen sollte aus dem in viele Gerichtetheiten sich zersplitternden „Zeitgeist" der Stil hervorgehen, der der neuen Epoche ihren erschöpfenden Ausdruck gab. Und alle Treibhauskünste wurden dafür in Tätigkeit gesetzt. Dem entsprechen jedoch gewöhnlich auch die Resultate; sie gediehen nur für eine kurze Blütezeit; es fehlte ihnen die Kraft weit in den Boden ausgreifender Wurzelhaftigkeit. Daneben begünstigte der Nationalismus aber auch retrospektive Anläufe wie die unter Teilnahme der Bürgerschaft als Darsteller bald an den verschiedensten Orten ins Leben gerufenen historischen Festspiele lokaler und umfänglicherer Stoffwahl. Die Schaubühne als Kunstbetätigung der Volksgemeinschaft war, da es nun wieder ein Reich und ein Volk gab, in Erinnerung gekommen. Besonders die Geschichte der Reformation, mit ihren großen Führergestalten, die man in einem engeren ethischen Zusammenhang mit dem Werden des Reichsgedankens empfand, reizte zu solchen Unternehmungen. Aber auch die Hoffnung wurde mit ihnen verknüpft, die einheitlich gewordene nationale Kraft solcher Art auf die Wege einer gleichgerichteten großen Dichtung zu leiten. Aus dieser Sehnsucht nach einer „Kunst an der Feststraße des Lebens" empfing dann endlich auch das Werk Richard Wagners in Bayreuth, das wir im nächsten Kapitel zu betrachten haben, seine Erfüllung. Nur gerade das von der neuen Zeit und ihrer Seele erfüllte Drama von nationaler Bedeutung wollte sich nicht einstellen.

* * *

Eine einzige Bewegung großzügigen und zugleich aktuellen Inhalts schien der von Bismarck, ersichtlich mit der Absicht, der Zeitstimmung eine Aufgabe zu stellen sittlich-kulturpolitischer Bedeutung

und sie dadurch abzulenken von ideologischem Gezänk, aufgegriffene Kulturkampf darstellen zu sollen. Das neue Reich mit seiner vorherrschend protestantischen Bevölkerung konnte und mußte den Anspruch erheben, von der unzeitgemäßen Bevormundung Roms befreit zu sein, und ebenso den, die klerikalen Regierungsgewalten einzelner Staaten, namentlich Bayerns, der notwendigen Disziplin einzuordnen. Im allgemeinen hatte man doch schon 1864 den Syllabus des Neunten Pius, der in seinen ‚achtzig Irrtümern' alles wegdekretieren wollte, was die wissenschaftliche Arbeit von drei Jahrhunderten der Menschheit an Erkenntnis gewonnen hatte, mehr als einen historischen Witz betrachtet. Der bigotte Plebiszit-Kaiser der Franzosen hatte zwar einen Ernest Renan zu maßregeln sich nicht geschämt, dafür aber das katholische Italien eine sehr deutliche Antwort auf des Papstes Botschaft gegeben, als es, 1865, nur noch zwölf Klerikale ins Parlament geschickt hatte. Bei uns dachte man, Rom müsse sich wohl oder übel seiner Tradition zuliebe verteidigen; daß es in planmäßiger Konsequenz und mit vollendeter Berechnung einen vorbereiteten Angriff ausführte, sollte man erst später erkennen. Fast am selben Tage, als die französisch-deutsche Kriegserklärung das Geschick der deutschen Geschichte für die heraufkommende Zeit eingeleitet, war von Rom aus das Unfehlbarkeitsdogma verkündet worden: Auch eine Kriegsansage — gegen den modernen Geist. Gewiß hatten wichtigere Aufgaben damals Deutschland nicht Muße gelassen, die Tragweite dieses Ereignisses abzuschätzen; auch war durch die Haltung der deutschen Bischöfe, namentlich des Mainzers, Freiherrn von Kettelers, auf dem ökumenischen Konzil manche Beruhigung bewirkt worden. Döllingers kräftiges Auftreten in Bayern, die entschlossene Haltung der Fuldaer Bischofskonferenz ließen gegründete Hoffnung zu, daß Rom einen Schlag ins Wasser getan habe. Und doch war die römische Maßregel alles eher als eine Notwehr gegen drohende Einbuße an politischer Machtstellung des Papsttums gewesen: eine Waffe war geschmiedet worden gegen die schismatischen Neigungen im Herrschbezirk der Kirche, gegen den Rationalismus überhaupt in Glaubenssachen, der die mystische Gewalt der römischen Kirche zu zerstören drohte. Darum glaubte man auch in Deutschland, daß sich diese Waffe schließlich gegen Rom selbst kehren werde. Zum hundertstenmal in der Geschichte mißverstand man eine Maßregel des päpstlichen Stuhles, deren meisterhafte Berechnung der psychologischen Faktoren auch noch im Leben moderner Völker sich wieder glänzend bewähren sollte. Erst allmählich erwachte das Bewußtsein, daß hier der Weg beschritten war zu einer Machtentfaltung, wie sie selbst einem Gregor VII., einem Innozenz IV. und einem Bonifazius VIII. unerreichbar gewesen war. Und die Er-

füllung dieses Ziels wurde durch den Verlust des Kirchenstaats an das weltliche Reich keineswegs beeinträchtigt; sie wurde im Gegenteil durch diese Einbuße erst sicher gestellt. Rom gewann dadurch die Freiheit und die Macht des Besitzlosen, ein Papst, der für Güter dieser Welt nicht mehr zu zittern hatte, besaß die denkbar größte geistige Gewalt.

In Deutschland, nachdem es seine größere Aufgabe auf den Schlachtfeldern gelöst hatte, erschien es unvermeidlich, gegen die römischen Ansprüche Stellung zu nehmen. Wie das neue Reich nun einmal beschaffen war, mit seinem Drittel Katholiken, sah man schon die denkbar glücklichsten Folgen für nationale Eintracht aus jener anderen Kriegserklärung gegen den Geist religiöser Freiheit entstehen; man hoffte, der deutsche Katholizismus werde sich zu einer nationalen Landeskirche zusammenschließen, die, gleichberechtigt mit der protestantischen gestellt, ihren Schwerpunkt von Rom weg in die Heimat verlegen werde. Die starke Bewegung des Altkatholizismus berechtigte zu solchen Hoffnungen; und in dieser Stimmung begrüßte man die vom Kultusminister Falk angebahnte Gesetzgebung, für die Bismarck das ganze Gewicht seiner Autorität einsetzte, als eine Tat, die die seit tausend Jahren immer wieder unser nationales Wohl durchkreuzenden Ansprüche Roms endgültig regeln, den immer wieder durch halbe Vergleiche verzettelten Prozeß „Kirche kontra Staat" zu einem endgültigen Abschluß bringen sollte. Deutschland wähnte, seinen letzten Kulturkampf ausfechten zu müssen, dessen Tragweite nicht geringer zu sein brauchte, als dem Reich, durch den Kampf sowohl wie durch den sicher erhofften Sieg, seine innere, seine geistig-sittliche Selbständigkeit zu begründen.

Die sehr realpolitische Bedeutung dieser Aktion, die sie namentlich für Bismarck wertvoll machte, nämlich: die parlamentarische Zentrumspartei in straffere Abhängigkeit vom Reich zu bringen und so deren autonome Machtstellung zwischen den Parteien zu brechen, damit das gesunde Verhältnis zweier großer Parlamentsgruppen, die einerseits alle konservativen, anderseits alle treibenden Kräfte einschließen würden, herzustellen — diese Bedeutung trat hinter dem Pathos, das die Bewegung entfesselte, ganz zurück. Man erhitzte sich einmal wieder für Phrasen wie für jene streitbare: „Nach Canossa gehn wir nicht"; aber das nationale Ethos, das Bismarck gebraucht hätte, den Kampf sieghaft zu bestehen und jenes Ziel zu erreichen, stellte sich nicht ein. Keine der führenden Parteien war geneigt, um dieses Phantom einer nationalen Kirche das Geringste seiner wirtschaftlichen Interessen zu gefährden und durch das von Bismarck erstrebte Balancement der Parteien die Aktionsfähigkeit der Reichsregierung zu stärken.

Auch die durch diese Vorgänge rege gewordenen Kräfte sind bedeutungsvoll für die künstlerische Gestaltung der letzten Dezenien geworden: in den ersten Jahren der nationalen Wiedergeburt hatte David Friedrich Strauß seinem ‚Leben Jesu' den ‚Alten und neuen Glauben' — der Kritik der alten, die Begründungen einer neuen religiösen Weltanschauung — folgen lassen. Die Stimmung der gebildeten deutschen Welt war gerade in den ersten Lustren des Reichs durch den Geist dieses Werks in hohem Grade beeinflußt worden. Unter dem Hochdruck der nationalen Empfindung hatte die Erwägung sich eingestellt, daß es bei dem Nihilismus in religiösen Dingen, wie ihn die vorhergegangenen Jahrzehnte gezeitigt hatten, nicht sein Bewenden haben könne, nicht haben dürfe. Neue Grundlagen für die Religiosität sollten geschaffen werden, und man nahm es nicht sonderlich genau, den Wert einer solchen anonymen, wie sie Strauß lehrte, auf ihre Wirksamkeit zu prüfen. Es bestach so ungemein, daß religiöser Ernst nicht länger aus der Welt verbannt sein, daß ihm aber statt des alten entbehrlich gewordenen Gottes, nun ein neuer, größerer Gegenstand gegeben werden sollte: das Universum. Der Inbegriff aller Religion war, nach Strauß, im steten Bewußtsein gegeben, daß alles, was wir in und um uns wahrnehmen, was uns und anderen widerfährt, „kein zusammenhangloses Bruchstück, kein wildes Chaos von Atomen oder Zufällen sei, sondern, daß es alles nach ewigen Gesetzen aus dem Einen Urquell alles Lebens, aller Vernunft und alles Guten hervorgehe". Nach dem theoretischen und empirischen Pessimismus der letzten zwanzig Jahre hatte das wirklich wie ein „neuer Glaube" geklungen: der Urquell des Alldaseins also doch vernünftig und gut! Dabei ließ sich hoffen, zu leben und leben zu lassen. Die ebenfalls aus dem „Urquell" hervorströmende Vernunft des Liberalismus brauchte durch entsprechende politische Maßnahmen dann nur Ordnung in die Menschenhändel zu bringen, so konnte aus der „schlechtesten aller Welten" immer noch eine erträgliche werden, in der das Leben zwar nicht immer ein gutes Geschäft — diesen Anspruch durfte man schon dem Sozialismus nicht zugeben — aber doch auch nicht der aufgelegte Bankrott sei. Der Mensch sollte sein Genügen finden an der Entfaltung lebendiger Kraft in Streben und Ringen; damit schien ein Abschluß gefunden, aus den Gärungen der letzten vierzig Jahren doch noch ein trinkbarer Wein gewonnen zu sein. Kein Nektar; aber auch kein sauerer Most, der die Eingeweide in pessimistischen Schmerzen grimmen machte. Man konnte ihn genießen, ohne Katzenjammer davon fürchten zu müssen.

Der Kunst war eine ehrenvolle Aufgabe in dieser Weltanschauung sichergestellt: „sie sollte uns die im Gewirre der Erscheinungen

sich erhaltende, aus dem Widerstreit der Kräfte sich wiederherstellende „Harmonie" des Universums, die uns im unendlichen Ganzen unübersehbar ist, im beschränkten Rahmen anschauen oder doch ahnen lassen": eine treffliche Maxime — namentlich für Dramatiker.

Im Grunde war der „neue Glaube" freilich immer noch der alte Rationalismus; nur mit schönem Rankenwerk von Phrasen gefällig umkleidet. Aber es wohnte dieser sich religiös gebenden Weltanschauung doch eine werbende Kraft inne: ohne irgendwelche Verpflichtung zu übernehmen, konnte man sich seiner „Weltfrömmigkeit" erfreuen. Konnte sogar begeistert sein und den Thyrsus schwingen, wenn er auch nichts anderes war als die mit Efeu umwundene Kaufmannselle. Das aber gerade behagte den meisten, daß dieser Religiosität die ethische Spitze fehlte, daß die Verpflichtung zur Erfüllung des inneren Lebens gänzlich abgetrennt war von den Pflichten des sozialen Daseins. Der Satz: Religion ist Privatsache jedes Einzelnen — vielleicht wirklich der einzige wahrhaftige Weg, der zwischen Soll und Sein unserer Kultur hindurchführt — gewann, wenn auch nicht allseitige Anerkennung, so doch fast allseitige Duldung in der Praxis.

Eine solche breite Schichten beherrschende Stimmung macht es erklärlich, daß die ethische Bedeutsamkeit des Kulturkampfes gegen die politische fast ganz zurücktrat, und der nationale Illusionismus verwand es leichten Herzens, daß der Feldzug gegen Rom mit einem Kompromiß schloß, der notwendig geworden war, damit die Staatsmaschine überhaupt weiterarbeiten konnte. Die durch diesen Ausgang erwiesene Unmöglichkeit einer durchgreifenden Reformierung der religiösen Zustände entmutigte freilich die Hoffenden, mehrte den Radikalismus der Gleichgültigen — und gab dem Hader der Konfessionen neue Nahrung. Der erhoffte innere Ausbau der nationalen Kultur hatte vertagt werden müssen; und während der Wartezeit enthüllte der anonyme „neue Glaube" immer mehr die ihm innewohnende Ohnmacht, irgendwelche produktive Sittlichkeit im Volkskörper hervorzurufen.

Im Reiche blieb es denn auch in Kunst und Literatur bei der herkömmlichen leichten satirischen Behandlungen dieser Probleme: man schuf sie sich zu Karikaturen des Papsttums um. Wilhelm von Kaulbach, dessen künstlerischer Stil damals schon einer überwundenen Periode angehörte, wurde in jenen Jahren noch einmal berühmt durch seinen „Peter Arbuez", das sehr tendenziöse Bild des 1867 zum Heiligen der römischen Kirche erhobenen spanischen Ketzerrichters. Auch eine Reihe Dramen ähnlicher Tendenz, auf die zurückzukommen sein wird, gingen über die Bühnen. In eine energische Richtung aber verdichteten sich diese Einflüsse nicht. Und nie mehr — kann

man hinzufügen. Ob man es bedauern will oder loben: in den überkommenen historischen Formen der Konfessionen-Frage ist das religiöse Problem für die neuzeitige Dichtung außer Kurs gesetzt.

Die breite Behandlung dieses Gegenstands an dieser Stelle würde also gar nicht gerechtfertigt sein, wenn nicht doch auf stammverwandtem deutschen Gebiete aus diesen kirchenpolitischen Kämpfen und aus den Konflikten zwischen orthodoxer und freireligiöser Anschauung bedeutungsvolle künstlerische Taten erwachsen wären. Nicht überall in der germanischen und slavischen Welt stand man mit so aufgeklärten Optimismus über diesen Fragen. Und weil man sie dort wärmer aufgriff, inniger mit den sozialen Strömungen verwachsen empfand, gruben sie tiefe Spuren in das literarische Schaffen. Wenn Ibsen und Tolstoi ihrem künstlerischen Wirken nach betrachtet werden, wird darauf zurückzugreifen sein. Noch ehe aber die Gewissenstragödie Ibsens Deutschland merklich beeinflußte, erstand auf deutschem Boden und aus den deutschen Kulturkämpfen der zweiten Jahrhunderthälfte heraus der für unser Drama der letzten dreißig Jahre bedeutsamste Dichter in Ludwig Anzengruber.

Dem neuzeitlichen Geiste fast aller Schichten im Reiche, von der Wirtschaftspolitik ganz in deren Bahnen gezogen, blieb der Reformationsanlauf des Kulturkampfes das, was er schließlich auch geschichtlich war: Episode. Viel stärker, als irgendwelche Velleitäten religiöser Art ihn beeinflussen konnten, sah er sich zu Entscheidungen gedrängt im Wetteifer um materielle Vorsprünge und durch diesen wieder zur Befestigung in den von altersher bereits eingenommenen oder neu gewonnenen Positionen. So spitzten sich die Gegensätzlichkeiten in Gesellschaft und Volk nur immer mehr zu. Im Sinne künstlerischer Kultur blieb die konservativ-agrarische Gesellschaft, der sich nach wie vor das Beamtentum und die Offizierwelt anschloß, eigentlich kunstindifferent, wie sie es immer gewesen war; was natürlich nicht ausschloß, daß bei den wenigen Gelegenheiten, wo in der deutschen Politik Kunstfragen zur Entscheidung standen, die Gleichgültigkeit in engherzige und wohl auch gehässige Feindschaft umschlug. Der katholischen Bevölkerung des Reichs, soweit sie dem Ultramontanismus Gefolgschaft leistete, war die gleiche Haltung fast vorgeschrieben. Die Insel künstlerischen Lebens in der bayrischen Hauptstadt war und blieb das Ergebnis einer eingepflanzten Fremdenkultur und resultierte im übrigen aus dem Charakter der unterhaltsamen Großstadt, nicht aus dem des Volks. Die anderwärts um Industrie und Großhandel sich heranbildende Gesellschaft dagegen wurde für die künstlerischen Interessen der Zeit zu einem um so mächtigeren Faktor, als sie an Zahl und Wohlhabenheit bis zum

Ende des Jahrhunderts in raschem Wachstum blieb. Dieser ist im eigentlichen Sinne die Entfaltung der pomphaften Kunstpflege zu danken, die einerseits in der Unzahl von Denkmälern, Gedächtnis- und Prunkbauten dem nationalen Illusionismus Ausdruck gab, anderseits infolge entwickelterer Bedürfnisse und leichterer Möglichkeit, sie zu befriedigen, alle möglichen Arten von künstlerisch verkleidetem Luxus ins Leben rief. Wie immer in einer Kultur der Plutokratie, mischten sich hierbei gesunde und krankhafte Strebungen in reicher Mannigfaltigkeit, entstand im Hasten und Haschen nach neuen künstlerischen Sensationen das Vortreffliche neben dem Tiefbeschämenden. Weil dem Bedürfnis selbst keine zentrale Kraft innewohnt, vermag es auch die von ihm angeregte Kunsttätigkeit in keine feste Richtung zu weisen. In einer solchen Gesellschaft verrinnen, und immer in kürzester Frist, die Anläufe nach charaktervollen Stilformen, nach erschöpfenden synthetischen Behandlungen der Zeitprobleme im Wirrsal rasch einander ablösender Moden. Das Bedürfnis nach dem Echten tritt zurück vor dem gesellschaftlichen Ehrgeiz, dem Neueren an sich — sei es wie es wolle — die Gunst zuzuwenden.

Die Abstammung der Weltanschauung unserer kapitalistischen Gesellschaft vom ehemaligen Liberalismus bringt es mit sich, daß ihre künstlerischen Neigungen und Anregungen einen ausgesprochenen fortschrittlichen Charakter, wenn nicht wirklich tragen, so doch vorgeben und behaupten. In Wirklichkeit ängstlich bemüht, jeden Riß in die Wälle ihrer wohlverschanzten wirtschaftlichen Vorherrschaft zu verhüten, prunkt die Aristokratie des Geldes doch gern, wo es sich, wie in der Kunst, um ein ideales Gebiet handelt, mit Vorurteilslosigkeit, liebt es, hier die freie Entfaltung der Individualität gefeiert zu sehen, ihrem Luxus das Gewand blühender Phantasie überzuhängen und so ihre traditionelle Rolle als Beschützerin humanitärer Freiheit weiter zu spielen. Sie gibt sich ebenso bereitwillig einmal den mystischen Schauern einer esoterischen Weltbetrachtung hin, wie sie mit dem Heroismus des Flagellanten sich an den naturalistischen Schilderungen sozialer Sumpfbildungen ergötzt. Ihr zunehmender Sensualismus wird hervorragend vom Gesetz des Kontrastes gelenkt; so sieht man den „vollkommnen Widerspruch" der Welt und deren tragikomischen Charakter lieber als ihren einheitlich tragischen dargelegt, weil dadurch der Einzelne, wie die Gruppe, am ehesten der Verpflichtung sich entbunden fühlt, an der harmonischen Vollendung des Menschlichen zu arbeiten. Wenn sich zur Einsicht ins Wesen der Welt noch eine Zugabe wohlfeilen Mitleids mischt, hat man gewiß schon ein Mögliches an sozialer Teilnahme bewiesen. Vermöge gesteigerter Bildung für rein artistische Reize des Kunstwerks oft in hohem Grade empfänglich, ist die Weltanschau-

ung dieser Gesellschaft biegsam genug, sich heute für Wagners Walhallpoesie, morgen für die Ironie der Wildente oder für Tolstois Asketentum zu erhitzen und ein andermal in Hauptmanns Tragödie vom schlesischen Weberelend sich erschüttern zu lassen. Die Welt der Bücher, Bilder und des Theaters betritt man mit einem anderen Gewissen, als das ist, das den Ansprüchen des praktischen, des sozialen Lebens gerecht werden muß.

* * *

In der hier versuchten Charakteristik der künstlerischen und kunstverwandten Neigungen der modernen bürgerlichen Gesellschaft mußten schon Ergebnisse späterer Entwicklungsphasen vorausgegriffen werden. In den beiden ersten Jahrzehnten des Reichs, oder doch bis zur Mitte der achtziger Jahre, hielten sie sich in den wohlhabenden Klassen eher auf der Oberfläche herkömmlichen Geschmacks. Man liebte Kunstwerke nicht, deren letzter Ausdruck in irgendeinem Sinne ein Fragezeichen war. Der Illusionismus dieser Gesellschaft, obwohl nach außen hin geflissentlich festgehalten, mußte erst einen Prozeß der inneren Zersetzung durchmachen, ehe das erwähnte lüsterne Verlangen nach starken Erregungen um jeden Preis zutage trat. Es war jedoch kein Kräftezuwachs, aus dem dieser Wandel schließlich hervorging: denn bei einer außerordentlichen Produktivität in allen Fragen der materiellen Gütermehrung blieb selbst die Auslese der Gesellschaft doch gänzlich unproduktiv im höheren kulturellen Sinne. Neue Werte schaffende und sie aus sittlicher Überzeugung begünstigende Kräfte setzen einen anderen Gesellschaftsboden voraus.

Daß der völlig den wirtschaftlichen Problemen zugewandte Parteisozialismus an schöpferischer Idee selbst bar blieb, braucht nach der Schilderung der von ihm eingeschlagenen Wendung nicht erst betont zu werden. Das politische Geschick dieser Partei während der Geltung der Ausnahmegesetze und der aus dieser sich ihr ergebenden Taktik ertrug und begünstigte keine produktive Persönlichkeiten. Die einzige dieser Art, August Bebel, verbrauchte sein produktives Vermögen als organisierender Agitator und glänzender Dialektiker im aktuellen Parteikampf. In jeder radikalen Partei tritt das schöpferische Moment immer hinter die Aufgabe zurück, Bestehendes aus dem Weg zu räumen und aus fremdem Willen geborenes Neue auf alle Fälle abzulehnen. Es ist vorher gezeigt worden, wie die zu einer kraftvollen Entwicklung befähigten Keime, die der Idealismus Lasalles ausgesät hatte, gewaltsam wieder aus dem Parteiboden ausgerissen wurden; und bis zu den Dresdner Tagen des Jahres 1903 ist der Argwohn dieser Demagogen gegen die nach Fortentwick-

lung und nach Beteiligung an den kulturellen Aufgaben strebenden Elemente nur immer angewachsen. Eine von unserer Sozialdemokratie befruchtete Kunst würde sicher auch nicht das geringste Maß innerer Freiheit — des Lebenselementes aller Kunst — aufweisen können. Aber die Sozialdemokratie hatte das Glück, ihre höheren Geschäfte, unter denen das, eine soziale Ethik neuer Prägung zu schaffen, voransteht, von freiwilligen Helfern besorgt zu sehen. Die Aufgabe, entwicklungstreibend vorzuschreiten, fiel einer ihrer sozialen Wesenheit nach in alle Gesellschaftsschichten versprengten kleinen Gruppe von Individualisten zu, mit allerdings ausgesprochen sozialistischen Neigungen.

Unser Schrifttum, die Dichtung aller Gattungen, die bildenden Künste der letzten fünfzehn Jahre nahmen ihren Ausgang von diesem Individualismus, dem eine Gruppenstellung in der Gesellschaft deshalb gar nicht zuzuweisen war, weil er sich in der Tat aus allen Gesellschaftsschichten und Berufen rekrutierte, aus der Wissenschaft, aus der Technik, wie auch aus den privilegierten Ständen selbst; und doch konnte man diesen Individualismus eine anonyme Partei nennen, die ihre Stellung dadurch kennzeichnete, daß sie das soziale Gewissen der Zeit repräsentierte, die sozialdemokratische Taktik aber als eine Barbarei ablehnte; der nicht der Neid die Feindschaft gegen den Kapitalismus eingegeben hatte, sondern der Schrecken vor der Tyrannei des Geldsacks über die sittliche Freiheit; die stolz war auf die durch unsere nationale Entfaltung vermehrte Zivilisation, aber den nationalen Illusionismus als das Hemmnis aller wirklichen Kulturfortschritte bekämpfte. Es war eine Partei der Jugend der gebildeten Mittelstände, deren Sehnsucht nach entsprechender Größe und Charaktertüchtigkeit des Volkes die im Vaterland gewordene Wirklichkeit unbefriedigt gelassen hatte. Man sah in diesen Reihen, daß freilich überall eine Fülle von Kraft und ganz gewiß auch ein großer Reichtum köstlichen Kulturstoffes angehäuft war und daß trotzdem nichts Großes gedeihen wollte. Es wurde klar, daß ein länger anwährendes Behagen in dem empirischen Optimismus, ein fortgesetztes Preisen und Beschönigen nationaler Tugenden und der zu Macht und Reichtum verhelfenden Errungenschaften mehr als Stillstand, daß es Rückschritt gegen früher bedeute. Es konnte nicht sein Bewenden damit haben, daß nur der wirtschaftlichen Wohlfahrt zuliebe alles Krumme gerad gepriesen, alle Blöße mit freundlichen Hüllen verdeckt wurde. Damit kam die Volkheit nicht zu ihrem Recht, war ihr keine Entwicklung verbürgt. Dieses ganze prunkvolle Getriebe der Lebenshaltung, dieses emporwuchernde Jubiläums- und Ausstellungswesen, dieses rapide Anwachsen von Dekoration und Fassade, dieses Schwelgen in Luxus- und Bildungsbequemlichkeiten — alles

ersichtlich darauf berechnet, den gegenwärtigen Status der Gesellschaft zu konservieren und ihn dabei eben so glänzend wie vernünftig und preiswürdig erscheinen zu lassen — konnte nicht als eine Erfüllung der nationalen Aufgabe, wie sie aus dem Ringen und Kämpfen des Jahrhunderts dereinst sich enthüllt hatte, gelten. Diese sozial gewissenhafte Partei, zu der auch das Heer der geistigen Proletarier, der durch jene Richtung des Wirtschaftslebens brachgelegten Kräfte gehörte, vertrat zunächst und hauptsächlich auf künstlerischem Gebiete das Werdenwollen einer sozialen Kultur.

Die Einsicht hatte Boden gewonnen, daß die auf die sozialen Probleme weisenden Tatsachen und Zustände nicht von untergeordneter Bedeutung seien, sondern im Leben der Völker tiefbewegende Faktoren ersten Ranges. Als solche, als Lebensfragen der Nation, waren sie, wie wir gesehen haben, bei uns laut geworden, aber doch nicht so dringend, daß sie in ausgesprochener Weise die Kulturäußerungen jener Jahre bestimmt hätten, vor allem nicht so durch Wirklichkeiten gestützt, daß sie nicht immer wieder hätten zur Ruhe verwiesen werden können. Sie waren, angesichts der vorwiegenden Aufgabe der Machtsicherstellung des Reichs, dilatorisch behandelt worden: in der Politik wie in der Wissenschaft und in der Dichtung. So hatte es die maßgebende neue Gesellschaft verlangt, woraus sich denn der farblose Charakter aller dem Publikumsgeschmack angepaßten Kunst und Literatur dieser ersten fünfzehn Jahre des Reichs leicht erklärt.

Das „Jüngste Deutschland", wie wahrscheinlich dereinst die literarisch-künstlerische Trägerschaft dieser Ende der achtziger Jahre aufkommenden Bewegung genannt werden wird, übernahm also eine ganz ähnliche Rolle, wie sie zu seiner Zeit dem Jungen Deutschland zugefallen war; aber unstreitig in einer weit schwieriger gewordenen Situation, da ihm gerade das fehlte, was dem Jungen Deutschland den starken Glauben an sich selbst gab: die Anlehnung an die bürgerliche, wohlhabende Gesellschaft. Auch die starken Reizmittel großer nationaler Hoffnungen fehlten nun, denn nach dieser Seite war ja Deutschland „saturiert". Und so fehlte auch die von keiner Skepsis gebrochene Glückseligkeitstheorie, die das rationalistisch aufgefrischte Rousseau-Ideal dereinst den Jungdeutschen in die Seele legte. Der Anblick der Welt bot sich so ungleich verwickelter dar als damals, die Probleme aller Gebiete zeigten sich so ungeheuer kompliziert und vielseitig bedingt, daß jene viel berufene „unentwegte" Überzeugung, die positive Ziele oder Forderungen hätte aufstellen können, von dem Ehrlichen und leidlich Einsichtsvollen kaum noch aufzubringen war. Man wußte, daß der Boden einer festen Weltanschauung teils geborsten, teils so von Schutt und Trümmern einer gärenden, sich

zersetzenden Zeit bedeckt war, daß es keinen Erfolg versprach, alte Fundamente aufzudecken und auszubessern. Und ebenso ungewiß, so flüssig und nicht zu greifen war die aus der gründlich veränderten, durch zahllose neue Zweifel noch getrübte Welteinsicht abzuleitende Ethik, die man zur Grundlage einer neuen, sieghaften Weltanschauung gebraucht hätte.

Im rasch wachsenden Bewußtwerden des dekadenten Charakters des Zeitgeists unterscheidet sich diese Strömung in den gekennzeichneten Kreisen von allen früheren radikalen des Jahrhunderts. Viel weniger war in ihr auch der Radikalismus selbst Hauptmotiv oder Hauptziel: der staatspolitische Gesichtspunkt trat fast ganz hinter den der sozialen sittlichen Einheit zurück. Darum fielen die Wirkungen der nach und nach hervortretenden schaffenden Geister dieser Richtung auf wirklich empfindsamen Boden. Die Volksschicht, aus der diese Gärung hervorging, setzte sich aus der gegen früher viel aufgeweckteren Masse der sozial Unbefriedigten zusammen. Die waren nicht mehr so leicht, wie etwa das emanzipationssüchtige Bürgertum der dreißiger und vierziger Jahre, auf einen rhetorischen Anstoß hin zu allerlei Demonstrationen fortzureißen, um morgen wieder in das platte Bett des Behagens an kleiner materieller Wohlfahrt zurückzusinken: die gründlichste Skepsis war hier eingezogen. Man erkannte sich selbst als ein Produkt der Dekadenz, der Zersetzung der alten Weltanschauung und anstatt einer energischen Zustimmung zu neuen Lebenszielen — und nur in verschleierter Form traten diese selbst ja hervor — wurde fast immer nur die Empfindsamkeit für die aufgedeckten Schäden des Lebens wachgerufen. Man war wohl entschlossen, anzuerkennen, was ist, stimmte denen zu, die das zeigten, schrieben, dichteten, bildeten; aber über die dadurch geweckte Einsicht in den vorwiegend negativen Charakter der Kultur war die Kraft nicht mehr hinaus zu heben. Die Aufdeckung des wahrhaftigen Zustands der Welt gewann wohl die Köpfe, vielleicht auch die Herzen, aber sie weckte die Willensimpulse der Massen nicht. Wo die Gefühlswelt die Schwingen abgeben soll, diese zu sittlichem Schaffen emporzuheben — und alles Empfangen und Verstehen ist ja ein Mitschaffen anderer Art — müssen ihnen Ideale vorgerückt werden, die sie billigen, auf die sie sich einigen, für die sie sich begeistern können.

Die gesteigerte Empfänglichkeit für die künstlerische, beschreibende und kritisierende Darstellung des problematisch gewordenen Lebensinhalts hat sich mehr und mehr als ein Hauptzug der Massenpsyche der letzten Jahrzehnte herausgestellt. Die „Reizsamkeit", wie Karl Lamprecht diese Empfänglichkeit nennt, findet zum guten Teil ihre Erklärung aber auch in physiologischen Einflüssen, denen der in der modernen Zivilisation aufwachsende Mensch ausgesetzt ist. Einen

so durchgreifenden und in einem so engen Zeitraum dazu sich vollziehenden Wandel der allgemeinen Lebenshaltung, wie ihn die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit sich gebracht hat, ist ohne Beispiel in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Was allen klar vor Augen liegt, braucht hier nicht eingehend behandelt zu werden; nur Erwähnung muß es finden, damit die auf unser hier betrachtetes Kulturgebiet zur Einwirkung gelangten Vorgänge nicht übersehen werden. Die Steigerung des Verkehrs und der ihm dienenden Mittel allein hat eine Anpassung erfordert, die auf die Beschaffenheit des diese Tätigkeit leistenden Apparats, des Nervensystems, die nachhaltigste Wirkung üben mußte. Zunächst wohl eine schädigende, die Kräfte, wenn auch nicht aufreibende, so doch vielfach in andere Bahnen der Auffrischung oder der Erholung treibende. Man darf am Jahrhundertende ja wohl mit Recht eine außerordentlich gesteigerte Nervosität als das Durchschnittsleiden, oder richtiger als das negative Gesundheitsniveau der Zeit bezeichnen. Und statt eine Entlastung nach anderer Seite hin zu erfahren, steht der wesentlich nervöser gewordene Mensch in allen Phasen des Lebenskampfes vor gehäuften Schwierigkeiten, vor der Forderung raschesten Entschließens, intensivster Betriebsamkeit, höchster Anspannung aller Kräfte. Die kleinste Unachtsamkeit, die geringste Neigung zu einer subjektiven Willensbetonung, jedes Außerachtlassen der irgend nur aufzuspürenden Vorteile, der unausweichbaren Bedingungen rächt sich mit grausamer Konsequenz. Was aus den geistigen Kämpfen des Jahrhunderts der Erkenntnis nur widerwillig eingegangen war, wogegen sich das Gefühlsleben durch Geschlechter hindurch gesträubt hatte: das Gesetz der Determination anzuerkennen — das bewirkte die mit der wirtschaftlichen Entwicklung in der zweiten Jahrhunderthälfte verknüpfte Erfahrung am eigenen Leibe und Leben. In das Räderwerk eines Riesenmaschinismus eingeordnet, verlor der Mensch, von gehäuften Geschicken belehrt, allmählich den Rest der Illusion seines freien Willens.

So kam der Mensch der Jahrhundertneige, wenn sein Denken nicht schon dazu erzogen war, auf breitestem Wege der Erfahrung zum Determinismus, zur Einsicht seines durchaus unfreien, weil tausendfach bestimmt werdenden Willens. Der Einwand scheint darum richtig, den Willy Hellpach in seinem Buch ‚Nervosität und Kultur' gegen Lamprecht erhebt, daß die Abdankung des Willens wegen mangelnder Freiheit dem Überhandnehmen der Reizsamkeit hätte voran gehen müssen. Die Reizsamkeit zeigt sich als Folge, als Ausflucht vor jener, zu der man instinktiv griff, damit man etwas habe, was den Schein erwecken konnte, dem Leben mit gewolltem und nicht nur erleidendem Anteil verbunden zu sein.

Als künstlerische Vorgestimmtheit ergab die Verbindung beider, des Determinismus und der Reizsamkeit, die Empfänglichkeit für jede Art Impressionismus in dem weiteren, nicht auf die bildenden Künste beschränkten Sinne, wonach ganz allgemein die Eindrucksempfänglichkeit für die in Kunstformen einfließenden oder in ihnen aufgefangenen Lebensinhalte gemeint ist. Das Alles lag nun dicht bei — und durcheinander vor der sinnlichen und seelischen Bereitschaft des Reizsamen. Die Zeit der „Rinnsteinkunst" war auch die Zeit, da Böcklin seine Panische Wunderwelt schuf. Und keineswegs ließe sich für die Impressionibilität der Menschen dieser Zeit die sichere Grenzbestimmung treffen: daß etwa der Revolutionär, der Sozialist, weil von den Lebenstischen der in Besitz und Fülle Schwelgenden ferngehalten, ausschließlich der Entlarvung des dekadenten Zeitgeistes zugeneigt hätte, dagegen die idealisierenden Künste nur Stimulanz der plutokratischen Gesellschaftskreise gewesen wären. Hier schaffte schon das tief in allem Menschlichen verwurzelte Gesetz des Kontrastes den Ausgleich — bestärkte aber zugleich auch die bedenkliche Erscheinung, daß nun, unter dem Vorwand des gesteigerten und vielseitiger gewordenen ästhetischen Interesses, die sensationelle Wirkung an sich verlangt und als Wertmesser genommen wurde. Wo aus dem Trieb zu äußerster Wahrhaftigkeit, aus der Fähigkeit und dem Willen zu erschüttern, in Kunst und Dichtung gezeigt wurde, „was ist", gedieh die Wirkung solcher Darbietungen doch immer bei den wenigsten nur zu dem fast als Beglückung empfundenen Hochgefühl, für das Nietzsche einmal den jubelnden Ausruf findet: „Meine Liebe entzündet sich ewig nur an der Notwendigkeit". Den meisten war das Kunstwerk dieser Art trotzdem nicht mehr als Nervenkitzel; die verriegelten Tore zur inneren Freiheit sprengte es nicht auf.

Der Quantität nach betrachtet, ist wohl festzustellen, daß diese größere Empfänglichkeit für Eindrücke und deren Rückwirkung auf künstlerische Empfindsamkeit sich in weit ausgedehnteren Schichten einstellte als je zuvor. Vergleiche mit früheren Perioden ähnlicher Massensuggestionen — oder Massenbereitschaften, wenn man das lieber hört — in unserem Jahrhundert lassen sich kaum anstellen. War das doch gerade die beklagenswerte Eigentümlichkeit des deutschen Lebens, daß die breiten Massen des Volks, daß selbst auch die Mittelstände im großen und ganzen entweder in Unempfindsamkeit beharrt hatten oder nach stärkeren tendenziösen Erregungen doch in jenen Zustand schnell wieder zurückgesunken waren. Die Perioden lebhafter geistiger und ästhetischer Empfindung zur Goethe-Herder-Zeit, der an Jean Paul und die ältere Romantik sich knüpfende, der vor den Befreiungskriegen an Schiller und Fichte sich entzündende Idealis-

mus, dann der der späteren wissenschaftlich-schöngeistigen Kreise waren eben doch von einer ganz bestimmten und der Zahl nach beschränkten Gesellschaftsschicht getragen worden. Bis in die sechziger Jahre hinein war der Besitzstand des „Philisteriums" nachhaltig nicht zu erschüttern gewesen. Erst die veränderte wirtschaftliche Situation hatte hier die Massen in Fluß gebracht. Man sollte daher richtiger, ehe man bei der psychologischen Charakteristik der Zeit von Empfindsamkeit oder „Reizsamkeit" spricht, als wichtigsten Umstand, der jene Erscheinungen in der Psyche dieser bis dahin wesentlich indolenten Schichten erst hervorgerufen hat, die „Regsamkeit" betrachten. Es muß hier wieder einmal an die leitenden Prinzipien dieser Untersuchung erinnert werden: daß es sich in allen diesen Dingen nicht um ein Anklagen, kaum um ein Beklagen, sondern immer nur um ein Konstatieren handeln darf. Steht auf der Sollseite, unter den minder sympathischen Folgeerscheinungen der industriell-freihändlerischen Entwicklung die plutokratische Gesellschaft, der Kapitalismus, mit seiner als unfruchtbar oder gar kulturschädlich erkannten Weltanschauung, so steht doch auf der anderen Seite, auf der des Guthabens, als wesentlich fruchttragende Erscheinung eben diese Regsamkeit, die ganz gewaltigen Massen der bis dahin dem Philisterium zuzuzählenden Gesellschaft Interessen erschlossen, sie an Interessen geknüpft hat von jegliches Innenleben bestimmender Kraft. Als eine solche zeigte sich eben die Einsicht in den Determinismus und in den Zwang, daß der auf den engsten Platz Gestellte schließlich doch sehen mußte, wie diese moderne Entwicklung auf allen Gebieten, in Industrie, Handel, Technik, Wissenschaft und Kunst, schlechterdings von einer universalen Verknüpfung und gegenseitigen Dienstbarmachung der Ergebnisse unserer Zivilisation abhängig ist. So lange die vielen wichtigen Resultate der geistigen Arbeit des Jahrhunderts nur im Umkreis des Katheders, in Büchern und Zeitschriften Leben hatten, blieben sie auch Theorie, gehörte ihre Aneignung bestenfalls zur Bildung, wurden sie in den erwähnten Schichten des Volkes mit mehr oder weniger Verständnis diskutiert und, je nach Befähigung, im Bewußtsein eingeordnet. Erst als Technik und Industrie in rapidem Wetteifer diese Resultate in praktische Hilfsmittel zu ihren Zwecken umzusetzen begannen, empfingen sie den Charakter wirklicher Lebensgüter, wurde ihre Kenntnis als Berufsdisziplin bis tief hinab in die Schichten auch der mechanischen Arbeiter notwendig. In jedem größeren industriellen Betrieb stellten die neuen, erweiterten Herstellungsmethoden, mit kompliziertesten Maschinen, mit weitläufigen Anlagen für die Rohfabrikate und deren Bearbeitung, schon an den einfachen und natürlich noch mehr an den vorgeschrittenen Arbeiter die Forderung eines weit höheren Maßes von Kennt-

nissen und Einsichten, als dies früher je der Fall gewesen war. Und wenn auch, namentlich für den nichtqualifizierten Arbeiter, nicht gerade die Kenntnis der bei solchen Großbetrieben angewandten Wissenschaften gefordert wird, so wurde und wird dort doch täglich unter Hunderttausenden das Interesse für diese Kenntnisse, für die Bedeutung von Ursache und Wirkung, für den Zweck der technischen Methoden und Systeme erweckt.

Wer etwa heute, als Laie in Technik und Industrie, ein großes modernes Eisenwerk durchwandert hat, vom Grubenbetrieb mit Schwebebahnen oder elektrisch bewegten Förderungsvorrichtungen, zu den gewaltigen Hochöfen, durch die Räume der Riesenmaschinen für die Gebläse, durch die Hallen, wo in weißglutausfauchenden Konvertoren der Stahl gekocht wird, und durch die Walzwerke, wo rotglühende Stahlblöcke durch das Gebiß der zyklopischen Räder wie Wachs zu Schienen, Trägern und Stangen gezogen werden, steht sicher unter dem Eindruck eines großen Erlebens, das ihn gewiß nicht ärmer entläßt als etwa das tiefe Buch eines Denkers oder die Anschauung eines Wunderwerks organischen Lebens in einer ihm fremden Natur. Auch eine Fülle künstlerischer Impressionen von oft erschütternder Gewalt wird er empfangen. Und von jedem ähnlichen Werke großer, durch Menschengeist systematisierter Naturkraft, wie solche die moderne Industrie zu Tausenden geschaffen hat, strömt wieder in Hunderttausende eine gar nicht hoch genug einzuschätzende Bereicherung an Lebenswerten: an anschaulich gewordener Erkenntnis, an Einsicht in die Gesetzmäßigkeit des Lebensprozesses, die bei nur einigermaßen Empfänglichen rückwirken muß auf ihr allgemeines passives und aktives Verhalten der Welt, der Natur gegenüber.

Auch die enorme Entwicklung des Handels, des Geld- und Bankwesens, in ethischer Hinsicht vielleicht am meisten schädlich für die Volksseele, hat doch der Regsamkeit und Empfindsamkeit der auf diesen Gebieten Tätigen nicht minder entschiedenen Zuwachs gebracht. Hier sind die volkswirtschaftlichen Probleme aus Theorien zu Tatsachen von höchster Bedeutung geworden, die scharf ins Auge gefaßt, als Motive des Handelns und Wagens mit weitester Umsicht abgeschätzt werden wollen. Auch hier wurde eine universelle Bildung, aber auch universelles Interesse für jeden unentbehrlich, der über die unqualifizierte Arbeit des Subalternen hinaus wollte; auch hier wurde unter den vielen Tausenden dieser Berufe mindestens die vertiefte Teilnahme für den komplizierten Lebensprozeß und das Verständnis für die sozialen Entwicklungsvorgänge gefördert.

* * *

In jegliche Richtung der Phantasietätigkeit und der Empfänglichkeit drängte sich nun aber, infolge der unendlich gesteigerten Regsamkeit und ihrer Verknüpfung mit den als schreienden Forderungen auftretenden Bedingungen der Zivilisation, das wiedererwachte ethische Gewissen der jungen Generation. Hatte der Einfluß der Entwicklungstheorie, seit dem Erscheinen der ‚Entstehung der Arten', 1859, und in noch stärkerem Grade seit dem anderen grundlegenden Werke Darwins, der ‚Abstammung des Menschen', 1871, immer nachdrücklicher jeden Rest von transzendentalen Überzeugungen verdrängt, so erwachte nun das Bedürfnis, dem Menschen doch wieder ein Ziel sittlicher Vollendung zu suchen, das, selbst vielleicht nur vorgeahnt, die Regelung dieser Entwicklung bestimmen könnte. Hier fehlte jedoch — von Wagners Reformkunst, die eine Kulturphase für sich darstellt, immer abgesehen — jeder stärkere Einfluß künstlerischer Art auf heimischem Boden. Wie weit in ihrer germanischen Eigenart die Geisteswelt Henrik Ibsens, deren Einfluß Ende der siebziger Jahre begann, etwa diesem Bedürfnis entgegenkam, wird bei der Betrachtung des Dramas dieser Periode näher zu prüfen sein. Geschah hier wirklich eine Befruchtung auf die Kräfteäußerungen der Zeit, so muß man doch auch auf die hohnvolle Abweisung hinweisen, die alle Parteien des Opportunismus diesem Werk durch Jahrzehnte entgegensetzten. Hier, bei Ibsen, stieß der „Revers des Darwinismus", die Idee des sozialen Altruismus, das Bestreben, der Frau in ihrem fast jeglicher Menschenaufgabe übergeordneten Mutterberuf eine weitgehende Freiheit einzuräumen aber auch eine gleich starke sittliche Verantwortung aufzuerlegen, auf fast noch blindere Abneigung, als sie die rein physiologische Entwicklungsethik der Darwin-Schule hervorgerufen hatte.

So griffen die Jüngstdeutschen, als sie aus der Verstreuung sich endlich zu der unvermeidlichen „Schule" zusammengeschart, der Mehrzahl nach und mit Vorliebe doch die negativen Seiten der ethischen Wortführer der neuen Zeit, wie Ibsen und Tolstoi, auf. Auch aus der gallisch-romanischen Literatur lockten am stärksten die Erzeugnisse auf der Bahn des naturalistischen Positivismus. Es ist bezeichnend, daß die deutsche naturalistische Schule sich fast ausschließlich unter den Fahnen Emile Zolas sammelte, also gerade jener extremen Spitze einer Kunstentwicklung zuneigte, die in Frankreich selbst das gediegene und immer an die besonderen Fähigkeiten der Rasse gebundene Bestreben, wie es von Balzac ab die Taine, Renau, Guyot, Flaubert, Gautier, Goncourt u. a. in glänzenden Leistungen dargelegt hatten, zu einem reinen und durch die größte Exaktheit vertieften literarischen Ausdruck des Jahrhundertgeistes zu gelangen, sensualistisch veroberflächlichte.

Den Zusammenschluß der vorher als „individualistisch" gekennzeichneten jungen und oppositionellen Kräfte zu einer Schule, deren Hauptgruppen sich in Berlin und in München sammelten, kann man vom Jahre 1885 datieren. Während der etwa fünfzehn Jahre seiner Wirksamkeit fiel diesem Naturalismus die zu allen ähnlichen Wendepunkten der Entwicklung eigentlich typische Aufgabe zu, die Frühlingsstürme nun einmal zu erfüllen haben: das welke, in einem langen Winter verfaulte Laub fortzufegen aus dem Walde, damit neuen Keimen Luft und Licht werde. Konnte die latent empfundene Kraft des Naturalismus zur bestimmten Anschauung der Form eines möglichen Entwicklungszieles, fürs Leben wie für die Kunst, nicht gelangen, so ist ihm doch zuzuerkennen, daß es ihm nicht an Ethos fehlte: er sah dieses in rücksichtsloser Wahrhaftigkeit. Und seine Logik, daß dem Aufbauen das Einreißen vorausgehen müsse, läßt sich nicht wohl bestreiten. Den überall in die Enge und in die Zweifel getriebenen Geist beherrschte nunmehr ein wahrer Abscheu vor allen Deduktionen, vor allen Schlüssen und sogenannten Ideen, die, aus dem Leben sich ergebend, in der Kunst ausgesprochen werden könnten. Nach der durch seine französischen Vorbilder ausgegebenen Losung wollte auch der deutsche Naturalismus zunächst nichts weiter, als Protokoll führen über die Vorgänge in Natur, Gesellschaft und Geschichte, über das Tatsächliche. Er bekannte sich, einerseits von dem herrschenden Illusionismus angeekelt, anderseits aus Mangel einer nicht zu formulierenden ethischen Spitze des gegenwärtigen Geisteszustands, nach Zolas Ausdruck, als „ein Kind der bejahenden materialistischen Philosophie zu Ende des Jahrhunderts" und verschmähte, auch hier wieder Zola glaubend, zunächst allen Symbolismus, „diese letzte Zuckung des sterbenden Ideals, das sich nicht erdrosseln lassen kann, ohne sich zu verteidigen".

Die Irrtümer eines solchen Vorgehens lagen vor deren Begehen dem Einsichtigen schon eben so klar zutage wie jetzt, nach vollbrachten Taten und nach ausgespielter Rolle. Eine Kunst, die tatsächlich nur Protokoll führt über die in dem gedehnten Prozeß des Lebens sich äußernden Kräfte, die nicht zu der geistigen Freiheit sich ermannt, das „verdrießliche Durcheinanderklingen der unharmonischen Menge" der Erscheinungen in Rhythmus aufzulösen und ihr ein Ethos gegenüberzustellen, bleibt immer selbst im Chaos stecken. Sie wetteifert mit der Statistik, ein Überwiegen des Schädlichen, Hemmenden, Häßlichen, Unfruchtbaren als den Charakter des Lebens, als die neue Ansicht vom Leben selbst zu betonen. So begnügt sie sich, das, was sie in keiner höheren Ordnung aufweisen kann, seiner Intensität noch ausdrucksvoll zu schildern. Und hier, in dieser letzten Fähigkeit, war auch unserem Naturalismus allerdings vergönnt, unzweifelhafte

neue Werte der Ausdrucksfähigkeit im Kunstmittel zu schaffen, die bei einigen seiner Vertreter, wie Arno Holz, Wilhelm Bölsche, Johannes Schlaf u. a. an bildlicher Kraft der Beobachtung außerordentliches darboten.

Seinen Hauptmißgriff tat der Naturalismus wohl in der Folgerung, daß der Determinismus auch die in allem Ethisch-Künstlerischen so wesentliche Aufgabe des Illusionismus — hier also des menschlich notwendigen Illusionismus, der Fähigkeit zur Illusion — ersticken müsse. Tatsächlich aber spielt das Leben seine Prozesse immer nach den gleichen Regeln und vermöge der gleichen Kräfte ab: der „Schein der Willensfreiheit" bleibt eine psychologische Tatsache, die durch die philosophische Erkenntnis nicht aus dem Apparat der Seele ausgeschaltet wird, ist eine mit jeglichem Lebenstrieb selbst untrennbar verknüpfte Kraft und immer auch das für andere allein sichtbare Motiv in allem menschlichen Handeln. Indem der Naturalismus seine wissenschaftliche Erkenntnis an Stelle der Anschauung setzte, geriet er dahin, den Wert alles solchen äußerlich sichtbaren Handelns gering und als der künstlerischen Darstellung unwert zu schätzen. Er bevorzugte darum die fertigen aber doch überhaupt nur vermöge des illusionären Handelns möglich gewordenen Zustände, die er nun auf ihre aller Illusionierung entkleidete Beschaffenheit hin analysierte. Er zerlegte und kritisierte das Handeln; und wo er wirklich aufbaute, bevorzugte er die Registrierung der einzelnen Vorstellungen und Eindrücke, wie sie sich etwa dem Pathologen aufdrängen oder wie sie der kinematographische Apparat registriert und wahllos wiedergibt.

Damit zerstörte er eine wichtige psychische Form im Kunstwerk, die an sich schon das Ergebnis einer wählenden Tätigkeit unseres Bewußtseins ist, das vermöge seiner nach Gestaltung strebenden Kraft über die unfertigen, unbefriedigenden, meist auch Unlust erregenden Zwischenstufen wegspringt, weil es immer von der Zielstrebigkeit geleitet wird, einer vorhandenen inneren Wirklichkeit Ausdruck zu geben. Die Leidenschaftlichkeit jeglicher Art und Stärke, ohne die namentlich das Drama nicht lebt, braucht die Verkleidung in den Willen. Es wird wohl kein Zweifel darüber herrschen, daß Shakespeare schon der größte und strengste dichterische Verkünder der Willensunfreiheit gewesen ist: die aus dem unverwüstlichen Illusionismus geborene Leidenschaft aber war sein Kunstmittel, den Determinismus zur tragischen Erkenntnis zu bringen. Der moderne Naturalismus ersetzte die Leidenschaft mit Vorliebe durch intellektuelle Erregung beim analytischen Zergliedern und fand seinen Stolz darin, das rein physisch darzustellen, was die Natur, selbst schon künstlerisch verfahrend, im symbolischen Gewand psychischer Täuschungen uns

ins Bewußtsein treten läßt. Er wollte eine höhere Wahrheit und verirrte sich in eine niedrigere.

Am empfindlichsten sprach sich das aus in der Behandlung des Erotischen, das der Naturalismus häufigst allen Illusionismus entkleidete, so daß es sich oft nur in seinem nackten Charakter als Brunst zeigte. Als wenn die Hüllen, die die Menschheit sich in einer vieltausendjährigen Entwicklung um dieses Triebmysterium gewebt hat, nicht auch wirkliche psychische Formen wären, die als erhöhte Kräfte sich in die Reihe aller echten Entwicklungsresultate stellen können, und die der Empfindung als volle subjektive Wahrheit gelten. Will man alle Begriffe von Sittlichkeit durchaus nur als Ergebnisse des biologisch-soziologischen Entwicklungsprozesses begreifen, muß man sie sogar so begreifen, so liegt doch kein zwingender Grund vor, den aus den immanenten Möglichkeiten entsprungenen Anschauungen der sittigenden Phantasie eine geringere Bedeutung beizumessen. Der Naturalismus aber verwechselte gar zu gern immanent mit transzendent; und so galt ihm alles, was der Menschheit aus dieser niezuerschöpfenden Quelle zugeströmt ist, als überempirischen Entwicklungsunrat, der weggeräumt werden sollte.

Glaubte er, daß nur ein metaphysischer Aberglaube zu den erhöhten Formen, wie sie sich namentlich in den Künsten offenbaren, geführt habe, so mußte er folgegerecht auch diesen Formen den Krieg machen. Er wollte nicht einsehen, was doch gerade die Wissenschaft auf dem besten Wege war, fast unwiderleglich nachzuweisen: daß der Trieb zur Kunstform im angeborenen psycho-physiologischen Vermögen des Menschen vorbedingt ist, daß auch die höchstverfeinerte Form des komplizierten Kunstwerks immer nur festgehaltene Ausdrucksbewegung der menschlichen Psyche ist und von außen nichts zu entlehnen braucht. Der Naturalismus wollte die reine Natur geben und gab gerade die durch die ihm so verhaßte Konvention entstellte und verkümmerte Natur.

Die nähere Betrachtung der Folgen dieses Krieges gegen die Form fällt hauptsächlich dem Kapitel dieses Buchs über die Schauspielkunst zu; hier hat er nachhaltig gewirkt, während schon jetzt vorweggenommen werden darf, daß er aufbauend im wesentlichen Teil der Theaterkultur, im Drama, nur Ohnmacht verriet. Stark war er eigentlich nur auf den Gebieten der bildenden Künste zuweilen in der Lyrik und namentlich im Roman, welche Form der Dichtung sich als das Feld seiner erfolgreichsten Betätigung erwies. Hier stellte sich seinen Absichten kein innerer Widerspruch entgegen: er gab das Zuständliche.

Den Hauptzug seiner Weltanschauung beherrschte die einsichtsvolle Bescheidung zur Skepsis und die Neigung, das Leben als Tragi-

komödie zu begreifen. Hier arbeitete seine kritische Analyse ganz im Einklang mit dem fortschreitenden Gedanken der Zeit: den Eklektizismus auf allen, namentlich aber auf den künstlerischen Gebieten zu erschüttern und auszuschalten. Schaffend brachte er einen schätzenswerten Zuwachs in der vertieften Darstellung innerlicher Zustände, die er auf die reine psycho-physiologische Formel stellte, wodurch eine Erweiterung ästhetischer Nuancierung bewirkt wurde. Er weckte das Mißtrauen gegen das synthetische Verfahren der Dichtung nach Voraussetzungen einseitiger oder dogmatischer Weltanschauungen und schärfte selbst dadurch, daß er die höhere aber oft hohlgewordene Form zerstörte, den Sinn für eine sachgemäße Behandlung der Form an sich. Er bannte das trivial gewordene Sprachbild, das, wenn auch noch so vornehmen Ursprungs dichterischer Empfindung, immer wieder und ganz schablonengemäß angewendet, selbst den neuen Gedankeninhalt in altmodischer Uniform erscheinen ließ und so die Fortentwicklung der Sprache hemmte. Er führte einen heilsamen, weil unvermeidlichen Krieg gegen den retrospektiven Formalismus, der seit Winckelmanns Tagen und dann in weiterer Anlehnung an die von der Romantik neugeschaffenen mittelalterlichen und fremdländischen Muster das Jahrhundert beherrscht oder doch durch das Gewicht der großen Autoritäten solche Herrschaft sich angemaßt hatte. Und nach dem Kampfe zeigte sich, daß wirklich nur der Gegner auf der Strecke geblieben war, der für seine Niederlage reif war und gekennzeichnet. Nie aber gelang es ihm, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt" hatte, aus der Welt fortzudekretieren, nie, das Bedürfnis nach Form selbst zu ertöten. Es ging dem Naturalismus, wie es beim Topfschlagen zu gehen pflegt: die alten Schüsseln brechen in Scherben, aber das Huhn flattert davon.

* * *

Die reaktionären und die idealistischen Gegenbewegungen, die Anarchie des Naturalismus zu brechen, bezeichnen die letzte Wendung des Zeitgeistes im abgelaufenen Jahrhundert. Das „unsinnige, gewaltsame Herz", das, nach Jean Paul, durchaus für etwas Ewiges, Göttliches schlagen will, suchte sich aus der polypenhaften Umarmung dieser Richtung freizumachen. Im seltsamsten Kontrast zu den wirklich herrschenden Lebensformen einer durchaus materiell gerichteten Staaten- und Gesellschaftsbildung regte sich und regt sich ein Renaissancebedürfnis, das freilich in seinen einzelnen Strebungen der ideellen Bedeutung und der Gediegenheit nach sehr ungleichwertig und problematisch erscheint. Das wuchernde Wachstum auf vielen Gebieten der Künste, durch die ungemein gesteigerte Regsam-

keit und Empfindsamkeit begünstigt, hatte, in seiner Verquickung namentlich mit den naturalistischen Tendenzen, die für die Erhaltung ihrer Kultur Besorgten mählich auf allen Linien zur Abwehr aufgestört. Namentlich der Orthodoxismus, der katholische wie der protestantische, spielte bei all diesen Auseinandersetzungen immer die gleiche Rolle, ob er, wie schon 1869 bei der Eingabe des Zentralausschusses der „Inneren Mission", darüber Klage zu führen hatte, „daß es in den Theatern bereits etwas Alltägliches geworden sei, die Interessen der Sittlichkeit gegen die der pikanten Unterhaltung verschwinden zu sehen, und keine Seltenheit mehr, die Heiligtümer der Sittlichkeit wie der Religion verhöhnt zu sehen"; oder ob, wie bei den Beratungen des Schulgesetzes, der Lex Heinze, der Umsturzvorlage u. a. die haßerfüllte Kunstfeindlichkeit der Römlinge unverhüllt zutage trat. Es zeigte sich bei all diesen Gelegenheiten nur immer aufs deutlichste, daß, wie zu keiner Zeit je zuvor, ein tiefer Bruch herrschte zwischen den Sittlichkeitsbegriffen der offiziellen Mächte und der sich endlich wieder einstellenden sittlichen Produktivität, die doch unverkennbar auf vielen künstlerischen Gebieten einen Ernst an den Tag legte, wie man ihn in der ganzen Periode des Epigonismus kaum bei einzelnen starken Persönlichkeiten angetroffen hatte.

Rückschauend vom Jahrhundertende, da der Naturalismus seine Rolle schon so gut wie ausgespielt hatte, und angesichts der Anfänge der deutschen Neo-Romantiker sowie der Synthetistenschule in Frankreich, muß die Erkenntnis sich einstellen, daß es in letzter Auswirkung doch nicht die kollektivistisch zusammengeschlossenen Strömungen sind — oder sein werden — die den Erben des Jahrhunderts ein fruchtbares Vermächtnis hinterlassen. So sehr auch der Kollektivismus verschiedenster Tendenz die Bedeutsamkeit des Individualismus herabgemindert und fast ausgeschaltet hatte — er war trotzdem noch lebendig. Aber er war es in der „unzeitgemäßen" Erscheinung, in der am Widerspruch zu ihrer Mitwelt sich entzündenden „Persönlichkeit" von echter oder geliehener Genialität. Es gab noch Seher und Propheten, und sie hatten, wie in alten Zeiten, ihre Vorläufer. Ehe noch Friedrich Nietzsche seinen aufwühlenden Einfluß auf eine Elite geistiger Kräfte — und freilich beklagenswerterweise auch verwirrenden auf einen größeren Schwarm haltloser Mittelmäßigkeiten — ausübte, hatte sich in einigen persönlichen Leistungen gezeigt, daß mindestens das Bedürfnis nach Versöhnung zwischen Zivilisation und Kultur noch vorhanden war. Eine der verblüffendsten Wirkungen war dem Buch des Dresdners Langbehn ‚Rembrandt als Erzieher' beschieden, von dem in kürzester Frist über 40000 Exemplare verkauft wurden. Hierin bekundete sich zweifellos eine Zunahme kultureller Regsam-

keit, wie sie kaum je vorher in Erscheinung getreten war, denn keine der bedeutungsvollen Schriften eines Feuerbach, eines Strauß, hatte jemals eine solche Verbreitung gefunden. Der Aufruf des Buchs zur inneren nationalen Kultur, zu einer künstlerischen Erfassung des Lebens zündete weit um sich greifend, wenn auch der aufflammenden Begeisterung keine Taten folgen wollten. Ähnlichen Erfolg hatte die von Moritz von Egidy ins Leben gerufene Bewegung zur Verbreitung neuer sittlicher Lebensauffassung. Dank der Propagandaschrift ‚Ernste Gedanken', die in einer halben Million Exemplaren verstreut wurde, zeigte es sich, daß diese Aufgabe lockte; vielleicht gerade deshalb, weil in ihr ein etwa im Sinne Goethes moderierter Rationalismus dem flachen Materialismus der Zeit Grenzen zog. Mit seinem „Sozialen Programm der evangelischen Kirche" eröffnete dann der Pfarrer Friedrich Naumann eine Bahn, ähnlichen Zielen entgegenzuarbeiten, die er noch nachdrücklich durch seine ‚Briefe an reiche Leute' ins Licht rückte.

Alles dies geschah um das Jahr 1890 herum; und da zur nämlichen Zeit das Sozialistengesetz zu Ende ging, erstarkte der Glaube, die bürgerlichen Parteien könnten nun, nach der Zucht- und Leidenszeit der Sozialdemokratie, mithelfen, deren Umsturzgedanken in solche praktischer und vornehmlich kultureller Sozialreform umzubilden. Ein anderer Pfarrer, Paul Göhre, legte damals sein Amt nieder und wurde Fabrikarbeiter, die Psyche und das Bedürfnis des Proletariats besser verstehen zu lernen. Endlich halfen auch, 1890, die Februarerlasse des Kaisers, sowie die an diese sich anreihende Internationale Arbeiterschutzkonferenz der Hoffnung auf, in der sozialen Frage eine Basis gemeinsamer Verständigung finden zu können.

Von der sozialistisch-altrussischen Färbung dieser Bestrebungen abgesehen, möchte man eine gemeinsame Hinneigung zum monistischen Bekenntnis in der Weltanschauung, namentlich in den ethischen Bewegungen, konstatieren und ein Zeugnis darin sehen, wie mächtig die durch die Entwicklungslehre getragene Naturerkenntnis zu wirken anfing. Die anthropozentrische Überschätzung schien endgültig im Absterben und aus dem Begriff einer in Ewigkeit stattfindenden Entwicklung sich ein metaphysisch untergründeter Rationalismus ableiten zu lassen. Ein Lebensziel schien sich aufzuhellen auf das gerade die dichterischen Verkünder der dogmenlosen freien Welt- und Naturanschauung frühe schon hingewiesen hatten: jetzt erst, kann man sagen, drang das Verständnis für Goethe in breitere Kreise. Auch in der Dichtung setzte sich ein monistisches Bekenntnis immer nachdrücklicher durch; der Naturalismus hatte durch die Kämpfe, die er um „Schön und Häßlich" entfesselt hatte, dem Verständnis vorgearbeitet, diese Gegensätze ästhetisch und ethisch anders zu be-

werten, in ihnen gesunde oder kranke, fördernde oder hemmende Erscheinungsformen, labile Äußerungen des Lebensprozesses — notwendig mit diesem verknüpft und darum nicht auszuscheiden — zu sehen und sie der früher vorwiegenden moralischen Beurteilung zu entziehen.

Ungefähr gleichzeitig fing das Werk Friedrich Nietzsches an, sich auszubreiten. Bereits aus seiner Bahn gerissen und zerstoben in der Nacht seines Lebenshimmels, ergoß dieses Gestirn jetzt erst sein blendendes Licht in die Dämmerung der Zeit. Vielen wollte es ein Komet dünken, der, um ein anderes Sonnenzentrum kreisend, die Bahnen des unsrigen nur verwirrend durchkreuze und von dessen Zentrum uns abzudrängen drohe. Ein Prophet schien er und ein Richter, der alles verdammte, was in Schwäche gelebt ward, und der alles heilig sprach, was in Stärke leben wollte. Ein Ethiker, der dem Einzelnen die Kräfte stählte, sich an Gottes Stelle zu setzen, und der das ganze Geschlecht doch in die Tiefe verwies ewiger Blindheit und Knechtschaft. Einer, der nicht mit einem Pulsschlag des Gewissens der Zeit fühlte, der allen Altruismus als Krankheit verdächtigte und der doch die Gewissen freizumachen versprach von jahrtausendlangem Druck. Der endlich Erfüllung lehrte — statt Erlösung.

Bis auf den letzten Punkt sprach jedoch aus allen diesen Wertungen manch gründiges Mißverständnis: das Feuer Nietzsche sollte zu keinerlei Herdflamme taugen. So wenig Faust die Vorschrift Goethes ist, wie das Leben von allen gelebt werden soll, so wenig es von allen so gelebt werden kann, so wenig wollte Nietzsche jedem Deutschen vorschreiben, ein Übermensch zu werden — noch weniger freilich den Übermenschen zu spielen. Ein Dichter sprach, der in einer symbolischen Vision vom Menschen, aus einer kreißenden und sicherlich pathologisch beeinflußten Phantasie geboren und genährt am subjektivsten Schmerz einer dantesken Empfindsamkeit über das entstellte Menschheitsbild der Wirklichkeit, seine eigene Seele enthüllte. Ein Denker, dem das Phänomen Leben nur unter dem Gesichtspunkt des Kunstwerks noch preiswürdig erschien. Endlich aber doch auch ein Richter, der nicht nur die Sünde, sondern das Gesetz selber, nach dem sie Sünde heißt, vor sein prüfendes Gewissen zog. Allerdings ein voreingenommener Richter, der im heiligen Zorn seiner Parteinahme für das individuelle Gewissen, für die „unendliche innere Anlage", aller notgeborenen, aber doch nicht minder aus ursprünglichem Instinkt gewordenen sozialen Moral das Brandmal des Verbrechens aufdrückte. In erschreckenderer und doch auch zwingenderer Weise war der tragische Charakter des Lebens, wie er im Geschick der Menschheit sich spiegelt, vorher wohl nie enthüllt worden. Aber das Feuer einer eben doch ganz subjektiven

Leidenschaft riß den Tragöden Nietzsche fort, sich mit dem tragischen Helden selbst zu identifizieren. So strömte er in einer breiten, von objektiver Erkenntnis blitzartig durchzuckten Lyrik seine Seele aus. Nur, daß diese heroischen Dithyramben nicht in der gewohnten pessimistischen Klage ausklangen über den Unwert des Lebens, daß sie statt der Selbstaufgabe, die alle christlich gefärbte Moral verlangte, statt aller Nirwânasehnsucht die Bejahung des Lebens setzten, zu feurigen Hymnen sich erhoben an die Zukunft, an die Entwicklungsmöglichkeit des Menschen in einer ewigen Wiederkunft des Lebensprozesses. Ausdrücklich genug für alle, die besser hören wollten, sagte Nietzsche von seinem Zarathustra: incipit tragoedia! Nicht eines nur, eine ganze Reihe tragischer Probleme deckte er dem Menschen unserer Zeit in dieser Dichtung auf; oder vielmehr: er zeigte das eine typische tragische Grundproblem des Lebens in der Fülle der Beleuchtungen, die durch die Erkenntnisresultate der Jahrhunderte geschaffen worden waren. Wie er von der künstlerischen Erfassung der Welt ausgegangen war in seiner ersten Schrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik', so wies jede weitere, Ausblicke auf ein fruchtbarstes Feld der Gestaltung eröffnend, zunächst ganz ausgesprochen auf neue Wege der künstlerischen Kultur, in die für ihn die des Denkers eingeschlossen war — nicht auf eine rationell-praktische Gestaltung des allgemeinen Lebens, für deren Erfüllung in seinem Sinn er das Ziel unendlich fern gerückt wußte.

So lag es in den vielfach disparaten Wirkungen, die von Nietzsche ausgingen, begründet, daß die erwähnten Mißverständnisse fruchtbarer wucherten als die wertvollen Anregungen des seherisch-künstlerischen Geistes. Und es war nur natürlich, daß sie, von der immer bereiten Geschicklichkeit aufgegriffen, manche Travestie veranlaßten. Aber zweifellos läßt sich auch konstatieren, daß Nietzsches Einfluß auf das künstlerische Schaffensgebiet ein nachdrücklicher war, der immer noch zu wachsen scheint — auch in der Weltauslegung des Kunstwerkes. Daneben aber reckte sich der unaustilgbar scheinende und nun in aller Heftigkeit von Nietzsche wieder aufgeworfene Widerspruch zwischen Individualismus und altruistisch-sozialem Gemeingeist der Zeit empor. Die Ablehnung des letzteren war es, die dem Zerbrecher der alten Tafeln ungemessenen Haß und kritische Feindschaft zuzog. Auch kann nicht verhüllt werden, daß, im Gegensatz zu dem auf weiteste Entwicklungsbahnen hindeutenden Ethos dieses Dichterphilosophen, die von den altruistischen Pflichten entbindenden Aufforderungen zu schrankenlos scheinendem Individualismus gleichzeitig eine weit um sich greifende Verwirrung der Geister verursachten. So gesellte sich in den Künsten den aufstrebenden wahrhaftigen Kräften alsbald auch eine überwuchernde Libertinage der

rückgratlosen Talente, die sich mit den abgetragenen Lumpen Zarathustras schmückten.

Auf der Seite der Ehrlichen suchte man aus dem nun wiederum brennend fühlbar gewordenen Zwiespalt der Weltanschauung in Idee und Praxis den Ausweg durch die Tore des Mystizismus, hinaus auf die Gefilde einer traumhaft belebten, von transzendentalen Sensationen durchzitterten Welt. Diesen Weg zeigten namentlich Maeterlinck und seine flämischen Genossen sowie die erwähnte jüngere Generation französischer Poeten: in Deutschland die Neuromantiker. Wo man die Ziele nicht so hoch spannte und doch den Bedürfnissen der nach genialischer Transposition des Weltbilds in die geistvolle Parodie oder ironische Groteske verlangenden Reizsamkeit schnell fertige Befriedigung schaffen wollte, wurde das „Überbrettl" die letzte Station der Entwicklung, nachdem einerseits der Esoterismus der Pariser Artisten in den Kabaretts am Mont-Martre dafür das Muster gegeben, anderseits im nun imperialistischen Deutschland die Variétékunst aller Art erfolgreich weite Gebiete der theatralischen Kultur an sich gerissen hatte.

In den letzten beiden Kapiteln dieses Buches wird zu betrachten sein, in welchen Erscheinungen von dauernder oder doch Entwicklung versprechender Bedeutung sich dieser vielgestaltige und vielbewegte Geist des letzten Jahrhundertdrittels auf den Gebieten der theatralischen Kultur verkörpert hat. Zuvor aber ist nun jenes Kunstwerk zu würdigen, das auf der Grenzscheide der zwei wichtigsten Perioden des Jahrhunderts in Wirkung trat, worin die mächtige Tat eines Einzelnen eine lange Entwicklungsreihe künstlerischer Kräfte zusammengefaßt und abgeschlossen hat: einmal in der Kunstform der Oper als Musikdrama; dann aber in dem Werk von Bayreuth, das dem nach Erfüllung ringenden dramaturgischen Ideal, wie es in der klassischen Literaturepoche erfaßt worden war, den einstweilen tatmächtigsten Ausdruck schuf.

XIV

Die Oper und Richard Wagner

Die Entwicklung der Oper und deren Schicksale während des Jahrhunderts auf der Bühne erscheinen in dieser Darstellung unbillig vernachlässigt. Nicht aus inneren Gründen: der Standpunkt der älteren Dramaturgie, der nur das literarische Drama und die eigentliche Schauspielkunst als seine Gegenstände betrachtet, wird nicht geteilt. Als Erscheinung der sozialen Kultur spielt die Oper dadurch, daß sie in jenem künstlerischen Mutterboden wurzelt, der als der volkstümlichste anerkannt werden muß: in der Musik — sogar die wichtigste Rolle im Theater der Neuzeit. Daß auch ihr eine ernste Aufgabe und ein vorgerücktes hohes ästhetisches Ziel zuerkannt wird, ist wohl aus den zahlreichen verstreuten Hinweisen auf Richard Wagners Kunstwerk und sein Ideal einer Bühnenkultur mit aller Deutlichkeit hervorgegangen. Aus technischen Gründen der Darstellung jedoch erschien es vorteilhafter, nicht jeder einzelnen der betrachteten Perioden gewissermaßen einen Anhang zuzufügen, der die Etappen der Opernkunst verzeichnet hätte. Es ist eben doch nicht zu übersehen, daß nach Inhalt und Form, nach Stil und Technik, bis zu dem wichtigen, durch Richard Wagner bezeichneten Wendepunkt, diese Entwicklung in noch viel konventionellerer Weise verlief, sich noch weit entschiedener dem Charakter einer Vergnügungs- und Luxuskunst näherte als das um die Sozial-Ethik wenigstens sich mühende Schauspiel-Theater.

Ein weiteres Mißverständnis für die Wertung, die der Oper hier zuteil wurde, könnte sich aus den mannigfach laut gewordenen Klagen ergeben über die Zusammenlegung von Oper und Schauspiel auf unseren modernen Bühnen. Hier sollte in erster Linie der wirtschaftliche Notstand dargelegt werden, der für das Theater mit seiner Kulturaufgabe aus dieser Zusammenlegung entsprang, da der un-

vergleichlich höhere Aufwand für die Oper dem Drama fast überall nur ein Parasitendasein erlaubte. Ferner aber die doch nun einmal geschichtliche Tatsache der immer schroffer zutage tretenden Disparität der Stile in den beiden Kunstarten. Nachdem beide Gattungen des Dramas schließlich nach durchaus getrennten Zielen hin selbstständig geworden waren, standen sie unverkennbar einander mehr oder weniger feindselig gegenüber: selten, daß das Gedeihen der einen nicht den Mangel der anderen zur Voraussetzung hatte. Und bei der Bevorzugung der Oper durch die tonangebende Gesellschaft geriet das Schauspiel — das Drama — dabei stets fast in Nachteil.

Zu den auseinanderstrebenden Tendenzen unserer Theaterkultur, die, wie wir gesehen haben, nur in einigen Ausnahmefällen eine glückliche und innige Berührung von Theorie und Praxis möglich machten, kommt bei der Oper noch die selbständige Entwicklung der Musik als wichtigster Umstand in Betracht. Und zwar berechtigterweise als ein so mächtiger und künstlerisch wertvoller, daß er das Schwergewicht überhaupt vollständig verschieben mußte. Die im Dramatischen gipfelnde Aufgabe der Schaubühne kam darüber zeitweise ganz in Vergessenheit. Theater und Drama verloren, unter dem Druck dieser ihre eigenen Ziele verfolgenden Kunst, ihre Bedeutung als Zweck: die Schaubühne wurde Mittel, Medium, für eine wenn schon nicht wesensfremde, so doch aus den Gesamtkunstanlagen isolierte und spezialisierte Form, die darzustellen das Theater sich sogar überwiegend untauglich erwies. Solange dieses Verhältnis bestand, ist das Produkt, das beide Künste, Drama und Musik, in der Zusammenkoppelung ergaben, nur als ein Nebenprodukt anzusehen, dem kulturbildende Kraft fehlte, weil es weder das Drama, noch die Musik, noch endlich die Schauspielkunst mit fruchtbaren Werten bereicherte. Vollends bei der Überordnung der selbständig gewordenen Musik ergab die Zusammenschweißung beider Kunstarten fast nur negative Erscheinungen, Hemmungen in der ohnehin so stockenden Entwicklung unserer Theaterkultur.

Diese Umstände berechtigten zu der eingeschlagenen Methode: erst hier in aller Kürze die Summe der Anläufe und der Verfehlungen zu ziehen und zu registrieren. Denn als unser Theater eine eigene Aufgabe zu verwirklichen anfing, war das Mißverhältnis schon offenbar und auch der Wunsch schon lebendig, die aus dem harmonischen Bund der im Drama sich offenbarenden künstlerischen Kräfte zu eigenem und eigenwilligem Dasein ausgeschiedene Musik wieder dem höheren Zweck einzuordnen. Es hat nie in der Absicht unserer nationalen Erwecker des Dramas gelegen, dieses einem nur logisch-rhetorischen Charakter verfallen zu sehen oder den Zwiespalt beider Gattungen

zu erweitern. Im Gegenteil: Lessing schon wies auf das Zusammenwirken aller Künste im Drama hin; Schiller hat den Gedanken klar vorgedacht, dem Nietzsche in seiner ersten Schrift ‚Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik' zur glänzenden Rechtfertigung des Wagnerschen Kunstwerks die hochfliegende Vollendung gab. Am 29. Dezember 1797 schrieb er an Goethe: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängnis; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen." Wie eng Goethe mit dem deutschen Singspiel verknüpft war, braucht nicht hervorgehoben zu werden; er wendete am Weimarischen Theater der Oper eine stets intensive Pflege zu. Aber wir sahen auch, daß seine Vorliebe, die Musik in den Dienst des Dramas zu stellen, ihn zeitweise auf die Irrwege lockte, die eben jene oben berührte Disparität der Gattungen beförderten. Es sei da nur an die verfehlten Versuche mit Shakespeares Romeo erinnert. So richtig er Gluck einschätzte, ging Goethe in der Praxis doch immer wieder hinter Gluck zurück. Daß es sich um ein strenges und konsequentes Weiterentwickeln der von Gluck geschaffenen Grundlagen handelte, das hatte Herder schon in aller wünschenswerten Klarheit ausgesprochen: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen ganzen Trödlerkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind." Auch hier aber übersahen die Erzieher unseres Theaters, daß die empirischen Bildungen schon eine grundzügige Trennung der Kunstanlagen bewirkt hatten, daß das geschichtlich Gewordene eine zähe Lebenskraft bewies. Der kommende Mann, den

Herder wünschte und voraussah, sollte eine Herkulesarbeit auf sich nehmen müssen, die nicht wenig an die im Stalle des Augias vollbrachte gemahnt.

* * *

Wir dürfen annehmen, daß die Musik sich ziemlich spät erst aus der ursprünglichen Gesamtkunstübung der Pantomime, des dramatischen Spiels, abgesondert und selbständig gemacht hat. Wenigstens sehen wir sie gerade durch lange Kulturperioden in engster, untrennbarer Verschmelzung mit der Poesie und, im bestimmteren Sinne, mit dem Drama beharren. Bharata, der als Erfinder des indischen Dramas verehrt wird, galt auch als Begründer des Musikunterrichts; bei den Griechen waren Musik und Poesie eine untrennbare Einheit, die Plato als das zur Ethik führende Erziehungsmittel dem der Gymnastik an die Seite stellte. Aristoteles nennt die Musik ein ἡδυσμα, eine würzende Zutat zur Poesie. Fast keine Kunstform der Griechen ist ohne Mithilfe, ohne Mitwirkung der Grundelemente musikalischen Empfindens, ohne Rhythmus und Melos, vorstellbar. Bis zur Entstehung des Charakterschauspiels und der bürgerlichen Komödie ist das griechische Drama Musikdrama im eigentlichen Sinne. Solange das Theater nicht zur bloßen Schaustellung hinabsank, sondern ein Festaktus der Volkheit war, bei dem diese ihrer gehobenen Stimmung Ausdruck gab, konnte die Musik gar nicht entbehrt werden. Ekstasis und Korybantismus, die leidenschaftlichen Äußerungen einer durch die starken Suggestionen des Mythus bewirkten Hypnose, wurden durch die Musik veredelt und geheilt; das heißt, zu den harmonischen Gefühlen des Mitleidens, der Mitfreude, der Dankbarkeit, Verehrung und Gottesfurcht geläutert. Das war der im Chor sich vollziehende Prozeß der künstlerischen Metamorphose. Darin liegt die Bedeutung des Chores, die auch erhalten blieb, als diese Metamorphose von einem kunstvollsten Willen gelenkt wurde und ihre Ausführung ein großes Maß von technischer Arbeit in Anspruch nahm. Weil an dieser Arbeit eine edle Auslese des Volks selbst teilnahm, wurde in dem Chor immer wieder jene erhabene Gesamtempfindung, aus der der Mythus seine sittliche Bedeutung geschöpft hatte, hergestellt. So war er eben immer ein höchst aktives Grundelement, aus dem das Drama herauswuchs. In seiner Abwandlung erst wurde er zum „reflektierenden" Element der Tragödie und der Ausdruck des Verstandes, des bon sens, des juste milieu, der sophistisch erfaßten Tugendhaftigkeit.

Aber weder im Chor noch in der dramatischen Handlung der Griechen wurde je die Musik selbständig; sie blieb Instrumentalbegleitung zum Tanz, und im Gesang war sie ein zwischen Singen und

Sagen schwebendes Rezitativ, die *παρακαταλογή*, die gleichermaßen für den Chor wie für die Rede, die Monodie, angewendet wurde. So verschmolz sie noch vollständig mit dem Zweck des Dramas: ethische Wirkungen zu erzielen. Hauptsächlich aber die eine, die das Wesen des griechischen Theaters erschöpfende: die Steigerung der Mitleidenschaft zur tragischen Gesinnung. Der Sophismus erst, mit seiner vorwiegend skeptischen Weltanschauung, unterband dann diesen lyrisch-ekstatischen Schwung der Tragödie, der ein erhabener, vom Ewigkeitsbewußtsein der Menschheit durchdrungener Optimismus war, während der Sophismus vom pessimistischen Grunde ausging oder dahin neigte.

Nur stehen wir der griechischen Tragödienmusik gegenüber in einer bedauerlichen Ohnmacht da. Hier ist uns nichts erhalten — oder doch nur ein fragmentarisches Minimum von Aufzeichnungen — woraus wir uns die große ästhetische und ethische Wirkung der Musik rekonstruieren sollen. Um so reicher freilich fließen die literarischen Quellen; und in einem solchen Gleichklang hoher Bewertung des Vermögens dieser Kunst, daß wir diese, gemessen an den dichterischen und plastischen Werken, mit denen sie im Urteil gleichgestellt wird, auch als etwas diesen Gleichbürtiges begreifen dürfen. Diogenes von Seleukia nannte die Musik einen von alters her unentbehrlichen Bestandteil im Kulte der Götter, deren jedem sein besonderes Melos zu eigen sei. Solange also die Verehrung der Götter der Hauptzweck der dramatischen Spiele war, konnte das Drama auf die Musik gar nicht verzichten. Die tiefe, innige Beseelung der mythischen Gestalten und Vorgänge wurzelte in der stark lyrisch gestimmten Subjektivität: erst des Chores, der das Volk repräsentierte, dann des Dichters, der an Stelle des Mythus sprach. Der Grundzug dieser lyrischen Stimmung war das Gefühl von der Wesenseinheit des Menschen mit der Welt, mit der Naturseele. Dieser lyrische Subjektivismus war demnach der Hauptcharakter des griechischen Dramas der großen Zeit. Die in unserem Sinne vom dramatischen Dichter geforderte Objektivität war bei der griechischen Tragödie ein untergeordnetes Moment: Das Objektive lag bei ihr eben in der gewaltigen tragischen Grundstimmung, aus der das plastische Gebilde des Dramas herauswuchs. Diese war mächtig, selbst über den Dichter, der nicht in subjektive Klage und individuelle Wehleidigkeit — weder sich selbst, noch seinem Helden zuliebe — fallen durfte. Furcht und Mitleid sollten geweckt werden, — aber nicht das Ziel des künstlerischen Prozesses, sondern als günstige Disposition, in der der Mensch zu einer höheren Einsicht emporgeleitet werden kann. Furcht und Mitleid sollten gereinigt werden: das heißt, Fürchten und Leiden sollten aufhören schwächende Empfindungen zu sein und zu Kräften

entwickelt werden. So empfängt die aristotelische Erklärung der Katharsis einen unserem Empfinden verständlichen Sinn. Mit Bedacht entlehnte der Stagirite dieses Wort der ärztlichen Wissenschaft: Gleiches sollte mit Gleichem, das Übel durch Überbieten des Übels geheilt werden. Von Furcht und Mitleid sollte der Mensch, unter innigster Erregung dieser Leidenschaften, an der heroischen Standhaftigkeit der tragischen Helden sich zur erhabenen Gelassenheit dem Schicksal gegenüber emporläutern. Eine solche reinigende Wirkung — denn das bedeutet das Wort Katharsis — aber wurde von alters her gerade der Musik zugeschrieben. Die Sagen von Orpheus umschreiben eine in der Erfahrung gegebene Macht der Musik, die Bestien bändigt, Meere besänftigt und besessene Menschen fromm macht. Das Theater war ein Weihefest vor allem jener Tugenden, die dem heroischen Griechen vorschwebten: der Stärke, des Muts, der Tapferkeit, der List, der Ausdauer. Diese Kräfte sollten gestählt, erhöht, erweitert, das Leben als ein fortwährend unter Kämpfen geführter Prozeß der Steigerung, der Vergöttlichung des Menschen erkannt werden. Diese ethische Gesundheit zu bewirken, legte der Grieche besonders der Musik die Kraft bei.

Der in Kunstformen sich ergießende christliche Geist nahm darum dieses vorzügliche sittigende Element der Musik, wie er es in der griechischen Kultur vorfand, für seine Bedürfnisse bereitwillig auf. Wir sahen die dramatisch gestaltete Liturgie ganz musikalisch gehalten: die Monodie der Tragödie lebte als Vorgesang des Evangeliumtextes, der Chor als Responsorium weiter. Aber der strengere religiöse Zweck heischte eine Auswahl der vorgefundenen Kunstmittel. Ambrosius schon eiferte gegen die das Gefühl verführenden phrygischen und lydischen Tonarten, gegen die chromatischen und enharmonischen. Seine Stilreinigungsabsichten unterlagen indes dem gleichen Schicksal, das die Weiterentwicklung der ganzen dramatischen Gattung bestimmte. Die Laienelemente, die sich den Spielen beimischten, brachten auch neue, auf anderem Boden erwachsene, volkstümliche, musikalische Künste mit: Tanzlied, Scherzlied und Volkslied gewannen eine Stellung in den Mysterienspielen, wie die Intermezzi sich Platz schafften und allmählich den Rahmen sprengten und die Einheit der Handlung. Auch für die Musik bedeutete das Theater frühzeitig einen Kampfplatz; und frühzeitig prallten die einander widersprechenden Tendenzen aufeinander: die der geistig-christlichen Linie zur Einheit und die ein möglichst vielfarbiges Gemisch erstrebende volkstümliche Gesangslust. Das Folgenschwerste dabei war aber, daß hier der Kampf um Inhalt und Form ein Kampf der Rasseneigenschaften wurde. Und im Gegensatz zu der Entwicklung der ethisch-dramatischen Kunst lag hier die reichere

Möglichkeit entschieden auf der Seite des Volkselements, das unterdrückt werden sollte. Denn der Germane führte in der Tat ein völlig neues Vermögen hinzu, das der alten Kultur ganz gefehlt hatte: die Polyphonie. Die Niederlande und der Nordosten Frankreichs waren die Heimat dieser neuen Kunstform, oder doch der Boden, wo diese, ausgesprochen als Anlage einer Rasse sich ankündigende künstlerische Begabung die erste Pflege und gesetzmäßige Ausbildung fand. Durch die Einmischung dieses neuen Elements entstand nun zunächst ein Jahrhunderte währender Kampf zwischen dem antik-liturgischen und dem polyphonen Stil, dessen entscheidende Phasen wir uns gegenwärtig halten müssen: als wichtige Glieder in der Entwicklung auch der Oper bis zu den Formen, die das 19. Jahrhundert antraf. Freilich können hier nur die gröbsten Umrisse dieser Entwicklung gegeben werden.

Die feste Position, gegen die die germanische Musik anstürmte, war die von Gregor dem Großen, Ende des sechsten Jahrhunderts, durch Konzilsbeschluß sanktionierte Form der liturgischen Musik, mit ihren acht Kirchentönen, vorwiegend diatonischen Charakters. Dem antiken Muster folgend — soweit dieses eben noch lebendige Kunstübung war und nicht Theorie — wurde nach dem Versmaß akzentuiert; ein erweitertes Ornament dieser sich dem Sprachinhalt streng anpassenden musikalischen Form war die Jubilation, d. h. das Fortsetzen der Melodie auf einzelnen, oft auch unbetonten Silben. Der christlich-kirchliche Choralgesang stellt die autoritative Kunstform der Musik des Mittelalters dar. Diese Gesangskunst Gregors war trotzdem schon so schwieriger Art, daß sie eine strenge Schulung voraussetzte; während man deshalb das Theater, als es sich ungebärdig zeigte, seinen Händen entschlüpfen ließ, hielt der Klerus hier an einer planmäßigen Erziehung mit Zähigkeit fest. Namentlich Karl der Große unterstützte ihn in seinem Vorsatz, die Laienkunst auszuroden: nach dem Muster der Schule in Rom entstanden in Metz, Soissons, St. Gallen, dann in Fulda, Würzburg, Eichstädt u. a. O. Filialen des Gregorianischen Gesangs. Ziemlich gleichzeitig aber gewann auch das feindliche musikalische Element, der polyphone Gesang, seine früheste wissenschaftliche Begründung durch Hucbald aus St. Amand in Flandern, dessen Diaphonie und „Schweifendes Organum" die Grundformen zur eigentlichen kontrapunktischen Musik darstellten. An vierhundert Jahre brauchte es, bis sich diese beiden Richtungen gegenseitig durchdrangen und versöhnten.

Vom dramatischen Gesichtspunkt betrachtet, erschien der Gregorianische Stil der angemessenere: die Verständlichkeit des Textes war hier gewahrt. Die Entwicklung der kontrapunktischen Musik bedeutete darin zunächst einen entschiedenen Rückschritt. In dem

von Wilhelm du Fay anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts erfundenen Kanon, in der Fuga, erschien der Text schon arg vernachlässigt; und da man ihn überhaupt nicht verstand, überließ man ihn ganz der Willkür der Sänger. Blieb auch der Cantus firmus — gewöhnlich ein Choral oder ein Volkslied — das Zentrum der Darbietung, so gewann doch das kontrapunktische Spiel der Stimmen um jenes herum bald ganz das formale Übergewicht. Und gerade während dieses Jahrhunderts breitete diese Musik als niederländischer Stil ihre Herrschaft aus: Ockenheim, Josquin, De Près, Mouton, Ducis, Gombert waren die Führer im Siegeszug des Kontrapunkts; auch sie standen aber durchaus noch im Dienst der Kirche. Diese entscheidende Wendung fällt genau mit der Periode zusammen, in der das Volksschauspiel sich von der Kirche emanzipierte. Es war also einstweilen nicht die Rede davon, daß die neue Kunst etwa Einfluß auf die Schaubühne nehmen könnte; und umgekehrt war es ein Schaden für die neue Kunst, daß sie des Zusammenhanges mit dem Drama entbehren mußte, denn damit entbehrte sie auch eines wichtigen Zwangs, sich im Einklang mit den dichterischen Ausdrucksmitteln zu halten. Ihre Willkür war frei und führte geradenwegs dazu, daß sich die Musik als Selbstzweck begriff und weiterentwickelte. Zudem sehen wir auch in dieser Phase das Theater durch seine wirtschaftlichen Gebresten ganz außerstande, jene Entwicklung für seine Zwecke zu bestimmen. Die neue Musik setzte erst recht einen außerordentlichen Aufwand voraus: die Komponisten, die Sänger, die Kapellmeister wurden als Virtuosen schon verhältnismäßig hoch bezahlt. Erst als die neue Musik auch in die bürgerlichen Kreise drang, zog das Theater soweit von ihr Nutzen, als es selbst Verbindung mit diesen Kreisen aufrecht erhielt: also wo die Kantoreien an den Schulkomödien sich beteiligten oder wo die Meistersängerzünfte, die die neuen musikalischen Formen bald gründlich verzopften, dramatische Spiele pflegten.

Den Abschluß des Vermischungsprozesses des Gregorianischen und des niederländischen Stils bezeichnet in Italien Palestrina, in Deutschland Orlando Lasso. Samt der Ergänzung, die Filippo Neri dann brachte, kam das Produkt jedoch einstweilen ausschließlich der kirchlichen Kunst zugute, die im 16. Jahrhundert sich schon weit von der Schaubühne abgewendet hatte. So mußte sich, was als köstlicher Gewinn der Musik zufloß, die dramatische Kunst auf Umwegen später adaptieren und es — meist zu ihrem Schaden — so hinnehmen, wie es, abseits ihrer Bedürfnisse, sich nun einmal in hochentwickelten Formen befestigt hatte. Das von Neri geschaffene Oratorium, das allerdings auf die dramatische Liturgie zurückging, in der kunstvollen Ausbildung des vielstimmigen Chorgesangs aber

und in der des ariosen Stils Elemente darbot, die der volkstümlichen Schaubühne gänzlich unbekannt waren, wurde die Grundform einer besonderen musikalisch-dramatischen Gattung: der modernen Oper. Das Schwergewicht lag hier ganz auf dem musikalischen Gebiete; den dramatischen Absichten fiel nur eine nebensächliche Aufgabe zu. Das ist der Zeitpunkt, von welchem ab wir das ursprüngliche Verhältnis, wenn auch nicht bewußt grundsätzlich, aber doch allem praktischen Geschehen nach gründlich verdreht sehen: die Musik gebärdet sich als die Herrin und macht sich das Drama zur Dienerin.

Da, wo das Drama auf eigenen Wegen eine volle Entfaltung gewann, in England und in Spanien, unter Shakespeare und Calderon, blieb das alte Verhältnis gewahrt; freilich nun in fast verkümmerten Formen. Bei beiden Dichtern fällt der Musik nur eine ornamentale Rolle zu, die man sich bei der Betrachtung der phantastischen Stücke Calderons oder beim Sommernachtstraum und beim Wintermärchen Shakespeares noch einigermaßen reich vorstellen mag. Es fehlte diesem neuzeitigen Drama indes die Verschmelzung von Ton und Wort als Träger der Leidenschaften und der ethischen Bedeutung, wie sie in der antiken Tragödie vorhanden gewesen war. So schwer also die Leidenszeit sein mochte, die das Musikdrama zu durchlaufen hatte — wiedergeboren konnte es nur auf dem Wege werden, den die Musik zunächst selbständig eingeschlagen hatte. Eine neue, umfassende Ausdrucksfähigkeit dieser Kunst, der bei den Griechen geübten gewiß gleichwertig aber nicht gleichartig, war entwickelt worden; es kam nun darauf an, ob diese Musik zum Drama kommen konnte, oder ob das Drama seiner Art so entsagen konnte, daß es dieser Musik sich anpassen mochte. Wie der Streit zwischen Idee und Praxis der Schaubühne der Inhalt der Theatergeschichte ist, ist der zwischen Musik und Drama der Inhalt der Geschichte der Oper.

Wieder tat Italien den Schritt, der das Oratorium zur Oper erweiterte. Hierbei schwebte aber ganz ausdrücklich das Ideal des antiken Dramas vor. Aus dem Kreise der Neu-Platoniker, der in Florenz um den Grafen Bardi sich sammelte, entstand die erste Oper, das erste, ganz in Musik umgesetzte Drama. Wir begegnen hier den Namen Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Jacopo Corsi, Emilio de Cavallieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini: 1590 entsteht ‚Il Satiro', von Cavallieri komponiert, 1594 ‚Daphne' von Peri mit Text von Rinuccini, 1600 ‚Euridice', die Festoper zur Vermählung der Katharina von Medici. Bei diesen Opern ist das durchaus besonnene stilistische Prinzip bemerkenswert; dem Drama soll sein Vorrang gelassen werden. Caccini drückt seine Verachtung aus gegen jene Musik, „welche die Worte nicht gehörig vernehmen läßt, Sinn und

Versmaß verdirbt, die Silben bald dehnt, bald verkürzt, um sie dem Kontrapunkt, jenem Zerstörer der Poesie anzupassen". Er will „eine Art Gesang, gewissermaßen einem harmonischen Reden gleich, einführen, wobei eine gewiß edele Verachtung des Gesanges zutage tritt". Soli und Chöre gaben sich als musikalische Deklamationen; die Arie blieb noch unentwickelt, die Instrumentalbegleitung war ganz primitiv, nicht einmal in der Partitur aufgeschrieben, hinter der Szene ausgeführt von Klavicymbalo, Zitter, Violine, Lyra und Laute.

Es ist jedoch schon früher betont worden, daß diese einfachen Stilformen dem Schaubedürfnis jener Zeit keine hinreichende Befriedigung boten. Wie die ‚Euridice' von Peri, füllten die Handlungen dieser ersten Opern kaum eine halbe Stunde aus. Der nächste Schritt war also, Intermezzi, Schaustücke, Tänze einzufügen, wodurch natürlich nicht nur der einheitliche dramatische Charakter, sondern in noch höherem Grade auch der musikalische zerrissen wurde. So konnte ein vollkommener Widerspruch in der Entwicklung der Oper zur Tatsache werden: Vertiefung und Verflachung der Gattung gingen Hand in Hand. Die Vertiefung zeigte sich im Streben nach Verstärkung der dramatischen Intentionen und ihres Ausdrucks. Anfänglich bildete ein Prolog, als Sopransolo gesungen, die Einleitung der Oper; unter Claudio Monteverde, der die zweite wichtige venezianische Musikepoche beherrschte, ausgangs des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts, trat an Stelle dieses Prologs eine Instrumentaleinleitung: die Ouverture. Die Darstellung der Leidenschaften wurde musikalisch immer intensiver, die Dissonanz ein erlaubtes Ausdrucksmittel, das Orchester komplizierter. Die Musik suchte die fortlaufende seelische Linie herzustellen, indem sie die Gesänge miteinander verband, ihnen längere Einleitungen, Symphonien genannt, und Ausklänge, Ritornells, zufügte. Um 1637 entstand dann in Venedig das erste Opernhaus, in dem Monteverdes berühmteste Werke: ‚Orfeo', ‚Arianna' und ‚Tancred' — aufgeführt wurden. Seine Nachfolger waren Francesco Cavalli, der zweiundvierzig Opern schrieb, dann Antonio Cesti, der in seinen letzten drei Lebensjahren (1666 bis 1669) als Kapellmeister des Kaisers Leopold in Wien die Oper hoch brachte. Deren berühmteste Pflegestätte aber wurde Neapel unter Alessandro Scarlatti (1659 bis 1725), der außer zweihundert Messen und einer großen Anzahl von Motetten, Psalmen, Konzerten, allein hundertundsechs Opern komponierte. Solche Zahlen sprechen indes schon eine beredte Sprache: zu einer solchen Ausdehnung des Schaffens müssen schon Klischees der Kunstformen angewendet werden. Und wirklich findet sich bei Scarlatti schon jede Zopfform der italienischen Oper zum

virtuosen Ausdruck gebracht: vor allem die dreiteilige auf das Dakapo eingerichtete Arie, die nun die eigentliche Seele der Oper geworden war. An Stelle des Secco-Rezitativs setzte er das Accompagnato, einen durchkomponierten Dialog. Hier haben wir also Verflachung und Vertiefung gleichzeitig, nur daß die erste bedeutend überwog, denn die dramatische Charakteristik ging über eine konventionelle Deklamation nicht hinaus. Die geläufigsten Namen der Opernkomponisten gewinnen ihren Ruf zuerst in dieser Hochschule der Rokoko-Oper von Neapel: Niccolo Porpora, Giovanni Pergolese, Emanuele d'Astorga, Francesco Feo, Nicola Jomelli, Antonio Sacchini und endlich Niccolo Piccini, der Rivale Glucks in der wichtigsten Opernepoche in Paris. Die eigentlichen Schüler Scarlattis waren Francesco Durante und Niccolo Logroscino, der als der Urheber der komischen Oper zu betrachten ist. Ihre Entwicklung ging von den Intermezzi, der Commedia dell' arte der Volksbühnen aus. Das Übergewicht der Musik zu betonen, erfand Logroscino die breit ausgedehnte Form des Finale für die meist gar zu wesenlosen Handlungen. Wie Antonio Cesti, der Wiener Inaugurator der Rokoko-Oper, fanden viele Italiener den Weg an die deutschen Höfe.

Gleichzeitig aber erstand der Oper auch ein deutscher Komponist in Heinrich Schütz. Sein Operntext war der Rinuccinis von ‚Daphne'; die Oper wurde 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zu einer fürstlichen Vermählungsfeier aufgeführt. Die zweitälteste deutsche Oper scheint die vom Stadtpfeifer und Organisten von St. Lorenz in Nürnberg gewesen zu sein: ‚Seelewig', 1644 aufgeführt und dadurch bemerkenswert, daß es ein deutscher Stoff war, den der wackere Nürnberger komponierte. Von den ambulanten Veranstaltungen einzelner Hoflager abgesehen, konnte sich jedoch erst dreißig Jahre nach dem Großen Krieg eine öffentliche Opernbühne in Deutschland behaupten. Und wieder war Hamburg auch ihre erste feste Stätte. Wieder aber, wie beim ersten Nationaltheater, mit allen Begleiterscheinungen einer verfrühten Theaterkultur: Skandale, Bankrott, Flucht der Direktoren. Die Oper spielte am Gänsemarkt auf der Alsterseite, mit Unterbrechungen von 1678 bis 1717. Der fruchtbarste Komponist dieser Epoche war Reinhard Keiser, der hundertundsechzehn teils ernste mythologische Opern nach italienischen, teils grotesk-komische nach deutschen volkstümlichen Sujets hergestellt hat. Der große Händel hat hier im Orchester gesessen. Ihr Ende nahm diese deutsche Oper, die man sich wohl ziemlich roh vorstellen darf, durch das Überhandnehmen des Geschmacks an der italienischen. Die deutschen Komponisten jener Zeit zogen deshalb auch vor, sich von Haus aus eng an die welsche Schule anzuschließen

und zur Entfaltung ihrer Kunst an irgendeinen Fürstenhof sich zu verdingen. So Johann Fux, der vierzig Jahre lang in Wien Kapellmeister war, Johann Adolf Hasse, der machtvolle Beherrscher der glänzenden Dresdner Oper, selbst Schöpfer von einigen hundert Opern, dann Karl Heinrich Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen und Johann Gottlieb Naumann, der Nachfolger Hasses in Dresden.

* * *

Die Gründe, warum das junge deutsche Theater nicht daran denken konnte, mit den Italienern in deren Stil den Wettbewerb auf sich zu nehmen, brauchen hier nicht nochmals erörtert zu werden. Es war geradezu darauf angewiesen, sich eine eigene anspruchslosere Gattung zu erfinden. Die deutschen Prinzipale sind die regsamsten Helfer bei der Geburt der heimischen Oper gewesen, indem sie nach passenden Stoffen suchten und sie ihren Bühnenverhältnissen entsprechend komponieren ließen. Bezeichnend genug war in dieser neuen Gattung Jean Jacques Rousseau vorangegangen, dessen Singspiel Le devin du village, 1754, das erste dieser Art war. Johann Adam Hiller bearbeitete es für die Kochsche Gesellschaft in Berlin. Unter dem Einfluß der Bestrebungen Josephs II. um das deutsche Nationaltheater schuf in Wien dann Karl Ditter von Dittersdorf seine zahlreichen Bühnenspiele, von denen ‚Doktor und Apotheker' das berühmteste geworden ist. In Mitteldeutschland stand die Dichtung Wielands und die Jugenddichtung Goethes im Zentrum der musikalisch-dramatischen Bestrebungen. Die von Anton Schweitzer nach Wielands Text komponierte ‚Alceste' galt lange als die erste deutsche Oper (1773 im Weimarischen Schloßtheater aufgeführt). Hier entwickelte sich auch das Genre der Melodramen, das ebenfalls von Rousseau erfunden worden war (Pygmalion) und das in Gotter einen geschickten Dichter, in Georg Benda den Komponisten fand (Ariadne, Medea, Nadine). Dann ist hier J. Fr. Reichardt zu nennen mit ‚Ino', ‚Kephalis und Prokris' nach Ramlers Text; ferner Neefe mit ‚Sophonisbe', Abt Vogler und andere Bebauer dieses sehr beliebten Feldes. In die Bahnen des Singspiels schlug mit einem breiten Erfolg ‚Das Donauweibchen' von Ferdinand Kauer ein (vielfach nach den örtlichen Verhältnissen umgetauft; so am Goethe-Theater in ‚Die Saalnixe'); Das Donauweibchen stellt vielleicht am ausgesprochensten die frühe Form der romantischen deutschen Oper dar: sein Stoff ist die umgestaltete Sage von Melusine und bringt den Nixenzauber in Verbindung mit einer naiven Naturlyrik und drastischer Komik (im Kaspar Larifari und der Jungfer Salome) glücklich

zur musikalischen Charakteristik. In der Richtung Dittersdorfs komponierte Johann Schenk weiter, dessen ‚Dorfbarbier‘ lange Lebenskraft bewies. Dann aber kam der musikalische Genosse Raimunds, Wenzel Müller, zur Herrschaft mit der Mischgattung von Posse, Märchen und Oper. Beide Gattungen, das Liederspiel und das Melodrama, fanden übrigens auch in Frankreich und in Italien dauernde Pflege; Gluck und Mozart haben sie noch bereichert. Les comédies, mêlées d'ariettes, wie die Liederspiele auf der französischen Bühne hießen, wurden dann dort fortgebildet in den Vaudevilles.

Die Charakteristik dieses deutschen Liederspiels, im Gegensatz zur italienischen Oper aber auch im Gegensatz zu der von Gluck und Mozart ausgehenden Neugeburt des musikalischen Dramas, ist im Namen der Gattung gegeben: das Lied kommt als musikalischer Schmuck, als Einstreuung in dem meist lustspielmäßig gehaltenen Drama zur Geltung. Die Entwicklung der Oper aber hing davon ab, daß die Musik selbst zum dramatischen Ausdrucksmittel erhoben wurde. Erfüllte nun die zu mächtiger Anerkennung gediehene italienische Oper diese Bedingung?

* * *

Über die üppige Fülle von schwül duftendem Unkraut, worin die Rokoko-Oper auch bei uns emporwucherte, brauchen keine Worte mehr verloren zu werden. In jeglichem Sinne bezeichnet diese sogenannte Kunstblüte einen folgenschweren Abfall von der hochentwickelten Kunstform, die Palestrina dem Oratorium gegeben hatte, sowie von der der Meister des 17. Jahrhunderts. Die durch Innerlichkeit mächtige Musik, die den Verzopfungsprozeß durch das Barock zum Rokoko nicht mitmachte, war deshalb frühe schon von der Opernbühne deutlich abgebogen. Und so schwach und unselbständig die deutsche Dichtung sich in diesem Verzopfungsprozeß erwies, so wurzelwüchsig und von eigener Kraft strotzend zeigte sich der musikalische Genius der Deutschen. Als Stärkster repräsentiert ihn unser Händel, der zwar in London zunächst auch eine Opern-Akademie ins Leben rief und in ‚Almira‘, ‚Nero‘ und ‚Rinaldo‘ drei gewaltige Typen der Renaissance-Oper schuf. Er büßte dabei aber sein Vermögen ein: eine Konkurrenzbühne, von dem italienischen Sänger Senesino begründet, durchkreuzte sein gewaltiges Wollen, und das gab ihm den Anlaß, sich nun ganz der machtvollen Ausgestaltung des Oratoriums zu widmen. Das Händelsche Oratorium, mit seiner breiten Entfaltung der Kunstmittel, mit dem die Stimmungsgewalt des antiken Chors wieder erreichenden wogenden Meere des polyphonen Ge-

sangs war — kann man sagen — das Arsenal der Kräfte für den späteren Aufstieg der heroischen französischen Oper und der deutschen von Gluck und Mozart. Bei Händel zuerst gewann die Arie ihren dramatischen Charakter wieder, wenn sie schon keinen dramatischen Zweck verfolgte. Und nicht minder wichtige Einflüsse gingen für die Entwicklung des Opernstils, wenn auch noch indirekter als von Händel, vom Werke Johann Sebastian Bachs aus.

Und eine solche Erneuerung der Oper tat bitter not: gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war die italienische Oper soweit verwildert, daß das Vorbild des musikalischen Dramas der Renaissance zur absoluten Karikatur ausgewachsen gelten konnte. Die Arien wurden ganz nach Bedürfnis aus einem Werk in das andere verlegt, womit denn bedingt war, daß Text und Charakter sich in allgemeinen Trivialitäten bewegten. Ähnlich verfuhren die Komponisten auch mit den Chören und, selbstverständlich, mit den Balletts — ja selbst mit den symphonalen Teilen der Oper. Nur ein klapperiges Skelett von äußerer Handlung stellte sich, dem Titel entsprechend, als das Drama dar; von inneren Beziehungen der einzelnen Teile zueinander war im stilistischen Sinne kaum noch die Rede. Die einzige Sorgfalt beobachtete man, daß die Tonarten richtig aneinander schlossen, wie es die Kunst jedes Potpourris verlangt. Die Darstellung sah von aller charakteristischen Gestaltung ab; nur die virtuose Gesangskunst verfolgte ihre Zwecke und verfügte dabei ganz nach Bedürfnis über das geistige Eigentum der Komponisten. Noch im Jahre 1807 mußte Grétry in einem offenen Brief an die Theater- und Musikdirektoren darüber Klage führen, daß er eine Aufführung seines ‚Richard Löwenherz' gehört habe, in der neben nur fünfzehn Musikstücken seiner eigenen Komposition elf Einlagen von anderen Tonsetzern gespielt und gesungen worden wären.

Als Gluck, in reifen Jahren schon, von der italienischen Opernpraxis den Weg zu sich selbst fand, war die Reform, die er zum vollen Gelingen führen sollte, in Frankreich bereits von Giovanni Battista Lully angebahnt. Rameau und Grétry waren darin gefolgt. Dabei hatte sich die reife Weiterentwicklung des Renaissance-Dramas auf der französischen Bühne geltend gemacht: die Muster von Corneille wurden ebenso vorbildlich für die seriöse Oper wie die Komödie Molières für die komische. Als ein wichtiges äußeres Moment kam hinzu, daß die französische Opernbühne keine Kastraten kannte. Gluck jedoch war abseits dieser französischen Anläufe zu seiner Reform gekommen. Entscheidend scheint hierbei der Einfluß gewesen zu sein, den der Dichter seiner späteren Texte, Calzabige, auf den Musiker geübt hat. Bisher war auch Gluck von Metastasio bedient worden. Und trotz des vollen Lobs, das A. W. von Schlegel

für ihn hat, war dieser von allen Komponisten umworbene Dichter doch zweifellos der schlimmste Verderber der Opernkultur: er brachte in die Textbücher jene Farb- und Charakterlosigkeit, die den äußerlichen Virtuosenkünsten der „Nichtsalsmusiker" so gefällige Eselsbrücken baute.

Im ‚Orpheus' (1762) trat Gluck mit seinem neuen Stil hervor, fand mit ihm zunächst aber in Deutschland wenig Anklang; man nannte diesen eine „notierte Deklamation". Er schritt jedoch auf dem als richtig erkannten Weg weiter und sprach, was er wollte, auch literarisch in der Vorrede zu ‚Alceste' aus: Mißbräuche verbannen, gegen die schon lange der gute Geschmack und die Vernunft sich empören. Der rhetorische Charakter soll durch charakteristische, auf die besondere Seelenstimmung der Personen eingehende Tonmalerei, nicht nur durch Figuration und Zierrat, Unterstützung finden, „denn ich meine, daß die Dichtung von der Tonkunst in derselben Weise unterstützt und gehoben werden muß, wie die korrekte Zeichnung eines Gemäldes durch den Glanz der Farben und durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, welche die Figuren beleben, ohne ihre Umrisse zu beeinträchtigen".

Die entscheidenden Kämpfe für seine Neuerung fielen in seine Tätigkeit in Paris, wohin er, schon neunundfünfzig Jahre alt, 1773 kam und mit Piccini, dem gefeierten Meister der italienischen Schule, in Wettbewerb trat. ‚Iphigenie in Aulis' wurde 1774 dort aufgeführt; dann ‚Orpheus' und ‚Alceste'. Die Partie des Orpheus, in Wien für den Kastraten Guadagni gesetzt, wurde in Paris für den Tenor Le Gros umgeschrieben. Endlich trat er mit ‚Armida' in direkten Zweikampf mit Piccini, der im ‚Roland' ungefähr denselben Stoff behandelt hatte. Seinen vollen Sieg entschied, 1779, ‚Iphigenie auf Tauris'.

Während die Ouverture der italienischen Oper konservativ auf der Form der Motette beharrte, gab Gluck in seinen Vorspielen schon ein überzeugendes Muster von Vertiefung: er hob das Vorspiel zur Symphonie mit programmatischem Ausdruck der folgenden Handlung. Er erlöste die Arie aus der herkömmlichen Phrasierung und gab ihr die Form des Lieds. Das Orchester diente konsequent der Charakterisierung der Vorgänge und Personen, und die Sätze für Chor und Ballett schmiegten sich als organische Bestandteile der Handlung ein, wobei, wie es der Furien-Chor im Orpheus zeigt, der dramatische Dynamismus zur ausdrucksvollen Steigerung gelangte. Alle diese Erweiterungen der Oper zum Drama wurden nun zwar von den führenden Geistern der Zeit mit größtem Beifall begrüßt, Glucks Stil hat indes doch nur einen mittelbaren Einfluß auf die Weiterentwicklung — oder richtiger auf das Werden — der

deutschen Oper gehabt. Um so bestimmender wurde er für die französische Oper. Gluck und Grétry sind als die Schöpfer der modernen großen und der komischen Oper Frankreichs zu betrachten. Im ernsten Stil wurde Gluck konsequent von Méhul fortgesetzt, dessen ‚Joseph und seine Brüder' als wesentlich vorgeschrittenes Dramma per musica auch auf deutschen Bühnen frühzeitig und dauernd Bürgerrecht gewann. Dann folgten auf dieser Bahn Cherubini, in Deutschland namentlich durch ‚Lodoiska' (1791), ‚Medea' (1797) und ‚Der Wasserträger' (1800) vertreten; Niccolo Issouard, dessen ‚Cendrillon' (Aschenbrödel) eine der beliebtesten Opern der deutschen Bühne wurde; Boïeldieu mit ‚Kalif von Bagdad', ‚Die weiße Dame' und ‚Johann von Paris'; Auber mit ‚Der schwarze Domino', ‚Maurer und Schlosser' und — als ein Grenzwerk zwischen der älteren und der moderneren Oper —: ‚Die Stumme von Portici'. Hérold mit ‚Zampa' und ‚Marie'; Halévy mit der ‚Jüdin' und ‚Der Blitz'; Adam mit dem unverwüstlichen ‚Postillon' gingen diesen Weg weiter, an dessen Endziel endlich dann Gounod mit ‚Faust' und ‚Romeo', Thomas mit ‚Mignon' und ‚Hamlet' anlangten.

Eine schulgemäße Kultur bereitete als Beherrscher der Berliner Oper der französischen in Deutschland Gaspard Luigi Pacificio Spontini (in Berlin von 1820 bis 1841). Richard Wagners Bekenntnis seiner Abhängigkeit im ‚Rienzi' vom Stil Spontinis, den er zuerst richtig auf die Ausgänge bei Gluck zurückdeutete, läßt uns den wichtigen Einfluß begreifen, den Spontini auf die deutsche Opernbühne geübt hat. Seine Werke: ‚Fernando Cortez', ‚Die Vestalin', ‚Olympia', ‚Agnes von Hohenstaufen' beherrschten dreißig Jahre lang den Spielplan. Stellt die Linie der klassizistisch-dramatischen Musik in Frankreich die Abfolge von Gluck dar, so ist doch nicht zu übersehen, daß diese Abfolge keine strenge war und daß, weiter in das Jahrhundert hinein, wieder eine Stilvermischung mit der neuitalienischen Richtung, die noch zu betrachten sein wird, stattfand.

Zwischen diesen beiden Welten steht nun aber, in der isolierten Stellung der genialen Erscheinung, der eigentliche Schöpfer der deutschen Oper, steht Wolfgang Amadeus Mozart. So groß in seiner subjektiven Bedeutung, daß sich an das köstliche Werk, das er der deutschen Bühne schenkte, zunächst keine Schule knüpfen ließ. Grazie und künstlerische Logik bezeichnen die alte französische Oper, die den Geist der französischen Renaissance-Kultur fortsetzte, bis, mit der Julirevolution etwa, der moderne bourgeoise Geist und mit ihm rohere, sensationelle Bedürfnisse obenauf kamen, denen der Klassizismus nicht mehr entsprach, der deshalb seine Machtstellung an die Romantik einbüßte.

Grazie und künstlerische Logik besaß in hohem Grade auch Mozart;

dazu aber das, was den französischen Komponisten, was selbst dem Deutschen Gluck durchaus gefehlt hatte: die Unmittelbarkeit des Natürlichen. Der durch Haydns Einfluß in Mozart ausgebildete Zug zu individuellem Leben in der Tongebung, wodurch der alte Meister schon die deutsche Symphonie aus dem Formalismus zu blühender Frische erlöst hatte, wurde in der Oper Mozarts die gestaltende Kraft. Auf keinen glücklicheren Weg konnte dieses reich begabte Naturell, dieser Musiker par excellence, gelenkt werden, denn in dieser treuen Anlehnung an die Natur empfing noch seine geringste künstlerische Äußerung den unverwischbaren Zauber einer unaufhörlich in Blüte und Frucht stehenden Phantasie. Mozart trat wie eine elementare Erscheinung in die Welt: die Natur selbst gab sich als Musik; und ebenso die menschliche Wesenheit, die ihrer inneren und äußeren Bedeutsamkeit nach sich gleichsam in Melodie auflöste. Selbst wo Mozarts Gestalten im Konventionellen beharren, empfangen sie doch durch die musikalische Charakterisierung jene Erhöhung zur individuellen Erscheinung in ihrer scharf begrenzten Eigensphäre, die nur der geborene Dramatiker erreicht. Abgerundet, fertig und erschöpft bis in den kleinsten Zug sind seine Geschöpfe — wie die Shakespeares; daher ihre unzerstörbare Lebenskraft. Sie sind nicht Produkte eines nach vertieften Grundsätzen verfahrenden Kunststils, wie die Glucks: Mozart kann sogar getrost die Prinzipien der musikalisch-dramatischen Deklamation beiseite lassen — und tut es, in die überlieferte gebundene Form des Musikstücks zurückfallend, oft genug — er verfügt dann noch immer über ein so bestimmtes und aus sich selbst leuchtendes Kolorit, daß der Eindruck der voll und scharf umrissenen Individualität nie ausbleibt. Im Element ihres Daseins sind sie von Haus aus vollkommen und unzerstörbar. Das Wunder dabei ist nur, daß diese organische Lebendigkeit durch ein Kunstmittel erreicht wurde, das bisher nur zum pathetischen oder ethischen Ausdruck der Seele, nicht aber als eigentliches bildnerisch-plastisches Element brauchbar gefunden worden war. Und wieder war es die proteïsche Gestaltungskraft seiner Musik, die dieses eminent dramatische Vermögen von den einzelnen Gestalten auf das Ganze, auf den Aufbau und den inneren Zusammenhang der Handlung übertrug. Wie er die Teile aneinander knüpfte und einen aus dem anderen entwickelte — beispielsweise aus dem dramatischen Rezitativ-Duett zwischen Donna Anna und Octavio die Arie „Zur Rache" — zu welcher Macht der glücklichsten Natürlichkeit in der Handlungsfolge er seine Finale leitete — im ersten Akte der Zauberflöte und des Don Juan —: das stellte sich als die Offenbarung eines genialen dramatischen Instinkts dar und als eine Stufe in der Entwicklung des musikalischen Dramas, die ihm keiner vorgearbeitet hatte.

Das war aber auch das einstweilen Unnachahmbare seiner Kunst. Die Musik als bildnerisches Ausdrucksmittel des Dramas mußte erst eine Erweiterung erfahren und ein intimeres gegenseitiges Durchdringen der hier zur Verbindung auffordernden Elemente: der plastischen Gestaltungskraft und der differenzierten Charakteristik der Empfindungen. Die so gereiften Mittel mußten sich ferner dem Hauptzweck dienend unterordnen, um den dramatischen Vorgang, in seiner echten Bedeutung als Austrag von leidenschaftlichen und sittlichen Strebungen, erschöpfend zu illustrieren. Mozarts Melodik und sein Orchester wiesen den Weg, wie das Ausdrucksvermögen allgemeiner Empfindungen — Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei, Haß, Zorn, Mut und andere — zu dem besonderer und individuell sich gebender seelischer Regungen und Situationen zu erweitern sei. Mit geringen subjektiven Unterschieden stellen die Opern vor Mozart im wesentlichen doch nur eine uniforme Gattung dar; ‚Die Entführung aus dem Serail' aber ‚Don Juan', ‚Die Hochzeit des Figaro', ‚Die Zauberflöte', — das sind vier Welten: jede für sich, mit ihrer eigenen ideellen Sphäre, mit ihrem eigenen Milieu; jede in sonniger Fülle und in der Harmonie eines vollendeten Organismus. Überall wuchert freilich auch noch die Ornamentik des Rokoko herein und überwuchert zuweilen die reine poetisch-musikalische Natur. Selbst aber dieser Formalismus ist so stilrein, so innerlich lebendig und vor allem ein neben oder sogar über die Natur tretendes geistiges Element, daß man ihn nicht entbehren möchte. Gibt es doch schlechterdings kein einziges Kunstwerk, das nicht solche Spuren der zeitlichen Konvention trüge: nur daß das verarmte Kunstempfinden Späterer in diesem Konventionellen überhaupt das künstlerisch Wesenhafte zu sehen sich gewöhnt hat, für die innere, in ihrer Unzerstörbarkeit als Schönheit hervortretende Seele aber blind ist!

Das Medium, das die dramatische Musik durchschreiten mußte, um über Mozart noch hinauszukommen, stilistisch unabhängig zu werden vom Konventionellen, ist die Musik Beethovens. Nicht sowohl die in seiner einzigen Oper ‚Fidelio' als vielmehr die seines symphonalen Lebenswerks. Die Symphonie Beethovens erst erschöpfte die Welt nach ihrer sinnlichen Seite und fand auch die musikalische Kunstform für deren metaphysische Beschaffenheit, wie sie von Geist und Gefühl begriffen wird. Diese Riesenharfe, deren Krone ins Sonnenlicht der heiteren Verklärung hinaufreicht und die doch im dunkeln Strom des mystischen Weltgrunds steht, von dessen schwarzen Gewässern umspült, mußte erst geschaffen werden. Als kunsttechnisches Mittel erschien dieses Medium im Orchester Beethovens. Geistig aber bezeichnet das Verhältnis Beethovens zur klassischen Dichtung und zu Shakespeare die innere Welt, der er angehörte. Zum künstle-

rischen Genius Mozarts trat in dieser Erscheinung die Gewalt des großen Ethikers und prophetischen Deuters des Alls: Grund genug, daß Beethoven lange Zeit unverstanden blieb.

Betrachtet man die theatergeschichtlichen Niederschläge der Schöpfungen Mozarts und Beethovens, so ist in der Resonanz beider Meister ebenso die Einwirkung der Romantik zu spüren wie bei der der klassischen Dramatiker. Mozart wurde als zu naiv und einfach beiseite gesetzt, und Beethoven erdrückte in seiner unverstandenen Metaphysik, die ganz aus dem Urgrund des revolutionären und doch heroischen Welterfassens herauswuchs, die romantische Selbstgefälligkeit, die ihn deshalb ablehnte. „Sie macht mir kein Plaisir", sagte Felix Mendelssohn von der Neunten Symphonie. Dennoch war es die durch die Romantik bewirkte Bereitschaft der vorherrschenden Gestimmtheiten und Neigungen, die, von schöpferischen Kräften auf dem Gebiete der Musik und besonders der dramatischen Musik aufgenommen, einen bedeutsamen Übergangsstil ins Leben rufen sollte. Das Wiederaufleben des Volkslieds war hierbei ein wirksamer Anstoß gewesen. Bis auf Mozart war die Musik in fast allen ihren Gattungen ganz allgemein humanistisch geblieben: nun brachte auch hier die Romantik den Zuschuß von örtlicher Farbe und psychologischer Sonderart der Charakterisierung. Der Liedergenius Franz Schuberts steht vermittelnd und befruchtend zwischen Mozart und den romantischen Komponisten. Man kann der Romantik in der Musik sogar im allgemeinen einen durchaus günstigen Einfluß einräumen. Ein gutes Teil des schablonären Charakters der italienischen Oper und ihrer Banalität hatte sich aus der fast stumpfsinnigen Gewohnheit herausgebildet, sich im Kreise bestimmter Stoffgebiete zu bewegen: Virgil, Ovid und dann Tasso und Ariost, das waren die dichterischen Nährväter der Textdichter, auch des Allerweltmannes Metastasio. Mit Daphne und Euridice hatte die Renaissance-Oper begonnen; seitdem waren, in idealer Kongruenz mit dem Barock der anderen Künste, die Gestalten der Voll- und Halbmythologie gewissermaßen die einzigen würdigen Gegenstände für die musikalisch-dramatische Behandlung geblieben. Die bekanntesten und beliebtesten dieser Stoffe — wie eben Orpheus, Iphigenie, Ariadne, Alceste, Dido, dann Armida, Roland, Andromache — sind im Verlauf von zweihundert Jahren zu dutzend- ja zu hundertmalen komponiert worden. Und da das in der Regel nur aus formalistischem Ehrgeiz geschah, waren die poetischen Motive, statt vertieft, zugunsten der ornamentalen Ausladungen immer mehr verflacht worden. Aus den Schatzgruben der Romantik kam nun zunächst einmal ein Reichtum neuer Sujets ans Tageslicht, der die Erfindungskraft der Talente wohltuend befruchtete.

Schon durch die in diesem Sinne interessante Stoffwahl gewann sich Karl Maria von Weber breiten Boden: das Zigeunertum in Preziosa, die deutsche Wald- und Jagdpoesie im Freischütz, dann der Orient, wie ihn die Märchen von Tausend und einer Nacht spiegeln, im Oberon, das glänzende Rittertum in Euryanthe waren mindestens neue Sensationen. Aber er enthüllte auch neue Kräfte der Gestaltung. Als Sohn und Zögling des lebendigen Theaters entfaltete er ein bemerkenswertes dramaturgisches Geschick, das die musikalische Formgebung bestimmte. Noch intensiver als Mozart legte er das Charakteristische im Musikalischen fest, erweiterte das Rezitativ abermals über Gluck hinaus zum dramatischen Dialog mit melodiöser Führung. Der liedmäßigen Arie gab er starke dramatische Farbe. Wie unabhängig Webers Kraft zu schildern, in Stimmung zu malen, von der wüsten romantischen Theatralik ist, die sich ihm in der Folge anheftete, kann jederzeit eine geschmackvolle Inszenierung der Wolfsschlucht erweisen; es gehört dazu nichts als der Schauer des Waldes in einer wetterleuchtenden Nacht; alle Feuerwerkerei ist Vergröberung eines unserer phantasiemächtigsten Gestalters in Tönen. An dieses Vermögen reichte keiner der Dichter der Romantik heran; der Weber darin ebenbürtige, E. Th. A. Hoffmann, hat den Weg, den er als Opernkomponist einschlug, leider nicht weiter verfolgt. Er hätte auch gegen Weber unterliegen müssen; denn Webers entscheidende Stärke war eben durch das vorhin erwähnte Medium erlangt: der Musiker Weber war durch die Schule Beethovens gegangen; dessen Orchester der Symphonie wurde die technische Grundlage der Weber-Oper.

In Kampf und Not gegen eine Rivalenschaft stehend, die nun gleich zu betrachten sein wird, und zum guten Teil in seinem wertvollsten Wollen vom seichten Konventionalismus seiner Zeit doch mißverstanden, mahnt Webers Erscheinung an die Heinrichs von Kleist; vom Schicksal diesem auch darin zum Genossen bestimmt und der deutschen Kunst zur Tragik, daß auch ihn der Tod fällte, ehe sein Leben in den Sommer der Reife trat.

Webers dramatisch-begabte Schülerschaft hat sich mehr durch intellektuelle Treue als durch schöpferisches Vermögen ausgezeichnet. Die eigentlichen Musiker der Romantik, Schumann und Mendelssohn, gewannen kein näheres Verhältnis zur Bühne, wenigstens nicht zur Oper. Mendelssohns Verdienste um das Drama sind mehrfach schon hervorgehoben worden. Von Schumann ist auf der Bühne die Musik zu Byrons ‚Manfred‘ im Gebrauch geblieben; man kann sagen: aus Gedankenlosigkeit! Denn ein gründlicheres Mißverständnis der dichterischen Idee ist in der musikalischen Literatur schwer aufzuweisen. Auch seiner ‚Genoveva‘ fehlte alle und jede dramatische Kraft. Als

dramatischer Charakteristiker jedoch trat Heinrich Marschner hervor. Aus seiner reichen Tätigkeit für die Bühne sind die Opern ‚Hans Heiling', ‚Templer und Jüdin' und ‚Vampyr' lebendig geblieben. Seine musikalische Erfindung war gering oder, wo sie kräftiger hervortrat, nicht sehr edel; aber er wußte Gestalten und Handlung in plastische Formen zu gießen. Als der glänzendst begabte Musiker der Romantik stand in Frankreich auf einem fast verlorenen Posten Hector Berlioz. Aber er stand auch im Kampf mit sich selbst: die musikalische Form, die ihm als eine Synthese von Gluck, Mozart und Beethoven vorschwebte, deckte sich nicht mit seinem naturalistischen Empfinden. Er geriet darum einerseits leicht ins Maßlose und fiel anderseits wieder jäh ab zum formalen Konventionalismus. In seinen symphonischen Dichtungen ist die Stileinheit besser gewahrt als in den Opern: ‚Benvenuto Cellini', ‚Der Fall Trojas', ‚Die Trojaner in Karthago', ‚Benedikt und Beatrice'. Die Palette seines Orchesters war vielleicht der schätzbarste Zuwachs an technischen Mitteln, den die Musik nach Beethoven noch erfahren hat.

Musik- und theatergeschichtlich bedeutsam wurde jedoch fast gleichzeitig mit der romantischen deutschen Oper die Richtung der jüngeren italienischen Oper. In Gioachimo Rossini fand sie ihren fähigsten Führer. Die Opera seria und die Opera buffa traten in bemerkenswert zusammengestrafften Formen, mit verjüngter melodiöser Empfindung, aufs neue hervor. Rossinis ‚Barbier von Sevilla' gewann, 1819, die breiteste Gunst namentlich des deutschen Publikums. Auch seine früheren ernsten Opern: ‚Die Italiener in Algier', ‚Elisabeth', ‚Othello', ‚Aschenbrödel', ‚Moses', belebten die Vorliebe für italienische Musik wieder aufs kräftigste. Ihm folgte Bellini, von dessen Werken in Deutschland namentlich ‚Die Nachtwandlerin', ‚Montechi und Capuletti' und ‚Norma' geschätzt wurden. Dann Donizetti, der Schöpfer des ‚Liebeselixir', der ‚Lucrezia Borgia', des ‚Don Pasquale', der ‚Lucia di Lammermoor', der ‚Favoritin' und der ‚Regimentstochter'. Mit einer zunächst trivial empfundenen Wirksamkeit gipfelte diese Richtung in Verdi, der als ein neuer Generalissimus der welschen Opernkunst ungefähr gleichzeitig mit Wagner die Wahlstatt betrat; ‚Rigoletto', ‚Der Troubadour' und ‚La Traviata' bedeuteten wiederum beispiellose Erfolge, während Wagner dreißig Jahre lang im heftigsten Kampf um die Teilnahme seines Volkes stand. Aber als eine seltene und gerechte Genugtuung für den Genius der deutschen Musik, dem die Entwicklung auf diesem Kunstgebiet oblag, darf es empfunden werden, daß Verdi, durch die innere Kraft dieses Geistes bezwungen, in seinem Schaffen ihm immer näher rückte. Diesen Weg ging er über die, 1871, für Kairo geschaffene ‚Aida' zu ‚Othello' und ‚Falstaff'.

Die volle, vermöge der melodiösen Bereicherung den Neu-Italienern zufallende Gunst der Opernliebhaber bewirkte nun, in Frankreich so gut wie in Deutschland, ein Wiederabbiegen von dem kaum mit Erfolg betretenen Wege musikalischer Charakteristik. In Aubers Stummen von Portici trat, wie angedeutet, die Verschmelzung der beiden Richtungen: der französisch-deutschen und der jung-italienischen zum ersten Male mit überwältigendem Erfolg in Erscheinung. Gleichzeitig machte auch Rossini beim heroischen Stil der Franzosen eine gewichtige Anleihe: sein ‚Wilhelm Tell' entstand und trat, 1829, seinen Siegeszug durch Europa an. Die Stumme von Portici und Tell, das waren die beiden starken Muster, an denen sich der Ehrgeiz des Mannes entzündete, der nun für ein halbes Jahrhundert der führende Genius der deutschen und der französischen Opernbühne werden sollte: Giacomo Meyerbeer. ‚Robert der Teufel' — nach Heine: das große Theaterstück voll Teufelslust und Liebe, mit dem romantisch-schwülstigen Text von Scribe — war der vielvermögende Erstling dieses neuen Genres: „Große Oper".

Was Richard Wagner von der Stummen von Portici sagt: „heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen", paßt für die ganze Gattung, sobald eine Kraft als Schöpfer hinter ihr stand, in der sich Temperament und spekulative Berechnung des Effekts so glücklich mischte wie bei Meyerbeer. ‚Robert', ‚Die Hugenotten', ‚Der Prophet' übten in ihrer theatralischen Wucht einen derartigen Druck auf die Produktion und auch auf die Bühnenkunst aus, daß dieser Stil in dem bezeichneten Zeitraum — man könnte sagen — das mächtigste, in der Praxis der Bühne jedenfalls das ausschlaggebende Moment der gesamten Theaterkultur wurde. Es ist überflüssig hinzuzufügen: vorwiegend im übelen Sinne. Was hier durch die nur raffinierte Zusammenhäufung aller Kunstmittel: lärmende, bunte Handlung, Entfaltung dekorativer Pracht, auf immer stärkste, immer im Superlativ gipfelnde Sensationen berechnete Musik, die Orchester und Sänger zur äußersten sinnfälligen Verve fortreißt, geboten wurde, drängte sich so vorlaut und siegesfrech in den Vordergrund aller theatralischen Interessen, daß sämtliche anderen Kunstgattungen in den Schatten gerückt erschienen und der Anteil, den sie forderten, ihnen fortan höchstens als Nachsicht gewährt wurde. Von den wenigen deutschen Bühnen abgesehen, die dem Drama als Pflegstätten vorbehalten waren, standen alle Theater im Tributverhältnis zu diesem verlockenden, schimmernden Ungeheuer: Große Oper — das auch nur durch Hekatomben zu sättigen war. Die ganze liebe Anstrengung um Dichtung und Literatur, um Stil und Gesamtwirkung der Schauspielkunst, um die Kulturbedeutung der Schaubühne überhaupt, war nun in der Ökonomie des Theaters stets doch nur eine

ganz nebensächliche Sorge gegenüber der: für die zwei oder drei Hauptabende der Theaterwoche, namentlich aber für den Sonntag, die große Oper mit möglichstem Glanz herauszubringen. Jahrzehnte durch wäre es als eine Tat des Wahnsinns betrachtet worden, hätte etwa einmal ein Hoftheater am Sonntag ein klassisches Drama gespielt: der Tag der größtmöglichen Kasseneinnahme, der Tag der Muße und der Feier für die Millionen der um Nationalwohlfahrt bemühten Schaffenden gehörte der großen Oper, diesem Inbegriff der dramatischen Kräfte; gehörte der banalsten Kunstlüge, die je ein Kulturvolk sich erfunden: von Rechts wegen, da man längst ja künstlerische Kultur anders nicht begriff.

* * *

Ehe nun die mannigfache Bedeutung der durch Wagners Erscheinung bewirkten Wandlung betrachtet wird, mag, wieder in allgemeinen Umrissen, die technische Entwicklung der deutschen Opernbühne bis zum Zeitpunkt dieser Wandlung umschrieben werden. Der Aufnahme der deutschen Oper und ihrer theatralischen Pflege waren im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts mancherlei günstige Umstände entgegengekommen. Nach den fast ununterbrochenen Kriegsläuften dieser Zeit sahen sich nur noch die reichsten Höfe in der Lage, den kostspieligen Apparat der welschen Oper in Gang zu halten; fast alle aber waren aufs beste gerüstet, der bescheideneren deutschen Schwester Gastfreundschaft erweisen zu können. Denn Deutschland war ausgezeichnet durch seine ausgebreitete Musikpflege. Als die Primadonnen und die Kastraten von dannen zogen, blieben an den Hoflagern überall vortrefflich geschulte Kapellen zurück. Deutschland war das Land der Musiker. Eine Hof- oder Hauskapelle zu unterhalten, war selbst noch bei den reichsunmittelbaren Adeligen Tradition und ein zünftiges Orchester auch fast in allen Städten stehende Einrichtung, wie sie sich aus dem Institut der Stadtpfeifer entwickelt hatte. Es gab für die Musiker ein strenges, durch ganz Deutschland geltendes Innungsgesetz: in dieser Hinsicht war eine weit reifere Entwicklung erreicht als sich der Stand der Schauspieler etwa einer solchen hätte rühmen können. Der deutsche Musiker, der seine regelrechte Lehrzeit bei einem Meister durchgemacht haben mußte, galt als eine in seinem Berufe durchaus zuverlässige Kraft. Und überall fanden sich auch wohlunterrichtete Kapellmeister; oft selbst von bedeutender Fähigkeit für Komposition. Kam also das deutsche Theater, mit nichts ausgerüstet als mit seinen paar „Originalstücken", auf der Wanderschaft in die Residenzen und Mittelstädte, so mochte ihm in der Regel wenig Gunst winken. Anders, wenn es mit einem Sing-

spiel-Repertoire und mit geeigneten Darstellern für die Oper auftrat. Die stabilen Orchester ermöglichten dann leichterhand eine Opernstagione, wenn auch nur von kurzer Dauer. Oft fand man aber auch Gefallen an der Sache, und es bildete sich ein dauerndes Verhältnis. Das deutsche Schauspiel wurde dann als Zugabe mit Nachsicht geduldet, bis zuweilen eins mit dem anderen wuchs und so der Ehrgeiz erwachte, aus dem zusammengerafften Material, der Mode gemäß, ein Nationaltheater zu bilden. Die musikalischen Kapellen waren zu diesem Vorgang meist die bestimmende Veranlassung.

Lange Zeit galt Wien als die Kapitale der Musik in Deutschland und als die der deutschen Oper, wie sie sich gleichzeitig mit dem deutschen Schauspiel unter der Fürsorge Josephs entwickelt hatte. Sie hieß entsprechend die „Nationaloperette": das Stiefgeschwister der italienischen Oper, und Madame Lange war ihre „lieblichste" Sängerin. In der Nationaloperette wurde, 1781, Glucks Taurische Iphigenie gespielt und ein Jahr später Mozarts Entführung; das waren recht eigentlich die Geburtstage der deutschen Oper. Von 1787 ab wurden dann die Opernvorstellungen ins Kärnthnertor-Theater verlegt, das sich so als die besondere National-Hofopernbühne entwickelte. ‚Cosi fan tutte' erschien dort 1790. — Als ein Memento aus der Chronik möge folgende Notiz hier Platz finden: „Am 31. März 1795. Veranstaltet von der Witwe des Kammer-Kompositeurs Mozart: La Clemenza di Tito. Nach der ersten Abteilung wird Herr Ludwig van Beethoven ein Konzert auf dem Klavier von Mozarts Kompositionen spielen". —

Bis 1806 teilten sich die italienische und die deutsche Oper, meist friedfertig, zuweilen aber auch heftige Parteiungen erregend, in die Aufgabe, das Publikum zu vergnügen. Dann trat, wie wir schon wissen, das Theater Schikaneders, das spätere Theater an der Wien mit dem Hofoperntheater in Wettbewerb, und zeitig fingen auch die anderen Volkstheater, das Leopoldstädter und das Josephstädter an, die sich bietende Konjunktur auszunutzen und die Oper auf ihre Bühnen zu verpflanzen. In besonderer Blüte stand am Kärnthnertor und durch lange Strecken auch „An der Wien" das Ballett in Blüte; an erstgenannter Stelle war Aumer als Arrangeur gefeiert und die „göttliche Bigottini"; „An der Wien" war eine bedeutsame Epoche die des Horscheltschen Kinder-Balletts. Zweihundert Personen, meist halbwüchsige Mädchen, wurden hier mit einem Gesamtaufwand von 4000 Gulden pro Jahr beschäftigt. Auf den Kopf kam also ein Durchschnittsjahresgehalt von 20 Gulden: das läßt eine trübe Reflexion erwachen über das Theater „als moralische Anstalt". Doch gingen aus dieser Schule berühmte Namen hervor: die beiden Elßler, Therese Heberle, die Grillparzer besungen

hat, die Rustia, Angioletta Meyer u. a. ‚Der Berggeist' und ‚Rübezahl' waren die beiden Hauptzugstücke. Die Orchester der beiden großen Operntheater waren für ihre Zeit hervorragend; Konzert- und Oratorien-Aufführungen in regem Schwung. Das Publikum der Opern und Balletts wird als im hohen Grade unbändig geschildert; die Ausbrüche des Beifalls werden „wild" genannt. Alle Nebeninteressen und schlechten Instinkte fanden hier natürlich noch einen fruchtbareren Boden als in den schlichten Schauspielvorstellungen.

Wien war bei diesem ausgedehnten Opernkultus natürlich auch die Hauptarena für den Kampf der Richtungen. So 1819, als Rossinis Barbier erschien. Die ganze Stadt war in Heerlager geteilt: Rossinianer und Antirossinianer. Bald hieß es, „Gluck sei abgetreten, Mozart ziehe nicht mehr, Rossini sei der Beherrscher". Um die Mitte des Jahrhunderts wurde dann hier der Boden für noch erweiterte Spekulation. Einer der Direktoren des Josephstädter-Theaters, Johann Hoffmann, baute ein Thalia-Theater, auf dem, 1857, Wagners Tannhäuser zuerst aufgeführt wurde. Dann kam die Periode der Operette herauf. Begleiterscheinungen waren fast das ganze Jahrhundert hindurch häufige Bankrotte und infolge deren fortwährender Wechsel der Direktionen und des Genres. 1873 entstand als selbständiges Opernhaus die Komische Oper, unter Albin Swoboda, die in ihrer kurzen Lebenszeit von acht Jahren neun Direktoren sah. Sie brannte am 8. Dezember 1881 nieder. Seitdem blieb das Opernwesen Wiens wieder in der Hofoper zentralisiert.

Von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung war nächst und sogar vor Wien das Dresdner Theater. Hier behauptete die italienische Oper am längsten ihre Herrschaft und entfaltete noch eine Üppigkeit sonderer Art, als sie überall sonst sich schon in ihrer Existenz bedroht sah. Die Schauspielgesellschaften von Bondini und Joseph Seconda, die im Linkschen Bade spielten, hatten, von 1785 an, auch die deutsche Oper eingeführt. Mozart zwar war im wesentlichen von den Italienern gespielt worden: ‚Cosi fan tutte' 1791, ‚Il flauto magico' 1794, erst 1810 aber ‚Don Giovanni'. Der Nachfolger Hasses, Johann Gottlieb Naumann, wurde 1801 durch Ferdinand Paër ersetzt, der mit seiner Gattin Francesca, geborene Riccardi, der ersten Sängerin der Zeit, die Rokoko-Oper noch einmal zu großem Glanze brachte. Sein berühmtestes Werk war ‚Sargino', 1803 aufgeführt. Körner berichtet aus dieser Periode an Schiller: „Überhaupt ist das Publikum der Oper hier im ganzen gebildeter als das des Schauspiels". Paër wurde 1807 von Napoleon nach Paris entführt; sein Nachfolger an der italienischen Oper Dresdens wurde Francesco Morlacchi, der Rivale Webers. Zwischen diesen beiden Männern wurde in den nächsten Lustren der Kampf um die Aner-

kennung der deutschen Oper und deren Entwicklungsfähigkeit geführt. Weber hatte sich um diese in Prag schon hoch verdient gemacht; als Komponist der ‚Schwertlieder' Theodor Körners namentlich war sein Ruhm schon ein ausgebreiteter, als die Secondasche Gesellschaft seinen ‚Abu Hassan', 1814, und seine ‚Silvana', 1816, in Dresden spielte. Dort wurde Graf Vitzthum auf ihn aufmerksam, der Intendant, der Weber in Karlsbad bald darauf persönlich kennen lernte und ihn in die sächsische Hauptstadt zog. Trotz des Einspruchs des Ministers Einsiedel, der die Errichtung einer deutschen Oper „als noch zu unreif" ablehnte, setzte Vitzthum die Aufnahme eines deutschen Personals und die Anstellung Webers durch. Dieser erhielt 1800 Taler Gehalt, führte aber, dem allmächtigen Morlacchi in jeder Weise nachgestellt, nur den Titel Musikdirektor. Auch als er im nächsten Jahre zum wirklichen Kapellmeister ernannt wurde, blieb er dauernd im Nachteil, da sein deutsches Opernpersonal, gegen das vorzügliche der Italiener, durchaus minderwertig war. Man behandelte ihn mit Geringschätzung, ja wohl gar mit Mißtrauen als einen Demokraten, wegen der von ihm komponierten Kriegs- und Freiheitslieder, und war eigentlich aufs höchste überrascht, als ‚Preziosa', am 15. März 1821 in Berlin aufgeführt, stürmischen Erfolg fand, der durch den des ‚Freischütz', am 18. Juni 1821, noch überboten wurde. Drei Jahre später noch fragte der neue Intendant, Lüttichau, als die Berliner Weber wieder einmal überschwenglich gefeiert hatten, seinen Kapellmeister: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

Der Weg war dornenvoll, den Weber die deutsche Oper emporzuführen hatte; die gröbsten Schikanen und eingewurzelten Schlendrian hatte er zu besiegen oder zu beseitigen. Bei aller Reizsamkeit seines kränklichen Wesens ging er jedoch mit unbeirrbarer Sicherheit seinen Absichten nach. Er setzte eine strenge Disziplin bei den Proben durch, von der bisher bei der Primadonnen-Wirtschaft nie ein Schimmer bestanden hatte; er schuf einen Opernchor, um sich nicht länger mit den Kreuzschülern behelfen zu müssen, die, zur Hälfte in Frauenröcke gesteckt, bisher in der deutschen Oper gesungen hatten, und berief zu diesem Behuf den hervorragenden Gesanglehrer Johannes Aloys Miksch als Chordirektor. Endlich schlug auch in Dresden die Stunde seines Triumphs, als, 1822, Wilhelmine Schröder-Devrient der deutschen Oper gewonnen wurde und, 1823, den Fidelio Beethovens zum großen Ereignis gestaltete. Aber schon war Webers beste Kraft gebrochen; er brauchte eine Hilfe und fand sie in Heinrich Marschner, der, 1823 als Musikdirektor angestellt, so nachdrücklich in die Bahnen Webers gelenkt wurde.

Die am 31. März 1824 aufgeführte ‚Euryanthe', mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle, fand eine enthusiastische Aufnahme, ob-

wohl man den Text — wie auch heute noch — tadelte. Die deutsche Oper war auf die Stufe der Ebenbürtigkeit gehoben und Weber auf dem Gipfel seines Ruhms. Im Auftrag von Kemble schuf er dann noch für das Covent-Garden-Theater in London den ‚Oberon' — seinen Schwanengesang. Auch die kurzen Jahre in Dresden auf der Höhe seiner Erfolge und der der deutschen Sache sollten ihm nicht ungetrübt bleiben: in Lüttichau, demselben, der an seine Bedeutung so schwer glauben wollte, fand er einen stets hämischen Durchkreuzer seiner Pläne und seines Lebenswerks. Am 5. Juni 1826 starb Karl Maria von Weber in London.

Sein Nachfolger wurde nicht, wie man erwartet hatte, Marschner, sondern Karl Gottlob Reißiger, der mit tüchtigem Können an der deutschen Oper festhielt, unterstützt durch neue Gaben in den Bahnen Webers von Ludwig Spohr und Heinrich Marschner. Des letzteren ‚Templer und Jüdin' war ein starker Erfolg. Von den Franzosen hielten Boieldieu und Auber die ältere Tradition aufrecht; die Aufführung der ‚Stummen von Portici' in Dresden, 1829, entschied auch dort das Ende der früheren italienischen Barockoper. Drei Jahre später schloß sie ihre langjährige und wie kaum irgendwoanders begünstigte Existenz mit Mozarts ‚Don Giovanni'. Ihr Herr und Meister, Morlacchi, aber blieb als Kapellmeister an der nun ganz deutschen Oper; erst mit seinem Tode jedoch, 1841, war der zähe Widerstand der italienischen Partei gebrochen und dadurch auch wirtschaftlich Raum geworden für die Weiterentwicklung des von Weber angebahnten Werkes. Vier bedeutsame Anstellungen fanden in nächster Folge statt: aus Weimar der Musikdirektor Röckel, Kapellmeister Gläser aus Kopenhagen und die Musikdirektoren Eberwein aus Weimar und Richard Wagner aus Leipzig.

Von Paris aus hatte Wagner seinen ‚Rienzi' eingereicht und an den König, den er um Annahme der Widmung ersuchte, geschrieben: „die glänzendsten Erfolge vor dem Publikum würden ihm matt und nichtig erscheinen gegen das erhebende Gefühl dieser Auszeichnung". Chordirektor Fischer, in der Folge ein treuester Vorkämpfer für Wagner, betrieb die Annahme; auch Meyerbeer legte seine Empfehlung ein — woraus natürlich später, als Wagner schroffe Stellung gegen die Große Oper und Meyerbeer insbesondere nahm, ihm der Vorwurf der Undankbarkeit abgeleitet worden ist. Am 20. Oktober 1842 dirigierte Wagner selbst die Aufführung seines Werks, das einen großen Erfolg hatte und seine Anstellung bewirkte.

Das Dresdner Repertoire von 1842 bis 1849, also der Zeit von Wagners Wirksamkeit an dieser Bühne, spricht ohne Erläuterung für die Energie, die er in seiner Richtung und in der ihm verwandten entfaltete: Holländer und Tannhäuser wurden aufgeführt, von Gluck

Armida, Alceste und Iphigenie in Aulis, von Marschner Hans Heiling und Adolf von Nassau, von Mendelssohn der Sommernachtstraum und Antigone. Donizetti stand auf dem Spielplan mit fast allen Opern und Halévy. Dann aber empfing auch Lortzing hier die erste nachdrückliche Pflege mit Casanova, Waffenschmied und Wildschütz; und ebenso Flotow mit Stradella und Martha.

Wie schwer Wagner mit seinen Werken in Deutschland um Anerkennung zu ringen hatte, wird noch zu zeigen sein: Der fliegende Holländer wurde in Leipzig und in München abgelehnt, in Berlin wieder nur auf Empfehlung Meyerbeers angenommen. Aber auch in Dresden stieß Wagners weiteres Programm, sein glühendes Eintreten für die immer noch als lästig empfundene Gattung der Symphonie deutschen Gepräges auf heftigen Widerstand. Als er am Palmsonntag 1846 Beethovens Neunte zur Aufführung brachte, lief vorher die ganze Kapelle Sturm beim Intendanten und versetzte die Stadt in Aufruhr gegen ein so „unsinniges" Unterfangen. Wagners Anteil an der revolutionären Bewegung, seine Rede im Vaterlandsverein, die als Extrablatt im ‚Dresdner Anzeiger' veröffentlicht wurde, worin er erörterte, wie sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber verhielten, erschütterten seine Stellung. Kennzeichnend für den Geist, der ihn trieb, aber war, daß er, inmitten dieser Stürme, dem König seinen schon erwähnten Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters übergeben ließ; dadurch entrüstete er nun auch den Intendanten gegen sich, so daß die dann eintretende Katastrophe ihn zu Falle brachte und seine Flucht notwendig machte.

Das Jahrzehnt nach der Revolution verwischte auch an der Dresdner Oper deren besonderen Charakter. Meyerbeer bekam die Führung im Spielplan und Gounod, der mit seinem ‚Faust' in dieser Periode Deutschland eroberte. Als Kapellmeister trat 1850 Karl August Krebs ein und, 1859, an Stelle Reißigers Julius Rietz.

In Berlin war die italienische Oper nach der französischen Invasion, dem Ausbruch der vaterländischen Trauer und Entrüstung unterlegen. Graf Brühl, der spätere Intendant des Hoftheaters, suchte sie, 1809, zwar wieder herzustellen, gab es aber auf, sich nun selbst der deutschen Musik zuwendend. Deren ernsthafte Anfänge datierten vom Jahre 1790, wo, von der deutschen Gesellschaft aufgeführt, Grétrys ‚Richard Löwenherz' zuerst die Neugier der Hofgesellschaft — die sich wenigstens die Hauptprobe ansah — erregt hatte. Mozart, mit der Hochzeit des Figaro, Don Juan, Così fan tutte, war gefolgt. Die Zauberflöte aber hatte J. J. Engel, sogar gegen den Wunsch des Königs, abgelehnt „als einen undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoff". Diese erleuchtete Meinung

berichtigte der schulmeisterliche Nationaltheaterdirektor erst an der überall stürmischen Wirkung jener ersten Oper ganz aus deutschem Geiste; 1794, während der König im Felde war, erschien sie dann auch auf der Berliner Bühne und im Jahre 1825 schon wurde ihre dreihundertste Aufführung gefeiert. Der Förderer der deutschen Oper in Berlin war, von 1792 an, der zwar künstlerisch unbedeutende, als Fachmann aber und vor allem als ehrenwerter und energischer Charakter sehr tüchtige Bernhard Anselm Weber. Er hat bis zu Spontinis Antritt die Berliner Oper mit gediegenem Erfolg emporgearbeitet. In den Anfängen begünstigte ihn darin das Geschick, daß ihm, neben dem Tenor J. K. Ambrosch, die hervorragende Sängerin Margarete Luise Schick zur Verfügung gestellt war, die, für beide Opern verpflichtet, alle ihre italienischen Rivalinnen in Schatten stellte und sich bald ganz zum deutschen Nationaltheater herüberschlug. Der Mitwirkung der deutschen Schauspieler in doppelter Tätigkeit, besonders der Bethmann-Unzelmann und Beschorts, wurde früher schon gedacht.

Auch hier war natürlich der Wettkampf beider Institute und Richtungen von allerlei Intrigen und grotesken Erscheinungen begleitet. Der Intendant der Italiener war der Freiherr von der Reck; die anonyme Herrschaft aber übte der italienische Sänger Conialini, wieder ein Günstling der Madame Rietz, späteren Gräfin Lichtenau. Erst als ein schmutziger Handel dieses Schmarotzers, der Gunst über Gunst vom König zu erhaschen wußte, an den Tag kam, verlor Friedrich Wilhelm II. etwas den Geschmack an den Italienern und schenkte seine Protektion den Deutschen. Es wird nicht überflüssig sein, an einem Beispiel zu zeigen, welchen Aufwand die italienische Oper machte, um ihre theatralische Entfaltung zum sieghaften Ausdruck zu bringen. Mit der Oper ‚Andromeda' von Filistri de Carmondani, die Reichardt komponiert hatte, wurde 1788 der Neubau des Opernhauses eröffnet. 14492 Taler waren für Ausstattung ausgegeben worden. In der Spenerschen Zeitung erschien folgende Reklame, die ein interessantes Dokument darstellt, wie am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Presse sich schon diesem Liebesdienst für das Ewig-Sensationssüchtige des Theaters unterzog. Es heißt da, nach einer Empfehlung des Werkes, resümierend: „Rechnet man hierzu die neue Erweiterung und Verzierung des Opernhauses, die Mannigfaltigkeit in den Kontrasten der Dekorationen, die jetzt den schreckenvollen Aufenthalt der drei Parzen, gleich nachher die lieblichen Gärten, jetzt einen dichten Wald, dann das Schloß des Kepheus, jetzt den Tempel des Hymen, dann den Palast des Neptun vorstellen — die Theaterwunder! — Merkur, der in den Wolken kommt, Perseus, der sich auf einem fliegenden Pferd durch die Luft

schwingt, das gräßliche Ungeheuer, welches auf dem Meere nachschwimmt. Die Verwandlung desselben in einen Felsenklumpen: eine Anzahl Personen, die ebenfalls durch die Wirkung des Medusenhauptes augenblicklich in weiße Bildsäulen verwandelt werden ... so gehört das Schauspiel im ganzen zu dem hier noch nie Gesehenen und wird auch durch seine Seltenheit und Schönheit angemessenen Beifall in Anspruch nehmen können". Schlimmer noch war, daß aller dieser Aufwand von einem wüsten Geschmack geleitet gewesen zu sein scheint; wenigstens spricht hierfür das Zeugnis des harmlosen Dittersdorf, der damals in Berlin war und sich über die Roheit der theatralischen Handhabung empörte.

Inszenierung, Stil, Gesang, Darstellung und Orchester erlebten eine merkliche Reinigung und einen Aufschwung erst unter Spontini, der die traditionelle Kultur der französischen Oper mit konsequentem Nachdruck auf das Berliner Theater verpflanzte, wodurch dieses Institut nunmehr die Führung in Deutschland erhielt. Die Oper gewann durch ihn einen entschiedenen Vorsprung vor dem Schauspiel; und wenn auch über den „frechen Italiener" geklagt wurde, so zeigte sich doch sichtlich die Wohltat einer durchaus vermögenden fachmännischen Leitung. Dem romantischen Überschwang tat Spontini in der Pflege der deutschen Oper freilich keineswegs genug; er soll dem Aufkommen Webers hartnäckigen Widerstand entgegengesetzt haben. Dieser Vorwurf schrumpft jedoch gegenüber der Tatsache zusammen, daß Weber und Spohr die früheste und reichlichste Pflege in Deutschland an der Berliner Bühne erfahren haben. In solchen Stimmungen verdichtete sich, wie früher schon betont wurde, mehr die allgemeine demokratische Opposition als ein planvolles Kunstinteresse. Darum begrüßte man auch die Gründung des Königstädtischen Theaters so lebhaft als ein Machtmittel, den Einfluß Spontinis zu brechen. Diese Bühne wurde das revolutionäre Kunst-Feldlager, und man freute sich an dem Krieg, der zwischen den beiden Mächten nun geführt wurde. Die Sache war um so pikanter, als auch das Königstädtische Theater unter deutlicher Protektion des Königs ins Leben getreten war.

Im Programm dieser Bühne stand vor allem die Spieloper; das schien eine gerechte und glückliche Ergänzung zum Spielplan des Opernhauses, dem das seriöse Genre vorbehalten bleiben mochte. Aber bald griff man über die gesteckten Grenzen weit hinaus auf das Gebiet der großen Oper. Hierzu bot sich in den neu aufkommenden italienischen Werken Rossinis und Bellinis das erfolgversprechende Kampfmittel. Dann arbeitete man am Königstädtischen Theater mit dem Starsystem: als die Epoche des Opernvirtuosentums bleibt jene Zeit ausgezeichnet und denkwürdig. Größere Tage hat die Theatro-

manie nie erlebt als die der Gastspiele von Henriette Sontag, von der Trebelli, Pasta e tutti quanti. Natürlich entsprach diesem Glanz auch die Schattenseite des Systems: während die Häuser der Sontag-Gastspiele vom Publikum gestürmt wurden, gähnten sie an den übrigen Abenden in erschreckender Leere. Dabei verschlang die Unterhaltung des Apparats für die große Oper so enorme Summen, daß die schon geschilderte wirtschaftliche Erkrankung dieses Instituts als notwendige Folgeerscheinung einer fehlerhaften Organisation gar nicht ausbleiben konnte.

An anderer Stelle ist der Weiterentwicklung der Berliner Bühnen, der Ablösung Spontinis durch Meyerbeer und der Verdienste der Intendanz Küstners bereits gedacht worden. Daß mit der Person Meyerbeers auch seine Richtung ausschlaggebend wurde, versteht sich, bei Küstners Vorliebe für das theatralisch Mächtige, von selbst. Doch verstand der Intendant ohne Zweifel für diese Machtentfaltung die besten vorhandenen Mittel an seiner Bühne zusammenzubringen. Seine Epoche der Oper war noch ungleich glänzender als die Spontinis; der Personenkultus mit den Opernsängern damals in höchster Blüte. Nur daß der ganze Kunstbetrieb durchaus konventionell verlief. Als Meyerbeer sich zurückzog und Hülsens Regiment begann, machte sich, bei dem notorischen Mangel musikalischer Kräfte von Initiative, darum bald ein ausgesprochen reaktionärer Charakter der Berliner Oper geltend. Von allen deutschen Bühnen hat die Berliner sich dem Musikdrama Wagners am längsten und am widerwilligsten verschlossen gehalten.

Die Entwicklung der Oper an anderen deutschen Hoftheatern weist besondere Züge kaum auf, vollzog sich vielmehr, von einigen kräftigeren Vorstößen hier einmal beschleunigt, durch Ritardandi dort wieder verlangsamt, überall in denselben Linien. München hielt sich namentlich durch sein vorzügliches Orchester auf voller Höhe; Stuttgart erlebte, von 1825 ab, eine ganz besondere Pflege der großen Oper, da der König resolviert hatte, „daß die Tragödie und das größere redende Schauspiel ganz aufgehoben und nur noch gesungen und getanzt werden solle". In Darmstadt dirigierte sogar der Großherzog in der Hauptsache alle Opernproben selbst; die technische Entfaltung der Szene stand hier dauernd auf besonderer Höhe. In Kassel wirkte Ludwig Spohr im vornehmen Sinne stilbildend. In Hamburg fand Klingemann schon 1816 die Oper vorzüglich; und während all der greuelvollen Schicksale des Hamburger Stadttheaters behauptete sich doch dort von jener Zeit an eine feste Tradition ihrer Pflege. Man sorgte immer für hervorragende Gesangskräfte und konnte stets auf eine Reihe gefeierter Namen hinweisen. Denn mit dem Aufkommen der großen Oper war natürlich

die Personalfrage für das Bestehen der Bühnen die mehr oder minder entscheidende geworden: der Heldentenor und die dramatische Sängerin in erster Linie, in zweiter die Besetzung der anderen Fächer, des seriösen Baß, des Baß-Buffo, Bariton, der Jugendlich-Dramatischen und der Soubrette, dann die Vollzähligkeit eines dynamisch mächtigen Chors von herkömmlicher, meist betrübender Routine — das waren eigentlich die entscheidenden Positionen in der modernen Theaterökonomie. Auffallend traten während der Aera der großen Oper die Vertreter des Kunstgesangs, des bel-canto, zurück: die Koloratursängerin und der lyrische Tenor. Eine Folge dieser Verschiebung des Schwergewichts war dann das Absterben der feineren komischen Oper französischen Ursprungs und nachmals auch der italienischen, des Rossini-Bellini-Stils. Dieses Genre wurde aufgesaugt einerseits von der Operette Offenbachs, Lecocqs, Planquettes, anderseits wurde es abgelöst durch die Oper Lortzings, die eine eigentümlich deutsche Gattung begründete, deren gesunde Schlichtheit, deren derber und farbiger Humor und deren romantische Sentimentalität selbst noch eine Art Gesundbrunnen darstellte, in dem der Geschmack der Deutschen sich auffrischen konnte, wenn er sich bei Meyerbeer und Gounod sensationell überhitzt hatte.

Mit der großen Oper trat auch die Pflege des selbständigen Balletts mehr und mehr in den Hintergrund. Seine klassische Zeit hatte es während der romantischen Theaterperiode und natürlich während der Rokokooper selbst gehabt. Der Ballettdichter Noverre, unter Maria Theresia, um die drei größten Männer der Zeit befragt, nannte Friedrich den Großen, Voltaire — und sich. Die Rollen, die Fanny und Therese Elßler während des Wiener Kongresses in den Kreisen der Diplomaten spielten, sind sogar in der politischen Geschichte jener Zeit verewigt: „Fanny Elßler tanzt Weltgeschichte", war ein geflügeltes Wort jener Tage; die „Cachoucha tanzt sie mit den Füßen, mit den Augen, mit dem Munde, mit tausend Lächeln, mit Millionen süßen Randglossen und anmutigen Kommentaren", hieß es in der Hamburger Kritik. In der großen Oper wurde das Ballett Ornament und Ausfüllsel; nur an den Theatern der Kapitalen lebte es als selbständiger Körper weiter, fand es von Zeit zu Zeit einen geistvollen Komponisten oder Dichter, wie man früher ja allen Ernstes versucht hatte, sogar metaphysische Dichtung in Tanzformen umzusetzen. Ein Ehrgeiz, der Heinrich Heine bestochen hat, der in neuester Zeit unter den neuromantischen Bestrebungen wiederauftaucht (Tanzpoeme von Richard Dehmel und von Otto Julius Bierbaum), ohne jedoch die Kraft zu besitzen, eine wirkliche Kunstform zu entfalten. Immer stand und steht hier das Rokokoelement der traditionellen Ballettform, mit „Spitzentanz"

und anderen Virtuosenstückchen, steht das widersinnige Ballettkostüm, das erotischen Gelüsten Rechnung trägt, der freien Entfaltung körperlicher Schönheit aber im antiken Sinne sich lächerlich schamhaft verschließt, im Wege. Die Europäerkultur, so schwer zum aufrichtigen Gefallen an der Enthüllung innerer Schönheit in all ihrer Wahrhaftigkeit zu erziehen, ist, wie zu fürchten, weltenfern von der Möglichkeit einer Kunst, die in der freien Entfaltung des schönen Körpers ein ethisch-ästhetisches Moment entwickeln müßte. Es bleibt der unrealisierbare Traum einer ideologischen Dramaturgie, auf diesem Gebiet selbst nur die einfachsten, von der großen Dichtung gebotenen Forderungen an die Illusion zu erfüllen. Das Theater, wie es ist und nach unseren gesellschaftlichen Bedingungen sein muß, kann nicht dahin gelangen, dem Blick der Zuschauer im Zauberspiegel der Hexenküche „den Inbegriff von allen Himmeln" zu zeigen, wie der Dichter ihn sieht, wie Faust ihn sehen soll, wie ihn freilich die bildenden Künste zu vielen tausend Malen dargestellt haben und immer wieder darstellen. An der Disparität der erotischen und der ästhetischen Empfindung — oder auch an deren unzerstörbarer Wesenseinheit — scheitert bei uns die Entwicklung einer illusions- und gestaltungsmächtigen Tanzkunst. Die auf unseren Theatern mögliche kann immer nur eine verschämte, zopfige Andeutung sein, die am glücklichsten in phantastisch-historischen Formen sich gibt, oder eine von der Gesellschaftsmoral, unter gewissen und immer lächerlichen Vorbehalten, gebilligte Laszivität.

Die größere, durch die Fachbildung bedingte Selbständigkeit der Opernleiter — gegenüber der Ohnmacht der Regisseure und Dramaturgen des Schauspiels — wies als Kehrseite gewöhnlich auch eine verstärkte Parteilichkeit auf; das ging aus der Divergenz der musikalisch-dramatischen Stile mit einer gewissen Notwendigkeit hervor. Richtung zu klopfen, ein „ianer" zu sein, gehört überhaupt ein wenig zur allgemeinen Psychologie des Musikers. In den Perioden lebhafter Kämpfe um die Richtung — der Gluck-Mozartischen gegen die alte italienische Form, der französischen gegen die neuitalienische, der romantisch-deutschen gegen die große Oper und endlich die der gesamten, formaler Opernmusik zuneigenden Gruppe gegen die psychologisch-dramatische Musik Wagners — war in der Regel eine solche Parteinahme, mit starkem Mangel an Objektivität verknüpft, von wichtigem Einfluß. Mehr als es auf dramatischem Gebiete je geschah, spitzten sich die Kapellmeisterfragen an den einzelnen Theatern zu einer Bedeutung zu, wie sie ähnlich nur den Ministern im politischen Leben zufällt. Auch hier jedoch sind die eigentlichen Förderer des Kunststils die gewesen, die eine starke nachempfindende Phantasie mit der sicheren Beherrschung aller Stile verbanden. Von

Weber wurde hervorgehoben, daß er ein außergewöhnlich entwickeltes dramaturgisches Verständnis gehabt habe. So viele tüchtige Musiker aber das deutsche Theater besaß, war doch sonst gerade diese Seite lange ganz und gar vernachlässigt. Die meisten Kapellmeister waren Nur-Musiker — und wenn sie schlechte Musiker waren, Taktschläger. Von einem Durchdringen der beiden Aufgaben: der musikalisch-formalen und der psychologisch-darstellerischen, ist in der älteren Periode nie viel zu bemerken gewesen. Das ist auffällig, da doch die große Mehrzahl aller deutscher Kapellmeister und Komponisten, zeitweilig wenigstens, mit dem Theater in engster Fühlung stand. Der Theaterkapellmeisterposten war die herkömmliche Stellung, in der der schaffende Berufsmusiker „ins Amt" zu bringen war. Zu den schon genannten Namen hervorragender Operndirigenten der älteren Zeit sind nachzuholen: Ritter von Seyfried am Theater an der Wien, Winter, der Komponist des ‚Unterbrochenen Opferfests' in München, ferner der fruchtbare und tüchtige Peter Joseph Lindpaintner in Stuttgart, den man als den Komponisten der Musik zu Schillers Glocke verehrte. Später stand an erster Stelle — neben den an der Dresdner Oper genannten — Franz Lachner, der Generalmusikdirektor in München. Sein Bruder Vincenz Lachner wirkte in Mannheim, der dritte Bruder, Ignaz, in Stuttgart und in Hamburg. Eine jüngere Schule von Dirigenten ging aus der musikalisch-dramatischen Ära hervor, die durch Liszt, Berlioz und Wagner bestimmt ist: sie kann als Abfolge der psychologisch-dramatischen Richtung der Programm-Musik und des Musikdramas Wagners bezeichnet werden. Ihre Wirksamkeit und Bedeutsamkeit fällt in das letzte Drittel des Jahrhunderts.

Die gleichen Dissonanzen zwischen den Forderungen der Bühne und denen der Musik waren natürlich auch bei den Sängern auffällig. Es war eine relative Wohltat für die sich emanzipierende deutsche Oper gewesen, daß sie aus dem Singspiel hervorgegangen war und daß deutsche Schauspieler ihre ersten Sänger, das heißt, Darsteller abgaben, also allmählich in die sich immer steigernden Aufgaben der Oper hineinwuchsen. Doch waren dieser Entwicklungsfähigkeit bald natürliche Grenzen gesteckt: an die neufranzösische und die neuitalienische Opernmusik reichte eine bescheidene stimmliche Begabung und ebensolche musikalische Ausbildung nicht mehr hinan. Der Schauspieler in seiner Doppeltätigkeit als dramatischer und Operndarsteller wurde eine aussterbende Erscheinung. Hierzu ist auf das dritte Kapitel des ersten Buchs zurückzuverweisen, wo gesagt wurde, daß mit der Nobilitierung des deutschen Opernwesens die Ansprüche des Publikums wieder dahinneigten, wie in der Rokokoperiode, Gesangsvirtuosen auf der Bühne zu sehen. Von

da ab rückte dann aber auf der Opernbühne das darstellerische Element überhaupt entschieden in zweite Linie. Nur die Stimme von Kraft und Wohllaut wurde ausschlaggebendes Moment. Schon die musikalische Begabung konnte durch Drill ersetzt werden; das darstellerische Talent wurde höchstens als eine erwünschte Zugabe geschätzt, streng genommen aber weder vom Publikum noch von den Leitungen gefordert. Zu dem im schlechten Sinne hervorstechenden, leeren Konventionalismus der allgemeinen Opernpraxis — und zwar auf den Bühnen aller Länder — hat diese Vernachlässigung der Darstellung am meisten beigetragen. Alle besonnene Anstrengung der musikalischen Reformatoren, die innere Handlung, den seelischen Vorgang, die Willensäußerungen und die Leidenschaften — die Ausdrucksbewegungen im psycho-physiologischen Sinne der pantomimischen Gesamtkunst — als musikalisch-dramatische Kunstmittel zu entwickeln, wurden paralysiert und gehemmt durch den Umstand, daß diese Fähigkeiten erst in allerletzter Linie in Frage kamen, wenn es sich um die Beschaffung des stimmlichen Materials zu diesem Kunstberuf handelte.

Wirtschaftliche Gesichtspunkte spielten und spielen dabei eine Hauptrolle: unsere Opernkultur stellt einen Gewerbebetrieb dar, der jährlich tausend junge Kräfte anzieht und ihnen Gedeihen und Gewinn verspricht. Dafür ist jedoch eine Grundbeanlagung im Sinne der darstellenden Kunst durchaus nebensächlich. Die Gesangsstimme und deren leidliche Ausbildung genügt für eine glänzende Laufbahn, an Ehren und Schätzen reich. Noch weniger als beim Schauspiel ist hier je der Nachfrage ein entwickelter Sinn für die Stilforderung der Kunst korrigierend zur Seite getreten. Nie ist an den Abrichtungsanstalten für Opernsänger, Konservatorien genannt, deren es, im Gegensatz zu wenigen Schauspielerschulen, immer ungezählte gab, eine Methodik zugrunde gelegt worden, die sachgemäß vom darstellerischen Vermögen, von der Ausdrucksfähigkeit im schauspielerischen Sinne, zu den anderen Disziplinen vorschritte, die körperliche Beredsamkeit und Sprache erst zur möglichst reifen Entwicklung brächte, ehe mit gesangstechnischem Unterricht begonnen würde. Vielmehr geht man überall den umgekehrten Weg: alles Gewicht wird auf die gesangliche Ausbildung — das heißt: auf Stimmbildung nach oft herzlich schlechter Schablone — gelegt und hinterher wird das unentbehrliche Minimum von „Spieltalent" und Fähigkeit zum „Dialogsprechen" in einer sträflich oberflächlichen Weise eingepaukt.

Bei der vorwiegend formalistischen Tendenz der italienischen und der heroischen französischen Oper, bei dem lyrischen Charakter der älteren deutschen und der geschilderten Praxis der Opernbühne

war es bis zum Durchdringen des Wagnerschen Stils ein Zufall, wenn ein Bühnensänger, vermöge eines angeborenen stärkeren Talents, als Darsteller über die vielfach zur Karikatur erstarrte Spielroutine hinausgelangte; und Seltenheiten hohen Grades waren Erscheinungen, die, dem gestaltenden Vermögen nach, ebenbürtig neben echter Schauspielkunst sich behaupten konnten. Weit überwogen immer tüchtige, oft auch vortreffliche Kunstsänger, denen die Opernbühne einfach nur das von der Gesellschaft bevorzugte und das besser bezahlte Podium war, auf diesem statt im Konzertsaal ihr Virtuosentum zu entfalten. Für die dramatische Kunst waren sie tote Faktoren; ihr Wert wäre in einer Geschichte der Gesangskunst, der Musik, zu würdigen: in dieser Darstellung müssen sie als quantité négligeable ausgeschieden werden. Bei der geringen Anzahl dramatisch begabter Sänger überwog, in den früheren Perioden namentlich, das musikalische Moment immer noch so sehr, daß aus den zeitgenössischen Kritiken nur allgemeinste Züge über ihre Darstellungsgabe sich rekonstruieren lassen. Gewöhnlich wird nicht mehr betont: als daß der Sänger oder die Sängerin „nebenbei ein vorzügliches Schauspielertalent an den Tag gelegt habe".

In Berlin fand reiche Schätzung als eine so „beidlebige" Sängerin — nach der Bethmann und der Schick — Anna Milder-Hauptmann, die auch der Wiener Oper zwölf Jahre angehörte. Goethe hat sie gefeiert, mit deutlichem Hinweis auf das Identische in den Iphigenien Glucks, — den Hauptpartien der Milder mit der seiner Dichtung. Sie darf als die Klassikerin der Operndarstellung gelten; ihre Alceste nennt Klingemann „die erste echt tragische Operndarstellung im kühnsten Stil", die er auf einer Bühne gesehen. Dann in der Hochblüte des Berliner Opernlebens, während der Wettkämpfe der beiden Bühnen, traten besonders zwei Sängerinnen in den Vordergrund (wobei natürlich die zahlreichen Gäste der französischen und italienischen Oper unberücksichtigt bleiben müssen): Henriette Sontag und Jenny Lind. Die erstgenannte, ein Schauspielerkind, das schon in Kotzebueschen Knabenrollen „entzückt" hatte, ging über Prag nach Wien ans Wiedener Theater und kam als neuentdeckter Stern dann just zur rechten Stunde nach Berlin an das eben eröffnete Königstädtische Theater, wo sich ihr wohlbegründeter Ruf bald zum internationalen Ruhme dehnte. Eine blendende Schönheit, musikalisch, mit einer Stimme von reizvollstem Timbre, eine gewinnende Individualität und ein großes Maß von Theaterroutine: wo solche Gaben zusammentrafen mit dem brennenden Bedürfnis nach Personenkultus, dürfen wir schon ein außerordentliches Maß von Begeisterung voraussetzen. Das ist der Sontag auch überschwenglich zuteil geworden; sie besiegte in Berlin die Catalani,

wurde in Paris und London gefeiert, und zu ihrer strahlenden Künstlerschaft kam dann noch der Glanz einer vornehmen Ehe: mit dem Grafen Carlo Rossi. Als dieser, 1835, Gesandter am Frankfurter Bundestag wurde, entsagte die Sontag der Bühne; später jedoch büßte ihr Gatte sein Vermögen ein und sie fand den Weg zu ihr zurück; unternahm, als dreiundvierzigjährige Frau, eine zweite Siegerfahrt durch ganz Europa und, 1852, durch Amerika, wo sie zwei Jahre darauf der Cholera erlag.

Das zweite Hauptgestirn dieser Periode, Jenny Lind — wobei hier der Streit unentschieden bleiben muß, der damals die Zeit in Atem hielt: ob die Sontag die Sonne und die Lind der Mond sei, oderumgekehrt — bot eine unvergleichlich harmonische Durchdringung von poetischer Weiblichkeit mit seelenvoller und stilreifer Gesangskunst. Wir besitzen über sie wertvolle Urteile von Rötscher, wonach der poetisch-rührende Gehalt der Leistungen einen höchsten Grad erreicht haben muß. Aber aus den Kritiken Rötschers, die fast Verehrung atmen, geht doch zwischen den Zeilen hervor, daß die Lind ihre Gestalten nicht aus dem dramatischen Zentrum schuf: sie war eben die bezaubernde Jenny Lind in allen Rollen und blieb diesen genau so viel schuldig, als in ihrer Individualität nicht eingeschlossen war. Ihr Bestes scheint sie als Vielka in Meyerbeers ‚Feldlager' geboten zu haben; ihre Donna Anna aber entbehrte des lohenden Rachedurstes, ihre Norma der Dämonie. Dafür war sie eine religiös-innige Agathe, eine ungemein rührende Nachtwandlerin, auch dadurch vollkommen, daß sie hier die Forderungen des musikalischen Stils bis zur Idealität deckte. In der Küstnerschen Epoche trat dann Luise Köster als poetische Darstellerin hervor und als eine Sängerin von reinster Kunstwirkung.

In München zeichnete sich (1830 bis 1850) Wilhelmine Hasselt aus; dann, an der Wiener Oper, Klara Vespermann-Mezger und Therese Grünbaum, für die Weber die Euryanthe geschrieben hat. In kolorierten Partien behauptete Sophie Löwe in Wien die Führung; neben ihr Amalie Hähnel, beide Schülerinnen Ciccinaras. Die Hähnel kam später ans Königstädtische Theater nach Berlin. Eine nur kurze Laufbahn war Nanette Schechner bestimmt, die sie, nach erfolgreichen Gastspielen in Berlin, wo sie mit der Sontag und der Catalani in Wettbewerb trat, in München beschloß.

Aus der verhältnismäßig glänzenden Periode des Operngesangs, von 1820 etwa bis 1860, wären immerhin eine stattliche Reihe von Namen zu nennen; doch um Registrierungen handelt es sich hier nicht. In unserem Sinne ist als die alle diese Erscheinungen weit überragende, als die dramatische Sängerin *κατ' ἐξοχήν* eigentlich

nur Wilhelmine Schröder-Devrient bedeutungsvoll. Die große Begabung Sophiens, der Mutter, erschien in ihr verjüngt, erneut, erhöht durch die Gaben des Körpers, der Seele — und vor allem eben durch das siegreiche Kunstmittel des Gesangs. Sie ist es gewesen, die, nach Wagners Zeugnis, in dessen früher Jugend schon im „höchsten Grade bestimmend" auf ihn gewirkt hat. In der Programmschrift ‚Zukunftsmusik' bekennt Wagner: ihr „unvergleichliches dramatisches Talent", die „unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen" hätten ihn mit einem für seine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber erfüllt. „Die Möglichkeit solcher Leistungen hatte sich mir erschlossen und sie im Auge, bildete sich mir eine gesetzmäßige Anforderung nicht nur für die musikalisch-dramatische Darstellung, sondern auch für die dichterisch-musikalische Konzeption eines Kunstwerks aus, dem ich kaum noch den Namen Oper geben konnte". Aus diesen Zeugnissen und aus der Wilhelmine Schröder-Devrient zugeeigneten Schrift ‚Schauspieler und Sänger' wäre eine Fülle von Zügen zusammenzutragen, die das im eigentlichen Sinne schauspielerische Genie, die Fähigkeit der Selbstentäußerung, des Aufgehens, nicht nur in den Leidenschaftsgehalt einer anderen Gestalt, sondern auch in deren physiologisch-charakteristische Bedingtheit, in einem Grade darlegen, wie er überhaupt nur in allerseltensten Fällen angetroffen wird. Die Schröder-Devrient stand als Schauspielerin in der Oper selbst bemerkbar höher als viele ihrer Rivalinnen im Drama; von ihrer Umgebung auf der Opernbühne hob sie sich natürlich als ein Phänomen ab. Sie war nach Wagners Zeugnis, „weder in der Kunst noch im Leben eine Erscheinung jenes Virtuosentums, das nur durch vollständige Vereinzelung gedeiht und in ihr allein zu glänzen vermag: sie war hier wie dort durchaus Dramatikerin, im vollsten Sinne des Wortes; sie war auf die Berührung und Verschmelzung mit dem Ganzen hingedrängt ..." „Alle meine Kenntnis von der Natur des mimischen Wesens verdanke ich dieser großen Frau ... die Kunst der erhabenen Täuschung, wie sie der berufene Mime ausübt, ist nicht durch Lügenhaftigkeit zu gewinnen; und hierin bezeichnet sich der Scheidepunkt des echten mimischen Künstlers von dem schlechten Komödianten, welchen der Geschmack unserer Tage mit Gold und Lorbeer zu überschütten sich gewöhnt hat".

Wagner und Weber hatten die Schröder-Devrient in einer Rolle kennen gelernt, die uns heute durchaus flach und kaum dramatisch bedeutsam scheint: als Emmeline in der Schweizerfamilie. Wir fragen, wie die Frau es fertig brachte, hier eine solche Kunst an den Tag zu legen, daß jene Meister so von ihr hingerissen werden konnten. In der nämlichen Rolle trat sie dann, 1822, ihr Engagement in

Dresden an. Und ähnlich beschaffen war ja der allergrößte Teil der ihr zufallenden Aufgaben. Wie mächtig muß ihr inneres Leben gewesen sein, daß sie die konventionellen Schalen so glutvoll zu durchleuchten vermochte. Ihre Schlußszene als Romeo soll eine tragische Erschütterung sondergleichen bewirkt haben. Ihre Darstellung muß unbedingt die gezogenen Grenzen oft durchbrochen haben; und das tadelte die formalistische Kritik an ihr. Dafür wandelte sie eben, was als abgeglättete Harmonie sich gab, in erschütternde Innerlichkeit durch die Entfesselung ihres von weiblicher Leidenschaftlichkeit ganz durchglühten Temperaments. In diesem Grundzug ihres Wesens hat Wagner sie vielleicht nicht ganz erkannt; daher seine Verwunderung und sein augenblicklicher Verdruß, als er sie nicht für den Plan der ‚Sarazenin' gewinnen konnte. Diese Heldin eines unausgeführten Musikdramas sollte ein Weib werden, das sich zur Prophetin wandelt und sein Weibtum abstreift; doch dieser Prozeß ging der Schröder nicht ein. Dieser Frau kam der „Wahn in dem Bedürfnis der erotischen Leidenschaft und dessen Befriedigung" nicht in dem Maße zum Bewußtsein, wie Wagner wähnte: ihre Stärke lag anscheinend vielmehr gerade in der sinnlichen Glut, die ihren Jubel, ihren Schmerz, ihre Hoffnung, ihre Sehnsucht auf der Szene elementar durchleuchtete. Damit kam sie freilich der triebhaften Seite der Wagnerschen Frauengestalten so nahe wie keine sonst — solang es eben das Pathos der Liebe ist, das diese Gestalten zum Heroismus der Selbstaufgabe treibt. Sie war eine volle Senta im Holländer; aber ihre Natur wehrte sich gegen die Elisabeth, wie sie sich gegen die zugemutete Sarazenin wehrte. Es ist gewiß vieles aus ihrem Wesen in die späteren Gestalten Wagners hinübergeflossen: in die Brünhilde, Isolde, Kundry — und doch ist zu zweifeln, ob die Schröder-Devrient die Wandlung der Kundry in der Seele mitgemacht hätte.

Im Jahre 1830 brach sie ihren Dresdner Vertrag, um für ein Jahresgehalt von 55000 Francs, bei dreimonatigem Urlaub, an die Pariser Oper zu gehen; doch schon nach einem Jahr kam sie, unter freieren Bedingungen, die ihr Gastspiele durch ganz Europa gestatteten, nach Dresden zurück. 1837 sang sie auf der Londoner Bühne in englischer Sprache; ein Versuch, der fehlschlug, da sich schon damals eine Abnahme ihrer Stimme bemerkbar machte. Die Zeit ihres gemeinsamen Wirkens mit Wagner an der Dresdner Bühne war deutlich schon der Abend ihrer Künstlerschaft, der durch eine zweite, besonders unglückliche Ehe mit einem sächsischen Offizier, von Döring, noch mehr getrübt wurde. Am 16. Mai 1847 schied sie als Iphigenie in Aulis von den Brettern, verheiratete sich 1850 zum dritten Male mit einem Livländer, von Bock. Sie starb in Koburg, wohin sie sich zurückgezogen hatte, am 20. Januar 1860.

Aus der Schule der Dresdner Oper ging, von dem trefflichen Johannes Miksch ausgebildet, Agnese Schebest hervor, die sich im vollsten Sinne nach dem Vorbild der Schröder entwickelte und es in deren Rollenkreis auch zu einer hohen Meisterschaft brachte, wenn sie schon deren natürliche Gaben weit schwächer entwickelt aufwies. Das Jahr der Abwesenheit der Schröder brachte ihr einen verheißungsvollen Aufschwung; doch als die Meisterin wieder zurückkehrte, sah sich die Schülerin gedrückt und suchte einen anderen Wirkungskreis, den sie vornehmlich an der Oper in Pest fand. Agnese Schebest war dann, jedoch nur kurze Zeit, mit David Friedrich Strauß verheiratet. Von 1836 bis 1842 gastierte sie an fast allen bedeutenden Bühnen, worauf sie sich nach Stuttgart ins Privatleben zurückzog. Außer einer Selbstbiographie schrieb sie ‚Rede und Gebärde', Studien über mündlichen Vortrag und plastischen Ausdruck, die ein tiefes Eindringen in den Geist und in die Technik ihres Berufs verraten. So wirkte sie als vorzügliche Lehrerin darauf hin, das Wesen der Kunst, wie sie es der Schröder-Devrient abgelauscht hatte, methodisch festzulegen.

Die Dresdner Oper besaß neben den Genannten ferner in Henriette Wüst ein ausgezeichnetes Talent; man rühmte sie als die beste Eglantine Webers. In diesem Rollenfach errang sich jedoch die entschiedenste Bedeutung Johanna Wagner, verehelichte Jachmann, die Nichte des Meisters, und behauptete sie durch das dritte Viertel des Jahrhunderts. Sie gehört zu den wenigen Künstlern der damaligen Oper, die noch vom Schauspiel ausgegangen waren, von da eine schätzbare Grundlage an darstellerischem Talent mitgebracht hatten. Unter dem direkten Einfluß ihres Oheims entwickelte sie sich dann als eine der ersten reifen Darstellerinnen des Wagner-Stils in Deutschland. Sie, an Stelle der Schröder-Devrient, die richtiger als Venus an ihrem Platze stand, war die erste Elisabeth im Tannhäuser (19. Oktober 1845) und schritt in Aufgaben wie Iphigenie, Johanna d'Arc, die Linie der Darstellung betonend, weiter. Darauf suchte sie bei der Viardot-Garcia Ergänzung ihrer Stimmausbildung, um dann als Norma, Valentine, besonders aber als Fides im Propheten, als Ortrud, Vestalin, Orpheus, Lucrezia Borgia vollendete Gebilde zu schaffen. Sie gehörte, von 1851 ab, der Berliner Oper und griff hier mit bedeutendem Erfolg auch wieder ins rein schauspielerische Gebiet hinüber: Gräfin Terzky, Margarete von Parma, Königin Elisabeth (bei Schiller und Laube), Margarete (Richard III.), Lady Macbeth und Brunhilde waren große Gestalten ihrer Kunst.

Aus den jungen Tagen der Wagner-Kunst, aus der unter Liszts Leitung stehenden Epoche des Weimarischen Theaters, tritt dann die hervorragend poetische Gestalt von Rosa Agthe, später die Gattin

von Feodor von Milde, hervor, deren Individualität, die den höchsten lyrischen Ausdruck der Agathe ermöglichte, sie geradezu vorbestimmt für die Elsa im Lohengrin erscheinen ließ. Ihr Gatte war in dieser ersten Vorstellung des Werks der Telramund; Auguste Fehringer, lange eine Hauptstütze der Hamburger Oper, die Ortrud.

Beschränkter noch als in der weiblichen Linie des Operngesangs waren in der männlichen Erscheinungen, die eine volle Meisterschaft der Darstellung erreichten. Die Chronik vom ersten Drittel des Jahrhunderts braucht für die Sänger als höchsten Ausdruck der Auszeichnung eigentlich immer nur das Wort „glänzend". Als glänzende Tenöre der Zeit nennt sie: Friedrich Samuel Gerstäcker in Kassel, Karl Adam Bader, im dritten Jahrzehnt der gefeierte Held der Spontini-Epoche in Berlin, von dem sie auch den Adel des Spiels besonders rühmt. In Wien beherrschte die Oper etwa die gleiche Zeit hindurch Franz Wild. Von Bassisten wird Julius Pellegrini in München mit Auszeichnung, besonders auch als Darsteller, genannt, ferner Julius Krause, auch erst in München, dann von 1844 ab fünfundzwanzig Jahre an der Berliner Hofoper tätig. In Wien galt Franz Anton Forti als ein vollendeter Darsteller des Don Juan und des Grafen in Figaros Hochzeit. Einen volleren Umfang an Künstlerschaft aber erreichte an dieser Bühne und in diesem Fach Joseph Staudigl, der ein Vierteljahrhundert der Hofoper angehörte, sich in einer reichsten Tätigkeit, namentlich auch als Oratoriensänger, europäischen Ruf erwarb. Eine ganze Reihe vortrefflicher Baritonsänger wäre hier zu nennen, wie der Vorgänger des erwähnten Feodor von Milde an der Weimarischen Bühne: Eduard Genast, der Sohn des treuen Anton Genast und auch noch ein Schützling Goethes und Zögling seiner Schule. Dann Joseph Böck am Braunschweiger Theater.

Die größere darstellerische Befähigung bei den Vertretern der Baß- und Buffofächer kann in der Tat nicht verkannt werden und erklärt sich daraus, daß unter ihnen die meisten noch aus dem Schauspielerstand zur Oper kamen. Die relative Seltenheit großer und edler Tenorstimmen brachte es mit sich, daß dieses Fach sich meist aus Laien- und bürgerlichen Berufskreisen rekrutierte und da eben, wie erläutert, wenig Rücksicht auf darstellerische Begabung genommen wurde. So heftete sich dem Tenor der Oper geradezu der üble Ruf schauspielerischer Unintelligenz — und nicht bloß schauspielerischer — an. Die Not um stimmgewaltige und doch einigermaßen die Illusion erfüllende Tenöre war immer groß; sie wurde brennend, als den Opernhelden tiefere dramatische Bewegung zugemutet wurde. Wir sehen deshalb eine ganze Strecke hindurch die Opernkomponisten den Ausweg suchen, die Heldengestalten für Baritonstimme zu schreiben:

so namentlich Heinrich Marschner, nachdem Wagner im Holländer mit diesem Versuch vorangegangen war. Das konnte gewissermaßen als eine deutsche Tendenz gelten. Sie wurde durchkreuzt durch die entgegengesetzte des Stils der großen Oper, wo man auf stimmlichen Glanz der Helden nicht verzichten wollte. Und wirklich wurde auch die musikalische Gestaltung durch die tiefe Stimmlage doch beschränkt: kann auf den Tenor im Ensemble nicht verzichtet werden, so ist es von Wichtigkeit, daß die ethische Führung, also die Heldenrolle, der Oberstimme zufällt. Als Robert, Raoul, Johann von Leyden die Typen der Oper geworden waren, setzte sich das Bedürfnis gefühlsmäßig fest, die Heldenrolle im musikalischen Drama als Tenor zu hören.

Aus der mittleren Periode des Jahrhunderts ist hier besonders Joseph Tichatschek in Dresden zu nennen. Robert Prölß, der Geschichtschreiber des Dresdner Theaters, urteilt, daß es der „mit sich fortreißende Einfluß" der Schröder-Devrient gewesen sei, der Tichatschek zum Ausdruck des Dramatisch-Heroischen geleitet habe, worin er zu seiner Zeit von keinem Rivalen erreicht worden zu sein scheint. Zu diesem Einfluß aber kam der Wagners, der seinen ersten Rienzi, seinen ersten Tannhäuser in aufrichtiger Neigung wert hielt. Tichatschek hätte von der Natur für sein Fach besser ausgestattet sein müssen, um volle Illusion erwecken zu können. Vom künstlerischen Zentrum aus aber gab er in der Tat Ungewöhnliches: Schönheit und Glanz der Stimme, die ebenso den Ausdruck der Kraft wie den der lyrischen und zarten Empfindung besaß; dazu vor allem eine durchaus vornehme und vertiefte Auffassung, durch ein hinreißendes Temperament gehoben. So war er auch einer der ersten deutschen Sänger, die das eigentlich selbstverständliche Gesetz dramatischen Gesangs gewissenhaft erfüllten: deutliche Textaussprache. Ja, er erfüllte es bis zur Karikatur: namentlich als er älter geworden, entwickelte sich aus diesem Bestreben eine Manier, die Silben der Wörter mit klingenden Verbindungslauten aneinander zu knüpfen. Bis 1870 war er in Dresden tätig und starb 1886.

Als Wagner aus der Verbannung wieder zur Heimat kehrte, als sein Werk zu den Gestalten eines Tristan, Sigmund, Siegfried vorgeschritten war, bewegte ihn die weitschauende Sorge um eine Bühnenkunst, die diesen Werken, um einen Helden, der diesen Gestalten gerecht zu werden vermöchte. Man wird nie ohne Bewegung die Ausdrücke seiner dankbaren Empfindung lesen können, daß ihm das Geschick, als erstes Geschenk der Heimat, ein solches kongeniales Werkzeug entgegenführte: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. In diesem seltenen Künstler sah Wagner den Protagonisten seiner Schaubühne, seiner dramatischen Zukunft und er begrüßte ihn, mit fast

überschwenglichem Gefühl, als den herrlich ausgerüsteten Gesandten der Vorsehung, dessen sein Genius benötigte, sich zu verkörpern.

* * *

Es ist häufig hervorgehoben worden, daß Wagner zunächst ganz vom Traditionellen ausgegangen ist und mehr dieses zu vertiefen trachtete, als daß eine frühreife Genialität ihn zur Erfindung neuer Formen gedrängt habe. War aber auch der Musiker im jugendlichen Wagner konventionell, so ist es doch bedeutsam, daß seine geistige Welt frühzeitig ausdrücklich vom Dramatischen beherrscht wurde, daß Shakespeare ihm eher nahe trat als Beethoven. Erst das gegenseitige Durchdringen dieser beiden Welten: der musikalisch-formalen und der sich ihm immer mehr vertiefenden dramatisch-tragischen, entband ihm den Mut, schrittweise zum Ausbau seines eigenartigen musikalischen Stils vorzugehen, der dann eine Überzeugung wurde, seine Kraft und Stärke und ein auf diesem Kunstgebiet in solcher Machtfülle nie erlebtes Vermögen.

Durch äußere Umstände mehr als durch inneren Drang in die herkömmliche Laufbahn des Theaterkapellmeisters gewiesen, hielt sich Wagner zunächst an das vorhandene Bedürfnis der Opernbühne. So entstanden, 1833, in Würzburg, wo er als Chordirektor begann, die ‚Feen‘, deren Text, nach Gozzis ‚Donna serpente‘, er sich allerdings schon selbst dichtete, und, 1834, als er als Musikdirektor in Magdeburg wirkte, ‚Das Liebesverbot‘, nach Shakespeares ‚Maß für Maß‘. Am 29. März wurde die zweite Oper, unter dem veränderten Titel: ‚Die Novize von Palermo‘, zur einmaligen Aufführung gebracht. Durch die Spielzeit 1836—37 war Wagner dann in Königsberg und die beiden nächsten Jahre am Theater in Riga, wo Karl von Holtei die Direktion innehatte, Wagner als erster Kapellmeister wirkte. Seine Tätigkeit an diesem immer sehr regsamen Theater, das — die einzige stabile Bühne von künstlerischer Bedeutung im Ausland — nun über hundert Jahre das Wahrzeichen deutscher Kultur in den russischen Ostseeprovinzen ist, ließ in vielen Merkmalen schon den außerordentlichen dramaturgischen Geist erkennen, der Wagner leitete. In diesen Jahren beschäftigte ihn ‚Rienzi‘, dessen Buch er nach Bulwers gleichnamigem Roman herstellte. Er ging hier als Dichter und Musiker, wie erwähnt, ganz in den Bahnen der französischen heroischen Oper. In langer Seefahrt trug ihn ein Frachtschiff, als er Riga verließ, nach England, von wo er dann nach Paris sich wandte. Auf dieser Seereise sind die ersten Schemen vom ‚Fliegenden Holländer‘ aufgetaucht, aber nur erst für die poetische Gestaltung; die musikalische, mit ihrer deutlichen Wendung zur deutsch-roman-

tischen Musik, ergab sich erst während des bis 1842 dauernden Aufenthalts in Frankreich.

Die Berührungen mit Meyerbeer, mit Heinrich Heine, Heinrich Laube und anderen damals in Paris lebenden oder dort auftauchenden führenden Geistern, ferner die durch Lebensnot erzwungene vielseitige, zerstreute literarische und musikalische Tätigkeit in diesen Jahren führten ihm eine Fülle von Problemen zu lebhafter und leidvoller Betrachtung zu. Die befruchtende Stimmung eines solchen Zusammenflusses von politischen, sozialen, philosophischen und künstlerischen Tendenzen, die so sehr von der schablonären Tätigkeit eines Kapellmeisters an mittleren deutschen Theatern abstach, hat Wagner, ungeachtet der mit dieser Existenz verknüpften Kämpfe, wohl die entscheidendsten Anstöße gegeben. Und gleichzeitig ließ ihn das Pariser Großstadtleben aus nächster Nähe einen tiefen Blick in das chaotische Treiben der kulturellen, der künstlerischen Kräfte tun, wodurch seine Kritik und sein reformatorisches Gewissen geweckt wurden: der Ethiker in Wagner wurde stark in jenen Jahren. In oft verzweifelter Erbitterung erkannte er, daß mit dem Hingeben und Ausleihen der Kräfte an die ausstrahlenden und über alle Gebiete sich verbreitenden Strebungen im modernen Kulturprozeß immer nur größere Verwirrung bewirkt würde und daß sich so das gesammelte Vermögen des Einzelnen vergeuden müsse. Er hatte eine zeitige und deutliche Empfindung für die tragische Situation der auf die „Grenzmark zweier Zeitalter hingeschleuderten" Zwittergeschöpfe des damaligen Geschlechts, deren nachträglicher Erkenntnis in dem Ausspruch von Robert Prutz früher Erwähnung getan wurde. Gegen das tragikomische Geschick solcher Halbheit, die sich mit raschen, um den Erfolg des Augenblicks werbenden und aus entzündetem Überschwang geborenen Taten blindsehend dem Moloch der Zeit zum Opfer darbrachte, setzte sich seine Natur kräftig zur Wehr. Nur durch eine ungemeine und in jener Zeit ungeheuerlich erscheinende Subjektivität konnte das geschehen. Dem „Wir", das Wagner rings um sich herum als Richtung, Tendenz oder Partei gewahrte, das mit lauter Zudringlichkeit um Anschluß warb, flatternde Fahnen der Tendenz entfaltete, mit großen Worten große Taten ankündigte, die hernach als Lärm, Schall, Schaum und Rauch zerstoben — setzte er sein „Ich" entgegen. Das konnte und mußte als eine Vermessenheit sondergleichen um so mehr erscheinen, als die gebotenen künstlerischen Leistungen Wagners bisher keine außergewöhnliche Begabung bekundeten. Auch der Rienzi nicht; in dem wir jetzt freilich hier und da die Löwenklaue erkennen. Mehr schon Der fliegende Holländer, der eben in jenen Jahren entstand. Hier langte die Empfindung, um den Ausdruck in musikalischen Mitteln

ringend, zu seelischen Konflikten solcher Tiefe hinab, wie sie nur ein intuitives Genie sieht; nicht nur persönliche Kämpfe, auch die in den Gemütern der Zeit wogenden sind im Holländer in packende symbolische Bilder verdichtet worden. Und wenn auch der symbolisch-ideelle Charakter des Werks unverstanden bleiben oder nicht gebilligt werden mochte: die Gefühlsmacht, das rein Ästhetische einer dramatisch gewendeten Musik ist hier doch schon zu einem Ausdruck erhoben, wie er in gleicher Gewalt in keinem Kunstwerk der spätromantischen und der vormärzlichen Periode anzutreffen war. Hier sprach, um von aller anderen Bedeutung zunächst abzusehen, eine künstlerische Dynamik von überragender Kraft; ein Wille, der seine Leidenschaft zur gestaltenden Macht erzogen hatte; ein Ich, durch das der Strom der Welt hindurchgegangen war, und das die dadurch aufgewühlte Empfindung, all die Resonanzen willkürlicher und suggestiver Art, die von außen her bewirkt worden — hier eben aus der Sphäre der musikalischen Romantik — in eine konzentrierteste Form zu gießen mächtig war.

Der Holländer war die künstlerische Darlegung eines von der Sehnsucht über sich hinausgetriebenen Subjektivismus, zum leidenden und leidenschaftlichen Pathos gesteigert, in dem sich das ethische Bedürfnis einer vor eine Zeitwende ihrer Geschicke gestellten Menschheit aussprach. Auf dem erregten Stimmungsboden einer schmerzlich sich ihrer Leidenschaft hingebenden Individualität, von ihm geboren und in ihn zurückgeschlungen, taucht das Stück objektive Welt der künstlerischen Gestaltung wie eine Vision auf: ein intensives Erleben der Seele, das nicht zu einem schließlichen Resultat verstandesgemäßer Reflexion gelangen will. Und das wurde fortan die Hauptfrage und die Hauptsorge für Wagners Schaffungstrieb: wie diese Erregtheit und Empfindsamkeit des Subjektivismus, die das Erleben solcher Visionen als unmittelbare Wahrheit empfängt, mit Mitteln der Kunst — der Künste! — ausgedrückt, in die Allgemeinheit zu leiten sei. Wie der gesteigerte schöpferische Stimmungsboden auch in den Hörern bereitet und bei diesen vor allem auch festgehalten werden könne.

Jedes Kunstwerk, das sich in Teilen gibt — wenn diese auch durch ein gemeinsames Band zu einer Einheit verbunden erscheinen mögen — entbehrt dieser zwingenden Kraft einer lückenlosen Stimmungsbereitschaft und Inanspruchnahme der Empfindung. Das galt besonders und selbst in hohem Grade noch von der auf Glucks Bahnen fortgeschrittenen Oper. Immer noch gab sie ein Ganzes in Teilen, in mehr oder weniger eng verbundenen zwar, aber doch in Teilen; und wenn sie durch die symphonisch-programmatische Ouverture, durch die psychologisch-charakteristische Gestaltung der Vor- und Nach-

spiele, durch den dramatischen Fluß der Arien und Rezitative wie der Ensemblesätze, ferner durch das Einbeziehen der Chöre in den Aufbau der inneren wie der äußeren Handlung auch einen wesentlichen Fortschritt über die alte Oper bedeutete, so hatte sich doch noch keines der angewandten Mittel siegreich genug bewährt, die Disparität der einzelnen Bestandteile ganz verschwinden zu machen. Der alte, in der dualistischen Beschaffenheit unserer intelligibelen Kräfte wurzelnde Hang: das Ganze immer wieder zu zerlegen, damit man die Teile in der Hand habe und so der verstandesgemäßen Betrachtung, der rationellen, zu Hilfe komme, widersetzte sich in aller Erfahrung der gewollten Einheit. Immer noch galt das Musikstück als das Primum; immer noch die kindliche Freude am Spielzeug der Form. Musikalisch ja ganz berechtigt und in einem wichtigsten Instinkte wurzelnd; eben des im Spielbetrieb sich ankündigenden Kunstvermögens. Daher denn auch die unverwüstliche Lebenskraft der italienischen Oper, die, wie wir sahen, die kaum befestigte Position der dramatischen Musik immer wieder zu zerstören drohte.

Aus einer kontemplativen Gesamtstimmung nur war jene Bereitschaft zu bewirken, die die künstlerische Vision zum seelischen Erleben wandelte. Und hierauf zunächst richtete sich nun die Energie Wagners. Er untersuchte die Kunstmittel der antiken Tragödie: da fand er als erstes und mächtigstes den die ganze Grund- und Geburtsstimmung des Kunstwerks schaffenden Chor. „Der Chor der antiken Tragödie hat seine gefühlsmäßige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester zurückgelassen", war sein Schluß. Und hier setzte er an: sein Orchester sollte die dionysische Stimmung bereiten, damit der Held „mit der Wahrhaftigkeit einer Geistererscheinung auf das hellsichtig gewordene Publikum" wirken könne. „Das Orchester gleicht der Erde, die dem Antäus, sobald er sie mit den Füßen berührte, neue unsterbliche Lebenskraft gab". Die Betrachtung der antiken Tragödie und ihrer Stoffe leitete Wagner aber auch zu der weiteren Erkenntnis, daß für das ihm vorschwebende musikalische Drama die historisch-politische Betrachtungsweise, die sich der Zeitdichtung fast ganz bemächtigt hatte, die vorzugsweise auch die moderne heroische Oper beherrschte, ganz ungeeignet war. Das Drama der Alten wurzelte im Mythus; an Stelle des antiken Mythus konnte, mußte der romanisch-germanische, der religiöse der christlichen Kultur treten. Nicht Probleme der Zeit, sondern solche der Menschheit, der in einer höheren Kulturgemeinschaft verbundenen Volkheit boten sich als Stoffe des musikalischen Dramas und zur Bereitung jenes breiten, erregungswilligen Stimmungsbodens dar. Und dem Mythus konnte sich die Natur in ihrer stimmungsmächtigen Kraft als Bild, als Vorgang der Elemente verbinden.

Im Holländer und auch noch im Tannhäuser waren mehr nur die Anläufe zu dem Gesamtkunstwerk, wie wir es der Idee und der Ausführung nach aus dem späteren Schaffen Wagners kennen, bemerkbar. Diese aber doch schon so stark, daß gerade an ihnen der Geschmack der Zeit Anstoß nahm. Beide Werke sind noch nicht von Konzessionen an die Konvention frei. Wagner rundet die Teile noch formal ab; und es gibt sich als ein halbverstecktes Wagnis, daß er die Grenzlinien der Formen wieder auflöst und sie hinüberzieht in die folgende Gestaltung. Deutlich aber tritt der Zug hervor, die Kette der psychologischen Vorgänge ununterbrochen erscheinen zu lassen. Die Dominante der Gefühlserregung, immer in enger Abhängigkeit vom dramatischen Vorgang, zeigt sich als Neuerung in der melodiösen Behandlung des Orchesters. Es sind die Anläufe zu der späteren „unendlichen Melodie", die wiederklingt, wo in anderen Phasen des psychischen Prozesses ein Erinnern, ein Bezug auf frühere stattfindet, woraus dann die theoretische Erklärung später die gequälte Konstruktion der „Leitmotive" feststellte: Personen, Vorgänge, Orte, Requisiten bekamen ihre Leitmotive. Beides: die orchestrale Melodie und das „Leitmotiv" waren jedoch keineswegs Neuerungen; neu war nur deren konsequente und von so außerordentlich sicherem dramatischen Gefühl diktierte Verwendung.

Erst ‚Lohengrin' brachte die volle Harmonie des angestrebten Kunststils und den ganzen Verzicht auf die konventionelle Form. Hier erreichte die Musik die volle Macht, die ideelle und gefühlsmäßige Einheit als allbeherrschende Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Schon im Vorspiel, wo die Paraphrasierung eines späteren Gliedes der Handlung, der Erzählung vom Gral, die den Schlüssel zur anhebenden Tragödie gibt, wie eine mystische Offenbarung der über dem Vorgang schwebenden Schicksalsmacht anklingt. Was wir da hören, übt eine solche gefühlsbestimmende Gewalt, daß wir hellsichtig das Ideelle aller Vorgänge wie eine schmerzlich-süße Gewißheit ahnend in uns schauen. So wird durch ein höchst künstlerisches Mittel die am Stofflichen hängende grobe Spannung ausgeschieden: wir werden wie durch eine höhere Stimme sofort in die tragische Bereitschaft versetzt . . .

In gar vielem will uns heute das Maß der Abneigung und der Vorwurf, daß Wagner den melodiösen Charakter der Musik zerstört habe, ganz unverständlich erscheinen. Namentlich in den ersten drei Werken seiner Eigenart, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, ist in der Arie, die die Bedeutung der Monodie der alten Tragödie wieder angenommen hat, der liedartige Charakter, wie ihn Gluck, Mozart und Weber gebildet hatten, so voll gewahrt und nur der episch-lyrische Zug zum dramatischen dadurch erweitert, daß dem

Wandel der Empfindung und der Willenswerdung — dem Wesen also des dramatischen Vorgangs im Innern — der Wechsel der Tonarten entspricht: wie im Preislied Tannhäusers, im Gebet der Elisabeth, in der Ballade mit Chor der Senta, wie später in den Liedern Walters von Stolzing. Viel wesentlicher war der mit dem Orchester vollzogene Wandlungsprozeß.

In aller dramatischen Dichtung ist das gesprochene Wort immer nur das auf den nächsten Zweck gerichtete Ausdrucksmittel, wodurch zunächst der Fortgang der äußeren Handlung bedingt wird, das sich so gibt, wie es von den Personen der Handlung auf deren entsprechendem Punkt verstanden werden soll. In der italienischen Oper freilich sang man in Arien und Chören nur selten das, was die Darsteller der Handlung empfanden und bewegte; weit häufiger das, was der Zuhörer empfinden sollte: nicht die Empfindung der Liebe, des Hasses, der Trauer, der Freude in ihrem individuell-intuitiven Charakter, sondern, wie Liebe, Haß, Trauer, Freude als allgemeine Empfindungen von anderen empfunden werden. Und dem Orchester fiel dabei gerade die Aufgabe zu, durch Melodie und Rhythmus den breiten, populären Widerklang dieser Empfindungen als das „elektrisierende" Moment darzustellen. Doch auch wo das Wort des Dramas subjektive Zustände enthüllt, verrät es selten den ganzen Umfang der Empfindung und bleibt auf eine beschränkte Absicht gerichtet. Nietzsche nennt einmal treffend die Sprache des Dramas eine fortwährende Verstellung, die nur selten — im Ausbruch des unbeherrschten Affekts oder im Monolog — ganz, sonst aber immer nur teilweise aufgegeben wird. Das Wesen echter Schauspielkunst, durch die das Drama erst seinen vollen Körper empfängt, plastische Figur wird, die man von allen Seiten sieht — an Stelle einer reliefmäßigen Umrißzeichnung — liegt in der Entfaltung des hinter den Worten stehenden Charakters und seines durchaus nicht stets rhetorisch fertigen, vielmehr fast immer von zahlreichen Motiven durchkreuzten Willens. Charakter und Wollen müssen sogar den Personen des Dramas zum allergrößten Teil verborgen bleiben, sonst ist jedes Drama sofort auch zu Ende, wie es nur begonnen, und es bleibt nur das Gerüst der äußeren Handlung als Gegenstand des Interesses übrig. Uns jedoch, den Zuschauern, sollen Charakter und Wille in jeder Phase des Kunstwerks deutlich sichtbar, fühlbar, oder doch wenigstens der Ahnung erschlossen werden. Sie müssen also zu einem, im Sinne der Handelnden unwillkürlichen Ausdruck kommen. Ja, dieses Durchscheinen der inneren Bedeutsamkeit und der seelischen Zusammenhänge durch die äußere absichtsvolle Bedeutsamkeit, die sich in Worten oder gewollten Gebärden äußert, ist das spezielle ästhetische Moment der Schauspielkunst. Im rhetorischen Drama ist

dieser wichtige anonyme Teil der Handlung ausschließlich der körperlichen Beredsamkeit, der Mimik, vorbehalten, während er doch schon in der antiken Tragödie seinen Ausdruck in der Musik fand. Die Musik der Alten verkündete „das Ethos der Charaktere"; diese selbst in ihren Worten und Handlungen nur ihre Affekte. Das war sogar eine Notwendigkeit, da das Instrument der feinen Mimik: die in leisesten Wandlungen und Wendungen sich äußernde körperliche Beredsamkeit — das, was wir vom Auge des Schauspielers abzulesen gewöhnt sind oder gewöhnt sein möchten — für das griechische Theater mit seinen ungeheueren Dimensionen entfiel, ganz und gar entfiel, so lange man auf ihm in Masken spielte. Dafür eben trat die Musik ein.

Daß im modernen Opernhaus, bei der mangelnden schauspielerischen Begabung der Sänger, bei den vielen anderen Wichtigkeiten, die deren Aufmerksamkeit zur Ausführung des rein musikalischen Teils herausfordern, dieser anonyme Teil der Handlung so gut wie unausgefüllt blieb, erkannte Wagners eminent entwickelter Instinkt für das Mimische sehr bald. Es ward ihm klar, daß auch hierfür nur das Orchester eintreten könne. Das anonym bleibende Empfindungsweben der Charaktere, was als Unterstimmung, verleugneter Affekt, verborgener Gedanke, als Blitzbild der Erinnerung durch die Seele zieht und zuckt, das legt er nun in die orchestrale Nebenlinie, die dadurch ein ganz selbständiges Kunstmittel wird, wie ein solches dem Drama, wie es aber auch der Oper alten Stils fehlte. Man denke an die Aufgabe des Orchesters im Zwiegespräch Lohengrins mit Elsa, vor dem Eindringen Telramunds; wie beider eigentlicher Seelenzustand uns, unter Bangen, zu höchster Teilnahme greifbar deutlich wird, während beide doch der Illusion einer Verewigung ihres Glücks nachhängen und sich Versicherungen hoher Seligkeit geben. Das grobe Drama — und nicht nur das grobe — das keine anderen Ausdrucksmittel für solche verborgene oder geheimgehaltene Gedankengänge kennt als die sich so oft unzuverlässig erweisende körperliche Beredsamkeit, hatte hierfür das a parte, das „bei Seite" erfunden, diesen übelsten und gründlichsten Zerstörer aller dramatischen Illusion! Oder es machte sich für die Dichter die Notwendigkeit geltend, unvermeidliche Motivierungen an anderer Stelle nachzuholen: zu erklären. Welchen Vorteil für eine gedrängte Konzentration der dramatischen Führung bot sich dagegen Wagner in der Musik dar. Durch den im Orchester fortgesponnenen Faden der unter dem mimischen Ausdruck bleibenden Empfindungen werden seine Gestalten gewissermaßen von innen durchleuchtet, durchsichtig für das Auge des Schauenden.

Eine weitere Rolle fällt dem Orchester in den symphonalen

Zwischengliedern zu: die durch die Handlung erregten Empfindungen, die schon als ein Erlebtes, als ein ästhetisch-ethisches Resultat aufgenommen worden sind, tauchen als weitere Verknüpfungen schlingende Erinnerungen auf, lösen die an der äußeren Handlung hängende grobe Spannung durch ein Rückwärtsschauen auf das innere Erleben ab, durch ein Ahnenlassen der kommenden Entwicklung, wie im Vorspiel zum dritten Akte der Meistersinger. Es sind lyrisch-dramatische Intermezzi, natürlich streng im Fluß der Handlung bleibend, die im gesprochenen Drama unmöglich wären und unkünstlerisch. Hier, als Ausdruck unmittelbarer flüssiger Empfindung, ermöglichen sie das Gestaltwerden der Idee, des Schicksals, ohne sich doch zum Begriff in Worten zu wandeln. So wird die Ahnung des über das Kunstwerk gespannten Bogens der Idee zu einer im Gefühl bestimmten Zuversicht.

Der große Vorsprung für das Dramatische, der durch diese Vertiefung und Verschlingung der Kunstmittel gewonnen ist, kann nicht geleugnet werden. Das „Wort-Ton-Drama" erweist sich mächtig durch die gleichzeitig mögliche Inanspruchnahme und Befriedigung aller Kräfte ästhetischer Wahrnehmung. Nur die Ausschließlichkeit, die propagatorischer Eifer diesem Kunststil zulegt, dessen Anpreisung als des alleinmächtigen und eine absolute höhere Rangordnung behauptenden, ergibt sich als Widersinn, wenn man die Reihe der Möglichkeiten dramatischer Vorwürfe überblickt. Daß dieser Stil nicht nur für das mythische Drama geeignet, sondern in hohem Grade auch einer differenzierten Charakteristik mächtig ist, erleben wir in den Meistersingern. Aber man braucht sich auch nur den von Wagner selbst als Muster hervorgehobenen Prinz von Homburg, oder den Zerbrochnen Krug oder Schillers Wallenstein lebendig zu machen, und wird nie wünschen, die Fülle der poetisch-psychologischen Motivierungen, die sich hier aus dem Allgemeinempfinden — im Goetheschen Sinne — „spezialisiert" haben, wieder zurückgeschlungen zu sehen in das elementare symphonale Ausdrucksmittel des Wagner-Orchesters. Hiermit ist nur ein Punkt berührt, wo sich bei einer großen Gemeinde künstlerischer Menschen das verehrende Verständnis trennt von dem überbetonten Subjektivismus im programmatischen Wirken Wagners und seiner Schule, der eigentlichen „Wagnerianer". Solcher Punkte bieten sich viele; doch wäre es aussichtslos und im Rahmen dieser Darstellung verfehlt, das kritisch-polemische Gebiet, das durch das Problem Wagner erschlossen und befruchtet worden ist, auch nur den Hauptrichtungen nach zu durchstreifen. Es ist dies auch unnötig, da hier von vornherein Wagners Kunstwerk nicht als ein Problem, sondern als eine Erfüllung behandelt worden ist. Als eine Erscheinung von wichtigster Bedeutung; in der so viel nach

Emanation in großen Kunstformen strebende Kraft, die sich in unserer Kultur der Bühne am Widerstand des Stoffes und am Widersinn der Zustände immer zermürbte, in die relativ vollste Blüte der Erfüllung trat. Dem „Wagnerianer" freilich ist eine solche, aus fast ehrfürchtigem Staunen über die Größe des Erreichten — um so größer, als die Entschließungen moralischer Art, von denen Immermann seinerzeit die Palingenesis der Bühne abhängig sah, hier wirklich den Ausschlag gaben! — fließende Bewertung des Wagner-Werks fast immer noch Blasphemie. Da erscheint es nützlicher und auch respektvoller, sich an die positive Bedeutung dieses Werks zu halten, es aber auch in seiner individuellen Begrenztheit zu zeigen, die namentlich der das Ideelle bestimmenden Weltanschauung Wagners eignet. Der Wagnerianer will seinen Meister als ein „Ziel" verehrt wissen: der größte Mensch der Welt ist aber immer nur ein „Weg" gewesen, wollte nur ein Weg sein. Daß man das Ziel noch anders, noch weiter gesteckt sehen kann, zu sehen sich unterfängt und wünscht, das ist im Sinne der der wirklichen Weihen Teilhaftigen freilich immer die Sünde wider den heiligen Geist ...

Keins der Verdienste Wagners wird dadurch verringert, daß man es im Lichte der praktischen Vernunft betrachtet, die dem auf das Wesen der Kunst — und zunächst der theatralischen Kunst — gerichteten Willen sich gesellen muß. Es ist immer nützlich, aus Wagners Schriften, in denen sich ein Genie des tatmächtigsten, unter dem Druck eines ungeheuerlichen Schicksals im letzten Sinne zur Tatlosigkeit verdammten Willens ausspricht, die ekstatischen Begründungen seiner ethischen Absichten mit kritischer Besonnenheit zunächst auszuscheiden: denn erst dann wird man gewahr, welche strenge, keine Lücke übersehende Logik die rein künstlerisch-technische Synthese seines Schaffens aufweist, während die kulturell-ethische, eben der psychischen Überspannung wegen, zum Teil in seinem großartigen Subjektivismus befangen bleibt. Wagner ist sicher eines der mächtigsten ethischen Phänomene des Jahrhunderts, vielleicht das mächtigste, aber ein Phänomen — kein Begründer einer neuen Welteinsicht.

Er ist jedoch vor allem der reifste Dramaturg nicht nur des Jahrhunderts, sondern wirklich des gesamten neuzeitigen Theaters. Das Kunstwerk der Bühne hat vor ihm nie einen so vollen Ausdruck erfahren. Und alle Mittel, die er zu diesem Zweck bereitete, erwiesen sich als notwendige und rücken so auf die Stufe eigentlich natürlicher Gesetzmäßigkeiten. Die stumpfe Gewöhnung an den theatralischen Konventionalismus mußte freilich viele der Forderungen und Neuerungen Wagners unverständlich finden. Und doch konnte er keine seiner Bedingungen als nebensächlich fahren lassen,

weil sie ihm geradezu organische Bedeutung hatten, nur die Wiederherstellung eines natürlichen Verhältnisses zwischen Kunstwerk und Kunstempfangendem bezweckten und sich zudem auf in der Kunstkultur längst gegebene Erfahrungen stützten. So seine Absicht, das Orchester, diesen Offenbarungsquell der anonymen Empfindungen, als Kunstmittel unsichtbar zu machen. Auch die Renaissance-Oper hatte das Orchester hinter die Szene verlegt, wie es so auch in der griechischen Tragödie angeordnet gewesen zu sein scheint, da die Orchestra nur der Schauplatz des Chors war. Für Wagners verdecktes Orchester kamen natürlich noch technische Gesichtspunkte in Betracht: die gewaltige Masse der Instrumente, die Notwendigkeit für den Dirigenten, Szene und Musiker zugleich im Auge zu haben, ferner die herzustellenden Wertunterschiede zwischen Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Anordnung empfängt aber allerdings auch eine kunstsittliche Bedeutung, da nur so die „Wißbegierde" ausgeschaltet wird, die sich aller modernen Kunstausübung angehängt hat: das Interesse an dem eigentlich Virtuosen der Kunst, das sich nicht begnügen will, das fertige künstlerische Produkt als ästhetischen Wert zu empfangen, das sehen will, wie es zustande kommt. Wagner selbst betont: „So wenig man den Kehlkopf und die Arbeit der Stimmbänder sehen soll und will beim Gesang, so wenig sollte man bei Musik die Instrumente sehen. Die gräßliche Orchestermaschine wirkt immer illusionzerstörend. Als wenn der Maler vor sein Bild alle Farbentöpfe, Pinsel, Modellappen usw. aufbauen wollte, die zum Zustandekommen seines Kunstwerks doch auch notwendig waren!" Solche eigentlich selbstverständlichen Ausschaltungen gedankenloser, aus Nebeninteressen entsprungener Überlieferungen gewannen in der Praxis eine wesentliche symbolische, die Stimmungsgewalt verstärkende Bedeutung. Als theoretische Programmpunkte verfielen sie aber natürlich dem Spott der Banausen. Wievielmehr erst andere, die den Philister von dem Lotterbett aufscheuchen wollten, auf dem er sich bisher beim sogenannten Kunstgenuß breitzumachen gewohnt war.

In den Jahren der Verbannung, von 1849 bis 1860, konnte Wagner auf Deutschland fast nur literarisch wirken. An dem provokatorischen Charakter der in diesem Zeitraum entstandenen Schriften: ‚Das Kunstwerk der Zukunft', ‚Kunst und Klima', ‚Oper und Drama', ‚Das Judentum in der Musik' — wozu die veröffentlichten Dichtungen kamen, die man eben auch nur ihrem literarischen Wert nach, als Umrisse, denen das Körperliche der Musik fehlte, beurteilen konnte: ‚Die Nibelungen' und ‚Wieland der Schmied' — entzündete sich die feindselige Stimmung gegen dieses von niemand fast gekannte, aber mit ganz ungeheuerlich erscheinenden Ansprüchen ver-

kündigte Kunstwerk der Zukunftsmusik. Es zum Erstehen und Leben zu bringen, betonte Wagner, zunächst mit dem ganzen Mischmasch von gründlich entstellter Kunstkultur der Bühnen aufräumen zu müssen und zu wollen. Man muß sich diese Vorgänge nur in ihrer ganzen Bedeutsamkeit für das Gemeinempfinden wieder lebendig machen, um den Widerstand richtig bemessen zu können, dem Wagner begegnete. Holländer, Tannhäuser und Lohengrin waren damals in keinem Sinne zu breiter Anerkennung gelangt; selbst die Wagner gewogenen Parteien mischten in ihre bedingte Billigung ein gutes Teil Nachsicht, wie man sie einem pathologisch zu betrachtenden Menschen, von allerdings großem Talent, schuldig zu sein glaubt. Im vorherrschenden Gefühl des Katzenjammers nach der Revolution sprach Wagners Beteiligung am Aufstand auch kaum zu seinen Gunsten, kaum für die Klarheit und Gediegenheit seiner Überzeugungen und Pläne. Und dieser Mann wetterte nun in der Hutten-Sprache seiner Sendschreiben das ganze bißchen Glanz und Kulturstolz zusammen, das man sich nach allen Enttäuschungen mühselig und dankbar für das aufblühende wirtschaftliche Gedeihen hergerichtet hatte!

Die fast ausnahmslos stockkonservative musikalische Kritik streute ihre reichlichen Ausfälle in die Gruselstimmung des deutschen Volks, dem Wagner mehr und mehr als ein Oger geschildert und von dessen fertigen oder im Fertigwerden begriffenen Werken eine ganz ungeheuerliche Vorstellung geweckt und kolportiert wurde. Besonders waren es diese Nibelungen und der zu deren Aufführung entworfene Plan, den die ‚Mitteilungen an meine Freunde' enthüllten, der jedem braveren Gemüte als Größenwahn erscheinen mochte: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen mit dem Vorspiel aufzuführen". Kein dramatischer Dichter hatte in Deutschland je so unbescheidene Wünsche gehegt. Dennoch wuchs auch die Gemeinde Wagners fortgesetzt, wenn schon keineswegs in der Progression der feindlichen Partei und der vielen Verstimmten. Franz Liszt, Karl Ritter, Theodor Uhlig und Hans von Bülow entfalteten ihren hingebenden Eifer, und das Ausland beschämte Deutschland: Wagner konnte, 1855, in London acht Konzerte mit weithinhallendem Erfolge geben. In Zürich führte er, im gleichen Jahre, seinen Tannhäuser auf; die Komposition von Tristan und Isolde, Rheingold, Siegfried und Walküre war vollendet, als er, 1859, nach Paris ging. Da er für Deutschland eine bedingte Amnestie erhalten hatte, suchte er von dort aus zuerst Fühlung mit einer deutschen Bühne, die sich künstlerischen Sinnes rühmen durfte: mit Karlsruhe, wo Eduard Devrient der Leiter war. Aber die Vorbe-

reitungen, dort Tristan und Isolde aufzuführen, mußten wieder eingestellt werden. Ebenso in Wien, wo das Werk nach siebenundsiebzig Proben schließlich doch aufgegeben wurde. Um so hoffnungsreicher schien sich in Paris sein Schicksal zu gestalten; durch Unterstützung der Fürstin Pauline Metternich wurde der Kaiser gewonnen und die Große Oper in Paris rüstete sich, Tannhäuser aufzuführen. Wagner komponierte die ihm durch die Stiltradition dieses Instituts auferlegte Variante für dir Szene im Venusberg; und mit Albert Niemann als Tannhäuser ging das Werk am 13. März 1861 mit einem großen und wenig bestrittenen Erfolg in Szene. Aber der Gegenstoß blieb nicht aus. Zwei Elemente hatten sich, ihn zu führen, innig verbrüdert: der Snobismus der Habitués der Großen Oper, namentlich im Jokey-Klub verkörpert, denen die durch den Stil des Werks gestellte Zumutung einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit ihr Vergnügen störte — und der deutsche Journalismus, dessen in Paris ständige oder zufällig gerade anwesenden Vertreter den Franzosen klar zu machen wußten, was dieser Wagner für ein Kulturzerstörer sei. Es mochte dem deutschen Meister ein Trost sein, dagegen gerade die feineren Geister Frankreichs, einen Baudelaire, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Ernest Reyer, Catulle Mendès, Jules Janin, auf seiner Seite zu sehen. In der zweiten Aufführung am 18. März erhob sich eine Opposition von selten erlebter Heftigkeit und eine vernichtende am Sonntag den 24. März: das Werk war für Paris tot.

Wagner trat nun eine Pilgerfahrt durch halb Europa an, den Ort zu suchen, wo aus einem reineren Geist, unter günstigeren Umständen und persönlicher Beteiligung seiner selbst eins seiner neuen Werke ins Dasein treten konnte; er fand keinen. Im Vorwort der 1863 erschienenen Dichtung vom ‚Ring des Nibelungen' erörterte er wiederum den Gedanken an jene erwähnte festliche Aufführung; aber bewußt, „wie kleinlich die Deutschen gewöhnlich in solchen Dingen verfahren", neigte er noch eher zu der Hoffnung, daß eines der deutschen Hoftheater zu bestimmen sei, einmal nur einen Bruchteil der jährlich für den Opernprunk verschwendeten Summen zu einer solchen festlichen Aufführung abzusondern. Das hätte nur auf das Machtwort eines Fürsten geschehen können: „Wird dieser Fürst sich finden? — Im Anfang war die Tat". —

Wir wissen, daß er sich schließlich fand, daß jedoch selbst dann noch die zur Abwehr emporgehetzte öffentliche Meinung den größeren Plan scheitern ließ. Nur zu einer teilweisen Erfüllung der Wünsche führte die mächtige Freundschaft des Bayernkönigs Ludwig II., der mit glühender Bewunderung Wagner an sein großes und glücklos gebliebenes Herz nahm. Dennoch war die Aufführung

von ‚Tristan und Isolde‘ in München, am 10. Juni 1865, von entscheidender Bedeutung für Wagners weitere Pläne. Sein dramaturgisches Ideal bewährte sich hierbei in einer verheißungsvollen Probe; der gestaltende Genius sprach sich in dem Werk mit sieghafter Kraft aus. Noch mehr beinahe konnte gelten, daß Wagner aus dieser Probe die Zuversicht schöpfte, in Deutschland die künstlerischen Kräfte nicht entbehren zu müssen, die jenem Ideal sich gewachsen zeigten oder doch ihm zugeführt werden konnten. Hans von Bülow, sein feuriger Vorkämpfer, leitete die Aufführung; Ludwig Schnorr von Carolsfeld sang Tristan, dessen Gattin Malwine Isolde, Kurwenal war Anton Mitterwurzer, der stilvolle Bariton der Dresdner Oper, Ludwig Zottmayr aus Hamburg der König Marke und Anna Deinet die Brangäne. Aber schon am 21. Juli desselben Jahres starb Schnorr von Carolsfeld: nur wie ein leuchtendes Meteor war das Ereignis vorübergezogen, um hinter dem dichten Nebel von halben und ganzen Mißverständnissen wieder zu verschwinden. Zwei Jahre später kamen dann Musteraufführungen von ‚Lohengrin‘ und ‚Tannhäuser‘ zustande und 1868 führte Wagner ‚Die Meistersinger‘ auf. Franz Betz war der Hans Sachs, an dieser Gestalt sich zu der edeln Künstlerschaft entfaltend, die ihn, der sonst leidlich im traditionellen Opernstil gewirkt hatte, von da ab auszeichnete. Franz Nachbaur als Walter von Stolzing trat in den Kreis der jungen Stilisten. Mathilde Mallinger sang Eva und Max Schlosser David. Für die nächsten Jahre rüstete man nun die Festvorstellungen des Nibelungenrings, von denen die des ‚Rheingold‘ am 22. Oktober 1869 in Szene ging und am 26. Juni 1870 die der ‚Walküre‘. Die Idee eines in München zu errichtenden Festspielhauses schien Gestalt empfangen zu sollen und ebenso die Begründung einer musikalisch-dramatischen Stilschule in der bayrischen Residenz. Damit schien das günstige Geschick für Wagner jedoch schon wieder erschöpft. Die kostspieligen Sonderneigungen des Königs erregten den ernsten Unwillen der früher schon bezeichneten rückständigen Mächte der bayrischen Kapitale, deren Opposition sich gern hinter den darbietenden Vorwand steckte, daß Wagner der allein Schuldige sei, der Verführer zu der fast ins Maßlose steigenden Pracht- und Kunstentfaltung, die Unsummen verschlang. Der Unwille drohte die Krone selbst in ihrem Träger zu treffen, die empörte Gewalt heischte ein Opfer: und Wagner brachte sich samt seinen Wünschen, denen eben Erfüllung werden sollte, als dieses Opfer dar. „Ich soll mein unbeschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als „ich“ und sein Freund“, hatte er im ersten Jubel über das einzigartige Vertrauensverhältnis zum König einem Freund geschrieben. Er mußte erfahren, daß in der

modernen Kultur die Sänger selten mit den Königen gehen dürfen, noch weniger aber die Könige mit den Sängern.

Nun war er wieder „ich", aber ohne die Machtmittel, dieses Ich zu entfalten, das in sein Werk eingeflossen. Sein Genius jedoch hielt die Lanze des Achill: dieselbe Waffe, die ihm eben die tödliche Wunde geschlagen, sollte ihn auch heilen und aufrichten. Der Volksunwille hatte ihn gestürzt; der Volkswille sollte ihn wieder erheben, sollte wenigstens die Gegenbewegung in Fluß bringen, aus der zunächst eine langsam reifende Bereitschaft für das nun einzig bleibende Ziel erwuchs; selbständig, unabhängig von Gunst der Fürsten und Großstadtkultur das Werk mit Hilfe williger Volkskraft zu errichten. Im Frühjahr 1871 hatte Wagner, im Vertrauen auf den nationalen Aufschwung, den Gedanken seines Festspielhauses in dem Aufruf ‚Über die Aufführung des Bühnenfestspiels: Der Ring des Nibelungen' abermals hinausgehen lassen und um einfache Anmeldung zur Tat bereiter Unterstützer aufgefordert. Der Ort war gewählt und genannt: Bayreuth, wo Wagner weitgehendes Entgegenkommen der Stadt gefunden hatte. Die alten Freunde waren selbstverständlich wieder zur Stelle — aber von neuen Helfern, deren man so dringend benötigte, meldete sich ein einziger: Emil Heckel in Mannheim, der spätere Komitee-Präsident in zwei bedeutsamen Perioden des dortigen Hof- und Nationaltheaters. Heckel brachte den fruchtbaren Gedanken zur Bildung der Wagnervereine, zu dessen Verwirklichung ihm Karl Tausig von Wagner attachiert wurde. Tausig war die Seele des inzwischen intentierten Patronatsvereins, der tausend Anteilscheine zu je dreihundert Taler unterzubringen sich vorgesetzt hatte. Diesem Vorhaben sollten die Wagnervereine nun beispringen, derart, daß sie — man dachte sie sich in großer Anzahl über Deutschland verbreitet — Erwerber solcher Anteilscheine werden würden. Der erste Wagnerverein entstand natürlich in Mannheim, unter Heckels Leitung, und entfaltete eine kräftige Propaganda.

War die finanzielle Leistungsfähigkeit dieser Vereine auch schwach, so bewirkte deren rühriger Eifer doch ein Wesentliches: den Glauben an Bayreuth langsam in breiten Kreisen zu befestigen. Und daß die Sache nun doch Ernst werden würde, das rief die bekannte Erscheinung der plötzlich von anderer Seite wach werdenden Energie hervor. In Berlin waren in wohlhabenden Kreisen Zeichnungen in beträchtlicher Höhe gesammelt worden, die verbindlich werden sollten, wenn Wagner sein Festspielhaus dorthin bauen wolle. Von der Partei der zuverlässigen Freunde gestützt — hier sind namentlich Bürgermeister Muncker, der Bankier Feistel, Freifrau Marie von Schleinitz, dann der Intendant des Weimarischen Theaters,

Freiherr August von Loën, zu nennen — hielt Wagner nun erst recht an Bayreuth fest. Und mit dem Frühjahr 1872 schien das Werk gesichert; man schritt zu der denkwürdigen Grundsteinlegung am 22. Mai. In Beethovens ‚Neunter' jubelte sich Wagners nun von gerechter und großer Hoffnung beflügelte Energie aus.

Wie das Unternehmen dann doch wieder ins Stocken geriet, die ganze Misere deutscher Engherzigkeit sich bei der Beschaffung der Mittel offenbarte, die einer künstlerischen Erscheinung wie Wagner gegenüber in einem anderen Land sicherlich keine paar Monate in Frage gestanden hätte, braucht hier nur in Erinnerung gebracht zu werden. Ludwig von Bayern mußte die entscheidende Hilfe bringen: ein Darlehen aus der königlichen Schatulle ermöglichte die Fertigstellung des Theaterbaus und ließ den Betriebsfonds frei werden für die vorbereitende technische und künstlerische Arbeit. An einundachtzig Hof- und Stadttheater des deutschen Reichs, die jahraus, jahrein mit den spottwohlfeil erworbenen Wagneropern nun schon fast ihre Existenz bestritten, hatte man das Ansuchen gerichtet, durch je eine Benefizvorstellung den Fonds für Bayreuth zu stärken: von diesen hatten achtundsiebzig gar nicht, drei abschläglich geantwortet. Allerdings lag in dieser Aufforderung ja kein geringes Maß von Naivität. Man sagte den Theaterleitern: weil ihr bis jetzt überall und immer eure künstlerische Ohnmacht erwiesen habt, sorgt nun für Geld, damit ein Fähigerer euch zeigen könne, was ihr schmählich habt verkommen lassen!

Am 13. August 1876 begann in Bayreuth die erste Darstellung vom ‚Ring des Nibelungen'. Zum ersten Male im Leben des deutschen Theaters trat hier ein dramatisches Kunstwerk unter Erfüllung aller der Bedingungen in Erscheinung, die ein nicht überstiegener, sondern nur ein reiner, auf das in der Aufgabe liegende Ideal gerichteter Wille als zwingend erkannte. Die zwar oft schon so erkannt worden, aber in so reicher, aus einem Geiste geschaffener Fülle nicht herzustellen gewesen waren. Und wenn selbst keine Vollendung erreicht wurde, so war doch eine Form dargelegt, die die Möglichkeit der Erfüllung in sich schloß, und vom Kunstwerk der Bühne waren einmal alle Hülsen künstlerischer Unkultur und der Unsachlichkeit abgestreift. Eine Wust von Fälschungen, die die neuzeitige Zivilisation seit den Tagen der griechischen Tragiker um den Kult des Theaters gehäuft hatte, war von einer ihr Ziel unbeirrt verfolgenden Energie weggeräumt. Wagner wußte, daß dieser Reinigungsprozeß die Grundbedingung sei: „Es kommt fast mehr auf die Erweckung verborgener Kräfte des deutschen Wesens an als auf das Gelingen meiner Unternehmung selbst", schrieb er 1873; und in dem Bericht an die ersten Wagnervereine sagte er noch deutlicher: „Ich habe jetzt den im

deutschen Geiste lange unerkannt vorbereiteten Bau nur zu enthüllen, indem ich von ihm die falsche Gewandung hinwegziehe, die bald wie ein zerlöcherter Schleier in den Lüften zerstieben und als dürftiger Fetzen sich im Dunste einer neuen, reinen Kunstatmosphäre auflösen wird". Durch solche Deutungen sollte freilich nicht das Mißverständnis erweckt werden, das sich nun, Bayreuth gegenüber, mit hämischer Schadenfreude äußerte: daß das Wagnersche Kunstwerk einen naiven Naturalismus verfolge. Diese Kunst war vielmehr ein höchster Formalismus und stilisiert bis in das letzte Detail; nur daß diese Formgebung durchaus vom Grunde wurzelechter Kunstinstinkte empfangen war. Man kann jedoch Wagner nicht davon freisprechen, dieses Mißverständnis durch die angeführten, stark illusorischen Begründungen eher genährt als beseitigt zu haben. Alle große Kunst ist freilich immer höchster Zwang — und die Wagners vor allem. Es ist ihr Triumph, wenn alle von ihr gebotenen Erscheinungen in die geistige Form, in die allein der menschlichen Seele zuständige, durchaus eingegangen sind.

Doch fast wesentlicher als die ästhetischen Qualitäten des Werks war die hier nun doch einmal erreichte reine und volle Stimmungsbereitschaft: daß es doch einmal möglich geworden, den Menschen das Kunstwerk als das Erleben einer großen festlichen Stunde zuzuführen. Es sollte in Bayreuth aber nicht wörtlich bei der Stunde bleiben, die wohl auch der aus dem profanen Lärm des Geschäftstags ermüdet vor die Schaubühne Flüchtende sucht: das Kunstwerk sollte das „Tagewerk" seiner empfangenden und weiterschaffenden Kräfte sein. Der Besucher der Festspiele sollte die Kunst „leben", nicht nur in einer Mußestunde genießen. Darum hatte Wagner alle Kompromißvorschläge abgelehnt, nach denen bald eine wirkliche Metropole, eine Großstadt, oder eine Residenz dem Werke eine viel unmittelbarere Bedeutung zu geben versprechen sollte. Gerade die Gewohnheiten derartiger Kultur sollten abgestreift, das Nebengeräusch der großen Nützlichkeitsmaschine vermieden werden: dafür sollte die Natur ihren friedigenden, weihenden Einfluß üben und eine reine, sehnsüchtige Empfänglichkeit bereiten. Der Mensch sollte in einen Ausnahmezustand versetzt werden.

Einzig auf die möglichste Konzentration der Sinne war das Haus auf dem Hügel bei Bayreuth gerichtet und seine amphitheatralische Anordnung nach antikem Muster. Ungehemmt und nicht abgelenkt von nebensächlichen Interessen, „die ohne Gage mitspielen", konnte der Blick auf das allen in gleicher und voller Ausdehnung sichtbare Bild der Bühne sich richten. Aus verborgener Tiefe stiegen in der künstlich bereiteten Nacht die Töne wie innere Leuchtkraft tragende Bilder auf; aus Weben und Wallen zu Form und Gestalten sich ver-

dichtend und allmählich zu deutlicher Helle sich wandelnd. Diese Anordnung allein bewirkte und bewirkt in jedem Falle wieder die Sicherstellung des visionären Charakters, den das Kunstwerk Wagners bewahren soll und will. Und gleich im ‚Rheingold' kam dadurch auch sofort die überwältigende Symbolik zum Ausdruck, auf die, als höchstes Ziel, natürlich auch dieses Kunstwerk gerichtet war: die allmähliche Enthüllung des visionär aufsteigenden Bildes aus dem sich langsam lichtenden Dunkel, aus dem Dämmer des Werdens: wie aus dem Chaos Form wird. Das ist eines der mächtigsten Kunstmittel Wagners und kehrt oft wieder; in der Walküre, im Tristan, besonders in Parsifal, wie es auch schon in den ersten drei Werken, im Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, eine wohlberechnete Anwendung gefunden hatte. Gelang es dadurch, den Traum einer fiktiven Welt in sinnfällig mächtigen Formen festzubannen, so war deren eindrucksvolle Gewalt dann nur ununterbrochen aufrechtzuerhalten. Hierzu hatten sich jedoch die Kunstmittel des Theaters, wenn es sich namentlich um Visionen mythischer oder heroischer Art handelte, bisher immer ohnmächtig erwiesen. Das vermochte nur die symphonisch-dramatisch behandelte Musik: sie stellte den einheitlichen Fluß her zwischen den Gruppen der Handlung und das keine Reflexion zulassende harmonische Ineinandergreifen der künstlerischen Faktoren; ein Zerreißen der Illusion, der Vision, konnte nicht stattfinden.

Dennoch ist gerade in den Nibelungen Wagners dramaturgische Phantasie keineswegs ganz glücklich gewesen und instinktiv oder berechnet völlig sicher gegangen. Es ergeben sich aus dem Stoff und seiner Behandlung sogar empfindsame Dissonanzen, die kaum durch eine Vervollkommnung der szenischen Künste zu verdecken sein dürften. Die wir als göttliche Erscheinungen glauben sollen, bleiben Menschen, bleiben sogar verkleidete Opernsänger. Und eine andere Unzulänglichkeit enthüllt sich: den Prozeß der Phantasie, der die Naturerscheinungen dem Gefühl, der Seele zum Naturmythus wandelt — eine Verwendung der Natur, die Wagner dichterisch auszeichnet — zu wiederholen, läßt die Maschinerie des Theaters nicht zu. Hier ist der Punkt, wo das künstlerisch Geschaute in das Kunststück unzulänglicher Kräfte umschlägt. Da wirkten auch in Bayreuth die konventionellen technischen Mittel um so gröber empfindlich, als die dichterisch-musikalische Gestaltung sich wirklich den großen Atem der Elemente geliehen hat. Wagner hat sich in diesem Werk selbst Schwierigkeiten geschaffen, die er in anderen, trotz der höchsten Anforderungen an das Technisch-Außerordentliche, wohlweislich zu vermeiden verstand. Hier waren Klippen, wie Thors Improvisation des Gewitters, das Hinwelken der Götter, die Regenbogenbrücke,

der Walkürenritt und die Waberlohe, der Feuerritt der Brünnhilde, die einesteils über die Kraft der Bühne gehen, anderseits aber auch, wie gar nicht zu übersehen ist, das Mythisch-Symbolische in das immer unzulängliche Menschenmaß zwängen. Denn wenn es selbst in hohem Grade gelänge, diese Vorgänge mit den Mitteln der Bühne darzustellen, bliebe der erweckten Vision ein gefährlicher Feind in unserem poetisch-mythischen Bewußtsein um die Bedeutung dieser Dinge. An inneren Vorstellungen dieser Art gemessen, bleibt alle Bühnenkunst immer nur Spielwerk. Nach Wagners Absicht aber sollte in seinem „Bühnenkunstwerk" das Theater ganz vergessen werden.

Diese zum Teil schon in der Konzeption des Werks unterlaufenen, an der Realität des Theatermechanismus sich nun scharf enthüllenden Unzulänglichkeiten und Irrtümer waren jedoch gegenüber der Fülle von neugeschaffenen positiven Machtmitteln künstlerischer Illusionierung unwesentlich im eigentlichen Sinne. Vielleicht hinreichend, gegen diese Dramen Wagners sich kritisch zu verschließen, vielleicht selbst gegen sein schöpferisches Dichtervermögen überhaupt — nicht aber gegen das Werk von Bayreuth, gegen den Weg, der hier gezeigt war. In ihm entwirkten sich unverkennbar lange „verborgene" und von ihrer Entstellung gereinigte Kräfte, deren weitere Entfaltung dem künstlerischen Ehrgeiz große Ziele in aller Erreichbarkeit zeigte. Ein Werkzeug war geschaffen worden, nach dem die ganze moderne Kunst durch Jahrhunderte vergebens getastet hatte. Vorwärts war die Bahn frei für die kühnsten Entwürfe; und rückwärts taten sich reiche Perspektiven auf: hier konnte ein Faust lebendig werden, Wallenstein einen angemessenen Körper empfangen, Shakespeare und die alten Tragiker drängten sich herzu, der Weltdichtung jeglicher Herkunft konnte hier die festliche Weihe werden durch die geschaffenen Vorbedingungen wirklicher Kunstbereitschaft und das innige Zusammenklingen aller Kunstmittel, wenn die gleiche sorgfältige und weitausholende Kraft ihnen zugewendet wurde.

Die tatsächlich sich einstellende Resonanz der ersten Festspiele schien zunächst solche Hoffnungen, in Bayreuth ein kühn erzwungenes und weithinaus wirkendes Machtzentrum künstlerischer Kultur erstanden zu sehen, zu knicken. Alle Gegnerschaft, die von jeher zwar die Phrase über den Verfall des deutschen Theaters wiedergekäut, ebenso aber Wagner mit giftigem Hohn bekämpft hatte, schien entfesselt, die Bedeutung Bayreuths in die niedrigste Sphäre der Karikatur hinabzuziehen. Ludwig Speidel, der tonangebende Kritiker Wiens, nannte in der Neuen freien Presse die Nibelungenaufführungen eine „musikalisch-dramatische Affenschande" und meinte, wenn das Werk wahrhaftes Wohlgefallen fände, so wäre das deutsche

Volk „durch diese bloße Tatsache ausgestrichen aus der Reihe der Kulturvölker des Abendlands". Man schrieb von „Alliterationsgestotter", vom „Rheingoldaquarium", nannte Wagner den eitelen, mit allen Schneiderkünsten aufgedonnerten Ehrenbürger von Bayreuth, sein Werk eine „Deklamationsmaschine", einen „Kunstunfug und Gründungsschwindel" und so fort in unendlicher Grazie. Und das waren nicht Stilübungen hungernder Schmocks in den Witz- und Klatschblättern: nennt man die besten Namen der deutschen Publizistik, Ästhetik und Musikkritik jener Zeit, so hat man die feindseligen Gegner Bayreuths beisammen, die Verkenner des reifsten Gedankens, den ein Dramaturg der Neuzeit gedacht hat.

Seiner ersten Künstlerschar zollte Wagner uneingeschränkte Anerkennung; sie und die sonstigen Helfer am Werk hatten sich, zum größten Teil auf materielle Entlohnung verzichtend, mit hingebendem Eifer der Aufgabe gewidmet. Die drei Rheintöchter waren Lilli Lehmann, Marie Lehmann, Minna Lammert; Alberich: Karl Hill; Wotan-Wanderer: Franz Betz; Donner: Eugen Gura; Froh: Georg Unger; Loge: Heinrich Vogl; Mime: Max Schlosser; Fasolt: Albert Eilers; Fafner: Franz von Reichenberg; Fricka: Friederike Grün; Freia: Maria Haupt; Erda: Luise Jaïde und Hedwig Reicher-Kindermann. In der Walküre war Hunding: Joseph Niering; Siegmund: Albert Niemann; Sieglinde: Josephine Schefzky; Brünnhilde: Amalie Materna; die Walküren sangen: Marie Haupt, Lilli und Marie Lehmann, Luise Jaïde, Antonie Amann, Minna Lammert, Hedwig Reicher-Kindermann, Johanna Jachmann-Wagner. Siegfried war Georg Unger. In der Götterdämmerung dann sangen Johanna Jachmann-Wagner, Josephine Schefzky und Friederike Grün die Nornen und zu den wiederkehrenden Gestalten der Vorabende kamen als Gunther: Eugen Gura; Hagen: Gustav Siehr; Gutrune: Mathilde Weckerlin; Waltraute: Luise Jaïde und Marianne Brandt.

Das Orchester leitete Hans Richter, der erste Kapellmeister der Wiener Hofoper. Die Dekorationen waren von Joseph Hoffmann, dem tüchtigen Schüler Rahls, entworfen; die Kostüme und Requisiten von Emil Döpler dem Älteren. Die besonders schwierige Lösung der Bühnenmaschinerie unternahmen Karl Brandt und Fritz Brandt, denen, wie erwähnt, für die Zukunft da noch viel zu tun blieb. In der musikalischen Leitung traten Anton Seidl, Heinrich Porges, Franz Fischer und Felix Mottl hervor. — Alle diese Namen sind hier — entgegen sonst geübter Beschränkung — aufgeführt, weil sie in der Folge, mehr oder weniger einflußreich, die Träger und Verbreiter des Stils wurden, der hier ausgearbeitet worden war.

Nur drei Zyklen wurden 1876 von den Nibelungen ermöglicht; und das Defizit war — zur lebhaften Befriedigung der in den Zeitungen sich verkündigenden öffentlichen Meinung — so bedeutend, daß die Fortsetzung des Werkes mehr als in Frage gestellt erschien. Das alte Patronat war so gut wie zerstoben; wieder mußte König Ludwig eintreten, damit nur die dringendsten Verpflichtungen gedeckt werden konnten. Der Fundus des Nibelungenrings aber wurde verkauft und, um Mittel zu schaffen, sogar das Aufführungsrecht des Werks an ein Wanderfestspiel, das Angelo Neumann als Impresario, 1882, durch achtundfünfzig Städte Deutschlands, Italiens, Hollands und der Schweiz führte. In deren dreiundzwanzig haben vollständige Aufführungen des Rings stattgefunden, in den übrigen solche einzelner Abende, wobei sich das bedeutende Übergewicht an Bühnenwirksamkeit der ‚Walküre' ergab, die weitaus die meisten Aufführungen erlebte. Durch die Tournee Neumann lernte auch Berlin das Werk kennen, das während zweier Monate im Viktoriatheater gespielt wurde. Hedwig Reicher-Kindermann, in Bayreuth schon als eine hervorragende Kraft erkannt und für die Zukunft des Wagner-Stils lebhaft begrüßt, war die gefeierte Brünnhilde dieser Wanderbühne: durch Erscheinung, Stärke der Empfindung von echt tragischer Prägung zur Darstellung, durch reiche Stimmittel zu machtvoll wirkendem Deklamationsgesang befähigt, zeigte sich diese Frau als die prädestinierte Heldin des Musikdramas. Ihr Vater, August Kindermann, der treffliche Sänger der Münchner Oper, war 1869 und 1870 der erste Wotan in Rheingold und Walküre gewesen. Und wieder raffte auch sie der Tod jäh hinweg, wie einst Schnorr von Carolsfeld, den „großen Granitblock" für das Werk, wie Wagner ihn nannte. Hedwig Reicher-Kindermann starb am 2. Juni 1883 in Triest.

Sechs Jahre war das Festspielhaus auf dem Hügel bei Bayreuth geschlossen; 1882, am 26. Juli, kam Wagners dramatischer Epilog ‚Parsifal', das Bühnenweihfestspiel, von Hermann Levi dirigiert, zur Aufführung. Und zwar in unvergleichlich größerer künstlerischer Reife, als sie die Aufführungen von 1876 erreicht hatten. Hierbei traten Theodor Reichmann als Amfortas hervor und vor allem Emil Scaria als Gurnemanz wie Amalie Materna als Kundry. In Scaria hat der Stil Wagners, nach der Seite edler Plastik hin und der Verinnerlichung des Vortrags, vielleicht seinen reifsten Ausdruck gefunden. Diese Gestalt umfloß ein hohes Maß von unaussprechlicher Weihe und ethischer Größe. Vorzüge, die auch seinem Wotan, den er an seiner heimischen Bühne, in Wien, sang, eigneten. Einen Gipfel dramatischer Bewegung erreichte auch Amalie Materna, ebenfalls der Wiener Oper angehörig. In Bayreuth wechselten mit

ihr als Kundry Therese Malten von der Dresdner Oper und die gefühlsmächtigste Leonore Beethovens der deutschen Bühne: Marianne Brandt aus Berlin. Parsifal sangen Hermann Winkelmann, Heinrich Gudehus und Ferdinand Jäger. Es fanden sechzehn Aufführungen statt, die schon damals in starkem Maße von einem internationalen Publikum besucht waren und gleichermaßen durch die Wirkung der Wagnervereine nun auch ein einheimisches Auditorium empfingen, das sich merklich der Bedeutung des Bayreuther Kunststils herangeschult zeigte. Die Gegnerschaft Wagners sah sich, sofern sie nicht kapitulierte, nun doch zu größerer Sachlichkeit gedrängt: Bayreuth als Monument einer alles Alltagsmaß überragenden künstlerischen Kultur konnte ernsthaft nicht mehr in Frage gestellt werden. Ludwig Speidel war gründlich widerlegt: nicht die deutsche Nation sah sich genötigt, aus der Reihe der Kulturvölker auszuscheiden, vielmehr sammelte sich aus Frankreich, England und Amerika eine begeisterte Menge, diesem Geiste neuer deutscher Kultur zu huldigen. Ein siegreiches Weiterschreiten auf der erschlossenen Bahn schien verbürgt; einen neuen Patronatsverein zu bilden, wurde in Angriff genommen und ein Verwaltungsapparat geschaffen, das wirtschaftliche Gedeihen der Festspiele zu sichern. Wagner durfte hoffen, seine Schöpfung immer mehr der Erfüllung eines, wenn auch nicht von der Nation gegründeten, so doch schließlich in fruchtbarer Dankbarkeit von ihr adoptierten „Nationaltheaters" entgegenwachsen zu sehen. Denn noch entsprach das Erreichte in einem wichtigen Sinne durchaus nicht seinen Zielen: Bayreuth sollte keine Schaubühne für die Übersättigten, für die nach Sensationen lüsternen Snobs, sollte nicht gezwungen bleiben, nur der Plutokratie erschwingliche Eintrittspreise zu erheben: das Volk im weitesten Sinne wollte Wagner in sein Haus zu Gaste laden, zu seinen Kunstfesten. Vielleicht hätte sein starker Wille auch zu diesem Ziele die Wege gefunden und Bayreuth stünde heute nicht unter dem merkantilen System, das just die Absicht Wagners ins Gegenteil verdreht und Bayreuth zum Rendez-vous-Ort der Globetrotters macht. Doch ehe noch zum dritten Male die Fanfaren vom Söller des Festspielhauses den Anfang der Spiele verkündeten, deckte den Meister die Gruft im Garten seines Bayreuther Hauses, „da wo sein Wähnen Frieden fand", in Wahnfried.

Elfmal bis zum Jahrhundertende haben Festspiele in Bayreuth stattgefunden: Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Tannhäuser, Lohengrin und — im neuen Jahrhundert — Der fliegende Holländer wurden aufgeführt und eine Neuinszenierung der Nibelungentrilogie. Dabei ist eine andere Kritik gegen das Werk von Bayreuth zuzeiten besonders laut geworden: eine, die

nun für den Geist der Sache gegen die Verwalter dieses Geistes Partei nahm und — wenn auch vielleicht die mit der Fortführung des Werks verknüpften ungemeinen finanziell-technischen Schwierigkeiten oft unbillig übersehend — gewissen Symptomen gegenüber mit nicht immer unbegründeten Einwänden. Das beseelende Verhältnis zwischen Schöpfer und Gestaltern fehlte für die nächste Folge. Das Prinzip trat an die Stelle der Kraft, deren elementare Sinnlichkeit Wagner immer in das richtige Bett zu leiten gewußt hatte. Der Stil wurde prätentiös-geistreich: und ein merkbarer Zug der Undankbarkeit gegen die alten Stützen des künstlerischen Baus wurde selten durch glücklichere Wahlen vergessen gemacht. Um die Jahre 1888 bis 1892 liefen Festspiele unter, denen das Epitheton „dilettantisch" nicht ganz fern lag. Das gilt besonders vom Tannhäuser des Jahres 1891. Den Wagner so köstlich verhöhnt hatte, der Geist Beckmessers schlich zwischen Wahnfried und dem Festspielhaus. Hermann Levi, der durch Wagner am tiefsten in den Parsifal eingeführte Leiter, wurde beiseite geschoben, wodurch gerade dieses Werk bedenklich litt: eine Verschleppung der Tempi, wodurch das Moralische über das Ästhetische geordnet wurde, machte sich störend fühlbar. Dazu kam eine Periode des Starsystems, wobei zuweilen ja glückliche neue Kräfte eingeführt, oft aber auch gröblich vorbeigetappt wurde. In Bayreuth dürften keine Sänger auf die Szene kommen, die, als Ausländer, den Geist der deutschen Sprache nur stümperhaft beherrschen. Bayreuth sollte Deutschland von der Großen Oper erlösen — und gar Manches wurde dort doch wieder Große Oper.

Diese Erscheinungen dürfen nicht verschwiegen werden, eben weil dieses Werk eine Erfüllung theatralischer Kultur bedeutet. Denkt man der Schicksale der deutschen Kunst und der um sie bemühten fähigen Dramaturgen, so wird man zudem immer Anlaß haben, die Energie zu preisen, die eine Schöpfung im lebendigen Wirken erhalten hat, die unter irgendeiner der andernorts schaltenden Willens- oder Willkürmächte mit Sicherheit längst zugrunde gerichtet oder bis zu Unkenntlichkeit entstellt sein würde. Im dramaturgischen Werk Wagners lebt eine unzerstörbare Kraft und hat ihre klarste Bestimmtheit in den Partituren empfangen. Diese Bestimmtheit muß, über kürzere oder längere Strecken, von Abweichungen persönlicher Auslegung immer wieder auf das Organisch-Gesetzmäßige zurücklenken. Darum ist die Zuversicht berechtigt, daß Bayreuth, wenn es irgendwie kränkelt, auch an sich selbst gesunden und immer mehr erstarken kann. Der im Grundstein des Bühnenbaus eingeschlossene Spruch ist ein Wahrspruch: das Geheimnis macht sich als Kraft offenbar, solange es der Stein bewahrt, das heißt, solange

das Haus wirkend belebt ist. Aber die Hüter des Hauses sollten sich auch eines anderen Wortes des Meisters erinnern: „Kinder! macht Neues! Neues und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität und ihr seid die traurigsten Künstler".

Die uns sattsam bekannten Zustände am deutschen Theater erlauben immer nur einen äußerst bescheidenen Maßstab, wenn man einen Zuwachs am Stil konstatieren will. Wendet man diesen an, so darf gesagt werden, daß die durch Bayreuth geübten Einflüsse erfreulich große waren. Die Mehrzahl der jüngeren Theater-Kapellmeister erwuchs in der Schule Wagners und von den siebziger Jahren ab half einer allgemeinen Vertiefung der Musikpflege, im Sinne der psychologischen Ausarbeitung, die überraschende Entfaltung der Symphonie-Konzerte, die auf den unerschöpflichen Schatz aus der Erbschaft Beethovens sich stützt. Die Dirigenten wurden zu musikalischen Dramaturgen, die, unterstützt durch das reicher ausgestattete Orchester, den seelischen Gehalt durch wärmere Belebung des Gefühlsverlaufs und durch plastisch-koloristisches Herausarbeiten der sinnfälligen Charakteristik zur erhöhten Wirkung brachten. Von der Trias: Franz Liszt, Hector Berlioz und Wagner ausgehend, gab hierin besonders Hans von Bülow die fruchtbarsten Anregungen und erreichte früher kaum gekannte Wirkungen. Die „Regie des Orchesters" wurde von Bülow künstlerisch ausgebildet. Fast alle Anhänger dieser Richtung aber standen — wenigstens zeitweise — auch in enger Beziehung zum Theater: Hans von Bülow selbst in München und dann in Hannover; Felix Mottl brachte die Karlsruher Oper zu bedeutsamer Blüte; Hermann Levi und Franz Fischer wirkten im Sinne Bayreuths auf die Münchner Bühne; Hans Richter in Wien, wo Wilhelm Jahn die Hofoper leitete, der vorher in Wiesbaden eine ausgezeichnete Stilentfaltung zustande gebracht hatte. Hier ist ferner Joseph Sucher zu nennen, in Hamburg tätig und dann in Berlin; Franz Wüllner in München und Dresden; Anton Seidl in Leipzig und später in Amerika. Dresden behauptete nach wie vor eine große Bedeutung für die Oper, die durch Ernst Schuch aufgefrischt wurde, einen Musiker von größter Anpassungsfähigkeit nach beiden Richtungen hin: der deutschen, namentlich aber auch der italienischen, auf deren konventionelle Form die Belebungskraft des psychologischen Stils wohltätig eingewirkt hat. Aus der jüngeren Generation traten dann hervor: Felix Weingartner, der der Berliner Oper und namentlich den Symphonie-Konzerten dieses Instituts eine bedeutende Epoche schuf; Richard Strauß in Weimar und dann als Nachfolger Weingartners in Berlin; Hermann Zumpe in Schwerin, Stuttgart und München;

Karl Muck in Prag und Berlin; Gustav Mahler in Hamburg und zurzeit Direktor der Hofoper in Wien; Arthur Nikisch in Leipzig; Bernhard Stavenhagen in München; Otto Lohse in Straßburg. In Bayreuth selbst aber hat, sich allmählich zu dieser Aufgabe heranerziehend, Siegfried Wagner das dramaturgische Erbe des Vaters angetreten.

Natürlich haben auch bei der Schaffung neuer Opernwerke die Jüngeren in Deutschland versucht, unter mehr oder minder betonter Subjektivität, die von Wagner vorgezeichneten Bahnen weiterzugehen. Die Behandlung des Orchesters als psychologisch-symphonale Dichtung ist fast Gemeingut geworden oder doch gemeinsam anerkannter Stil. Eugen d'Albert ist hier zu nennen, Max Schillings, Richard Strauß, Wilhelm Kienzl und Engelbert Humperdinck. Das synthetische Prinzip des Musikdramas zeigt sich in deren Werken überall als das befruchtende. Humperdincks ‚Hänsel und Gretel' und Kienzls ‚Evangelimann' mögen die Opern sein, denen in den letzten fünfzehn Jahren die breiteste Wirkung zugefallen ist. Im tragischen Stile hat Felix Weingartner im ‚Genesius' und im ‚Orestes' dramatisch streng konzipierte Gebilde geschaffen. Daneben jedoch ist auch der einschneidenden Wirkung zu gedenken, die von der jungitalienischen Schule der „Veristen" ausging: von Pietro Mascagni, dessen ‚Cavalleria rusticana', und von Leoncavallo, dessen ‚Bajazzi' sich im deutschen Spielplan behaupten. Hier enthüllte sich die naturalistische Strömung im musikalischen Ausdruck und mit um so verführerischer Wirkung, als breite Konzessionen an die Trivialität nicht vermieden waren.

Die überwiegende Bedeutung, die im Spielplan der deutschen Opernbühnen dem Musikdrama Wagners zugefallen ist, hat ferner unverkennbar auch das darstellerische Talent der Opernsänger entwickelt. An der Hand der im Stile Wagners gebotenen Hilfsmittel haben sich viele ursprünglich darin schwach beanlagte Kräfte zu einer größeren technischen Reife entwickelt. Zu den landläufigen Anwürfen gegen Wagner gehörte in der Zeit der Opposition der, daß sein Stil die Sänger verdürbe; und gegen den Neu-Bayreuther Stil wird derselbe Vorwurf noch besonders stark wieder erhoben. Doch ist auch nicht zu verkennen, daß mit der Übung an Wagnerschen Gestalten der Ehrgeiz erwacht und die Fähigkeit, auch im älteren Stil die Schablone zu überwinden, die Charaktere psychologisch zu vertiefen. Wo irgend nur überhaupt ein Vermögen dieser Art zugrunde lag, ist Wagner der Erwecker gewesen eines vertieften Erfassens und einer natürlicheren Formgebung auch bei den Gestalten eines Mozart, Gluck, Weber, Marschner, ja selbst noch bei denen der Großen Oper. Bei den wesentlichen Etappen des Wagnerschen Werks ist

schon eine Reihe von tüchtigen Operndarstellern angeführt worden; doch muß auch hier auf eine erschöpfende Registrierung verzichtet werden, wie es bei den Schauspielern der verschiedenen Perioden ja auch geschah.

Das mächtigste darstellerische Talent hat die Geschichte des musikalischen Dramas zu verzeichnen in Albert Niemann. Seine Entwicklung vollzog sich am Hoftheater in Hannover, wo er in den Hauptpartien Meyerbeers, Prophet, Raoul, Robert, dann aber namentlich als Masaniello in der Stummen von Portici phänomenal hervortrat, so daß Wagner ihn ausersah, in Paris den Tannhäuser zu gestalten. Niemanns dort gewonnener Kranz blieb in den Stürmen dieser Pariser Tage unzerpflückt: seine Leistung gewann ihm einen europäischen Ruf. Von der Hannoverischen Bühne übernahm ihn, als eine köstliche Eroberung von 1866, die Oper in Berlin. Niemanns Leistungen können nur an denen großer Schauspielkunst gemessen werden. Eine glutvolle und in erschöpfende Charakteristik sich kleidende Innerlichkeit durchströmte in vollendeter Harmonie jedes formale Element der künstlerischen Aufgabe: die mächtige, wenn auch nicht immer klangschöne, so doch prachtvoll nuancierte Stimme, die musikalisch-dramatische Farbe und vor allem die körperliche Beredsamkeit seiner reckenhaften, derben aber wahrhaft vornehmen Persönlichkeit. Das große Maß des heroischen Menschen war in ihm erfüllt; damit ist eine in aller Schauspielkunst immer seltene Erscheinung bestätigt. Es wurde das Vorbild für den gesamten Nachwuchs in diesem Fache, der diesem Niemann-Stil nacheiferte, der eben doch der Wagner-Stil war. Kaum je aber ist die Natur wieder so freigebig gewesen, alle die Niemanns Gewalt bestimmenden Gaben in ein und derselben Persönlichkeit zu vereinen. Aus den achtziger Jahren ist hier in gehörigem Abstand Anton Schott zu nennen und aus der Gegenwart an der Berliner Oper Ernst Kraus, dessen Siegfried namentlich fast jeden Wunsch befriedigt; dann Alois Burgstaller, ein Siegmund, Siegfried und Parsifal der letzten Festspiele, Ernest van Dyck und Wilhelm Grüning. In die Erbschaft der älteren Partisane Wagners: Anton Mitterwurzer, Kindermann, Betz und Scaria, traten Fritz Plank in Karlsruhe, Anton Fuchs in München, Karl Grengg in Wien, Karl Perron und Karl Scheidemantel in Dresden; dann Anton van Rooy, Theodor Bertram, Felix Kraus. Einen Darsteller des Hans Sachs von schöner Vollendung besaß lange das Mannheimer Theater in August Knapp. Hier ist aber besonders noch des Bayreuther Beckmessers zu gedenken: Fritz Friedrichs; ferner auch der Darsteller des David und des Mime: Julius Lieban und Hans Breuer.

Den genannten Wagnersängerinnen der älteren Periode ist ferner Rosa Sucher zuzuzählen, deren Isolde ein seelisches Vermögen seltener Macht enthüllte. Neben ihr in Hamburg wirkte Katharina Klafsky, die als Norma, Leonore (Fidelio) besonders hervorragte. Zur vollen Meisterschaft gelangte Lilli Lehmann, bei der Inhalt und Form zur stilreinsten Entfaltung kam. Seit Bayreuth gilt Wagners Brünnhilde als der Typ des Faches der „hochdramatischen Sängerinnen". Von den Vertreterinnen dieser Gestalt aus jüngerer Zeit seien genannt: Ellen Gulbranson, die uns die schwedische Bühne herübersandte, Katharina Senger-Bettaque in München, Anna von Mildenburg in Wien, die in Bayreuth auch als Kundry hervortrat. In der Linie Agathe-Elsa-Senta ist Emmy Destinn an der Berliner Oper hervorzuheben, dann, gleichfalls Berlin zugehörig, die Mezzosopranistinnen Ernestine Schumann-Heink, eine die Stimmung ganz erfüllende Erda der Nibelungen, und Maria Götze.

* * *

Wären die Elemente der älteren Opernroutine, entsprechend dem Anwachsen des Einflusses Wagners, allmählich ausgeschaltet worden, so würde unser Theater durchaus auf eine höhere Stufe gerückt sein. Leider ist das nicht zu bestätigen. Als Vergnügungskunst par excellence, als beliebteste Form des gedankenlosen Kunstgenusses brachte es die Oper nie dahin, die falschen Götter dem Taumeldienst der Massen zu entfremden, und der Geschäftsgeist der Theaterwirtschaft hat das ernsthaft auch nie versucht. Es gehört zur geschichtlich gewordenen Beschaffenheit des Theaters, daß es heute eine feierliche Tempelstimmung bereitet oder heuchelt, der sich die Künstler anpassen, und morgen schon wieder Momus, dem Gotte des Spottes, lärmende Feste zurüstet, wobei dieselben Künstler Dienste leisten müssen. Über Nacht wird wie mit Besen, von einer Lamienschar gehandhabt, der künstlerische Geist aus dem Hause gefegt und für den banausischen, den im künstlichen Trödelhandwerk raffinierten die Szene hergerichtet. Das Unversöhnlich-Feindliche und nach Art und Wesen Auseinanderstrebende soll unter ein gestaltendes Prinzip gestellt werden und ein und dieselbe gesetzmäßige Erfüllung finden, wo die formgebärende Empfindung doch aus zwei ganz verschiedenen Quellen strömt. Die Kunstgattungen unserer Opern-Bühne stehen eben nicht auf einer Stufenleiter gemeinsamen Triebes; sie sind organisch verschiedenen Wesens, sie schöpfen aus ganz verschiedenen ursprünglichen Kräften. Es läuft hier keine Kette gleicher Bedingungen vom Tragischen zum Komischen, so daß die Leistungen

im tiefsten Sinne immer natürlich sein müßten, dem gesetzmäßigen Prozeß entsprechend, der das Erwachen seelischen Lebens an die zur Kunst werdenden Ausdrucksbewegungen knüpft. Die Oper im älteren Sinne und im neueren wieder die zählebige Operette stellen sich nicht als Einheiten dar, die, wenn das Bild erlaubt werden darf, als eine psychologische Architektur wirken, bei der jedes Glied zweckdienlich eingepaßt wäre. Die traditionelle Oper und Operette ist vielmehr ein ein für allemal vorhandener Nutzbau, ein Gehäuse, in dessen Abteilungen bei festlichen Anlässen die theatralischen Künstler, wie Text-, Musik- und Ballettdichter, ihren Gästen neue Überraschungen des Aufputzes zu bereiten streben. Im Grunde ist es immer dasselbe Potpourri; höchstens, daß ein paar neue Nummern eingeschoben werden, wobei dann schon ein hoher Gewinn erreicht scheint, wenn diese melodisch oder rhythmisch eine Spur origineller Erfindung aufweisen. Zwingt die ernste Oper wenigstens doch zu einem motivierten Aufbau der Handlung, so läßt die komische dem Potpourri-Charakter die breiteste Entfaltung. Die musikalisch-konzipierte Komödie, von Grétry geschaffen, wurde deshalb im Laufe des Jahrhunderts immer mehr vergessen. Aus der älteren deutschen Opernliteratur heben sich da als stilvoll, durch einheitliche musikalische Charakteristik ausgezeichnet, namentlich zwei Werke hervor: ‚Die lustigen Weiber von Windsor' von Otto Nicolai und ‚Der Widerspenstigen Zähmung' von Hermann Götz. In Frankreich kam Léon Delibes mit der Oper ‚Der König hat's gesagt' diesem Ziele nahe, namentlich dann aber Georges Bizet, dessen beispiellos populär gewordene ‚Carmen' durch den einheitlichen und doch farbenreichen Stil der volkstümlichen Sphäre, durch die die Empfindung voll erschöpfende Charakteristik sich wesenhaft frisch bewährt. In der deutschen Spieloper Lortzings sind die disparaten Elemente der Erfindung nur zuweilen zu jener innigen Einheit verbunden, bei der die musikalische Gestaltung als die formgebende empfunden würde. Im ‚Wildschütz' ist ein schöner Anlauf zur musikalischen Komödie zu verehren.

Der ganz und gar verkommene Begriff der Komödie im neuzeitigen Theater brauchte sich nur noch mit der Musik zu verbinden, um schließlich in der modernen Operette das hohnvolle Produkt zu liefern, das mit seiner Spekulation auf die trivialsten Instinkte den Krebs an unserer Theaterkultur darstellt.

Auch hier hat Wagner der deutschen Bühne ein Muster geschaffen, das allein — wäre der Gefühlsboden für künstlerische Darlegung des lebenwirkenden Humors nicht so verseucht — unsere Operntheater gründlich hätte umbilden, dem Widersinn aller Operettenkünste den Garaus machen müssen: ‚Die Meistersinger von

Nürnberg'. Der stilistische Wurf ist kaum hoch genug zu bewerten in dieser „komischen Oper", die das Satyrspiel nach der Tragödie darstellen sollte. Kaum je sind in einem Kunstwerk Stoff, Anschauung und Empfindung so rein in Form aufgelöst worden, kaum je in einem Drama die für das Leben eines Volkes bedeutsamen kulturellen Kräfte so aus dem geschichtlich gegebenen Boden herausgegriffen und in einer Reihe wieder so gesättigter Individualitäten ausgebreitet worden. Wie ist hier das Stück komplizierten Lebens der altdeutschen Stadt, ihre Gassen und Winkel, ihre Handwerksstuben, Frömmigkeit und Spottlust, die sauren Wochen und frohen Feste zu farbig-blühendem Leben erweckt! Die Komödie in ihrer vollen Entfaltung, in ihrer ganzen Freiheit und Erfüllung der Bedingungen — und doch ohne eine Linie karikierender Übertreibung. Das Ganze wie das Einzelne jedesmal durchaus bedingt durch den Weltzustand und doch auch wieder im Psychologischen so frei und natürlich, daß der Vorgang, wie die Menschen, unmittelbar gegenwärtig empfunden werden. National im treuesten Sinne und doch von allgemeiner humanitärer Bedeutung. Die deutsche Tendenz Wagners kommt hier zu ihrem einwandfreisten Ausdruck: das deutsche Wesen, das er hier enthüllt, ordnet sich nicht anderer Artung über, es betont sich nicht als besseres sittliches Bewußtsein; es breitet sich in aller Freiheit aus und überwindet sich selbst in seinen Schwächen. Seine differenziertesten Ausstrahlungen schießen wieder zusammen in das gemeinsam Bindende der Verehrung der gerechten Tatkraft, die allein nur Stufen aufwärts baut. Der breite Strom des lyrischen Elements, das jede Volkskultur ganz wesentlich bestimmt, bot hier den natürlichsten Anlaß die ganze Charakteristik in der Musik zu verdichten. Ohne daß phantastische Vorstellungen, Symbole oder Allegorien in Anspruch genommen wären, klingt die in der musikalischen Gestaltung sich verkündende Empfindung so reich gesättigt von uralten Kräften, als hätte der Strom dieser Empfindung das ganze weite, mächtige Gelände mythischer Erinnerungen der Vorzeit durchlaufen. Alle erschütternde Gewalt tragischer Erinnerung ist ihr eigen, aber auch die Gesundung verbürgende Kraft vorwärts gestaltender Zuversicht. Das edelste Ziel der Komödie ist erreicht: überall streift die Idee an das Tragische, erregt die Affekte bis zum Erleiden tragischer Not und wandelt sie doch dann zu heiteren sittlichen Kräften von Schicksal überwindender Macht, die im menschlichen Kreise einen Zustand gelassener Glückseligkeit schaffen, wo aus Leid und Lust die innere Freiheit sich ans Licht ringt.

Es hat gute Zeit gedauert, bis nur das Wesenhafte der Konzeption, das sich hier in der Musik den adäquaten Ausdruck und wenn auch nicht ein ganz Neues, so doch ein ganz Konsequentes ge-

schaffen hat, in seiner organischen Einheit begriffen wurde. So sehr war man daran gewöhnt, in der Oper und namentlich in der humoristischen Oper nur gefällige Details zu schätzen. Gerade die Meistersinger galten im ominösen Sinne als Zukunftsmusik, bis endlich vorzugsweise dieses Werk das Gesetz des gegenseitigen Durchdringens aller künstlerischen Elemente am deutlichsten enthüllte.

Als dann doch der merkantile Geist des Theaters aus dem so viel besprochenen, von überschwenglicher Begeisterung emporgehobenen, von haßvoller Feindschaft herabgezogenen Werken Wagners Vorteile zu erlangen sich anschickte, als auch die neueren Opern Wagners in dem Spielplan Aufnahme fanden, begann man zunächst sie für den Hausgebrauch, für die Bequemlichkeit der Schablone zurechtzumachen. In welcher Verfassung man an den meisten deutschen Theatern beispielsweise die Meistersinger aufführte, ist kaum zu beschreiben. Dutzende von „Nummern" wurden herausgestrichen; die Gesänge Davids, der Lehrbuben, Walters um ihr halbes Leibesteil verkürzt. Warum nicht? Man verfuhr mit diesen Gebilden, wie böse Buben mit den Wespen: man schnitt sie in der Mitte durch; das schien ohne jede Bedeutung, da das Kopfende ja noch Leben genug aufwies. Der seelische Höhepunkt des ganzen Werks, der sogenannte „Wahn-Monolog" des Hans Sachs, wurde fast überall ganz fortgelassen. Auch darin ist wesentliche Besserung eingetreten; aber eine Erfüllung der Stilforderungen wird man immer noch nur an den Bühnen finden, wo in jenem Stil erwachsene Dirigenten wirken. Die Routine der gewöhnlichen Oper versagt da. Das Musikdrama Wagners ist ein Stück Vollnatur, in das man sich „hineinleben" muß, statt es zu lernen oder zu studieren wie ein anderes Musikstück. Darum wird man kaum sagen können, kaum hoffen können, daß das Wirken dieses eminenten dramaturgischen Geistes den grundzügigen Charakter der europäischen Opernbühne dauernd verändern wird. Diese Anstalt wird immer die Wahlstatt mehr der Moden, der entzündeten künstlerischen Passionen als die der ethisch gerichteten dramatischen Kräfte sein.

Zum Musikdrama Wagners aber gehört, wie der Geist, der es zum Leben weckt, auch das Milieu der Stimmungsbereitschaft, wie Bayreuth es bietet. Die im artistischen Sinne ihm endlich zugefallene Souveränität eines internationalen dramatischen Musikers würde Wagner, wenn er sie erlebt hätte, jederzeit großen Herzens eingetauscht haben gegen eine volle Erfüllung des an sein Festspielhaus geknüpften kulturellen Gedankens. Hier ist darum der Ort auch der Erscheinungen zu gedenken, die an diesem Gedanken sich entzündet oder neu belebt haben, bei denen namentlich das wesentliche Moment der Stimmungsbereitschaft herzustellen versucht worden ist.

Wenn die Wagnerianer in zu überhebendem Sinne nur das Kunstwerk des Meisters als ideell mächtig für den festlichen Charakter der Schaubühne betrachteten und betrachten, so haben anderseits die Urheber und Förderer ähnlicher Veranstaltungen, die zu kultureller Bedeutung erhoben werden sollten, das künstlerische Element häufig zugunsten eines rein ethischen oder nationalen irrend unterschätzt. Weil Wagner von der modernen Kunstbühne fort wollte, meinte man, die Abwendung von dem Kunsttheater würde allein schon den schöpferischen Ehrgeiz befruchten und eine gediegene Empfänglichkeit bewirken. Das Volk selbst solle seine Kunst machen; aus einem naiven Bedürfnisse und Geiste nur könne das Gefühlsmächtige geboren werden. In einer Reihe begeisterter Aufsätze hatte schon 1850 Eduard Devrient auf das Passionsspiel von Oberammergau hingewiesen, dessen Erscheinen am Schlusse jedes Jahrzehnts seitdem wachsenden Besuch und aufmerksame Teilnahme der dramaturgischen Kritik erfahren hat. Hier schien ein Beispiel gegeben für eine volkstümliche Reorganisation des deutschen Kunstwesens. Ein so gewichtiges fachmännisches Urteil, wie das Devrients, mochte diesen Glauben nur bestärken. Es bewirkte — wohl allerdings in Gemeinschaft mit den in Oberammergau erzielten gesellschaftlichen Resultaten —, daß man an vielen Orten, in Tirol, Schlesien, Mähren und in der Schweiz, ähnliche Spiele auffrischte. Sie gingen meist auf eingegangene Bräuche aus dem siebzehnten Jahrhundert zurück, wo sie infolge von Gelöbnissen in Kriegs- und Pestgefahr eingerichtet worden waren. Zweifellos knüpften sie sogar an noch ältere Traditionen aus der Zeit der eigentlichen Kirchenspiele an. In Bayern allein gab es nach dem Dreißigjährigen Krieg in ungefähr sechzig Orten solche Spiele. Nach den von Adolf Pichler zusammengebrachten Zeugnissen waren jedoch die immer schon sehr groben Kunstformen im Laufe der nächsten hundert Jahre allenthalben bis zur äußersten Grenze verwildert, so daß für die Gegenwart überall ganz neue Grundlagen geschaffen werden mußten. Dabei wirkte nun Oberammergau als Muster; zunächst die tatsächlich vorhandene religiöse Gefühlsmacht des dargestellten Stoffes, die sich suggestiv leicht auch auf ein weltlich gestimmtes Publikum überträgt; dann aber eben die herangereifte künstlerische Fertigkeit der ganzen Veranstaltung. Nur daß man anderwärts keinen dramatischen Stoff fand wie den des Passionstextes der Evangelien, dieses immer noch stärksten uns als Ereignis geltenden Gleichnisses des Heilandgedankens, und daß eben die Kunst der Oberammergauer nicht von solcher Zufälligkeit war, wie sie schien, vielmehr das Resultat einer mehrhundertjährigen sorgfältigen Pflege.

Die dichterisch-musikalische Form des dortigen Passionsspiels

hatte eine Wandlung durch die Stile der Jahrhunderte durchlaufen. Dabei war ersichtlich das Bestreben lebendig gewesen, die Ausdrucksmittel der künstlerisch zeitlichen Empfindungsweise anzupassen. Dann ist die Bevölkerung von Oberammergau als eine Volksfamilie zu betrachten, die auch im profanen Beruf einer Kunst obliegt: der der Bildschnitzerei. Der ausgeprägte bildlich-plastische Charakter der Passionsaufführung kann deshalb nicht, wie es geschehen ist, auf willkürliche Einflüsse der Münchner Künstlerschaft zurückgeleitet werden: er hängt vielmehr mit der dauernden Beschäftigung künstlerischer Art zusammen. Trat dann von Fall zu Fall noch eine anregende Beratung hinzu, so konnte leicht eine harmonische Vollendung erreicht werden, die prima vista selbst mit den willigsten Kräften gar nicht zu erzielen ist. Wenn irgendwo, ließe sich in Oberammergau die Beobachtung machen, wie angeborene Kräfte in ununterbrochener Übung ihre freie Entwicklung erfahren, sofern keine Scheidung der Lebensäußerungen in nützliche und in solche, die auf die Kunst gerichtet sind, eintritt; daß freilich jeder Mensch ein geborener Künstler ist, aber dieses Vermögens nur teilhaftig bleibt, wenn es als Hauptrichtung des Lebens selbst genommen wird. Und zwar nicht von heute auf morgen oder während eines sogenannten Unterrichts, sondern durch Generationen: als Kultur. Dem Oberammergauer ist seine Berufung zu den Spielen der ideale Gedanke seines Lebens, der stets und nachhaltig verfolgte Wunsch, dem alle zehn Jahre Erfüllung wird. Der heuer einen Knaben des Jerusalemer Volks darstellt, lebt dem Ehrgeiz, nach zehn Jahren einen Jünger des Herrn spielen zu können. So wandelt sich in jedem Einzelnen die vorherrschende Empfindung allmählich in ein stets lebendiges Bedürfnis, in eine alle Ausdrucksbewegung bestimmende Fähigkeit, das zu werden, was ihm gewissermaßen als innere Form vorschwebt. Und dieser Prozeß wird durch keine Ansprüche von außen verwirrt wie beim Menschen moderner Zivilisation, der ein Produkt seines hundertfältig kombinierten Milieus ist. Eine solche Erziehung zur Kunst, wobei die ererbten Anlagen eine große Rolle spielen, ist leichten Anlaufs nicht nachzuholen. Auch kommen in Oberammergau zu dem großen Aufwand an strebender und langsam herangereifter Kraft noch außergewöhnliche äußere Mittel: 1890 ist dort etwa eine halbe Million nur an Eintrittsgeldern eingekommen, womit wieder die denkbar größte Sorgfalt für die Ausgestaltung der nächsten Spiele bestritten wurde. Die Proben zur Oberammergauer Passion, in der ungefähr siebenhundert Menschen mitwirken, sind jedesmal sechs Monate im Gang. Die erreichte Vollendung steht also im Verhältnis zu einer Summe von Begabung, Streben und Mitteln, vor allem aber auch einer vertieften Emp-

findung dieser Lebensaufgabe, ist Ausfluß einer gewachsenen Kultur und von einem rasch entzündeten guten Willen nicht herzustellen.

Bei den Nachahmungen von Oberammergau trat darum auch immer der weite Abstand zutage, der das Werk des Dilettanten von dem des schöpferischen Künstlers trennt. Die größten Anstrengungen geschulter Kräfte, wie der Maler, die Schauplätze und Kostüme mit weitgehender Sorgfalt herrichteten, der Berufsregisseure, die die Spieler zu leiten suchten, haben nirgends über den Dilettantismus hinausgeführt. Nie ist mehr erreicht worden, als was jeder bei den historischen Festzügen und ähnlichen Veranstaltungen, die ein Sport der letzten fünfundzwanzig Jahre waren, zu größerem oder geringerem Entsetzen kennen gelernt hat. Bei all dieser Kunstpflege volkstümlichen Charakters kommt im günstigen Falle fast immer nur eine etwas stilvoll geordnete Maskerade zustande, durch die das Alltagsleben hindurchgrinst. Schon nach der bildlich-plastischen Seite zeigt sich die heutige volkstümliche Kraft in der Regel ganz unzureichend. Was man dieser Art in den verschiedensten Gauen unseres Vaterlands sehen konnte und kann, ist eigentlich immer nur trübselig über die Maßen. Im technischen Sinne mögen die Andreas-Hofer-Spiele in Meran als die relativ gelungensten gelten: hier war die zeitige Nähe des Stoffes, die unmittelbare Wirklichkeit von Milieu, Kostüm und Menschen ein besonderer Vorteil.

Alle diese berührten Mängel aber treten in noch verstärktem Maße hervor bei den Städtischen Volksspielen, die sich als eine dauerhafte Einrichtung eingebürgert haben. Weder im Ganzen noch im Einzelnen wird man bei diesen Luther-, Reformations- und Gustav-Adolf-Spielen auch nur annähernd die stilvolle Harmonie erreicht finden, die jedes szenische Bild, ja noch jeden Teilvorgang in Oberammergau auszeichnet. Dennoch möchte man die mit der Pflege dieser Spiele verknüpfte Hoffnung gelten lassen und teilen: daß eine häufige Wiederholung solcher Kunstübungen nach und nach eine Kultur der körperlichen Beredsamkeit, der darstellerischen Begabung unserem Volke einpflanze, daß sich so der Charakter des Theaters allmählich der virtuosen Künstlichkeit, der konventionellen Hüllen entkleide und aus einem blühenden Volksboden neue bildende Kräfte ziehe. Aber abgesehen davon, daß unsere moderne Zivilisation nicht entfernt dazu angetan ist, ihre Menschen, etwa im Sinne der Oberammergauer Bauern, das Ziel einer immanenten Kunstfähigkeit und Kunstbereitschaft als ein vornehmliches oder doch als ein wesentliches verfolgen zu lassen, daß also bei den allermeisten diese Beschäftigung nur ein Sport neben anderen Sports, ein Dilettantismus neben einem Dutzend anderer Dilettantismen bleiben wird, fehlt auch allen diesen Anläufen die eigentliche Seele:

das Drama fehlt, dessen Ideenstrom zusammenflösse mit der Empfindungsweise, mit den Leidenschaften, mit der ethischen Grundbereitschaft der Zeit, des täglichen Lebens und Wirkens.

In großentworfenen Zügen, auf breitem Fundamente, schuf Friedrich Schön in seiner Vaterstadt Worms dieser Kunst eine Zentralpflegestätte im Städtischen Spiel- und Festhaus. Otto March errichtete einen durchaus sachgemäßen Bau, wieder unter Anwendung der antiken Muster, namentlich der amphitheatralischen Anordnung. Die Bühne wiederholt in festen architektonischen Formen Skena und Orchestra des griechischen Theaters als „Vorbühne" für Aufzüge und Massenszenen und als „Hauptbühne" für die intimere dramatische Handlung. Orchester und Sing-Chor werden im Rücken des Publikums placiert. Zwischen Vorbühne und Auditorium breitet sich ein neutraler Raum für das rein epische Element, durch den Prologsprecher repräsentiert, der also eine Mittelstellung zwischen Drama und Volk oder — wie man sich zu denken hat: Chor — ausfüllt. So sollte der gefühlsmäßige Kontakt zwischen Kunstwerk und Zuschauer schon in der architektonisch-technischen Anordnung einen Ausdruck erhalten, was an sich auch in stimmungsvoller Weise erreicht wurde. In Hans Herrig fand das Wormser Spielhaus seinen Dichter, dessen dramatischer Prolog ‚Drei Jahrhunderte am Rhein' das Haus, 1889, weihte. Herrigs Lutherspiel und Wilhelm Henzens ‚Heilige Elisabeth', ein zweiter ‚Luther' von ihm und ferner sein ‚Ulrich von Hutten' sind dort gespielt worden. Einen dritten ‚Luther' und einen ‚Gustav Adolf' für Volksspiele schuf Otto Devrient, die in vielen Städten die Vorlagen zu bürgerlichen Volksspielen geben.

Die Absicht bei dieser Stoffwahl ist nicht zu verkennen: diese Dichter der Volksbühne gingen die Geschichte zurück auf jene Epochen, wo ein starkes nationales Pathos, von einem Geschehen, von einem Helden ausstrahlend, eine breite kulturelle Bedeutsamkeit erlangt hatte. Dieses Pathos sollte ihnen den Impuls herleihen für einen gewissermaßen wiederzuerweckenden antiken Chor, der eben von der Bürgerschaft dargestellt wurde. Dabei lief eine leicht durchsichtige Berechnung unter: das ganze Gewicht der eigentlichen dramatischen und in den individuellen Konflikten sich entladenden Handlung mußte auf eine oder höchstens zwei Gestalten konzentriert werden, auf die Protagonisten im antiken Sinne, durch Berufsschauspieler vertreten. Für die zweite Reihe, für den nächsten Ring individualisierter, aus dem Chor hervortretender Charaktere war schon eine weise Beschränkung im Abmessen der ihnen aufzuerlegenden dramatischen Aufgabe geboten. Und doch sollte hier auch genügende Entfaltungsmöglichkeit für schauspielerische Kräfte aus dem

Bürger-Chor gewahrt sein. Aus diesen Umständen erhellt, daß die Volksspiele nur eine sehr grobschlächtige dramatische Kunstform ins Auge fassen konnten. Die Stoffe aus der Reformation verleiteten schon dazu oder gaben es an die Hand, daß ethische Stimmungen nicht, wie es doch sein sollte, aus dem Drama geboren wurden, daß vielmehr das Drama auf vorausgesetzte und als überlieferte Teilnahme, als religiös-konfessionelle Tendenz vorhandene und leicht zur Begeisterung zu entzündende Stimmung sich aufbaute. Die Konzentration der inneren Handlung auf die eine Hauptfigur — denn die zweite Hauptrolle, gewöhnlich eine weibliche, gab mit jener in der Regel doch nur einen Akkord — machte es unvermeidlich, diesen Charakter überwiegend rhetorisch zu halten. Das psychologisch-dramatische Moment ist bei diesen Volksspielen zu so nebensächlicher Bedeutung herabgedrückt, daß man schon deshalb eher eine Gefahr als eine Hoffnung aus dieser Bühnenreform entspringen sieht. Statt der Darlegung eines Weltzustands, wie er sich in großen, von Leidenschaften bewegten Charakteren spiegelt, empfängt man die schönrednerische Verherrlichung geschichtlicher Persönlichkeiten im immer schon bereiten Reflex einer vorausgesetzten und doch ganz einseitig tendenziösen Stimmung.

So wohlfeil aber kommen wir aus Volkskraft nicht zu einer nationalen Schaubühne; so einfach, wie er hier sich spiegelt, ist der Prozeß des Lebens nicht. Künstlerisch und ethisch dürfte selbst auf langen Bahnen der Entwicklung das Volk als solches nicht dazu gelangen, sich gleichsam selbst dramatisch zu exponieren. Man setzt bei solchen Hoffnungen Zustände voraus, die nur auf frühen Kulturstufen der Völker vorhanden sind, wo alle Kräfte der einen, wenn auch noch ganz naiven, dafür aber doch wirklich einheitlich-mächtigen Idee des metaphysischen oder nationalen Mythus hingegeben sind. Diese Stufe kennen wir aber fast nur als eine Hypothese völkerpsychologischer Betrachtung, für die in einer Reihe von Erscheinungen bei sogenannten Naturvölkern noch allenfalls symptomatische Merkmale aufzufinden sind. Jede Stufe vorgeschrittener Kultur bei geschichtlichen Völkern zeigt uns diese Strebungen, wie eben bei den Indern und den Griechen, bereits in das Medium des gestaltungsmächtigen Dichter-Künstlers eingeflossen. Durch diesen wird es nun als Kunstwerk in wuchtigen Ausdrucksmitteln dargelegt, und allein durch deren Kraft werden die längst disparat gewordenen künstlerischen Instinkte und Empfänglichkeiten in jene ästhetische Hypnose versetzt, die eine erschütternde Wirkung der Schaubühne ermöglicht. Der größte Dichter und die größte Kunst nur zeigen sich noch mächtig genug dazu. In Oberammergau vertritt den großen Dichter das Menschheitspoem der Heilandslegende in ihrer un-

wandelbaren ethischen Bedeutsamkeit, und zu Hilfe kommt die durch Jahrhunderte gepflegte künstlerische Bereitschaft einer Volksfamilie. Bei den bürgerlichen Volksspielen fehlt in der Regel beides: der Dichter — dem hier die Flügel gebunden wären — und die darstellerische Begabung, deren Stelle die liebe Eitelkeit vertritt.

* * *

Das von Herder vorausgesagte Kunstwerk, das durch Regeneration und Vereinigung der getrennten Kunstfertigkeiten und Kunstarten, mit der Musik als Grundelement, im Drama und in einer dem Wesen der dramatischen Aufgabe entsprechenden Kultur des Theaters seine Erfüllung finden sollte, war durch ein Zurückleiten der künstlerischen Mittel auf deren primitive Qualitäten gewiß nicht herzustellen. So bedauerlich im Sinne wirklicher Kultur die Trennung der Künste, ihre Selbständigmachung als Virtuositäten sein mag, so kann doch der moderne Mensch den Anspruch nicht ausschalten, die Künste, wo sie etwa sich wieder zur Einheit zusammenschließen, alle ihre erworbene Entfaltung und Vertiefung darlegen zu sehen. Nur ihre eigensüchtige Ausdehnung soll ihnen hierbei verwehrt sein; als dienende Glieder sollen sie sich einem Ganzen wieder einordnen. Dies konnte nur durch den schöpferischen Willen einer all dieser Künste selbst mächtigen Persönlichkeit, eben durch den „Mann", den Herder kommen sah, den Dichter-Künstler bewirkt werden. Und wenn das Drama auf seinen hohen Ausdruck kommen sollte, mußte dieser Dichter-Künstler mit der vertieften Beherrschung der kunsttechnischen Talente auch den in der vorhandenen Kultur wirkenden ethischen Kräften einen vorwärts deutenden Ausdruck finden. Jede Anarchie — auch die der Künste — wird nur durch eine Gesetzmäßigkeit besiegt, die das größte Maß von Freiheit und Kraft einem höheren Zweck, als er bis dahin erkennbar war, entgegenzuleiten versteht.

In weitumfassendem Sinne ist Wagner als der Begründer einer solchen Gesetzmäßigkeit zu erkennen. Das größte Maß von Freiheit und Kraft ist in den Mitteln seines Kunststils entfaltet und im Werke von Bayreuth enthüllt. Allerdings nicht, wie es die nach dem Volksspiel drängende Richtung der Kunstethiker forderte, durch eine primitivere Verwendung der Künste, vielmehr durch eine sehr erhebliche Erweiterung und Vertiefung ihrer Mittel. An der der Musik zugefallenen Wirkung ist zu ermessen, wie dieser Künstler in einem fast unfehlbaren Instinkt die Entwicklung der modernen Psyche und der Differenzierung ihrer ästhetischen Empfindsamkeit vorausgegriffen hat. Der Kampf gegen Wagner, den Musiker, erscheint darum auch

vom Standpunkt der klassizistischen Stilisten ganz erklärlich. Das pathologisch-nervöse Moment in Wagners Musik ist gar nicht zu verkennen; darum rührt er auch oft unmittelbar den physiologischen Grund der Empfindung auf. Dem so lange vergeblich nach Gestaltung drängenden mystischen Hang der Romantik für das gefühlsmäßig bestimmte Wissen um die Weltseele gibt er einen in gleicher Intensität nie erreichten Ausdruck, der sich mit fast magischer Gewalt entwirkt, zur Ekstase verleitet oder zur schwülen Bedrücktheit durch das begrifflich nicht faßbare metaphysische Element der Melodie. Neben diesen, wie gar nicht zu leugnen, das Gefühl oft verwirrenden Qualitäten breitet sich aber auch die Fülle der anderen aus, der auf höchst bestimmte Charakteristik der ethischen Ideen, der psychologischen Vorgänge gerichteten; dazu kommt der Glanz seiner Farbe, der Zauber der dramatisch belebten seelischen Linie. Von dem alles umflutenden und durchdringenden Strom dieser Musik getragen, erscheint sein Kunstwerk an sich in unzerstörbarer Vollendung und Kraft.

Ein anderes Resultat jedoch ergibt die Betrachtung der ethischen Bedeutung des Wagner-Dramas. Dort der Eroberer eines neuen Reichs und der Erwecker einer synthetischen Kunstform, die der schöpferischen Phantasie Entwicklungsmöglichkeiten auf eine weite Bahn hinaus erschloß, steht Wagner als ethischer Ausleger des Weltzustandes, so aktiv und schaffend er hier auch erscheinen möchte, doch eher erleidend — eher bestimmt als bestimmend — in der Reihe der Geister des Jahrhunderts. Freilich auch so noch als eine Kulturgewalt und als ein machtvoller Verkünder jener seelischen Energie, die als christliche Weltanschauung der allerwichtigste Faktor im Entwicklungsprozeß der letzten beiden Jahrtausende war. In dieser Weltanschauung ist es jedoch bedingt, daß sein Drama oft gerade da keinen sieghaften Ausblick auf die ethische Freiheit des Menschen gewinnt, auf seine unendliche innere Anlage, die an sich — worauf Wagner mit Recht so schweres Gewicht legt — die „moralische Bedeutung der Welt" verbürgt, wo die dogmatische Erkenntnis mit der künstlerischen verquickt ist. Denn Wagner kommt von der asketischen Auslegung des Christus-Gedankens nicht los und erfuhr für deren Dualismus eine erkenntnisgemäße Bestätigung im Pessimismus Schopenhauers und in dessen Weltverneinung, die ihn gefangen und befangen hielten. In seinem durch das künstlerische Sehnen gesteigerten Subjektivismus, der ihn das Erleiden der Welt zu einem dauernden schmerzlichen Erleben machte, ihn die als Kultur sich anpreisende neuzeitige Zivilisation — in ihrer Stumpfheit und ihrem oft abgründigen Widersinn — als ein geradezu lebenunterbindendes Element empfinden ließ, erlag Wagner der Versuchung,

den glück- und würdelosen Zustand der Menschheit als ein Postulat des Lebens selbst zu begreifen und so der Abkehr vom Leben — mit Schopenhauer der Abkehr vom Willen — zuzuneigen.

Da diese Weltanschauung ihm eine wahrhaftige Überzeugung war, durchdringt sie auch sein Kunstwerk mit zwingender Gewalt; und dessen gefühlsmächtige Mittel sich dienstbar machend, wirkt sie mit der Wucht unzweifelhafter Wahrhaftigkeit: sie überwältigt uns — aber sie überzeugt uns nicht, wenn wir nicht von der Erkenntnis oder vom Glauben aus auf dem Boden dieser Weltanschauung stehen. Daher stammt die empfindsame Dissonanz zwischen Idee und Form, die sich nicht schwichtigen lassen will und die bei einer großen Gemeinde von Anhängern des Musikdramas und von Wagners künstlerischem Genius sich fast unfehlbar nach dem Anhören der hierin gerade programmatisch bedeutsamen Werke einstellt: sie ist der Protest gegen die metaphysisch-dogmatische Auslegung des Menschheitszustandes. Wagner braucht eine mit der „Erbsünde" behaftete Menschheit, der er „Erlösung" bringen will. Mit dieser dogmatischen Annahme bleibt er aber jenseits des ethischen Monismus, dem der Entwicklung tragende Geist in Kunst und Religion seit mehr als hundert Jahren zustrebt. Der alle echte Tragödie auszeichnet: an Aischylos und Shakespeare, an unseren Klassikern, an Kleist und Hebbel gemessen, gibt sich die Ethik Wagners als eine reaktionäre, als eine fast scholastische.

Wie mächtig Wagner ohne die metaphysische Not wirken kann, ist an den Meistersingern zu zeigen versucht worden. Und immer da, wo der Künstler mächtig wird über den Religionsethiker, leuchtet eine wirkliche Erlösung auf: nämlich durch das machtvoll Sinnliche der blühenden Lebenserscheinung im reichsten Kunstgewand. Und immer ist das ideale Moment der inneren Wahrhaftigkeit doch auch noch stärker als der Einspruch anderer Erkenntnis. Die reinste Wirkung erzielt sein Ethos in Tristan und Isolde: in der Apotheose des Willens zur Liebe, der im Untergang doch die „Welt" bejaht, indem er die „Welt dieser Zustände" verneint, ist in der Tat der Pessimismus überwunden, weil er im Ethos der welterhaltenden Leidenschaft aufgelöst erscheint. Brüchig und verworren ringt sich dagegen die Idee durch das Haupt- und Programmwerk des Rings der Nibelungen. Nachdem Wagner leider gar die ursprüngliche dichterische Fassung verließ, fehlt die erlösende Perspektive. Denn es ist der aus den Tatsachen sprechenden Logik nach ein ethischer Trugschluß, daß der Fluch des Nibelungen überwunden sei, wenn die Rheintöchter von Brünhilde — der „erlösenden Weltentat" nach H. St. Chamberlain — den Ring der Macht zurückgewinnen, da ja an demselben Punkte der ganze Prozeß wieder von vorn beginnen und sich

um so schlimmer gestalten muß, als nun die Götter zur Ruhe gebracht sind und von der Siegfriedsart der Götterkinder kein Held auf Erden bleibt. So sind die Nibelungen in der Tat das erhabene Muster der „pessimistischen" Tragödie.

Von diesem Pessimismus erlöst sich Wagner selbst im Werk seiner höchsten künstlerischen Reife, im ‚Parsifal'; aber als Ethiker erleidet er dabei den ärgsten Rückfall in den Dualismus. Mit Berechtigung darf aus einem freieren Erfassen des christlichen Geistes eine solche Verdächtigung des Lebens als der Heilandslehre geradezu widersprechend empfunden werden. Der letzten Absicht Wagners vielleicht zu Unrecht: denn der metaphysischen Verneinung der Welt sollte hier freilich die „praktische Bejahung" entgegengestellt werden. Nicht der Widerstand allein gegen die sinnliche Verführung gibt Parsifal die Kraft zu seinem Erlöseramt: erst die Tat. Von langer Tatfahrt kommt er zum Gral als dessen bestimmter König zurück. Das wäre trefflich, wenn eben diese Taten, wie bei Faust, uns den Menschheithelden zeigten. Von solchen Taten aber erfahren wir nichts. Wir sollen glauben, wo wir sehen möchten ...

In der Nachschrift zu dem Aufsatz ‚Religion und Kunst' faßt Wagner zusammen: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration, und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne". Ein Beispiel solcher Durchführung, mitsamt den Konflikten, die sich aus dem Verfall der historischen — muß heißen: historisch notwendig so gewordenen — Menschheit ergeben, das hätte der Inhalt zu sein eines Dramas, das das Ethos religiöser Lebensauffassung verkünden will. In der Handlung des Parsifal klingen Themata solcher Regenerationen an: der Vegetarismus wird als Heilslehre verkündet und das brahmanisch-buddhistische Gesetz der Gleichstellung der Tierwelt. Das sind gewiß bedeutsame ethische Momente, wenn man mit Wagner die Meinung teilt, die in der oben genannten Schrift theoretisch verteidigt ist: daß der Abfall von der Pflanzennahrung allein die sündige Beschaffenheit der Menschheit herbeigeführt habe. Aber diese in wundervolle künstlerische Innigkeit gehüllte Ausbreitung eines esoterischen Idealismus wirkt nicht als dramatisches, nicht als tragisch-heroisches Motiv. Ihr gegenüber ist der Weltzustand nur in zwei fast allegorische Gestalten verkörpert: in Kundry, in der das Ahasver-Motiv verwendet ist — die gezwungene Sünde, wie man sie nennen könnte — und in Klingsor, der sich selbst entmannt hat, um über die Welt und in Sonderheit über die Gralsritter Herr zu werden. Nachdem jedoch Klingsor durch die „tumbe" Einfalt und Unempfindsamkeit — zwei ethisch durchaus gleichgültige Eigen-

schaften — Parsifals überwunden liegt, Kundry dadurch vom Zwang erlöst ist, fehlt zur Entwicklung einer aktiven Ethik das Gegenspiel. Die in ihrer Erbsünde hinsiechende Menschenwelt bleibt hinter den Kulissen.

Daraus erhellt zur Genüge, daß mindestens Parsifal durchaus nicht „das Drama der Dramen" ist; und ganz unrecht hat H. St. Chamberlain, wenn er sagt: „im Parsifal, dem Werk seiner letzten dreißig Lebensjahre, hat der Meister das vollbracht, was dem Wortdrama ewig versagt bleiben mußte: er hat einen tragischen Helden geschaffen, der als Sieger aus dem Lebenskampf hervorgeht". Erstens ist Parsifal aus den erörterten Gründen kein tragischer Held; er erweist sich nicht als solchen. Und daß das Wortdrama außerstande wäre, einen siegreich aus dem Lebenskampf hervorgehenden Helden von Ewigkeitsbedeutung zu schaffen, sollte man den Deutschen, die den Faust von Goethe ihr eigen nennen, nicht sagen dürfen.

Wagner hat unsere Schaubühne erlöst aus ihrer Ohnmacht. Die Welt jedoch braucht nicht sowohl Erlösung als Erfüllung. Nicht vom Gralskelch mystischer Weihe und Gnade geht diese Erfüllung aus, sondern von der Tat des menschlichen und allem Menschlichen — wie der Heiland! — nahestehenden Helden, die der Entwicklung, dem Werden im ewigen Fluß der Dinge die Bahn frei macht, indem sie die Hemmungen vermindert.

XV

Das moderne Drama

Im Gothaischen Hoftheater wurde im Frühjahr 1871 ‚Wilhelm Tell' aufgeführt; der Theaterzettel dieser Vorstellung verkündete in einer gebührend durch den Druck hervorgehobenen Fußnote: daß Geßler und Rudolf der Harras in der hohlen Gasse beritten, auf zwei Franzosenpferden aus der Beute von Sedan, auftreten würden. Das war eine leise Andeutung davon, wie großmütig dankbar die deutsche Bühnenkunst die Niederlage des Erbfeinds und den Sieg der deutschen Waffen — des deutschen Gedankens — auszunutzen sich anschickte. Da sich auf dem heimischen Parnaß wohl eine stattliche Anzahl meist recht banaler Lyriker aufhielt, der heißerwartete Dramatiker, der den sittlichen Aufschwung der zu ihrer größten Stunde berufenen Volksseele erhabenen Ausdrucks im dichterischen Bilde festgehalten hätte, sich aber durchaus nicht einstellte, übte man schlecht und recht Barbarenbrauch: man putzte die Feststraßen und die Tempel mit Beutestücken. Und wenn auch hier und da aus aufrichtiger Stimmung heraus ein Tedeum angestimmt wurde: weit natürlicher, herzlicher und freier jubelte sich der Siegesrausch in Melodien der Schönen Helena, der Großherzogin von Gerolstein aus. Meister Jacques brachte seinem Adoptivvaterland schnelle Revanche; nach dem, der der Pariser Ausstellung von 1867 folgte, war er nun auf einem zweiten Eroberungszug durch die deutschen Lande. Die ernsthaft entrüsteten Dramaturgen des zweiten Kaiserreichs und dessen Amüseure, mit Offenbach an der Spitze, rächten die Schmach, daß preußische Schuhnägel Schrammen in das Granitpflaster der Champs Elysées gerissen hatten, durch die Kontribution, die sie den deutschen Theatern und deren Publikum auferlegten.

Die Weltgeschichte beliebte einmal wieder paradox zu sein: zu keiner Zeit konnte man in Deutschland lauter auf das französische „Unsittendrama" schelten hören als in den ersten Jahren nach dem

Kriege — dafür sorgte schon der entzündete nationale Illusionismus — zu keiner Zeit aber schielte die Neigung der in der Theaterkultur die Führung sich anmaßenden Geister wie damals nach Pariser Mustern und namentlich nach denen des sozialen Dramas. Wir wissen schon, daß Laubes Wiener Stadttheater die bevorzugte dramatische Wochenstube wurde, wo die Dumas und Sardou ans Lampenlicht gehoben wurden und die Niederkünfte der deutschen Muse, durch ihre Beziehungen zum französischen Theatergeist des zweiten Kaiserreichs veranlaßt, besonders verheißungsvoll begrüßte Ereignisse.

Der relative Wert des französischen Thesenstücks wurde hier darin gefunden, daß auf einem gegebenen Boden scharf ausgeprägter sozialer Gärungen — und aus diesem selbst erwachsend — jene Gattung sich ernstlich der Aufgabe des Dramas erinnerte, sittlich-produktiv zu wirken. Dabei liefen gewaltsame und schiefe Konstruktionen in Masse unter. Doch wenn das auch nie übersehen werden darf: die kraftvolleren Stücke des jungen Dumas und die Augiers boten doch stets eine Reihe Typen von soziologischer und psychologischer Charakteristik, die der Schauspielkunst neue Aufgaben stellten und den Blick des Publikums erweiterten. Auch durch die Behandlung der interessanten Probleme wurde dem Gewissen der Zeit ein erheblicher Zuwachs an Unterscheidungsfähigkeit und Gerechtigkeitsgefühl geschaffen. Es wurde jedoch auch schon betont, daß die Originale bei ihrem oft nur geringen dichterischen Wert alle Bedeutung einbüßen mußten, wenn eine Eskamotage der im gesellschaftlichen Zustand gegebenen Voraussetzungen und der dramatischen Motive vorgenommen wurde, wie das bei den deutschen Bearbeitungen in der Regel geschah. Es entstanden dann Zerrbilder, in denen die Probleme, weil abgeschwächt, trivialisiert und die Lösungen von noch hohlerer Theatralik erschienen, als sie zuweilen schon den Originalen eignete. Zu solcher Taktik zwang freilich die bei uns hartnäckig festgehaltene Täuschung über den wirklichen Zustand der Gesellschaft; man mochte wohl die Bühne soziologisch reformieren sehen, aber der Pelz sollte gewaschen werden, ohne daß er naß gemacht werden müßte. Auch die französischen Dramatiker kamen im Ethischen zu verschiedenen Ergebnissen: von der Glorifikation der gefallenen Frau bei Hugo, die man nie „insultieren dürfe", schritt die Dramaturgie zu dem Verdammungsurteil des jungen Dumas, das zur Ausrottung dieser Zerstörerin der Familie aufforderte: aber immer eins oder das andere. Kindisch war es, mit dem Motiv zu spielen, einen ungeheueren Aufwand zu machen, um eine fälschlich in ihrer Geschlechtsehre beleidigte Frau das Laster beschämen zu sehen und die wirklich Schuldige mit heilsam moralischer Beschämung ihrer Besserung zu

überlassen. So verlogen leisetreterisch war man zur Kotzebue-Zeit nicht gewesen, als man die ausländischen Stücke für deutsche Verhältnisse „nationalisierte", worauf das jetzt beliebte dramaturgische Verfahren doch auch hinauslief.

In diese verlockende Bahn lenkte das deutsche Drama ein Zögling der Laubeschen Schule, der sich zu seiner Mission durch eifriges Studium an Ort und Stelle, also in Paris selbst, vorgebildet hatte und nun als der soziale Dramatiker der neuen Gesellschaft hervortrat: Paul Lindau.

Aus der kritischen Fehde, in die er um sein erstes Stück ‚Marion Delorme', von Laube in Leipzig zur Aufführung gebracht, mit Rudolph Gottschall verwickelt wurde, war Lindau als der gewandtere Fechter siegreich hervorgegangen und hatte sich seitdem durch die ‚Harmlosen Briefe eines deutschen Kleinstädters', dann durch die Begründung der ‚Gegenwart' als energischen Repräsentanten des modernen Geistes im erweiterten Vaterland legitimiert. Nachträglicher Katzenjammer kann die Feststellung nicht verhindern, daß Paul Lindau tatsächlich im Bereich der Bühnenkultur und der verwandten Gebiete damals der Wortführer des Zeitgeistes war, wie unter ganz ähnlichen Umständen, in den Jahren nach den Befreiungskriegen, Adolf Müllner der Verwalter deutschen Geistes sein durfte. Durch keine nachträgliche Kritik kann ferner die Bedeutung eingeschränkt werden, die 1873 der nächsten dramatischen Darbietung dieses Usurpators in der allgemeinen Schätzung beigelegt wurde: dem Schauspiel ‚Maria und Magdalena', das als die erste gelungene Übertragung des Geistes und der Technik des französischen Gesellschaftsstückes auf deutsche Verhältnisse begrüßt wurde. Ein halb idiotischer Kommerzienrat hatte seine Tochter erster Ehe verstoßen, die die Schuld einer Pensionsgenossin großmütig auf sich genommen und sich so kompromittiert hat, dann aber eben diese Pensionsfreundin seiner Tochter als zweite Gattin ins Haus geführt. Im Glanze verschlissenster Theaterromantik, freilich auch mit dem Odium der „Bühnenkünstlerin" beladen, taucht die Märtyrerin engherziger Bürgermoral wieder in dem inzwischen bedenklich brüchig gewordenen Milieu des Vaterhauses auf: als ein Engel des Lichtes natürlich, der das sündige Bewußtsein der ihr nun als Stiefmutter gegenübertretenden Freundin zur Magdalenenreue treibt. Vor dieser Wiedererweckung des deutschen Ewigweiblichen mußten allerdings die anrüchigen Gestalten der französischen Literatur verblassen — von der fragilen Nanon des Abbé Prevost ab bis zur Dame aux Camélias — denn hier war das Verführerische mit dem nur deutschem Gemüte eigenen Edelmut gepaart. Mit welcher Kühnheit zeigte sich Lindau hier zugleich als Verwalter heimischen Dichtergeistes: aus der verfänglichsten Situa-

tion sondergleichen, wo eines wirklichen Fürsten Werbung die Tugend der Heldin ins Schwanken zu bringen droht, rettet eine Anleihe bei Goethe; eines der herrlichsten Gedichte des Sakrosankten muß, verstümmelt und um den Sinn verfälscht, zu einem trivialsten Theatercoup herhalten, nur damit die seelenreiche Sirene ihre Rolle als virgo regeneratrix in der angesumpften Gesellschaftsmoral siegreich durchführen kann. Was uns jedoch heute in diesem Lehrstück einer neuen Dramaturgie nur noch humoristisch berührt, da wir zur Entrüstung keinen Grund mehr haben, das wurde damals ganz ernsthaft als ein hohes Verdienst gepriesen. „Einen Hauch der Wahrheit und der unmittelbaren Wirklichkeit" fand Karl Frenzel, der erste nach Rötscher wieder zur Bedeutung gelangte Theaterkritiker Berlins, über das Stück gebreitet.

‚Diana', 1875 aufgeführt, brachte zwar Lindaus durch jene Tat befestigte Herrschaft wieder etwas ins Schwanken; doch mit kecker Persiflage der immer das wahre Verdienst und das Talent verfolgenden kritischen Hämlinge und all derer, die die Moral in Literatur und Kunst bedrohen, befestigte Lindau seine Position wieder durch ‚Ein Erfolg', dem nun Jahr für Jahr ein Stück folgte, das regelmäßig sofort in den Spielplan der ersten Bühnen aufgenommen wurde: ‚Tante Therese', ‚Verschämte Arbeit', ‚Johannistrieb', ‚Gräfin Lea' u. a., in denen immer die geschickte Ausbeutung der gerade im Schwange befindlichen Allerweltsmeinung, mit wirksamem Feuilletonistenwitz verbrämt, für die dramatische Gestaltung aufkommen mußte, bis nach und nach selbst der Witz versagte und an seine Stelle die ohnmächtige Persiflage trat, die die unbequeme heraufkommende neue Kunstanschauung lächerlich machen sollte, wie in der ‚Sonne'. Die letzte Zuflucht fand Lindau dann im Kriminal-Pathologischen: ‚Der Andere' und ‚Nacht und Morgen' schlichen als schlimme Erinnerungen an die Galeerensträflingsromantik über die Bühnen.

Dem literarischen Wert nach ebenso unbeträchtlich wie schließlich ganz ephemer in der theatralischen Wirkung, wäre Lindaus Erscheinung als die eines der vielen Repertoireversorger einfach auf die Debetseite des dramaturgischen Hauptbuchs zu kontieren, wenn er nicht geflissentlich eine Stellung in der deutschen Theaterkultur, wie sie ungefähr hundert Jahre früher Diderot in Frankreich zugefallen war, beansprucht und zu behaupten gesucht hätte. Man hat mit der Gattung zu rechnen, die er gestaltend und programmatisch zur Herrschaft führte: das Drama, das sich gerade soviel literarischen Anstrich zu geben weiß, daß es die optimistische Täuschung unterstützt, in dieser Gestaltung moderner Probleme sei eine Aufgabe erfüllt, die ernsthaft und mit vertieftem Vermögen zur Sozialpsychologie der

neuen Zeit einen künstlerischen Beitrag liefere, wohl gar helfen könne, unser Leben umzugestalten.

Der nächste beim Abbau dieses aufgedeckten Erzganges im dramatischen Bergwerk war Hugo Bürger, recte Lubliner, dessen ‚Frauenadvokat' Laube 1874 am Wiener Stadttheater aus der Taufe gehoben hatte, der dann in den ‚Modellen des Sheridan', ‚Gabriele', ‚Die Frau ohne Geist' in etwas bescheidener aber doch ähnlicher Weise Problemchen der guten bürgerlichen Gesellschaft höchst moralisch abhandelte. Mit ein paar glücklichen Griffen mischte dann Adolf L'Arronge den von Paris entlehnten Gesellschaftston mit volkstümlicheren Elementen, wie sie die alte Berliner Posse geboten hatte, wobei er oft einen guten Blick für die veränderte Situation zeigte, die das Emporkommen plutokratischer Neigungen und Torheiten in den bürgerlichen Kreisen ergeben hatte. ‚Mein Leopold' brachte ihm einen breiten Erfolg und der Bühne einen Zuwachs im volkstümlichen Genre. Besser noch war die Mischung von drastischer Posse und Gemütsromantik in ‚Doktor Klaus' getroffen. Was immer der Wirkung sicher gewesen war, das wirkte auch hier: dummdreiste oder aus Dünkel in Schwäche fallende Emporkömmlinge, idiotische und verschmitzte Clowns und die in altbewährter Gurli-Naivität sich gebärdende höhere Tochter. L'Arronge stand, von jeglicher Bühnenroutine gestützt, auf sicherem Boden zwischen Iffland und Kotzebue. Bald lockte jedoch auch ihn das zur Zeit so beliebte soziale Problem zur eigentlichen Sittenkomödie, und auch er bewies hier die geläufig gewordene Skrupellosigkeit, die aus Paris bezogenen Motive zu deutscher hausmachener Arbeit umzugestalten. Aus der ‚Famille Benoîton' von Sardou wurden ‚Hasemanns Töchter'. Damit beschritt er eine Sphäre, in der sein Geschmack unsicher wurde, so daß ‚Wohltätige Frauen', ‚Haus Lonei' schon ärgern konnten; die Spätfrucht aber, ‚Lolos Vater', womit er an das ‚Vierte Gebot' Anzengrubers zu streifen wagte, zeigte völlige Erschöpfung.

Dieses Dreigestirn Lindau-Lubliner-L'Arronge bezeichnet eine fünfzehn Jahre hindurch die Herrschaft behauptende theatralische Oberflächenkultur, hinter der, wie die Originalwerke selbst, aus denen diese Dramatiker und ihre Nachfolger ihre Kunstmittel bezogen, auch sonst alles Urwüchsige und Bedeutsame, aus vermögender Kraft Geborene, das an die Türen der deutschen Theater klopfte, zurückstehen mußte.

Diese Herrschaft wäre, trotz dem alles beschönigenden Illusionismus, in dieser Breite nicht möglich gewesen, wenn gleichzeitig nicht fast jeglicher höhere Gesichtspunkt bei der berufenen dramaturgischen Vertreterschaft der öffentlichen Meinung gefehlt hätte. Zweifellos hatte sich diese Vertreterschaft ihrer Aufgabe schon in der

vorangegangenen Periode nicht gewachsen gezeigt; fast alle Kraft war nur auf den einen Punkt verpufft worden, dem Theater größere Freiheit zu erobern. Nun hatte man seit 1869 die Theatergewerbefreiheit, die Bahn war den nach Entfaltung strebenden Kräften freigegeben; den wirtschaftlichen und den künstlerischen Talenten bot sich die breiteste Möglichkeit dar, den verheißenen Aufschwung herbeizuführen — und die Früchte blieben hinter den bescheidensten Erwartungen zurück. Auch die Kritik, der hier die Aufgabe erwuchs, schöpferisch zu befruchten, gesundem Unternehmungsgeist den Boden zu bereiten, wucherischem aber doppelt scharf auf die Finger zu sehen, versagte: sie sank mehr und mehr zur Reklame für Geschäftsinteressen herab. Vornehmere, literarisch gerichtete Kritiker wurden ärgerlich- oder ironisch-resigniert, wie der fein-sarkastische Theodor Fontane, der von Zeit zu Zeit ein scharfes Wort in die verseichtete dramaturgische Diskussion jener Tage warf. Oder wie der eben schon erwähnte Karl Frenzel, dem damals die Führung in der Theaterkritik Berlins zufiel. Ein guter Teil seiner Urteile liegt in der ‚Berliner Dramaturgie' gesammelt vor; und gewiß werden wenige sie heute lesen können, ohne einen allertrübsten Eindruck zu empfangen. Man kann sich diese artistische und ethische Stumpfheit bei einem Mann, dessen aufrichtige Überzeugung nicht in Zweifel zu ziehen ist und den an keine Cliquenwirtschaft ein Interesse band, nur durch den Mangel jeglicher auf ein festes Ziel der Theaterkultur gerichteter Einsicht erklären. Woher sonst diese beständige Abwehr, wenn irgendwo versucht wurde, den Spielplan aus dem Schatz früherer starker Dichtung zu bereichern, endlich auch wieder einmal die großen Gegenstände der Menschheit auf die Bretter zu rücken? Eine trostlose Unfruchtbarkeit im empfangenden und im gebenden Sinne spricht aus diesen dramaturgischen Zeitdokumenten: eine verständliche Verdrossenheit über den Eklektizismus der Epigonen — wobei nur leider fast alle Gradunterschiede vergessen wurden — und ein immer noch verstärkter Rationalismus im Sinne der von Julian Schmidt befolgten Methode: alles, was sich nicht auf der graden Heerstraße des gesunden Menschenverstandes hält, von vornherein als verstiegen zu betrachten. Eine verknöcherte Nüchternheit, die sich gegen jede vertiefte oder mit breiterem Pathos verfahrende Darstellung des Lebens zur Wehre setzt, als stünde das Vaterland in Gefahr. Immer erfährt das Große, Starke, Wurzelwüchsige, das an die Kraft Appellierende kühlste Ablehnung und nur das zahm gewachsene Mittelmaß, nicht selten auch die offenbare Trivialität gewinnt dieser Kritik ein gefälliges Lächeln ab: „weil hier Idee und Handlung sich decken", meint Frenzel; während er sich oft verpflichtet fühle, „in den Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens, welche die Bühne uns bietet,

den gänzlichen Mangel jeder tieferen Erfassung seiner Widersprüche und Gegensätze hervorzuheben". So war es freilich konsequent, daß er Benedix pries und Lindau als eine Verheißung begrüßte. Im Jahre 1873 endlich brachte auch das Berliner Schauspielhaus, wie um eine Probe auf den erstarkten geschichtlichen Sinn des Publikums und seine politische Mündigkeit zu machen, die Königsdramen Shakespeares, wobei man die Bearbeitung Dingelstedts durch eine pietätvollere, künstlerisch aber ungeschicktere von Öchelhäuser vertauscht hatte. Die Berliner Kritik jedoch und Frenzel an der Spitze fand das ganze Unternehmen tadelnswürdig bis zur Verdammung. „Uns hält aber nur die Ehrfurcht vor dem großen Dichter von einem lauten Gelächter zurück", wenn — meint Frenzel — die Königin im Zweiten Richard klagt:

„O Green, du bist Wehmutter meines Wehs,
Und Bolingbroke ist meines Kummers Sohn".

Man mag sich vorstellen, wie ermutigend für einen Dramatiker von kühnerer Konzeption der Menschheitsaufgabe die Botschaft war, daß nun schon Shakespeare selbst die ehrfurchtsvolle Nachsicht dieses erlauchten Geschlechts von 1873 brauchte! Doch wären solche Entgleisungen des Urteils aus einer gebieterisch nach neuem Inhalt und neuen Formen drängenden Weltanschauung immer noch zu verstehen, auch über die stets nörgelnde Ablehnung, die Grillparzer, Hebbel und selbst Kleist erfuhren, könnte man wegsehen, wenn sich irgendwo neben der kühlen Konstatierung eines neuen ringenden Lebens auch eine Anschauung von diesem und etwas wie ein Ansporn zu kühnen Anläufen bemerkbar gemacht hätte. Doch wie man Wagner als bösen Feind der deutschen Kunst oder doch als einen grotesken Wirrkopf betrachtete, so stellte man sich auch zu Ibsen, zu Anzengruber, die für jene Zeit noch gar nicht ernsthaft in Betracht kamen. Nur was aus der Koterie der Literaten hervorging, wurde, wenn schon nicht mit ausgesprochenem Lob, so doch mit freundlicher Nachsicht aufgepäppelt.

In Wien behauptete die führende Stellung als kritischer Berater dieser Zeit der uns in seiner Stellung zu Bayreuth schon bekannte Ludwig Speidel. An artistischer Kultur im Stil und an Feinheit der Analyse ein Meister, zeichnete doch auch ihn eine untrügliche Treffsicherheit aus, für das echte und Entwicklung verbürgende Kunstwerk stets beißenden Spott zur Hand zu haben. War es Männern wie Frenzel und Speidel aber noch ehrlich um die Sache zu tun, so wurde das Amt des Kritikers nun auch mit Vorliebe von spekulativen Talenten gesucht; von robusteren Naturen, die die vielfach korrumpierte Situation des theatralischen Treibens für ihre persönlichen

Interessen nutzten: sich selbst als Dramatiker einzuführen oder, wozu die Konjunktur jetzt äußerst günstig war, sich selbst der Leitung der Theater zu bemächtigen. So hatte ja auch das Junge Deutschland gedacht. Nur waren die journalistischen Dramaturgen jetzt nicht mehr darauf angewiesen, nach einflußreichen Stellungen an den großen Hof- und Stadttheatern zu streben; die Theatergewerbefreiheit bot jetzt lockendere Chancen: statt ein ohnmächtiger Dramaturg, konnte man ein unbeschränkter Selbstherrscher der Bühnen werden, vorhandener, in Privatbesitz befindlicher, oder neu zu begründender. Dieser sehr bestimmende Umstand der Theaterkultur jener Zeit zeigt sich im engen Zusammenhang mit ihrer dramatischen Produktion.

Bei Lindau sahen wir schon die journalistische Machtentfaltung die Basis für die Erfolge des dramatischen Schaffens abgeben. Das wurde nun in Besorgnis erregender Weise allgemeiner Brauch. In der Großstadt, namentlich in dem alle wirtschaftlichen Kräfte an sich reißenden Berlin, flossen Geschäft, Literatur und dramatische Dichtung immer ersichtlicher zum Ring zusammen, zur Clique, die das dramaturgische Gewissen der Gegenwart repräsentierte. Von ihr aus ging die meist gehässige oder sich in nur bittersüße Anerkennung hüllende Feindschaft gegen das Poetisch-Mächtige und Außergewöhnliche. Im vorigen Kapitel sind einige Seiten dieses Treibens schon in die gehörige Beleuchtung gerückt worden; andere mögen sie hier erfahren.

Mitte der siebziger Jahre schaffte sich Oskar Blumenthal, zunächst auch als Kritiker, in Berlin eine einflußreiche Stellung. Mit zersetzender aber der komischen Kraft nicht entbehrender Ironie rodete er alles aus, was auf dem Kartoffelacker oder dem Gartenbeet der Bourgeoisie nicht nützlich oder gefällig schien, und suchte bald auch als Schaffender, in Lindaus Spuren, das neudeutsche moderne Gesellschaftsstück zu pflegen. Wie sollte das neue Drama aber gedeihen, wenn nicht zunächst alles aus dem Wege geräumt wurde, was der beabsichtigten Kultur sich störend erwies? Scheu vor der Größe war dabei belästigend. Blumenthal denunzierte darum eben so dreist den Dichter des Faust als einen Querkopf, wie er sich an Kleist, Grillparzer, Hebbel, Anzengruber vergriff und ärmere Schächer gar unbarmherzig dem Lynchgericht wohlfeilsten Spottes überlieferte. Noch nach einem Vierteljahrhundert hämisch stichelnden Widerstands gegen Ibsen hatte er, der inzwischen die Erfolgsleiter als Verschandler des deutschen Dramas und des Theaters bis zur höchsten Stufe erklettert hatte, den nicht beneidenswerten Mut, den dramatischen Epilog des greisen Dichters, ‚Wenn wir Toten erwachen', vor der Berliner Aufführung in einem seiner „geschätzten" Epigramme der Lächerlichkeit preiszugeben. Das Sündenregister des „blutigen Oskar", so uner-

schöpflich es ist, hier aufzurollen, wäre ein wohlfeiles Vergnügen: daran zu mahnen aber gehört zu den Pflichten dessen, der die Erscheinungen unserer Theaterkultur registrieren will.

Und an dieser Stelle mußte es geschehen, um die Ironie ins rechte Licht zu stellen, die darin lag, daß Blumenthal doch mitten in dieser Tätigkeit, ja sie selbst dann noch fortsetzend, die Miene eines Sittenschilderers seiner Zeit aufsetzen und mit seinen Schauspielen ernsthaften Beifall finden konnte: ‚Der Probepfeil', ‚Die große Glocke' und ‚Ein Tropfen Gift' überboten Lindau und Lubliner allerdings durch eine glücklicher getroffene Gesellschaftsschilderung, so daß er bald die große Hoffnung des „modernen Dramas" und ihm der Weg geebnet wurde zu einem Theaterthron. Das von ihm begründete und 1888 eröffnete Lessing-Theater in Berlin sollte die Hochburg modernen Geistes werden. Als sein eigener Hausdichter aber glitt Blumenthal, obwohl er sich für seine Firma den Ehrenschild des Begründers des deutschen Theaters geliehen hatte, bald zum nur noch spekulierenden Geschäftsmann hinab, der in fruchtbarer Kompagnieschaft mit Gustav Kadelburg den deutschen Markt versorgte. Mit Literatur und dem Gewissen der Zeit hat die weitere Tätigkeit Blumenthals und seiner Genossen nichts zu tun.

Der Begründung der Blumenthalbühne war, 1883, die des Deutschen Theaters in Berlin als eine vereinzelte gesunde Folge der Theatergewerbefreiheit vorangegangen. Von hier aus sind zwar der Theaterkunst wesentliche Bereicherungen zugeflossen; ihre literarische Richtung aber hielt sich — obwohl mit löblichem Eifer das Repertoire der Klassiker und namentlich der Nachklassiker, der Kleist, Hebbel, Grillparzer, in vorgeschrittener Bühnenkunst lebendig gemacht wurde — von dramatischem Neuland ängstlich fern und ging meist nur im Gleise des Herkömmlichen und Konventionellen. Das mehr oder weniger geschickte Handwerk behauptete auch hier die Führung.

Erwägt man das beträchtlich erweiterte Absatzgebiet, seit 1869 um etwa neunzig neue Theater bereichert, und hält man dazu, daß die Zeit durchaus optimistisch und noch wenig geneigt war, vertieften Problemen näher zu treten, so erklärt sich das raschwuchernde Gedeihen der industriellen Dramatik. Man sah die Muster raffinierter Mache mit breitestem Erfolg belohnt; das erlernbare Geschäft eines Dramatikers erschien darum als ein ungemein aussichtsreiches. Und so unbefriedigend in jeder ernstlichen Betrachtung der damalige Zustand sein mochte, es durfte noch als ein Trost empfunden werden, daß man, infolge gesteigerter Nachfrage, jeden kleinen Zuwachs an lebendig erfaßter Wirklichkeit wenigstens dankbar begrüßte und zu würdigen anfing. Man sah die Oberfläche der Zeit — aber auch nur diese — mit mehr Realismus erfaßt, als dies in den Jahren

von 1850 bis 1870 den Theaterversorgern möglich gewesen war. Das schätzte man, wie bei den Genannten, auch an den Stücken von Ernst Wichert: ‚Ein Narr des Glücks', ‚Ein Schritt vom Wege', ‚Post festum', ‚Der Freund des Fürsten', ‚Die Realisten' und ‚Goldsucht'; ferner an der fruchtbaren Tätigkeit von Gustav von Moser, der die nach 1870 von neuem Nimbus umstrahlte Gestalt des preußischen Leutnants serienweise in schneidigen und gefälligen Exemplaren auf die Schwankbühne schickte; an Julius Rosen, an Franz von Schönthan, der, 1879, mit dem ‚Mädchen aus der Fremde' debütierte und dann, allein oder mit verschiedenen Mitarbeitern, wie Moser, Kadelburg, Koppel-Ellfeld, eine Reihe unterhaltender Theaterstücke schuf, worunter sich namentlich ‚Krieg im Frieden', mit dem typischen Leutnant Reif von Reiflingen, und die derbe Theaterparodie ‚Der Raub der Sabinerinnen' die Gunst bewahrten.

Gewichtigere Eindrücke auf die Moral der Zeit erstrebte Felix Philippi, dem auch das Berliner Deutsche Theater die Wiege seiner zweifelhaften Größe wurde, auf dem er, 1886, mit ‚Daniela' erschien. Seiner effektsüchtigen Theatralik gesellte sich in der Folge der schlechte Geschmack, irgendeinen aktuellen „Fall" der Zeitgeschichte in erschrecklich verzeichneten Handlungen und Figuren zu illustrieren. Ihm und noch manchem Genossen seiner Art ist hier die ehrenvolle Bestätigung auszustellen, daß unsere besten Theater ihnen stets frohlockend ihre Bretter einräumten, während die wirkliche neue Dichtung kaum oder erst unter dem Druck einer lange um Gehör schreienden Bewegung Zulaß erhielt. Damit ist freilich auch für diese Zeit nur die alte Erfahrung bestätigt: daß in unserer Theaterkultur immer nur die banalen Macher das ‚Große Licht' anzünden, während die echte Dichtung es nur spät erst zu einem matten Leuchten bringt.

Nicht gern ist der unechten Muse dieser Richtung der Vortritt in diesem Kapitel eingeräumt worden; doch da die Zeitfolge den Chronisten nun einmal bindet, und er von den zuerst sichtbar werdenden Erscheinungen ausgehen muß, war an diesem Stiefgeschwister der neun Göttlichen, das tatsächlich fünfzehn Jahre lang die Pforte zur Schaubühne im neuen Deutschen Reich bewachte, nicht vorbeizukommen. Natürlich ist diese Pseudomuse auch später nicht von ihrem Platz gewichen: konnte sie sich doch als die Vertreterin eines Geschäftshauses gerieren, dem sich immer neue Kommanditäre mit immer raffinierterem Spürsinn für das, was ein guter Artikel zu werden verspricht, anschlossen. Es wird nun von den „Dichtern" zu reden sein, die auch dieser ersten Periode der Neuzeit schon lebten.

* * *

Von der politischen Einheit Deutschlands ausgeschlossen, hat Österreich gewisse, seine soziale Kultur berührende Kämpfe des Zeitgeists mit innigerer Beteiligung ausgetragen als das ganz in seinen wirtschaftlich-politischen Sorgen aufgehende Reich. Ehe sich der ehemaligen Ostmark noch das äußere politische Mißgeschick erfüllte, hatten dort, nach der Gegenrevolution, die Kämpfe um die Verfassung und das Zustandekommen des Konkordats eine starke Erregung der Gemüter bewirkt. Der 1860 endlich errungenen und doch so kärglich freiheitlichen Verfassung, die dem Klerikalismus die breiteste Machtentfaltung einräumte, waren kaum fünf Jahre Lebensdauer beschieden gewesen. Und ehe noch aus der wieder heraufgekommenen politischen Anarchie ein neuer Weg in die Ordnung gefunden wurde, brachte der Deutsche Krieg von einundzwanzig Tagen die furchtbare Niederlage. Der Staat, der so lange, im — unverdienten — Glück nach außen hin, mit geradezu frivoler Konsequenz dem reaktionären System eine Hochburg gewesen war, schien nun mit einem Male der allgemeinen Auflösung entgegenzugehen. In um so schlimmerer Situation, als sich die ungarische Reichshälfte aus dem Wirrwarr ihre Selbständigkeit zu retten verstand, während die cisleithanischen Lande und namentlich das stammdeutsche Element in der trostlosen nationalen Zerrissenheit sich einer ohnmächtigen Staatsleitung preisgegeben sahen, die nach außen hin bereits Bankrott gemacht hatte und sich bereitfand, nun auch die inneren Interessen seiner wertvollsten Volkheit zu opfern. Der lange aufgehäufte Unwille des deutsch-österreichischen Volks entlud sich darum in dem Haß gegen das Konkordat, durch das wichtige Güter der Gewissensfreiheit wiederum der päpstlichen Vormundschaft unterstellt erschienen. Der Reichsrat von 1867 erlebte aus allen Landesteilen und Städten jenen Adressensturm, den die maßlose Sprache priesterlicher Herrschsucht der cisleithanischen Bischöfe verursacht hatte: man entrüstete sich über die Unterstellung der Kirche, der Widerstand gegen das Konkordat sei eine Revolution gegen Gott, Thron und Vaterland; das Volk wolle doch nichts anderes, als eben seinen Gott, seinen Thron und sein Vaterland fremden Einflüssen entreißen. Dann kamen die Jahre heißer Kämpfe um die Zivilehe und die staatliche Schulaufsicht, um die Regelung der Konfessionenfrage. Und wieder, nach jedem kleinsten Erfolg der Freunde einer freien Verfassung, wurde von allen Kanzeln gegen die Greuel einer Gesetzgebung gepredigt, die gestatte, daß die Leichen von Ketzern auf katholischen Friedhöfen ruhen dürften, die durch Zulassen von Misch- und Zivilehen das Konkubinat zur staatlichen Einrichtung erhebe! Und immer — wie stets — zeigte die Krone sich schwankend gegenüber Rom wie gegenüber der Volkssache: so in dem berüchtigten Fall, wo man

den Bischof Rüdiger von Linz zwar wegen Renitenz gegen die Staatsgewalt vor das Schwurgericht geladen, ihm mit dem Urteil aber zugleich telegraphisch die vom Kaiser ausgesprochene Begnadigung übermittelt hatte. Auch damals schon fand die römische Geistlichkeit aber bei ihrer Wühlarbeit in den nicht deutschen und um ihre Vorherrschaft bemühten „Nationalitäten" offene und versteckte Verbündete: es waren die Deutschen Österreichs, die das gehäufte Maß von Ungemach allein auszukosten hatten.

Die Empfindung für das politische Mißgeschick, das hier ein von starkem Heimatgefühl beseeltes Volk heimgesucht hatte, verschmolz in jenen Jahren mit der Auflehnung gegen den mittelalterlichen geistigen Druck zu einer Spannung der Gemüter ohnegleichen. In schmerzlicher Lebendigkeit wurde dem deutschen Gewissen die unendliche Schule des Leidens, die es durchlaufen war, seit den Volkskaiser, Joseph II., die Erde deckte, in Erinnerung gebracht und ihm die Ahnung geweckt, welche Leiden ihm fürder noch bevorstehen mochten. Die Schleier der Illusion, die man in weicher Gemütsgewöhnung immer und immer wieder, die schmerzlichen Risse im nationalen Leben zu verhüllen, gewebt hatte, zerflatterten endlich. Die allegorische Märchenwelt Raimunds wollte keinen Trost mehr spenden und ebensowenig die romantische Tanagra-Antike Grillparzers. Hatten Sentimentalität und Sehnsucht nach harmonischer Schönheit jene dichterischen Tröster geweckt, so war es nun der wirkliche tief empfundene nationale Schmerz, der dem gefesselten deutschen Genius der Ostmarken einen ursprünglichen, naiven, großen Dichter schenkte. Einen, der für die Gewissensnot, die durch eine ohnmächtige, die Kulturpflichten völlig übersehende Regierung diesem Volke von reichster Gemütskraft fort und fort und immer unerträglicher bereitet worden war, den zündenden Aufschrei der Entrüstung fand. Einen, der zeigte, zu welchen sozialen und moralischen Abgründen ein Volk durch systematische Unterjochung der Vernunft, durch heuchlerische Unterbindung des Rechtsgefühls geführt werden muß. Denn solch ein Gewissensanwalt war Ludwig Anzengruber seinem Volke und — sobald die ekele Mischung von nationaler Phrase und literarischem Snobismus bei den Reichsdeutschen wieder besseren Bedürfnissen wich — auch dem weiteren Vaterland deutscher Zunge.

Anzengruber gab sich frank und frei als einen Dichter der Tendenz; das machte es auch den glattfrisierten Literaten der international und kosmopolitisch sich dünkelnden reichsdeutschen Zentrale so bequem, ihn als einen Nichtkünstler beiseite zu schieben. Aber in seinem Drama erschien die Tendenz voll gerechtfertigt, da sie ihre Kraft nicht aus irgendeinem Parteiprogramm, sondern aus der seelischen und sozialen Not einer ganzen Volkheit zog; da sie nicht schlecht-

hin schwarz und weiß zu malen sich unterfing, nicht demokratisch schmeichelte und demagogisch die Gegensätze schürte, vielmehr den Hirten schlug wie die Herde und als ein Gewitter niederging, das in seiner elementaren Gerechtigkeit die ganze politisch-moralische Atmosphäre reinigte.

Anzengruber wäre in dieser Bedeutung schon eine Erscheinung ersten Ranges in unserer Kultur; es kommt dazu, daß er, trotz des beschränkten Genres seiner Dichtung, auch die wertvollste künstlerische Kraft war, die auf der Grenzscheide der Übergangsepoche in die neue Zeit dem deutschen Leben erstand. Suchen wir auf eigenem Boden den Anknüpfungspunkt für die Entwicklung des realistischen Dramas, des Dramas der Gesellschaftskritik, so müssen wir ihn in Anzengruber sehen. Er brauchte sich nicht auf die Mosaikkünste der Gesellschafts-Dramatiker einzuarbeiten und interessante Motive aus fremden Literaturen mit sauerem Schweiß zu theatralischen Handlungen zusammenzuleimen: das von tiefem Mitgefühl bewältigte und von feuriger Liebe zu seinem Volke erfüllte Herz diktierte ihm das dramaturgische Gesetz. Das aber ist schließlich doch die unerläßliche Grundbedingung für einen Dramatiker und durch kein skeptisch analysierendes Betrachten der sozialen Erscheinungen ersetzbar. Der andere Teil seiner Stärke aber wuchs aus der wirklichen Kenntnis des von ihm verarbeiteten Materials, woran es den dramatischen Quacksalbern, die in den großstädtischen Salons herumschmarotzten, gemeinhin ganz und gar gebrach. Anzengrubers Menschen waren freilich nur Bauern, Bauern aus den österreichischen Alpenländern und allenfalls noch die kleinen Leute aus der Wienerstadt, Menschen, auf die die zersetzende Bildung des Jahrhunderts noch nicht so weit eingewirkt hatte, daß ihr wirkliches Wesen, wie in der bürgerlichen Großstadtkultur, hinter entliehenen Empfindungen aus aller Welt sich verborgen hielt. Die ihm das beschränkte Feld zum Vorwurf machten, waren gemeinhin just jene spekulativen Talente, die in die schlimmste Verlogenheit verfielen, wenn sie ihren größeren Ehrgeiz an komplizierteren psychischen und sozialen Gebilden abquälten. In dem Volkstum, zu dessen Anwalt Anzengruber sich machte, rang sich wirklich aus vielen Richtungen, aus vielem Wollen und Irren doch ein deutlich erkennbarer Gemeinwille zu einer Veränderung der sittlichen Grundlagen des Lebens empor. Und was die Not geboren hatte, das bot sich dem Blick des dramatischen Dichters als seiner Aufgabe im höheren Sinne würdigster Gegenstand. „In der modernen Kunst", höhnte Paul Lindau, „scheint die Wahrheit da anzufangen, wo die Seife aufhört". Der Respekt vor der kulturbildenden Kraft der Seife wird einen Dramatiker nicht abhalten, die Wahrheit da aufzugreifen, wo er sie findet, und die Verachtung

der Seifekultur hindert ihn nicht, ein großer Herzenskünder zu werden, wo andere Dichter nur ihre Drahtpuppen, auf ein der Volksethik herzlich gleichgültiges Thema dressiert, tanzen lassen.

Zur Zeit des Ansturms gegen das Konkordat war Anzengruber, 1839 geboren, achtundzwanzig Jahre alt und lebte mit seiner Mutter als ein bescheidener Kanzlist mit fünfzig Gulden Gehalt in Wien. Seine als Buchhändlerlehrling empfangene Bildung hatte er auf der Handelsschule ergänzt und mit dem Theater durch seinen Vater schon Fühlung genommen, der mit mehreren Versuchen als Dramatiker hervorgetreten war. Auch Anzengruber, der Sohn, konnte mit vierundzwanzig Jahren schon auf dreizehn fertige Stücke weisen, von denen jedoch nur die Dramatisierung eines englischen Romans und einige Operettentexte für die ersten Versuche Millöckers auf die Bühne gelangt waren. Erst die für sein Volk mitfühlende Leidenschaft weckte in ihm den wirklichen Dichter. Die Frage des Zölibats, die durch die Maßregelung mehrerer Kloster- und Laienpriester von neuem erregt worden war, gab Anzengruber die Idee zu seinem ‚Pfarrer von Kirchfeld' ein. In glühender Empörung kreiste seine Seele mit der des Volkes um den Gedanken: „der Herrgott will ja nicht, daß der Mensch unglücklich sei sein ganzes Leben lang!" So kam nach raschem Anlauf in kürzester Frist dieses Stück zustande. Der die Zeit beherrschende Konflikt ist in ihm wenig vertieft, und was in den schlichten Gestalten der Handlung an dichterischem und ethischem Gefühl zum Ausdruck kommt, ist gewiß noch leidlich konventionell. In der Ungeschminktheit aber der Empfindung und der wahrhaftigen Plastik der Charaktere war der Pfarrer doch ein kühner Schritt über das ältere Volksstück hinaus. Zum Vorteil wurde ihm dabei die unmittelbare aktuelle Bedeutung, die der Aufhebung des Konkordats beigemessen wurde, der Anzengruber, nach der ergreifenden Schilderung der Gewissensnot in den prächtig herausgearbeiteten Charakteren, den jubelnden Ausdruck gab. Dazu kam eine höchst gelungene Darstellung, an der Marie Geistinger als Anna besonders beteiligt war, so daß der 5. Oktober im Theater an der Wien der Geburtstag einer großen Hoffnung für das nationale Theater wurde. Von da ab strömte nun Anzengrubers Produktion wie ein erschlossener starker Bergquell. Schon am 9. Dezember 1871 wurde ‚Der Meineidbauer', mit der Geistinger als Vroni, aufgeführt. Die köstlichen ‚Kreuzelschreiber' folgten, die wegen des so innig mit der Handlung verknüpften kulturellen Hintergrunds zu den wenigen gelungenen Würfen unserer Literatur gehören, wo der Begriff der „Komödie" ganz erfüllt ist. Dann ‚Elfriede', ‚Die Tochter des Wucherers', im Jahr darauf ‚Der Gewissenswurm' und ‚Hand und Herz'. Aber so sicher sich Anzengrubers Kraft in diesen Dramen steigerte, von der

Tendenz zu großer Tragik vorschritt, zeigte sich sein Theaterglück doch in absteigender Linie: ‚Die Tochter des Wucherers‘ hatte nur einen halben Erfolg, und ‚Hand und Herz‘ erlebte im Stadttheater einen unverhüllten Durchfall. Der anfangs laute Jubel der Wiener war rasch verflogen, und bitter schrieb Anzengruber an Rosegger, der sich damals auch dem Theater zuwenden wollte, sein Volksstück aber, den ‚Dorfkaplan‘, als er es an Anzengrubers Kraft maß, bescheiden wieder zurückzog: „Die Direktionen verlangen Kassastücke, und ein Volk, das sich um die Volksstücke bekümmert, gibt es hierorts nicht“. Er hätte vielleicht richtiger gesagt: das Wiener Volk, für ein paar Jahre aus seiner Phäakenruhe aufgestört, ist, nach einer gelinden Beschwichtigung seiner Sorgen, in die Gleichgültigkeit wieder zurückgesunken; und da auch wieder reichlich Geld ins Land gekommen ist, hat die liebe alte Posse der Unmöglichkeiten, die das „Weaner Herz“ und die „Goldne Kaiserstadt“ verherrlicht, wie sie O. F. Berg als Nachfolger Nestroys lieferte, hat besonders der Offenbach-Taumel die starke, an den Seelen rüttelnde Kunst wieder in die Ecke gedrückt.

‚Der Doppelselbstmord‘ erlebte, 1876, nur drei Aufführungen am Theater an der Wien; sieben nur der 1877 gespielte ‚Ledige Hof‘. ‚Das Jungferngift‘, ‚Die Trutzige‘, und für das Ringtheater ‚Alte Wiener‘ folgten in diesen Jahren, vor allem aber das von der Zensur freilich arg verstümmelte ‚Vierte Gebot‘ im Josephstädter Theater.

Die Verleihung des Schillerpreises im Jahre 1878 bewirkte endlich auch auswärts eine ernstere Beachtung des Dichters. Die Burgschauspieler spielten ihn nun in Privatvorstellungen, und Mitterwurzer brachte, 1883, den ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ am Stadttheater zu neuer großer Wirkung. 1884 entstand ‚Heimgefunden‘, mit dem Grillparzerpreis ausgezeichnet, dann die Dramatisierung von ‚Stahl und Stein‘; 1888 ‚Der Fleck auf der Ehr‘‘, im neuen Wiener Volkstheater gespielt, wo in Ludwig Martinelli ein allerdings mehr verständiger als intuitiver Anzengruberdarsteller von besonderer Prägung sich eingefunden hatte.

Anzengruber hat sich mit Wärme und Entschlossenheit ganz auf den Boden des Wiener Volksstücks gestellt; an einer subtilen Durchführung der Komposition lag ihm wenig, und der altmodische Aufbau seiner Handlungen in Tableaux, die Anwendung der herkömmlichen melodramatischen Mittel, die Art, wie alles Ornamentale in drastischer Holzschnittmanier gehalten ist, befriedigt den rein künstlerischen Geschmack oft nur in geringem Grade. Aber dieser „Lederhosenpoet“, den die Münchner um seiner literarischen Sorglosigkeit willen nicht in den hohen Maximiliansorden aufnehmen wollten —

was Paul Heyse veranlaßte, aus dem Kapitel zu scheiden — war eben doch weit mehr als nur ein Tagesschriftsteller und Volksbühnendramaturg: er war ein Dichter, der, wie der Schöpfer am Morgen der Welt, lebendige Wesen ins Dasein rief. Seine Gestalten sind nicht nachgeahmt, nicht zusammengestrichelt, sondern geschaut. In jedem Wort, in jeder Gebärde kommt ihr elementares Wesen zum Ausdruck. Auch in seinem Drama wurde einmal wieder das Geheimnis Shakespeares offenbar: die Ausdehnungskraft der Gestalten; in all ihrer Gebundenheit die ausstrahlende Kraft des Innern. Man sieht sie von ihren Wurzeln heraufwachsen, gerade empor oder knorrig verbogen, aber immer bis auf die letzte Möglichkeit durch ihren Charakter determiniert. Und nie läßt der Dichter sich verführen, um seiner Idee willen etwas an ihnen zu unterschlagen. Er läßt sie walten in ihrer eigenen Kraft, und seine Kunst bewährt sich darin, die Dissonanzen, die sich aus den Zusammenstößen ergeben, für das Gefühl so durchsichtig und zwingend zu machen, daß die Seele des Zuschauers unwillkürlich in Bewegung gesetzt wird, selbst die Auflösung zu suchen. Selten hat ein Dichter in so hohem Grade verstanden, das Publikum zum mitschaffenden Faktor im Drama zu machen. Nicht Interesse und artistische Bewunderung ist das Ziel dieses Naturalismus, sondern Mitleidenschaft und Verständnis.

In erstaunlichem Reichtum der Nuancierung zeigte er eine Welt, für deren Ausdeutung man bisher mit ein paar Typen ausgereicht hatte. Die Vroni im Meineidbauer, die Bürgerlies, die Bäuerin vom ledigen Hof, das Mannweib im Gewissenswurm, die Bäuerin auf der kalten Lehnten, die Anna des Pfarrers, die beiden Hausfrauen der Kreuzelschreiber: welch eine Reihe von Vollgestalten. Unter den Männern der Meineidbauer voran, der Bürgermeister in ‚Stahl und Stein‘, der Pfarrer von St. Einöd, der Ehemärtyrer Breninger, die philosophischen Landstreicher aus der Gattung des Steinklopferhans: welche Wandlung von dem Thadädl Stranitzkys, vom Bauern als Hanswurst auf der Bühne, bis zu dieser Auslegung der Seele einer scheinbar unwichtigsten Menschheit! „Aus is, vorbei is, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an": dieser resolute Glaube seiner Vroni klingt noch über die trübsten, streng an die Notwendigkeit gebundenen Schilderungen wie ein heller Oberton, wie eine anonyme Melodie. Des Dichters unverwüstliche Zuversicht zum Menschlichen, zur Kraft der immer zur Natur zurückstrebenden Seele ringt sich irgendwie immer wie eine leise aber unaufhaltsam aus einem schwachen Lichtkern wachsende Helligkeit durch das Dunkel verwirrter und tragisch unauflösbar verknoteter Geschicke. Auch da noch, wo der Glaube an die Menschheit durch die aufgedeckte fort-

schreitende moralische Fäulnis fast bis zur Hoffnungslosigkeit vernichtet ist, wie im ‚Vierten Gebot', wenn die Großmutter die Gefängniszelle aufsucht, wo ihr Enkel, als Opfer elterlicher Verblendung, der Sühne entgegenharrt.

Man hat Anzengruber „josephinisch" genannt; es sei der Geist der Aufklärung, des freimaurerischen Fortschrittideals, der seine dramatische Welt bewege. Da jener Geist aber just in der Voraussetzung der moralischen Willensfreiheit sich befangen zeigte, gibt diese Charakteristik Anzengruber doch zu wenig und versagt ihm gerade das, was ihn über den Optimismus des Josephinismus weit hinaushebt: die Einsicht in die Unveränderlichkeit des Charakters. Anzengruber steht der Weltanschauung Hebbels sehr nahe: daß überall Kraft gegen Kraft sich geltend macht, und daß der Kampf um das Menschliche ein unendlicher ist, auch noch im engsten Kreise. Wenigstens wuchs der Dichter ersichtlich zu dieser Anschauung empor: bald verschwanden die gröberen sozialen Gegensätze, und an die Stelle der Tendenz rückte immer ausdrücklicher das Psychologische des determinierten Charakters.

Das Genre Anzengrubers hat in Süddeutschland manche Nachfolger gefunden; aber fast leider immer nur das „Genre". Der Schöpfer des Oberbayrischen Volksstücks, Hermann von Schmid, ging unabhängiger von ihm vor, während Ludwig Ganghofer sich im ‚Herrgottschnitzer' ihm enger anlehnte, ohne daß beide doch an den Kern des Dramas zu rühren imstande gewesen wären. Sie brachten das Bauernstück in seiner theatralischen Bedeutung und Dialektwirkung in die Mode. Dennoch darf man sagen, daß sie durch die erweckte Neigung für dieses Bauerntheater Anzengruber den Weg nach Norddeutschland gebahnt haben. Das „Jüngste Deutschland" erst hob ihn dann nachdrücklich auf den Schild als einen Vorkämpfer für den Naturalismus. Man bekehrte sich von der Geringerschätzung dieser Art Dichtung im Volksgewand und in der Volkssprache. So ist durch die Anzengruber beigelegte Bedeutung auch der Dialekt als berechtigtes Kunstmittel, das bisher nur einem niederen Genre vorbehalten und erlaubt war, in die vornehmere dramatische Literatur eingezogen. Holtei hatte dieses Charakterisierungsmittel als einer der ersten seiner Zeit auf die Bühne gebracht, in ‚Wiener in Berlin' usw., Glasbrenner es dann für die Berliner Posse ausgebaut; in Dramatisierungen nach Fritz Reuter fand es Erweiterung auf das Plattdeutsche. Fast immer aber war es nur für das Komische zulässig gewesen. Nun hatte es seine Kraft auch für die Tragik erwiesen, so daß bald alle Arten von Mundarten für die ernste Dichtung angewendet wurden. Das war in der Tat für den Naturalismus ein wichtiges Moment: der Wirklichkeitswirkung baut der Dialekt

eine breite Brücke. Oft ist die größere Wahrhaftigkeit aber auch Schein, weil hinter dem stark bestechenden Lokalkolorit der Sprache die mangelhafte Zeichnung des Psychologischen und selbst noch die Trivialität nur besser versteckt bleiben.

Daß sich in Anzengrubers Drama einmal ein Dichter ganz mit der seelischen Strebung ausgesprochen ethischen Charakters einer — wenn auch eng begrenzten — Volkheit im Einklang zeigte, darf als eine der seltenen glücklichen Ausnahmen in unserer Theaterkultur bezeichnet werden. In Österreich versuchte später Karl Karlweis Anzengrubers Nachfolge und kam in den Volksstücken ‚Das grobe Hemd' und ‚Der kleine Mann', desgleichen in ‚Goldene Herzen' der Wiederherstellung eines solchen Verhältnisses leidlich nahe. Er erschien als Abfolge von Anzengruber und Bauernfeld. Auf ähnlichen Wegen treffen wir Margarete Langkammer (‚Die Überzähligen' 1895) und Philipp Langmann (Bartel Turaser, 1897), jene mit bemerkenswerter Innigkeit, dieser iffländisch vergröbernd. Hier ist auch Max Burckhard mit ‚Bürgermeisterwahl' und ‚'s Katherl' zu nennen.

Wer im „Reich" den gleichen unermeßlichen Vorteil wahrnehmen wollte, als Dichter aus der Seele seines Volks zu sprechen, wie Anzengruber, dem boten sich keine so einfach gegeneinander gruppierten Elemente dar, wie dort Kirche und Staat einerseits und Volkstum und Freiheit anderseits. Aber die vielfältig zerspaltenen Interessen umschlang doch das gemeinsame Band der nationalen Idee, der patriotischen Aufgabe, deren schwerere Hälfte, nach der Erfüllung durch das Schwert, noch zu leisten war. Vermochte einer diesem Ethos auf den Grund zu gehen und ergriff er es etwa im Sinne der großen gestaltenden Leidenschaft wie Bismarck, so mochte die Zeit reif sein für einen Dramatiker, der genial sich neben jenem Riesen hätte behaupten können. Und wirklich meldete er sich. Zunächst in zwei Heldensängen aus der jüngsten Zeit; aber auch eine Reihe von Dramen hatte er im Pult liegen, denen die Bühnen bisher sich spröde verschlossen gezeigt hatten: Ernst von Wildenbruch.

Die ersten Jahre nach dem Krieg hatten wenige Schauspiele nationalen Inhalts gebracht; man kann Wilbrandts ‚Graf Hammerstein' dahin rechnen, ‚In der Mark' von Hans Hopfen, ‚Liebe um Liebe' von Spielhagen, neben denen manches Schwächere noch versucht wurde, das nicht zu befriedigen vermochte. Und doch bettelte ein Drama von so „heißem Atem" wie Wildenbruchs ‚Karolinger' lange vergeblich um Zulaß auf die Bretter, bis endlich, am 6. März 1881, der Herzog von Meiningen ihm auf seiner Bühne den Bann brach: dem Drama und seinem Dichter. Zwei Jahre vorher schon hatten Berliner Studenten im Nationaltheater den ‚Menonit' aufgeführt,

der dem Stoff nach der Gegenwart näher lag, wie Wildenbruch in seiner unfreiwilligen langen Wartezeit überhaupt sehr nachdrücklich der Gestaltung moderner Probleme nachstrebte. Es war bezeichnend für die Zeit und wurde bedeutungsvoll für den Dichter, daß gerade die al fresco gezeichnete Karolingertragödie seinen Erfolg entschied — und sein Fach bestimmte. Noch im selben Jahr wurde sie am Berliner Viktoria-Theater Zugstück; 1882 nahm das Königliche Schauspielhaus sie in sein Repertoire.

Nicht leicht bieten zwei starke Talente einer Epoche bei verwandtem Ausgangspunkt und innerem Gehalt doch so scharf ausgeprägte Gegensätze in der Anwendung der Mittel wie Anzengruber und Wildenbruch. Nahm jener jegliche Motivierung aus der nächsten Nähe, so daß sich Idee und Motivierung bis auf die letzten Wurzelfasern im umliegenden Erdreich verfolgen lassen, so knüpfte dieser, namentlich in den geschichtlichen Dramen, die treibenden Motive an die am meisten im Profil vorspringende Anekdote der historischen Überlieferung — an die fable convenue — und an mehr kühne als überzeugende Unterstellungen psychologischer Art. Das Nächste, in den real- und wirtschaftspolitischen Umständen der geschichtlichen Perioden Gegebene genügte ihm nicht oder erschien seiner Phantasie allzu nüchtern; er brauchte ein bunteres Gespinst, von romantischerer Färbung, und immer ein letztes Maß von aufwühlenden Leidenschaften, um das Geschehnis im dramatischen Sinne packend zu gestalten. Während jedoch die schlichten aber ergreifenden Gebilde Anzengrubers höchstens achtungsvoll beiseite geschoben wurden, fiel den pathetisch gruppierten Schilderungen Wildenbruchs der Preis der öffentlichen Gunst zu.

Gerade in den Karolingern trat dieser Hang, die von der Geschichte gegebenen und an sich völlig genügenden Motivierungen theatralisch zu überladen, einer frei erfundenen und übrigens dichterisch glänzend ausgestatteten Gestalt zuliebe andere, ganz unmögliche, immer nur vom nächsten Bedürfnis diktierte einzuschieben, in aller Deutlichkeit verletzend hervor. Aber wie der Dichter dann, von seinen eigenen Erfindungen berauscht, in jagendem Tempo über die Klüfte, die bei seiner Art, immer ein Äußerstes an ein Äußerstes anzureihen, notwendig entstehen mußten, hinwegsetzte, riß er auch seine Hörer mit sich fort. Das Gewaltsam-Unmögliche beispielsweise der Beziehungen zwischen Bernhard und Abdallah, das grausame und dabei für das Drama selbstmörderische Opfer der Maurin, die hybridische Kraftprotzerei des Kastilianers inmitten einer Situation unmittelbarer und nicht wegzuräsonierender drohender Gefahren wird man immer nur als Betäubungen des am Möglichen haftenden Verstandes empfinden. Doch behielt der Zuschauer keine Zeit, sich gegen

diese Betäubungen zu wehren; der durch solche Mittel entfesselte Strom der Leidenschaft riß zu immer weiteren, immer heißeren Begebenheiten stürmisch mit sich fort.

Um diesen Preis, das heißt, vermöge dieses Preisgebens der einfachsten Bedingungen dramatischer und psychologischer Logik, vermochte Wildenbruch allerdings das totgesagte und wirklich fast nur noch künstlich, nur ängstlich lebende geschichtliche Drama zu einer Wirkung zu bringen, die in diesem äußerlichen Maße selbst den Klassikern und namentlich den Klassizisten des Jahrhunderts stets versagt geblieben war. Am 7. März 1882 folgte im Hannoverischen Hoftheater ‚Harold', mit dem wirklich imposanten ersten Akt und der stark fesselnden Entwicklung, die wieder fortreißt bis zu dem Punkt, wo Harold dem Normannenherzog den berüchtigten Eid schwört; von hier an tritt ein Mißverständnis, dem das Gefühl nicht mehr folgt, an Stelle des tragischen Motivs. Das dritte der jugendlichen Dramen, ‚Der Menonit', zeigte durch die zwar stark verzerrte aber doch nicht unglaubhafte Schilderung einer sozialen Gewalt, die der nationalen Idee als Hemmnis entgegentritt und in ihrem verknöcherten Geist als eine treffende Symbolisierung des auch in der Gegenwart wieder dem nationalen Gedanken feindlich gegenübertretenden Industrialismus gelten mochte, durch die Tragik, die sich für einen jungen Idealisten in diesem Milieu enthüllt, eine gute dramatische Anlage. Nur war auch hier wieder die Motivierung losester Art und ärgerlich obendrein, da sie hauptsächlich von dem vollständig haltlosen und unkonsequenten Charakter des Menonitenältesten Waldemar ausging, der uns doch als der Vertreter gerechter Menschlichkeit gelten soll. Auch in dem modernen Drama dieser ersten Periode ‚Opfer um Opfer', mit seiner schönen, durchsichtigen Prosa und den bescheidener, doch darum überzeugender gezeichneten Menschen, dieselben Vorzüge und dieselben Fehler bei der Konstruierung der dramatischen Motive. Aber schließlich, als Gesamtergebnis dieser Eindrücke, begrüßte das damalige Deutschland in Wildenbruch doch einen Dichter von ganz außergewöhnlichem Vermögen und poetischem Schwung. Er war eine Hoffnung für viele.

Daß diese Hoffnung, soweit sie dem Drama zugute kommen sollte, leider getrogen hat, wissen wir. Von Schritt zu Schritt war das zwar redliche aber doch erfolglose Ringen des Dichters zu beobachten, die geschichtliche Materie zu objektivieren und sie gleichzeitig doch geistig, seinen ethischen Absichten gemäß, zu durchtränken. Im Kampf zwischen der Skepsis der aus der Geschichte redenden Tatsachen und den Wünschen eines patriotischen Ethikers, verließ ihn mehr und mehr die Kraft, die ihm schmerzliche Realität der Dinge zur künstlerischen Wahrheit zu heben; er stellt sie abseits in seine Dichtung als

mit grellen Farben angestrichene Ungeheuerlichkeiten und überredet mit einem bald wie Trunkenheit sich gebärdenden Pathos seine Zuschauer, gleich ihm an diesen Hindernissen vorbeizujagen ins Reich des freien Willens, der inneren Zuversicht auf die Kraft. Daß neben dieser „Kraft" der Abgrund der Unwahrhaftigkeit liegt, soll und muß die Illusion übersehen; und nur solange der Illusionismus seine belebende Wirkung übte, just so lange war Wildenbruch der Dichter der Zeit — wie er sein Opfer war. Und doch ist aus tausend Zügen seines dichterischen und menschlichen Temperaments — aus seinen künstlerisch feinen und oft meisterhaften Novellen — ersichtlich, daß er mit glühender Seele einem ethischen Ideal nachhängt, aus einem Übermaß von Willen, von Drang nach dem Ziel die Hindernisse im Sturm zu nehmen für erlaubt hält. Gerade auf dem Theater — oder nur auf dem Theater — billigte er sich das zu. In einer Zeit fast verzweifelter Sehnsucht nach einem Aufschwung der Herzen will er Fanale entzünden, deren flammender Schein symbolisch eine Morgenröte zu erweckender nationaler Energie vortäuscht. Gewiß im besten Glauben: die wirkliche Morgenröte werde kommen und den Tag ankündigen, da das neue innere Deutschland geboren werde. Je weiter weg von der Erfüllung dieser Hoffnung wir gerieten, desto stärker trat das Verfehlte dieser Dichtung hervor; sie berührt, nun betrachtet, wie eine von Wind und Wetter verblichene Festdekoration, die nur für die erhöhte Stimmung der Stunde berechnet war. Manches ist darunter von einer Art, die einen dauernderen Bau geziert hätte; Wildenbruch selbst ist eine Kraft, die trotz aller Verirrungen ein Stück deutschen Lebens darstellt. In den älteren Dramen, im ‚Menonit', in ‚Väter und Söhne', in dem freilich fast unverzeihlich theatralischen ‚Neuen Gebot' schlug er Töne von Innigkeit und Macht an. Und am entscheidendsten traf immer der Appell an das sittliche Gewissen der Jugend, der er den Weg zur Tat zeigen wollte:

„Ich werde tun, — das ist das Machtgebot,
Mit dem der Mann den finstern Riesen Zukunft
Gebietend unter seine Füße zwingt." (Der Menonit)

Man mußte ihn lieben, wenn seine Liebe laut wurde für die deutsche Erde:

„Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,
In dessen Auge die Verzweiflung wohnt.
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?

Du meinst, es sei der Tau — du irrest dich,
Die Tränen sind es, welche Deutschland weint —
O heil'ges Land, wann enden deine Schmerzen?" —
(Der Menonit.)

Trotz dieser so nachdrücklichen patriotischen Tendenz blieb gerade den kräftigsten Dramen die königliche Schaubühne in Berlin verschlossen: durch das ‚Neue Gebot', das die Frage des Zölibats behandelt, fürchtete man den wiederhergestellten Frieden mit Rom zu trüben (aus gleichem Grund wurden später die beiden Heinrich-Dramen abgelehnt), und in ‚Väter und Söhne' hatte der Dichter zu unerlaubt an die wundeste Stelle der jüngeren preußischen Geschichte, an den Festungsverrat nach der Jenaer Schlacht gerührt. Das nationale Drama aber im Sinne der staatlich beschützten Kunst sollte geflissentlich nur dem Ruhm der Dynastie dienen — der Wildenbruch zudem verwandtschaftlich nahesteht. Auch diese Bahn glaubte des Dichters Optimismus ohne Gefahr betreten zu können. Er begann die Dramen-Serie aus der preußischen Geschichte: ‚Die Quitzows' (1888), in denen er die früher schon nach Shakespeares Muster mit Glück versuchte Einschaltung von humoristischen Prosaszenen ausdehnte zu breiten volkstümlichen Genrebildern in märkischer Mundart (der Berliner Kalfaktor Rickebusch in Väter und Söhne und hier in den Quitzows Köhne Finke sind als gelungene Gestalten hervorzuheben, denen sich später in der Haubenlerche der Lumpenfaktor Ale glücklich anschloß), ‚Der neue Herr', ‚Der Generalfeldoberst' und ‚Gewitternacht'.

In den Quitzows lag bereits der Verzicht auf ein motiviertes Aneinanderbinden der Begebenheiten offen zutage: erregte Stimmungen des Majoritätswillens der in Mitleidenschaft gezogenen Volksmassen hatten das treibende dramatische Agens zu ersetzen. Und als man Wildenbruch diesen bedenklichen Weg zum Vorwurf machte, ihm zeigte, daß er zudem den Geist der Epoche doch gar zu tendenziös gefärbt habe — einmal dem demokratischen Ideal zuliebe und dann doch wieder zur Verherrlichung des sein Pfandrecht in der Mark ausübenden Hohenzollern — war er mit der doppelschneidigen Rechtfertigung bei der Hand: diese Dramen der vaterländischen Geschichte sollten „keine Werke für die Literatur", sondern solche für das lebendige Volk werden. Das war ein arger Irrtum, das lebendige Volk mit einem Theaterchor gleichzustellen, der stets prompt in Hurrastimmung gerät, wenn ein patriotisches Stichwort fällt oder die schwarz-weiß gevierteilte Zollernstandarte bei den Aktschlüssen in der Luft herumgequirlt wird. Lebendig bleibt ein Volk nur im Streben nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit; aus der Hand der Wahrheit empfängt der Poet — und der Dramatiker vor allem

— der Dichtung Schleier. Aus Licht gewoben, prangt der — gewöhnlich aber nicht in den Landesfarben.

Seitdem wollten Wildenbruch und die „Literatur" nie recht wieder zusammenkommen. Wie er bedauerlich irrte, als er sich im ‚Heiligen Lachen' über die Skepsis und den Pessimismus der Zeit, die endlich gegen den Illusionismus wehrhaft sich regten, zu Gericht setzte und mit weder Einsicht noch Geschmack verratenden allegorischen Scherzen das Ringen eines neuen Geistes verspottete, so war man auch gegen ihn nun in Bausch und Bogen unbilliger, als objektiv immer gerechtfertigt sein mochte. Wieviel Wildenbruch dennoch vermochte, zeigte ‚Die Haubenlerche'. Ein verständiges Erfassen der sozialen Fragen ging gut zusammen mit einer hier vortrefflichen Gestaltung der Charaktere, die in ihrer Gebundenheit und Motivierung in hohem Grade befriedigen konnten. Nur in der tragischen Wendung des Schlußaktes, mit der überflüssigen Notzüchtigungsszene, zerriß der theatralische Hang wieder die sicher gelenkte Teilnahme für das Schicksal seiner Menschen.

Auch in ‚Meister Balzer' ging Wildenbruch diesen ihm so besonders wohl anstehenden Weg schlichter Menschlichkeit. Das reichste psychologische Gemälde möchte in ‚Christoph Marlow' entfaltet sein, wo auch der tragische Absturz des Helden einmal ganz als innere Handlung verläuft, die von außen her zu stützen der Dichter freilich dem Wahrscheinlichkeitsbedürfnis wieder schroffste Zumutungen stellt. Die übelberüchtigte Gattung der Dichter- und Künstlertragödie wird im Marlow dennoch einmal erträglich, weil das Erleiden einer unzulänglichen Kraft, die vor einer höheren zusammenbricht, geschildert wird und diese Unzulänglichkeit sich in wildem Schmerz und nicht in sentimentaler Nachruhmspoesie auslebt. Neue Züge zur Charakteristik seines Werks haben die späteren Arbeiten Wildenbruchs, ‚König Heinrich' und ‚Kaiser Heinrich', ‚Wilehalm' und ‚König Laurin', ferner ‚Die Tochter des Erasmus' nicht hinzugefügt. Angesichts so starker und selbst in den verfehlten Würfen immer noch versöhnender Dichterkraft aber erschien es dann fast als eine zu grausame Erfüllung des Fluchs der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böseres noch gebar: die patriotische Dramatik eines Joseph Lauff, mit den hohlen Machwerken ‚Der Burggraf' und ‚Der Eisenzahn'.

Unter der kritischen Stimmung gegen die bei Wildenbruch geläufigen Ausschreitungen stießen in der Folge leicht alle Versuche, an Stoffen und Charakteren der vaterländischen Geschichte treibende Ideen für die Gegenwart zu entwickeln, auf Argwohn und Mißbehagen. Anderseits hatte die immer ein Äußerstes an Sensationen bewirkende Technik Wildenbruchs die Empfänglichkeit bis auf einen Grad stimuliert, daß schlichtere Darbietungen die nun einmal ange-

wandte Dynamik vermissen ließen. Das traf unter anderen Martin Greif, der sich in seinen Hohenstaufendramen ‚Heinrich der Löwe‘, ‚Die Pfalz im Rhein‘, ‚Konradin‘, dann aber auch in dem Preußendrama ‚General York‘, weit treuer an den Sinn der Geschichte hielt, sich sogar seinen Stoffen eher zu fern stellte, aber doch die herkömmliche Rhetorik der klassizistischen Form nicht abstreifen konnte. Diese Form drückte selbst das glutende Temperament Detlevs von Liliencron in den Konventionalismus hinab, durch den nur hier und da einmal die heiße Flamme zuckt: mit ‚Trifels und Palermo‘, ‚Die Merowinger‘, ‚Knut, der Herr‘, ‚Rantzow und Pogwisch‘ und ‚Arbeit adelt‘ warb unser kräftigster moderner Lyriker vergeblich um den tragischen Kranz. Karl Werder brachte einen ‚Kolumbus‘ von herber Größe in edeler Form. Graf Adolf von Schack kam mit ‚Die Pisaner‘ als Nachzügler des klassizistischen Epigonismus zu Wort und zeigte wohl seine weitblickende Weltbildung aber keine dramatische Kraft. Wie Schack von reifer Kultur geleitet, ist in seinen Dramen auch Heinrich Bulthaupt, der in ‚Gerold Wendel‘ den Bauernkrieg, in ‚Eine neue Welt‘ den Kulturkampf zum Gegenstand nahm. Hier wäre ferner Ferdinand von Saar zu nennen mit ‚Hildebrand‘ und ‚Heinrichs Tod‘: von den jüngeren der klassizistischen Form treu bleibenden Dramatikern, Adalbert von Hanstein, der Ottos des Großen Kampf gegen seinen Bruder Heinrich in den ‚Königsbrüdern‘ auf die Bühne brachte.

Unermüdlich schuf in der neuen Periode Paul Heyse weiter und stellte fast in jedem Jahr seine edelen Linien und sein fein abgestimmtes Kolorit ins Lampenlicht, um häufig zu erfahren, daß er für diese Beleuchtung nicht robuster geworden war als früher. In den glücklicheren Würfen wie ‚Die Weisheit Salomos‘, ‚Don Juans Ende‘, ‚Die Hochzeit auf dem Aventin‘, ‚Maria Vanini‘, ‚Maria von Magdala‘ war die Temperatur der echten Leidenschaft, die das Theater heischt, und die Strenge des Tragikers kaum erreicht. In ‚Wahrheit‘, 1892 in Berlin aufgeführt, verwirrte er die bei ihm sonst immer reine künstlerische Form durch polemische Tendenz gegen die Moderne. Weit wie das Darstellungsfeld Heyses ist auch das von Adolf Wilbrandt; auch er gehört zu denen, die in immer gebildetem Sinne die Poesie zu kommandieren wissen, wobei er jedoch nur selten vom dramatischen Gewissen gut beraten wird. Die Psychologie geht selten unter die Oberfläche, und seine Ethik bleibt im Konventionellen haften. Trotz entschlossener Anläufe in den philosophisch-religiösen Dramen ‚Der Meister von Palmira‘ (der sich im Gedankengang berührte mit einer anderen geschichtsphilosophischen „Revue“ in dramatischer Form: ‚Die Tragödie des Menschen‘ von dem Ungarn Madach, die 1892 in Hamburg aufgeführt wurde) und

in ‚Hairan‘ eroberte er doch nicht einen Zollbreit Neuland, Seine Römertragödien ‚Nero‘, ‚Gajus Gracchus‘, ‚Arria und Messalina‘ bieten plastische Gestalten und gut gesteigerte Situationen, zuweilen auch einen Ausbruch echter Wärme, so daß sie geschätzte Repertoirestücke wurden, aber sie rühren nicht an die bewältigende Größe, die darzustellen sie vorgeben. Moderne Fragen griff er zaghaft an; am glücklichsten in der liebenswürdigen Komödie ‚Die Maler‘, unselbständig in der ‚Tochter des Fabricius‘ und ganz unglücklich in der politischen Sphäre wie in ‚Marianne‘ und ‚Neue Zeiten‘, wo er als sozialer Heilkünstler erschien.

Die in der Tochter des Fabricius behandelte Frage der durch unsere Strafjustiz zerbrochenen Ehre gehörte zu denen, die im letzten Drittel des Jahrhunderts in eine neue Beleuchtung gerückt wurden. Unter der deterministischen Tendenz der Zeit trat die pathologische Betrachtung der moralisch Entgleisten in den Vordergrund. Die pathologischen Ursachen strafbarer Handlungen ließen für eine ganze Gattung von Verbrechen und Vergehen ein höheres Maß von Verständnis und Mitleid erwachen. Wenn schon das Vergehen gegen die Gesellschaft Sühne heischte — wie die Krankheit der Krisis bedarf — sollte dem Entsühnten — dem Genesenen — doch eine volle Rehabilitation nicht versagt bleiben. Wie die geschärfte Logik des Gewissens im konkreten Fall jedoch immer wieder auf den unerschütterlichen Widerstand gesellschaftlicher Moral stößt, was ja zu allen Zeiten ein gangbares dramatisches Motiv war, das wurde nun in neuen Beleuchtungsnuancen ein Lieblingsthema des modernen Theaterstücks. Auch die rückständige Ohnmacht unseres Strafprozesses mit seinen Indizienbeweisen und der psychologisch oft ungeheuerlichen Bewertung der Zeugen, einige krasse Urteile, die laut als Justizmorde ausgerufen wurden, mehrten die Neigung für das Genre der „Zuchthausstücke“. Besonders Richard Voß kompromittierte durch solche seine sonst feineren Problemen nachsinnende Phantasie; während jedoch die meisten seiner fast immer novellistische Vorwürfe behandelnden Dramen nie recht zum Leben kamen, erzielte er mit ‚Eva‘, ‚Schuldig‘ und ‚Alexandra‘ dauernde Theatererfolge. Verwandte Themata lockten sogar Rosegger auf die Bretter (Am Tag des Gerichts) und den Novellisten Karl Emil Franzos (Der Präsident).

Der Aufschwung der Erzählerkunst, der auf heimischem Boden namentlich an Gottfried Keller anknüpfte, durch die französischen Romanciers in der Linie Balzac, Flaubert, Daudet, Zola, durch die Skandinaven Kjeland und Björnson, durch die Russen Gogol, Turgenjeff, Dostojewskij und Tolstoi gefördert, machte sich in diesem Zeitraum auch auf den Bühnen bemerkbar: es versuchten sich viele

auf jenem Gebiete sich auszeichnenden Talente nun auch im Drama, blieben hier jedoch in der Regel ohne Wirkung. Vertieftere Psychologie, feinere Gänge in den sittlichen Folgerungen, guter Geschmack in der Vermeidung verbrauchter Schablonen traten als relative Vorzüge bei diesen Versuchen erfreulich in Erscheinung. Daß dadurch der Kreis des auf der Bühne Möglichen erweitert und die Aufmerksamkeit auf neue Probleme gelenkt wurde, ist nicht zu verkennen; aber ein eigentlicher Dramatiker ging aus dieser Richtung nicht hervor. Dieser Titel muß auch dem Jüngsten dieser Gruppe versagt bleiben, Maxime Gorkij, obwohl dessen ‚Nachtasyl' am Ende dieser Periode den stärksten Theatererfolg der neuen Zeit bedeuten mag.

* * *

In Gerhart Hauptmanns erstem aufgeführten Drama ‚Vor Sonnenaufgang' nennt der Dr. Loth Henrik Ibsen „ein notwendiges Übel". Loth, der verbohrte Doktrinär jenes Stücks, ist hier vielleicht nur das Sprachrohr für den Dichter der Weber selbst. Dieser spricht das Verhältnis einer Verpflichtung aus — vielleicht aus Verehrung und Neid gemischt — und zugleich die Hoffnung, über Ibsen hinauswachsen zu können. Jedenfalls aber auch, was ist: daß Henrik Ibsens Werk eine Art poetischer Schicksalsmacht darstellt, die im letzten Jahrhundertviertel, in Deutschland namentlich, das dramatische Schaffen bestimmt hat und darüber hinaus, neben dem Einfluß Nietzsches, auch die sittliche Beurteilung der wichtigsten sozialen Fragen. Den meisten war Ibsen eine rätseldunkle Wolke, über dem gesamten kulturellen Leben zusammengeballt, bald vernichtende Wetterschauer niedersendend und grelle Blitze ausstreuend, dann aber auch wieder Ausblicke freilassend in einen Äther von befremdend-seltsamer Leuchtkraft, Ausblicke, die doch wieder aller derer Bangen weckten, die das liebliche Blau am Himmel und den Frieden kündenden Regenbogen als Symbole erlösender Dichtung wünschen. Wie eine Elementarmacht hat der Skandinave auf das geistige und künstlerische Wachstum dieser Periode gewirkt; selbst die ihn bekämpften unterlagen seinem Einfluß. Verwünscht, wie selten eine neue Erscheinung, von allen Kunst- und Gemüsegärtnern mit sicherer Kundschaft, die mit schauderndem Entsetzen gewahren mußten, daß zwischen ihrer Aussaat ein krauses, stachlichtes Unkraut emporwuchs, das mit seinen dunkelen Blüten von schwülem, den Atem raubenden Duft doch die Blicke aller auf sich zog.

Wäre Henrik Ibsen in jeder Schöpfung seines reichen Lebenswerks der sieghafte Meister der Kunst, als den er in einigen Würfen sich zeigt, wäre er stets so glücklich in der Formung des Gefäßes,

wie er hellsichtig ist beim Schürfen nach verborgenen Gängen der das Leben bewegenden Elemente, im Entdecken verstecktester Quellen der physischen und seelischen Triebe, verwegen im Erfassen der meist gemiedenen Probleme, die Gegenwart würde ihn als den Dramatiker der modernen Welt erkennen müssen und die Zukunft ihn als diesen bestätigen. Aber die oftmals ungelöste Dissonanz von innerer und äußerer Form, das Versagen der plastisch-bildenden Kraft, die das Gesetz der geistigen und technischen Perspektive des Dramas vom Dichter fordert, läßt ihn uns eher als einen Vorläufer, denn als einen Erfüller betrachten. Der Grund ist ausgehoben, Entwürfe über Entwürfe kühnster Gestaltung sind vorgezeichnet, ein Baumaterial von erlesenster Pracht ist herbeigeschafft, der Kunstgriff zu einem Mörtel von organischer Bindekraft ist erfunden: wir harren des Baumeisters, der schwindellos auch noch auf die Spitze des höchsten Turms den Kranz der freien Schönheit zu hängen vermag.

Ibsens erste dichterische Periode, die eng an die nach Entfaltung drängende Bühne seines Geburtslandes, der er als Dramaturg diente, geknüpft war, hat zur Zeit ihrer Entstehung keinen merkbaren Einfluß auf Deutschland geübt; die Jugendwerke, für die Entwicklung des Menschen und des Dramatikers aufschlußreiche Dokumente, bieten in zumeist überkommenen Formen noch unsicher entworfene Gemälde von parabolischer Umschreibung der originellen geistigen Hauptrichtungen der späteren Dramen und der umwühlenden ethischen Kraft, die in diesen zutage trat. Der verlockenden Aufgabe aber, das in bedeutsamen inneren Wandlungsprozessen sich vollziehende Heranwachsen der Ibsen eigentümlichen Probleme hier zu verfolgen, widersetzt sich der Zweck dieser Darstellung. Wir haben in seinem Werke das aufzusuchen, was unmittelbar unsere Dramaturgie beeinflußt hat; und auch hierbei werden wir besser den tatsächlichen praktischen Verlauf dieses Einflusses betrachten als den ethischen und ästhetischen Entwicklungsgang des Dichters selbst. Denn in dem Umstand, daß Ibsen erst mit den Werken seiner letzten Periode die wichtige Bedeutung für die deutsche Bühne erlangte, liegt ein gutes Teil des Widerstrebens gegen ihn und des Kampfes, den er entfesselte, begründet.

Er kam zu uns mit den Dramen, die man, etwas zu sehr verallgemeinernd, die der Gesellschaftskritik genannt hat, worin die kunstvolle Verschleierung und Herauswickelung der Probleme an Voraussetzungen geknüpft sind, die in solcher Sonderheit — Individuen und Milieu angehend — auf unserm Theater etwas befremdend Neues darstellten. Der nächste und noch sanfte Einwurf gegen Ibsen war darum auch der, er konstruiere in rabulistischer Weise besonders verzweifelte Fälle, wodurch denn die gesuchte sittliche

Lösung nur eine paradoxe Kraft empfinge; den zweiten, schon weniger sanften Einwand erhob man gegen die willkürlich scheinende Verquickung mit perversen oder pathologischen Motiven der Charaktere; und endlich versetze er seine dramatischen Prozesse, um uns die Kontrolle unmöglich zu machen, auf den Boden fremder, enger Verhältnisse, die für uns um so weniger objektive Gültigkeit haben könnten, als sein eigenes Geburtsland laut genug gegen des Dichters Parodierung der Gesellschaft protestiert habe. Daß über dieser Kritik der Gesellschaft, die nur ihr altes Dramatikervorrecht übte: das Zuständliche zu konzentrieren und es symbolisch zu verstärken, — ein sehr positiver und sogar unerschütterlicher Idealismus stand, wurde in dem Maße übersehen oder geleugnet, in dem man unsere soziale Kultur als die bestmögliche in dieser besten aller möglichen Welten verteidigte. Ibsen zeigte allerdings nicht selten die verzerrte tragische Grimasse, die überall hinter den durch Konventionen, Eigensucht und Frivolität verschleierten labyrinthischen Konflikten des modernen Lebens grinst, aber nur, um desto nachdrücklicher zum Kampf um neue sittliche Ideale — nein, eigentlich mehr zur Urbarmachung neuer Wege zu solchen aufzurufen. Und doch trug ihm das den sonderbaren Vorwurf ein, den man noch heute von deutschen Lehrstühlen wiederholt: er sei ein Verleumder der Moral unserer Zeit, ein Vergifter unserer idealen Zuversicht.

Solche Mißverständnisse wären vielleicht ausgeschaltet worden, wenn unsere Bühnen damit begonnen hätten, die in klassizistischen Formen gehaltenen Dramen der mittleren Periode des Dichters, in denen er seine Weltanschauung als Poet und Ethiker durchsichtiger formt, zum Leben zu erwecken: ‚Die Kronprätendenten‘, ‚Brand‘ (1865), ‚Peer Gynt‘ (1866), und ‚Kaiser und Galiläer‘ (1873). Widerstrebte schon die letzte Dichtung durch ihre epische Gewandung und allzuweite Ausdehnung, Peer Gynt ähnlicher Beschaffenheit wegen den Bedingungen der Theaterroutine, so waren Brand und die Kronprätendenten doch durchaus mögliche Theaterstücke. Gewiß soll der Dichter — und der Dramatiker vor allem — in jedem seiner Werke für sich und als ein Ganzes an Weltanschauung verständlich und wirksam sein; aber es ist bei Ibsen doch gar nicht zu verkennen, daß die Dramen der letzten Reihe, vom ‚Bund der Jugend‘ ab, gleichsam im reflektierten Lichte jener symbolischen und mythisch-geschichtlichen Bekenntnisdichtungen stehen. Und mehr noch: daß in ihnen persönlichste Kämpfe und Wandlungen sich spiegeln, schmerzhafte Beichten und skeptische Parodien, wie in der ‚Wildente‘, wie im ‚Baumeister Solneß‘, und daß eine jeden Zweifel als neues Problem aufgreifende Gewissenhaftigkeit immer dichtere Schleier um die einst so zuversichtlich lohenden Flammen webt, die nun nur un-

gewisses Zwielicht verbreiten. Aus diesem subjektiv bedingten und gewissermaßen gegen das eigene Erleben und Erfassen gerichteten polemischen Charakter der Dramen der letzten Reihe haben selbst gewissenhafte Kritiker, wie besonders Heinrich Bulthaupt, das Recht abzuleiten gesucht, die Theaterunfähigkeit dieser Werke darzulegen. Es erscheint in den bezeichneten Stücken nicht selten eine ungelöste Dissonanz zwischen innerer und äußerer Form. Der Horizont der Idee, von der wachsenden Erkenntnis des unendlichen Bedingtseins des Lebens eingeengt, von wünschereicher Zielstrebigkeit aber zugleich geweitet, will sich in die enge Form des dramatischen Rahmens selten nur völlig einspannen lassen. Da tritt nun die Kunstfertigkeit in Kraft, diesem Zwang durch Symbolisierung des Darzustellenden zu begegnen, die symbolischen Kunstmittel jedoch auch wieder so zu verfeinern, sie in ein so seltsam ausgewähltes Bild des Lebens zu hüllen, daß nicht selten zweierlei versagt: die Kunst der Bühne, die auf eine gröbere Perspektive eingestellt ist, und der Intellekt des Zuschauers, der den weiteren Horizont der Idee hinter dem künstlich verengten des dargestellten Problems nicht erblickt, sondern sich nur an das hält, was er sieht und hört.

Freilich liegt es auch nicht so, daß man den älteren Ibsen der mittleren Periode gegen den der letzten ausspielen könnte, wie es getan worden ist: auch in jenen Dramen ist die Idee ihres problematischen Charakters nicht entkleidet. Die in Stichworten hervortretenden Leitmotive wie „der Königsgedanke" in den Kronprätendenten, das „Alles oder Nichts" des Priesters Brand, das „dritte Reich" in der Apostata-Tragödie sollen an sich noch keine synthetischen Wahrheiten sein. Aus der im tragischen Kampf ringenden und unterliegenden Kraft Skules mehr als aus dem stumpfen Ethos Hakons keimt die Idee der Kronprätendenten-Tragödie; in Brand ergibt sie sich aus der Synthese der drei Gestalten erst: des Pfarrers, der Agnes und der wahnsinnigen Gerd.

In den symbolisch bedeutsamen Sonderfällen nun, die Ibsen aus dem modernen Gesellschaftsboden hob, wird das sittliche Ideal noch vorsichtiger mit den bedingenden Voraussetzungen und den aus diesen möglichen Entwicklungen verknüpft und erscheint darum dem Konventionalismus, der nicht nur einen kategorischen Imperativ, sondern auch die Mittel und Wege, ihn in praktisches Handeln umsetzen zu können verlangt, unannehmbar. Weil hier das herkömmlich Typische fehlte, glaubte man diese Schöpfungen als „Kuriosa" ablehnen zu dürfen. Mit um so größerem Recht, als der Dichter sich selbst nicht über das von ihm enthüllte Problem erheben zu können schien, ratlos, wenn nicht gar mutlos, vor der Formulierung der letzten Folgerung stand und eine klare Entscheidung vermied.

Wie nach der Sage das Auge des Orpheus ins Mark der Dinge drang und noch die verstecktesteste Scham der Menschheit enthüllte — aber der Liebe entbehrte und letzten Endes ins Leere starrte, schien auch der Blick des nordischen Dichters: das Grauen schien hinter ihm zu lauern und hinter seinen Geschöpfen der Wahnsinn.

Der Streit um Ibsen bedeutete jedoch und bedeutet nur die alte strittige Frage, ob es, namentlich im Drama, genug sein dürfe, zu zeigen, was ist, die Stützen des Gesellschaftsbodens als wurzelkrank aufzudecken, ohne zugleich ein neues Gebäude aufzuführen oder doch wenigstens den klaren, überzeugenden Aufriß zu einem solchen vorzulegen. Man zog mit dem Idealismus Kants, mit der Ethik Schillers gegen den Verleumder des Lebens zu Felde und wollte gar nicht bemerken, daß von allen Dramatikern des Jahrhunderts, einzig Hebbel ausgenommen, keiner so entschieden den Forderungen der klassischen Ästhetik folgte wie Ibsen: jederzeit „auf eine Vorstellung von höherer Zweckmäßigkeit" hinzuleiten. Wo Ibsen niederriß, geschah es, den Weg zu bahnen für die Freiheit des Menschen als Vernunftwesen. Die reale Entwicklung oder auch nur die reale Entwicklungsmöglichkeit der erkämpften Freiheit zu zeigen, hielt er nicht für die Aufgabe des Dichters, weil es ihm über der Möglichkeit der Vernunft selbst zu liegen schien, die das Leben nach Vorwärts immer nur wünschen und sicherstellen kann, die schon da aber in die Utopie sich verirrt, wo sie eine feste Gestaltung solcher Zukunft umschreibt. Jede neue Form des Lebens gebiert aus sich selbst heraus ihr eigenes, im voraus gar nicht zu berechnendes Gesetz: das Bewußtsein aber, den Boden für die neue Lebensform nach Pflicht und Gewissen bereitet zu haben, gibt die ethisch ausreichende Zuversicht, daß jenes Gesetz sich wirksam erweisen werde und daß es notwendig zu einer höheren Form führen müsse, die nur im Bereich des Sittlichen liegen kann. Aus dieser Beschränkung in der ideellen Gestaltung des Dramas ergab sich für Ibsen auch mit aller Konsequenz die ihm eigentümliche analytische Methode der Komposition, wie sie typisch für die antike Tragödie im König Ödipus, für die neue Dichtung in Kleists Zerbrochnem Krug klassisch vorgebildet sich findet. Aber auch im Wallenstein, in Herodes und Mariamne. Aus der Rückschau bei eingetretener oder als unvermeidlich sich enthüllender Katastrophe auf die Verfehlungen gegen das immanente, laut gesprochen habende Ethos, am „Gerichtstag" über das eigensüchtige Ich enthüllt sich die Idee eines gerechteren und höheren Lebens. Das ist durchaus klassische Linie, wie es Folge und Fortsetzung ist der Dramaturgie Hebbels.

Die erste breitere und tiefere Wirkung in Deutschland erzielte 1877 ‚Stützen der Gesellschaft'. Der Handlungsinhalt des Dramas,

die Schilderung der durch skrupellose Erwerbssucht brüchig gewordenen Moral industrieller Gesellschaftskreise, fand, nach den Börsenkrachen in Deutschland und Österreich, bei uns Verständnis und Beifall. Das hatte schon die ungewöhnlich interessierte Aufnahme des ‚Fallissement' dargetan, womit Björnsterne Björnson einige Jahre vorher auf der deutschen Bühne erschienen war, wie dieser es eigentlich war, der mit seinen ‚Neuvermählten' die Aufmerksamkeit auf die junge norwegische Dramatik gelenkt hatte. Das tiefer Scheidende zwischen Ibsen und Björnson wird noch zu erörtern sein; hier im Wettkampf zwischen Fallissement und Stützen der Gesellschaft gab namentlich die verschiedene Art der Ausgänge dieser Dramen Anlaß zu abmessender Vergleichung. So willkürlich, das Geschick vorausbestimmend und rührselig der — auch nur dem Theater zuliebe angehängte — Schluß in Björnsons Drama war, soviel weniger befriedigend noch empfand man den von Stützen der Gesellschaft. Hier war der schwerere Fall geschildert; es handelte sich nicht nur um die engere Familie und deren materielle und moralische Existenz, sondern um den schwindelhaften Unterbau einer ganzen Gesellschaft. Ibsens Bernick belastet ein versuchter Mord die Seele. Und dafür sollte die unvollständige und nicht einmal freiwillige, sondern nur unter einer furchtbaren Erschütterung des Gemüts erfolgende Beichte eine Sühne sein? Um seinen Tjälde zum Eingeständnis des Bankrotts zu bringen, braucht Björnson alle Daumschrauben der im bürgerlichen Recht formulierten Ethik, während Ibsen an seinem Bernick allen moralischen Druck abprallen läßt, bis die Qual, daß er der Mörder seines eigenen Kindes geworden ist, ihm die tragische Peripetie bewirkt und ihn erkennen läßt, daß er an sich, den Seinen und der Gesellschaft schon Sünde über Sünde begangen hat. Daran stieß man sich mehr als an der übertrieben scheinenden Behauptung von der Morschheit der gesellschaftlichen Stützen, die ja da oben, in einem norwegischen Hafenstädtchen immerhin so vorhanden sein mochte. Erkannte man aber die symbolische Konzentration, die namentlich auch in der Episode von dem schadhaften Indiafahrer und seiner von dem um Brot und Ehre bedrohten Werftmeister erzwungenen notdürftigen Ausbesserung sich enthüllte, so hatte man das Urteil rasch bei der Hand, Ibsen sei ein Sozialdemokrat und das Stück aus dieser Tendenz herausgeschrieben. So betrachtet, stieß dann der Schluß auf doppelte „moralische" Bedenklichkeiten.

In der engen Verknüpfung aber des hier am besonderen Fall haftenden Realismus und der doch ganz idealistischen Führung der Handlung trat in der Tat das für Ibsens Gesellschaftsdramen bezeichnende Prinzip in aller Deutlichkeit hervor: die Konflikte der Sphäre gesetzlicher Moral soweit als möglich zu entrücken und sie

dadurch um so nachdrücklicher als solche der inneren Verantwortlichkeit darzustellen. Nicht, wie in Björnsons ‚Fallissement', das Recht, das für den wahren Schaden der sozialen Kultur keine ausreichende Heilkraft hat, sondern die sittliche Vernunft soll das letzte Wort sprechen. An befriedigender Lösung der äußeren Umstände ist dem Dichter fast nirgend gelegen, da diese an sich ethisch nichts entscheidet; und selbst moralische oder psychologische Fragen zweiter Ordnung läßt Ibsen gern unbeantwortet, um den vollen Ton auf die entscheidende Willenswendung zu legen. Das empfand das Publikum als einen Betrug um sein gutes Recht; es wollte wissen, wie sich die kommerziellen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Hause Bernick nach der Katastrophe gestalten, wie es wissen wollte, wie Stockmann, der Volksfeind, als Arzt in einer Stadt, die ihm keine Patienten mehr liefert, als der „stärkste Mann" existieren könne, wie es nicht daran glaubte, daß die Ehe Wangels mit der Frau vom Meere ein gutes Ende nehmen werde, obwohl der „fremde Mann" mit dem englischen Dampfer auf Nimmerwiedersehen davongefahren ist ...

Dieser Meinungskampf um die Moral der Perspektive — dieses eigentliche ideale Moment der Ibsenschen Dichtung — brach in ganzer Heftigkeit beim nächsten Drama aus, beim ‚Puppenheim', in Deutschland gewöhnlich ‚Nora' betitelt. Seine veränderte Stellung zur Frau hatte Ibsen schon in Stützen der Gesellschaft kundgetan. Der duldenden Gattin aus der nämlichen Familie, der die hervorragend selbstlosen Frauengestalten der älteren Dramen entsprossen sind: die Inga und die Margrete der Kronprätendenten, die Mutter und die Solveig des Peer Gynt, des harten Priesters Gattin, Agnes Brand — stand hier Lona Hessel, die ausgesprochene Vertreterin der Frauenemanzipation, die von „all den moralischen Menschen" fortstrebende Dina, die resignierende Martha gegenüber. In Nora war nun das ganze Schwergewicht auf das sittliche Recht der Frau an die Ehe und in der Ehe gelegt. Und die ganze Wertung des Stücks verschob sich unter dem aktuellen Interesse an der Frauenfrage zu tendenziöser Auslegung, zur Verallgemeinerung des dennoch ganz individuell gehaltenen Konflikts. Ibsen erschien als Parteigänger der extremsten Forderungen und als Verurteiler jeglichen Pflichtgebots, wo er doch hier nur mit weitgehender sittlicher Strenge die Tragik enthüllte, die aus beiderseitigem Leichtnehmen gerade der höheren, durch die Ehe auferlegten Pflichten erwachsen kann. Je nach der Parteinahme erschienen Licht und Schatten höchst ungerecht verteilt. Und doch wollte der Dichter in Hellmer wohl weniger ein Monstrum eheherrlicher Selbstsucht als vielmehr nur ein typisches Musterexemplar der Gattung zeigen. Mit beinahe pedantischer Absichtlichkeit ist neben die alle Verpflichtungen von

sich streifende Nora die Christine Linden gestellt, die ihre Lebensaufgabe darin erkennt, einem moralischen Bankrotteur die rettende Hand zu bieten, um in das „verödete Heim" des von der Gesellschaft Ausgestoßenen wieder einen Sonnenstrahl der Liebe zu tragen. Ibsen hatte alles getan, um seine Nora in dem tragischen Strudel ihres eigenen Zusammenbruchs zu zeigen und ihre ungeheuerlich erscheinende Tat: nicht nur den Gatten, sondern auch ihre Kinder zu verlassen, als eine erschütternde innere Notwendigkeit erstehen zu lassen. Die Bühne aber und das Publikum betonten immer nur die Schwere der der Frau zugefügten Mißhandlung und die Frage, ob das „Recht" bei ihr stehe, wie weit ihre „Wiedervergeltung" reichen dürfe. Nicht um Jason zu strafen, tötet Medea ihre Kinder, sondern im Wirbel der Verzweiflung darüber, daß sie aus dieses Vaters Blut geboren sind, zu einem unseligen Geschick vorausbestimmt. Nora scheidet sich von den ihrigen, weil sie, „so wie sie ist", ihnen keine Mutter in des Wortes erschöpfendem Sinn sein kann, die Fähigkeit dazu sich erst erwerben müßte. Nicht der Mangel an mütterlichem Instinkt fällt ihr zur Last: das ihr endlich erweckte sittliche Bewußtsein legt ihr die Sühne auf, der Befriedigung ihres Instinktes so lange zu entsagen, bis sie sich selbst ins Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Pflicht zurückgefunden haben wird. Daß es dem Dichter ernst ist mit dieser von ihm durch den Mund seiner Heldin gegebenen Begründung, und daß er sie für zwingend hält, hätte billig nicht in Frage gestellt werden dürfen. Aber es ist nicht zu übersehen, daß in diesem letzten Akt der Nora die äußere, die theatralische Handlung die innere, die dramatische, erdrückt: die Wucht des dieser letzten Auseinandersetzung zwischen den Gatten vorausgehenden Affektes ist zu schwer und wird gewöhnlich in der Darstellung durch ein heroinenmäßiges Emporrecken der Nora noch so stark vergröbert, daß das Pathetische ihrer Gemütslage leicht hinter den Schein einer exaltierten Vergeltung zurücktritt, daß die ihr vom Dichter geliehenen Begründungen als nicht überzeugende Ausreden hingenommen werden. Dann freilich büßt das Drama, mit der Heldin, seinen so sorgsam motivierten, zuletzt aber durch die Zweifel lassende Beleuchtung ins Schwanken geratenden Charakter als Tragödie ein und erscheint vorwiegend als Tendenzstück.

Für die Aufführung im Hamburger Thalia-Theater ließ Ibsen sich durch Chéri Maurice und Hedwig Raabe einen versöhnlichen Schluß abgewinnen, mit dem Nora auch auf der Berliner Bühne erschien: Hellmer öffnet der zum Gehen Entschlossenen die Tür zum Kinderzimmer und angesichts der schlummernden Kleinen gibt Nora sich besiegt. Mit dem Ausruf: „O, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen" — entscheidet sie sich fürs

Verbleiben im Hause. Ibsen nannte diesen Schluß in einem Brief an Heinrich Laube eine „Abschwächung"; aber er ist mehr als das, er ist ein Strich durch das Drama, das aus der Versündigung gegen sich selbst den Weg zu sittlicher Freiheit weisen soll. Mit der erneuten Versündigung gegen sich selbst ist zudem dem Schauspiel eine bedrückende Perspektive gegeben, während der Originalschluß wenigstens die Möglichkeit einer befreienden eröffnet.

In ähnlicher Weise stieß bei fast jeder der nun folgenden Dichtungen die Absicht des Dichters auf Widersprüche der praktischen Vernunft, die den tragischen Zusammenbruch nicht als eine Befreiung oder Erlösung, sondern als Strafe aufzufassen vorzieht. Die den Willen wendende Resignation, die in einigen Dramen das Ergebnis ist, wurde nicht als ausreichender ethischer Spruch betrachtet. Das führte denn erneut zu dem Vorwurf, Ibsen kenne überhaupt keine „sittliche Weltordnung", seine Dramen seien „Krankenstubengeschichten voll krasser Unnatur und voll widerlichen Schmutzes"; man nannte ihn bald einen Umstürzler, bald einen greisenhaften Pessimisten. So fest verschlossen waren immer noch die Türen der Seele gegen die Einsicht, die Liebe, die Wärme, die Ibsen wecken will, daß er vergeblich an ihnen rüttelte; eher lockte er seine Zuschauer schon auf die Schleichwege und in die labyrinthischen Gänge der psychologischen Kunstfertigkeit, des Seltsamen, Mystischen, Perversen, worin man das Interessante, das „Naturalistische" sah.

Im Jahre 1880 erschien die durch ihre eiserne Logik geradezu Entsetzen hervorrufende Tragödie ‚Gespenster' — eigentlich ‚Gengangere'=Wiederkehrer —. Wieder eine Frau, die sich zum Licht der Freiheit emporarbeiten möchte aus den gespenstigen Schatten einer Vergangenheit, die sie, aus Feigheit, über sich hat Herr werden lassen und durch Jahr für Jahr fortgesponnene Lüge vor aller Welt, auch vor ihrem Sohne verborgen hat. Durch rastlose Arbeit und Opfer um Opfer glaubt sie sich endlich losgekauft zu haben von den Gespenstern und steht mit ihrem Kind, das sie, unter Verzicht auf das Glück des Zusammenlebens, dem innerlich zerrütteten Haus ferngehalten und nun wiederempfangen hat, am Vorabend eines endlich anbrechenden zweiten, hellen Lebensmorgens. Doch die Gespenster sind an ihrer Seite geblieben und grinsen auch in den neuen Tag hinein. Mit der Zähigkeit der Erinnyen heften sie sich auch an ihre Sohlen, ihr aus der entschuldbarsten Sünde gegen das innere Gebot: als sie im Kinde Ersatz für eine glücklose Ehe gesucht hatte, die Schlinge, die sie zum Falle bringen soll, zu drehen. Nicht des Tropus wegen wird die Erinnerung an Aischylos und an Schiller hier zur Darlegung des Problems heraufbeschworen, sondern um den modernen Tragiker in der Nachbarschaft dieser beiden Großen

zu zeigen. Unabwendbar erfüllt sich auch an Helene Alving das Geschick: das letzte Opfer noch muß sie bringen, auch das Gespinst der guten Lüge muß sie zerstören, muß dem schuldlos durch Vaters Erbteil beginnender Verblödung Anheimgefallenen, um seine Seele der Qual der Selbstvorwürfe zu entreißen, die furchtbare Wahrheit enthüllen, muß ihm versprechen — auf daß das Maß erfüllt werde — selbst ihm das erlösende Gift zu reichen, wenn die furchtbar Strafenden, aus dem nächtigen Abgrund heraufsteigend, nach ihm langen. Im schlichtesten Gewand eines, wenn auch nicht gerade alltäglichen aber doch auch keineswegs seltenen Familienschicksals ist hier der Geist der antiken Tragödie wiedererweckt — selbst nicht ohne das letzte Postulat: den Triumph der sich selbst erlösenden Seele, der hier wenigstens in die poetische Möglichkeit gerückt ist. Aber der tragische Geist läßt uns merken, daß er eine lange Wanderschaft durch die Niederungen der Menschenwelt hinter sich hat: er ist umschattet vom Fluch Jahwes, der der Väter Sünden an den Kindern heimzusuchen droht bis ins vierte und fünfte Glied. Das ganze, das denkbar schwerste, entsetzliche Gewicht fällt in die Schale der einen Schuld gegen das Gebot der sittlichen Freiheit; in die andere Schale der Wage aber fällt einzig die Kraft dieser im finstersten Geschick für eine neue Sittlichkeit kämpfenden Menschenseele, die gewaltiger als das Schicksal sich erweist: die Kraft einer Frauengestalt aus Dichters Geist, die ebenbürtig neben den großen der Weltliteratur steht.

In aller Entrüstung, die dem Drama antwortete, war doch der Ton einer tiefen Erschrockenheit nicht zu überhören. Das Stück bezwang in all seiner Grausamkeit einmal doch die frivole Gepflogenheit, sich von diesen Nachtseiten des Lebens überhaupt abzukehren. Und da die Ethiker und die Ästhetiker versagten, triftige Einwände zu erfinden, mußte die Wissenschaft aushelfen: in solcher kausalen Unbedingtheit, als ein unfehlbares Naturgesetz, wie hier dargestellt, wäre die Vererbungstheorie nicht zuzugeben; auch das Krankheitsbild Oswalds erwiese sich als falsch. In keiner Weise wird dadurch aber an der Bedeutung des Verantwortlichkeitsproblems gerüttelt, das sich durch die immer naheliegende Möglichkeit von Folgen, wie sie hier gezeigt sind, zu einer sittlichen Frage von erschreckendem Charakter aufwirft, wie es ja längst schon eine schwerwiegende der Volkswohlfahrt ist. Zugrunde lag aller Entrüstung auch eigentlich nur die Prüderie: von so etwas spricht man nicht und zeigt es noch weniger auf der Bühne. Es war ja auch nicht nur die Erwähnung der häßlichen Krankheit; von Schlimmerem wurde in dem Drama noch gesprochen. Frau Alving schien doch drum und dran, einem Inzest zwischen Oswald und Regine das Wort zu reden, dem Inzest

als einem natürlichen Verhältnis überhaupt! Dieselbe Frage, die schon bei Wagners Walküre so viel böses Blut gemacht hatte. „Kurzum, die öffentliche Meinung kam über den trüben Stoff nicht hinweg und nahm den Geist nicht wahr, der schwanenweiß über seiner moderigen Flut dahinglitt", meint Bulthaupt, der dieser Tragödie voll gerecht wird.

Da Ibsens Heimat das Hauptkontingent der Entrüsteten stellte, zum zweiten Male den Dichter, der zu ihr wie Hamlet zu seiner Mutter stand — I must be cruel, only to be kind — gewissermaßen des Landes verwies, ließ Ibsen im nächsten Drama, ‚Ein Volksfeind', nun seinem aufgehäuften Zorn die Zügel schießen. Wiederum ein Sturmlauf gegen bestgeglaubte Irrtümer in einer Tragikomödie von aristophanischer Kraft, bei der es dem Dichter, wie seinem antiken Vorgänger, viel weniger darauf ankommt, in den Voraussetzungen der Handlung die reale Wahrscheinlichkeit zu wahren, als vielmehr darauf, das grotesk-tragische Geschick des Individuums im Kampfe mit der Chimäre der Majoritätsmoral zu schildern. Bei uns warb diesmal Schillers Geist dem nordischen Dichter Sympathie; sagte doch Volkmann nichts anderes als Sapieha in ‚Demetrius':

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei wen'gen nur gewesen."

Ein Volksfeind wurde im Berliner Ostend-Theater, unter Leitung von A. Kurz, zu bedeutendem Erfolg gebracht; und fast gleichzeitig wagte Franz Deutschinger in Augsburg die tapfere Tat, ‚Gespenster' auf die Bühne zu bringen.

Hatte Ibens Temperament im Volksfeind eine Feuergarbe prachtvollen Zorns aufsteigen lassen, so war er damit doch nicht über eine tiefere Krisis in seiner eigenen ethischen Welt hinweggekommen. Es sind nicht nur Gespenster, die das winkende Licht am Ziele des Menschheitsweges verdunkeln; die Schwäche, die materielle Abhängigkeit und der mit entschuldbarer Selbstlüge sich seine Ohnmacht vergoldende Illusionismus zerren Millionen von Existenzen von diesem Wege ab in den Sumpf, in ein „erbärmliches Behagen". In des Dichters Seele wuchs die früher schon lebhaft empfundene aber immer mit heroischer Härte beantwortete Frage aufs neue empor: ob die sittliche Forderung des „Alles oder Nichts" der überwältigenden Mehrheit von Durchschnittsnaturen wirklich Heilung bringen könne, die Frage, wie die ihr Leben leben, die, im unheilbaren Konflikt, nicht gnädig eine Lawine unter Schnee und Eis begräbt? Nur die reineren und schwächeren Naturen gehen, unter große Entscheidungen gestellt, am Zusammenbruch ihrer Lebenslüge zugrunde; die robusteren, indolenten bevölkern das moralische Lazarett weiter. Eine qualvolle Mitleidenschaft trat bei Ibsen an Stelle der theoretischen

Härte. Dieser Stimmung gab ‚Die Wildente' wieder in erschütternder tragischer Konzeption des Weltbilds Ausdruck, obwohl das Drama auf der Bühne fast immer dem Mißverständnis begegnete, parodistisch erscheinen zu lassen, was im eminenten Sinne Tragikomödie ist. In Darstellung und kritischer Bewertung fand das folgende Schauspiel ‚Rosmersholm' reinere Wirkung. Die leitende Idee der gesamten dramatischen Tätigkeit des Dichters erschien hier am klarsten: der Austrag des Konfliktes zwischen einem nur Glück erstrebenden Individualismus, der selbst über den Weg des Verbrechens seinem Ziel nachjagt — in der künstlerisch wieder prachtvollen Gestalt der Rebekka West verkörpert — und eines sittlichen Individualismus, der sich zum Ausgangspunkt einer „Adelsmenschheit" erheben möchte, in dem edelen aber tatschwachen Johannes Rosmer repräsentiert — liegt in der Umwandlung der Frau zur ethischen Einsicht und führt beide, da Rosmer sich in die Schuld Rebekkas verstrickt sieht, zum Verzicht auf persönliches Glück und zur Erlösung und Erfüllung im tragischen Untergang. Das weite Problem von allgemeingültiger Bedeutung für das schrittweise und immer wieder in Schuld verwickelte Hinausstreben der Menschheit aus dem gegebenen Kreise behauptet seine ganze symbolische Kraft in einer doch höchst eigenartigen Formulierung des besonderen Falles. Schlicht, einfach und zwingend überzeugend wird die selbstische Leidenschaft zur Sehnsucht nach einem höheren Leben geläutert; wo die Menschen noch Kraft genug beweisen, auch Schuld in Wahrhaftigkeit und Stärke als Menschenlos zu tragen und sie rechtzeitig zu entwirren, zu entwaffnen in ihrer lebenschwächenden Polypennatur: Adelsmenschheit, die nicht mehr an der Schuld zu sterben braucht.

Diese an Nietzsches Ethik anklingende Frage beherrscht als Stimmung auch die nächsten Dramen Ibsens. In Freiwilligkeit, unter eigener Verantwortung findet, zwischen Schuld und Willen gestellt, die Seele allein die Kraft und die Möglichkeit zum Glück: ‚Die Frau vom Meere'. Es konnte Ibsen indes nicht entgehen, daß ein solches Dogma eine fatale Ähnlichkeit mit dem der freien Willensbestimmung a priori aufwies; er rückt es darum in ein problematisches Licht und paralysiert es durch die Betonung der psychopathischen Beschaffenheit seiner Elida Wangel. Er karikiert es dann und holt dabei zu einem vernichtenden Streich aus auf die kurzsichtigen und hämischen Anfeinder, die in ihm nur den Vorkämpfer der Frauenemanzipation um jeden Preis sehen wollten, in ‚Hedda Gabler'. Alles Pathetischen entkleidet, erscheint hier die Fürsprecherin der freien Lebensführung, der neuen Moral, als pervertierte Weiblichkeit: das Kind hassend, das sie gebären soll, weil es sie in ihrem Übermenschentum erniedrigen würde, den Mann, dessen Liebe sie in grenzenlos eitelem

und frivolem Spiele in die Ekstase des Rausches hinaufgesteigert und dann weggeworfen hat, die Frau, an dem dieser sich moralisch wieder emporarbeitet. Denn er soll wieder zurück in den Rausch, soll in ihm sterben, für sie, für Hedda, aber „in Schönheit" und mit „Weinlaub im Haar". Dieser schillernden Mänade, in der Sirene und Harpye eins geworden, steht Thea Elvstedt gegenüber, das ganz in duldender und sorgender Liebe aufgehende schlichte Weibchen, das in seinem Hunger nach dem Glück liebender Mutterschaft, um eine Seele zu retten, den Leumund der Welt verachtet und ihr ganzes Dasein hinopfert. Zu dem Problem der Frauenfrage in ihren Auswüchsen sprach hier der Dichter das eindeutige ergänzende Wort.

Die Menschheit tritt von nun ab in Ibsens Dichtung wieder nachdrücklich an die Stelle des Menschen, die Pflicht an die der freiheitlichen Idee des Individuums. Der Individualismus biegt, nachdem er so viele Schalen der konventionellen Moral zerbrochen hinter sich geworfen und sich freie Aussicht in ein Reich der Sittlichkeit erkämpft hat, ausgesprochen wieder zum Altruismus um. Emil Reich drückt in der Schlußbetrachtung seiner Vorlesungen (‚Ibsens Dramen') die aus dieser Wandlung sich ergebende Welteinsicht in dem Satze aus: „Nicht bloß Geist und Sinne sind, gleicher Berücksichtigung wert, harmonisch auszugestalten, ein Letztes bleibt noch als Oberstes: die so in sich vollendete freie Persönlichkeit soll sich der errungenen Freiheit aus freien Stücken wieder begeben, soweit das wichtigere Interesse der Gesamtheit dies erfordert. Aus Knechtschaft durch Freiheit zur Freiwilligkeit: diese neue sozialethische Formel wäre die Losung solcher Erziehung des Menschengeschlechts." Aber es ist dies, wie Reich auch ganz richtig erkennt, kein vorgefaßter Gedanke bei Ibsen, auf den, als auf ein Ziel, die Dichtung hinstrebte; es ist das Endergebnis eines gestaltenden Ringens, das Wesen der Welt in den neuen Formeln seiner doch ewigen Probleme zu entschleiern und seiner Fragwürdigkeit die Antwort zu finden. Darum ist ein so großes Stück Selbstbekenntnis in dieses Schaffen hineingeflossen und eine persönliche beichtende Aufrichtigkeit, die fast jedes Drama Ibsens in einer doppelten Beleuchtung zeigt: in einer objektiven, ethisch-philosophischen und in einer subjektiven des die Probleme mehr erleidenden als beherrschenden Menschen:

„Leben heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
Dichten — Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich."

Die letzten vier Dramen: ‚Klein Eyolf' (1895), ‚Baumeister Solneß' (1896), ‚John Gabriel Borkmann' und endlich der dramatische Epilog ‚Wenn wir Toten erwachen' fallen vorwiegend der subjektiven

Gattung zu. Die mystisch verschleierte Symbolik: der Baumeister, der Wohnstätten für Menschen schaffen will, aber mit einem Turm darauf, der, vom Illusionismus wiedergewonnener Jugend geblendet, zu Tode stürzt, als er den Kranz an die Turmspitze hängt; Borkmann, der um der Sünde willen gegen den heiligen Geist: das Herzensleben anderer vernichtet zu haben, an der eigenen Herzenskälte stirbt; der Bildhauer Rubeck, der die gleiche Schuld, um seinen künstlerischen Ehrgeiz zu befriedigen, auf sich geladen, der im reinen Lichte geistiger Schönheit leben wollte und doch von der Erdkruste nicht loskommen konnte, der mit dem Weibe, das ihm Kunst und Glück gewesen wäre, vom Tode erwacht, um in den Tod zu gehen — durchglüht mit erschütternder Gewalt das endlich ganz lautere Feuer der großen menschlichen, der Erlösungskraft bergenden Liebe.

Es wird für die Zukunft schwerlich mehr in Zweifel zu stellen sein, daß der Dichter und der Dramatiker Ibsen der in ihrer Kompliziertheit so schwer zu fassenden modernen Psyche den Körper geschaffen hat als ein Künstler, der in seinem Werk eine Epoche darstellt und als Ethiker dem Gewissen kommender Generationen ein Ziel ernsthafter Arbeit an sich gewiesen hat. Mag sein, daß er den Blick vieler, „durch die gefärbte Brille einer unserem innersten Wesen fremden, feindlichen Anschauung, der vom uns nächstliegenden Weg uns ablenkt auf Irrpfade grübelnder Skepsis" — wie Berthold Litzmann meint — zunächst mehr verschleiert und getrübt hat als erhellt; wir können doch nicht wieder wegsehen von dem, was er uns gezeigt hat. Seine Weltanschauung ist allen denen, die Witterung hatten für die mit dem Jahrhundertende sich offenbarende Krisis, in die unser Leben eingetreten — oder geraten — war, auch keineswegs „fremd" und „feindlich" geblieben. Das erleuchtet aus der unbestreitbaren Tatsache seines weitausstrahlenden Einflusses auf die schaffenden Kräfte in den letzten Dezennien des Jahrhunderts. Der Reichtum in Ibsens Werk an Problemen, aus denen eine neue Tafel der Werte abzuleiten reizte, an psychologischen Analysen, erwies sich so groß und fruchtbar, daß man im Bilde der vedischen Philosophen sagen könnte: Spuren davon fänden sich wie das Atman, das „Salz des Seienden" in jedem wichtigeren Drama der letzten fünfzehn Jahre. Keiner der Dichter dieser drei Dezennien, der nicht in der Idee oder in der Technik — oft auch in beiden — die Spuren dieses Einflusses verriete. Die dabei häufig betonte grundsätzliche und zuweilen sogar heftig polemische Ablehnung des Vorbilds beweist noch keine Unabhängigkeit; sie führte gewöhnlich nur dazu, daß, um klarer, heller, deutlicher als Ibsen zu sein, das unwillkürlich sich aufdrängende Muster trivialer und gröber aus eigenem ausgeführt wurde. Oder daß man die absichtlich ver-

schleiernden Kunstmittel des Norwegers durch wirklichkeitstreuen Naturalismus verdeutlichen zu müssen meinte.

* * *

Zwischen dem sozial-ethischen und psychologischen Drama Ibsens und dem naturalistisch-sozialen des jüngsten Deutschland steht eine Gruppe von Dramatikern, als deren wirksamster Vertreter Björnsterne Björnson gelten kann. Als Sozialethiker scheidet Björnson von Ibsen der demokratische Zug des Politikers, der ein absolutes Ideal der Freiheit von allgemeinerer Gültigkeit und allgemeinerem Nutzen verficht. Wie Ibsen, geistig aus der Bewegung des achtundvierziger Jahres hervorgegangen, hat Björnson sich vom romantischen Zug des Liberalismus, den Ibsen so nachdrücklich in sich überwand, nicht losmachen können. Doch da sein scharfer Intellekt auch der Skepsis nicht ausbiegen konnte, kam etwas Zwiespältiges in seine Weltanschauung, über das er durch einen moralischen Appell an den Gemeingeist Herr zu werden sucht. Man könnte ihn den norwegischen Viktor Hugo nennen; wie dieser hüllt er gern den tendenziösen Radikalismus in eine dem Abenteuerlichen zuneigende Phantastik, in der er eine Weile vorwärts stürmt, bis er sich auf die durch das kühlere Rassentemperament gebotene Nüchternheit besinnt und moralisch lehrhaft wird. Nach dem ‚Fallissement' erschien von ihm ‚Der Handschuh' auf der deutschen Bühne, worin das Thema abgehandelt wird, daß das Weib an den Mann die gleiche Forderung geschlechtlicher Intaktheit stellen dürfe, wie der Mann sie an das Weib stellt. Sozialpolitische Fragen behandelten die Dramen ‚Das neue System', ‚Der Redakteur' und ‚Der König'; besonders aber die zweiteilige Tragödie ‚Über unsere Kraft'. Hier zeigte Björnson seine reichste Entfaltungsmöglichkeit; die Dichtung kam denn auch am Abschluß der hier betrachteten Periode zu einer breiten und tiefen Wirkung auf unsern Bühnen, obwohl gar nicht zu verkennen ist, daß auch in ihr der Dichter, an der Peripetie angelangt, den eigentlichen tragischen Geist zum Rationalismus umbiegt und so zu einem einsichtigen Verzicht gelangt. Björnson hat dreißig Jahre seinen durch plastische Darstellungskraft wohlbegründeten Kredit auf unsern Bühnen sich zu wahren gewußt; schon 1870 wurde in Meiningen das Trauerspiel ‚Hulda' aufgeführt und ‚Zwischen den Schlachten' von Laube in Leipzig; ‚Die Neuvermählten' wie erwähnt am Wiener Stadttheater.

Von Leo Tolstoi ist ‚Die Macht der Finsternis' ein starkes Vorbild für das naturalistische Drama geworden. Der allgemeinste Fall, ein fast triviales sittliches Problem in der besonderen, durch eine er-

staunliche Kunst bereiteten Form einer Milieuschilderung. Tiefer ergreifend ist die Inbrunst einer in qualvolle Schuld verstrickten Seele nach Befreiung von der furchtbaren Last, mit ihrem Aufschrei nach Erlösung, auf der tragischen Bühne kaum je gezeigt worden, wie im letzten Akte dieses Dramas. Doch war es nicht das, was die Tendenzen des aufstrebenden Naturalismus bei uns in Deutschland bestärkte. Wie hätte die junge Schule auch ein sittliches Pathos aufbringen können von gleicher Unbedingtheit, wie diesen Glauben an göttliche Barmherzigkeit und diesen Aufruf zur Ergebung in den göttlichen Willen. Es war vielmehr die drückende Gewalt des mit so vollendeter Meisterschaft gezeichneten Milieus, die zur Nachahmung reizte und hauptsächlich auch die starke Theaterwirkung bestritt. Im ferneren Wirken Tolstois erst enthüllte sich immer nachdrücklicher sein religiöses Genie und der mit so hervorragender Künstlerschaft fast widerspruchsvoll zusammengehende Hang zu asketischer Weltabkehr.

Auf ähnlichem Stoff- und Gedankengebiet wie Björnson bewegte sich Arthur Fitger in seinen beiden Dramen ‚Die Hexe' und ‚Von Gottes Gnaden'. In jenem behandelte er das alte Sappho-Motiv, die Frau, die, ihrer Wandlung wegen zum männlichen Geist, in der Liebe der jüngeren, weiblich gebliebenen Natur unterliegt, in das Gewand neuer, wenn auch etwas banaler Ideen gekleidet; ‚Von Gottes Gnaden' beleuchtet das in unser Jahrhundert hereinspukende, im Titel ausgedrückte Thema. Von der heroischen Romantik Byrons herkommend, der auch Fitger nahe stand, und wie Byron von einem immer etwas spleenig gearteten „Übermenschentum" zum Drama verführt, warb Karl Bleibtreu — mit seiner ‚Revolution in der Literatur' (1885) einer der frühesten Vorkämpfer für die Moderne — mit kühnen aber glücklosen Würfen um die Gunst der Bühne: ‚Dämon', mit Cäsare Borgia, ‚Schicksal', mit Napoleon, ‚Weltgericht', mit Danton und Robespierre, ‚Eine Faust der Tat', mit Cromwell als Helden. Konrad Alberti brachte einen an Lassalle orientierten Thomas Münzer in ‚Brot'; Fritz Lienhard den biblischen Individualisten ‚Naphtali' und einen im kulturellen Problem sehr vertieften ‚König Laurin'. Hier wäre auch noch Franz Herzfeld zu nennen mit dem ‚Fest auf der Bastille', Julius Brand mit ‚Nero' und ‚Kaiser Otto III.' und Felix Schulze mit ‚Königssohn und Rebell', worin mit kühnem Griff ein Stück Sexual-Pathologie in der Legende von Konrad von Marburg und der heiligen Elisabeth aufgedeckt wird. Einen beachtenswerten Anlauf, ein Drama der Entwicklungsphilosophie zu schaffen, nahm Wolfgang Kirchbach in ‚Die letzten Menschen' (1889). Zeigte Kirchbach das Ende der Menschenwelt, so bildet ihr Anfang und ihre früheste Kindheit unter der Hut des Eros,

dessen lebenerweckendes Ethos an Stelle titanischer Zerstörungswut tritt, den Inhalt von Adalbert von Goldschmidts ‚Gäa'.

In allen diesen Versuchen sieht man den geschichtlichen Geist durch die Schule der Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts gegangen, wie ihn neben Hebbel früher schon auch Wilhelm Jordan in seinem Nibelungenepos gezeigt hatte. Zu einem größeren Werk für die Bühne holte Jordan mit dem Trauerspiel ‚Die Witwe des Ägis' aus, das jedoch ohne Eindruck blieb; dafür schenkte er der Szene in dem Vers-Lustspiel ‚Durchs Ohr' ein sauber geschliffenes Juwel dieser bei uns so seltenen Gattung.

Jordan hat die künstlerische Jugend eines Dramatikers überwacht, der mit sehr ungleicher Tätigkeit, meist jedoch mit Glück, auf die Bühne trat: Ludwig Fulda. Sein technisches Poetentalent tat sich bemerkenswert hervor in Neuübersetzungen Molières, wie auch in den dramatischen Märchen ‚Der Talisman' (nach Andersen) und ‚Der Sohn des Kalifen', während seine Originalschöpfungen moderner sozialer Dramen, neben einigen glücklichen satirischen Partien, den Zug gesunder Kraft vermissen ließen. ‚Das Recht der Frau', ‚Die Sklavin', ‚Die wilde Jagd', ‚Die Kameraden', ‚Das verlorene Paradies' waren gefällige Umschreibungen aber keine Lösungen sozialer Probleme. Fulda umtändelt sie interessant und geistreich, findet manche hübsche Pointe aber nicht den Ton vollen sittlichen Ernstes, der ihnen gebührt.

* * *

Zu den namenlosen Helden der Geschichte neuer Zeit gehört jener Mann in der Arbeiterbluse, der, nach der literarischen Anekdote, in einer der Berliner Volksversammlungen, die zur Begründung der verschiedenen freien Bühnen um 1890 herum abgehalten wurden, die dramaturgische Forderung des jungen Geschlechts in die Worte gekleidet haben soll: „Wir wollen nicht die ewige Lüge auf den Brettern sehen, wir wollen die Wahrheit erfahren über das Leben und lieber das Schreckliche sehen, Laster und Krankheit, als daß wir uns einen blauen Dunst vormachen lassen von edlen Grafen, die mit Tausendmarkscheinen um sich werfen, und von Kommerzienräten." Mochte in der Lyrik und im Roman der Jüngstdeutschen das Programm auch weniger eng beschränkt sein und sich hier der Individualismus in freierem und oft auch die Dichtung wahrhaft bereichernndem Vermögen ausleben; ihr Theater stellte sich zunächst ganz auf dieses soziologische Programm. Arno Holz und Johannes Schlaf hatten die Literatur auch bereits mit einem Drama von solchem Verismus in der ‚Familie Selicke' beschenkt, ohne jedoch zunächst auf die Bühne gelangen zu können. Kein Zweifel, daß in einer ausge-

sprochen sozialistischen Tendenz ein starker Hebel lag, den Illusionismus aus den Angeln zu heben. Die Notlage Millionen Enterbter war wenigstens eine einheitliche Überzeugung von bewegender Kraft. Ferner war die Weltanschauung jenes Mannes in der Arbeiterbluse kaum anfechtbar. Sie war klar und von Wirklichkeiten ausgehend. Das ließ sich ohne weiteres von der philosophisch-ästhetischen Fassung des Programms, mit dem das Jüngste Deutschland als Körperschaft hervortrat, nicht behaupten. Denn wenn dieses Programm in der ihm von Eugen Wolff gegebenen Form von „einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnenden Weltanschauung" sprach, „die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaften und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Klüfte überbrückenden technischen Kulturarbeit" sei, so mußte diese Voraussetzung dem begründeten Zweifel begegnen: ob eine solche Weltanschauung wirklich schon als Ergebnis vorlag, oder nicht vielmehr erst ein Wunsch war, eine Sehnsucht, ein Bedürfnis. Für das Drama des Naturalismus, das man als siegverbürgende Waffe schmieden wollte, war das jedenfalls eine Lebensfrage. Zu ihrem Glück blieb die neue Bewegung nicht auf die theoretische Auseinandersetzung ihres Wollens angewiesen; sie konnte sich sofort auf vielversprechende Taten stützen.

Am Mittag des 20. Oktober 1889 wurde von der Freien Bühne in Berlin ‚Vor Sonnenaufgang' von Gerhart Hauptmann aufgeführt. Nach einem harten, durch skandalierende Opposition hervorgerufenen Kampf entschied sich ein voller Sieg für Hauptmann, in dem eine dichterische und dramatische Kraft von überragender Bedeutung und ein Vertreter der den programmatischen Forderungen entsprechenden Weltanschauung auf den Schild gehoben wurde. Trotz krasser Unerquicklichkeiten, aus der Häufung sittlicher Verkommenheit entspringend, konnte ein von Parteinahme ungeblendetes Urteil nicht zweifelhaft sein, daß hier ein dichterisches Talent von erfreulichster Stärke der Empfindung sich entfaltete. Ein Poet, der nicht am Umriß der Erscheinungen haften bleibt, der mit leiser aber sicherer Hand Schleier für Schleier von ihnen weghebt, bis das innere Geschehen, der chemische Prozeß der seelischen Kräfte, bloßgelegt sich vollzieht. Ein Ethiker von reicher Liebeskraft und gerechtem Mitleid. Auch ein Gestalter, der den Schimmer natürlichen Lebens über seine Gebilde auszugießen weiß, über Formen, die er in der Seele ausgetragen und mit der Sorgfalt eines in seinen Gegenstand verliebten Künstlers geboßelt hat. Dichterische Eigenschaften solcher Art sprachen reiner noch aus den beiden nächsten Dramen ‚Das Friedensfest' und ‚Einsame Menschen', wobei es einstweilen wenig

verschlagen, ja eher gute Hoffnungen bestärken mochte, daß dort Ibsens Gespenster, hier dessen Rosmersholm vorgeschwebt hatte. Sah man doch einen Fortschritt über Ibsen hinaus in der leiseren moralischen Determination der Gestalten. Hauptmann schien der Einsicht Schillers gefolgt zu sein, der dreizehn Jahre nach der Entstehung der Räuber die tragische Wirkung um so vollkommener erreicht erachtete, je weniger sie herbeizuführen der Dichter einen Bösewicht brauche. „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht, wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt ... sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen", heißt es in dem Aufsatz ‚Über die tragische Kunst' von 1792. Das schien bei Hauptmann im besten Sinne beachtet. Auch abgesehen von ihren ästhetischen Eigenschaften nötigen uns seine Gestalten — namentlich die der Einsamen Menschen — auch ihrem moralischen Charakter nach immer noch Liebe ab.

Von dem in der zweiten Jahrhunderthälfte angesammelten Schatz objektivierender psychologischer Kunst, wie sie Franzosen, Skandinavier und Russen dem modernen Dramatiker vorgearbeitet hatten, schien Hauptmann mit einem reichen Legat bedacht. Und zu diesen wertvollen relativen dichterischen Gaben vereinigte sich die bei ihm mehr Mitleid als leidenschaftliche Teilnahme herausfordernde Macht der sozialen Ideen, die diese Gebilde durchströmt. Dadurch wurde freilich auch gleich die Wirkung des Dichters tendenziös gewertet, und vom anderen Standpunkt fiel über ihn das Urteil: Sozialdemokrat und Naturalist. Kein Zweifel, daß er beides sein wollte, aber auch kein Zweifel, daß er ethisch und ästhetisch in beiden Richtungen den reinsten Zielen nachstrebte.

Die Opposition, die er erregte, aus fanatischem Illusionismus und bitterster Anfeindung des neuen — einheimischen — Moralzerstörers gemischt, bewirkte, daß das folgende Werk, die 1892 veröffentlichten ‚Weber', durch ein polizeiliches Verbot von der Aufführung ausgeschlossen wurden. Wieder einmal wollte man einen Dichter dadurch widerlegen, daß man ihm auf der Bühne den Mund zuhielt, während doch sein Werk bald in aller Hände sein konnte und es tatsächlich war. — Es bezeichnet die ganz unverhältnismäßig gesteigerte Teilnahme für die politisch-moralische Bedeutung und die künstlerischen Qualitäten der jungen modernen dramatischen Produktion, daß von dieser Epoche ab, ganz gegen frühere Gewohnheit, die dramatischen Werke auch auf dem buchhändlerischen Markt ein begehrter Artikel wurden. — Das Polizeiverbot ließ sich zudem nicht aufrecht erhalten, und die Weber gingen am Deutschen Theater in Berlin mit einem vollen Siege in Szene. Als Symptom der Zeit ist dabei die Tatsache zu erwähnen, daß infolge der durch Gerichts-

beschluß durchgesetzten Aufführung dem Deutschen Theater die Kaiserliche Loge gekündigt wurde: ein deutlicher Bannstrahl von Oben traf also die junge Richtung. Auch das mehrte jedoch nur die dem Drama zugesprochene Bedeutung, und die zündende Wirkung, die es übte, schwellte die an Hauptmanns dichterische Zukunft geknüpfte Hoffnung zu hohen Wogen. Das Kühnste schien hier gelungen und kam einer vom demokratischen Zeitgeist lange mit Vorliebe gehegten Anschauung entgegen: das ganze Volk — hier zunächst eine Volks- und Gewerbsgemeinschaft — löst den individuellen Helden ab. Die Tirade eines einzelnen Wortführers, einer persönlichen Idee, wird übertönt vom furchtbaren Schmerzensschrei und Ausbruch einer Gesamtleidenschaft. Nicht ein Guter und ein Böser sind gegenübergestellt, sondern die Not aller der Macht einzelner; das erweckte tragische Mitleid wird so in hervorragendem Sinne aus einer Angelegenheit der persönlichen Teilnahme zu der einer sozialen. Dieser breite, bewegte und in die tragische Peripetie hineingerissene soziale Geist eines ganzen Zeitalters, war das nicht auch im Götz und im Tell unsrer Klassiker der lebendige Atem dramatischer Kraft? Zudem war billig zuzugeben, daß in solcher Wucht bisher kein Drama den Geist der Massen verkörpert hatte; ja, es erschien vollends als ein Triumph der künstlerischen Konzeption, daß unser Mitgefühl, wenn den alten Ansorge an seinem Webstuhl die Kugel niederstreckt, von diesem Ärmsten der Armen in nicht geringerem Grade erweckt wird, als wenn ein Held der Geschichte sich den blutigen Lorbeer um die Schläfe windet. Aus dem krausen Gewirr der Linien heben sich die einzelnen Gestalten zur plastischen Deutlichkeit: durch die vom Sturm gejagten Nebelschwaden blitzen zuckende Lichter, die uns an das Heraufkommen eines neuen Tags um so mehr glauben machen wollen, als wir zwar mitten im Luftstrom der Gegenwart atmen, unsere Teilnahme aber doch Vorgänge betrifft, die um ein halbes Jahrhundert zurückliegen.

Von den Webern war für den Dichter ein Aufstieg zur Größe, wenn nicht mit Sicherheit vorauszusagen, so doch mit viel Berechtigung zu erhoffen; vorausgesetzt, daß es ihm gelang, die hier in der sozialen Masse als Leiden und Trieb zum Ausdruck kommende disparate Weltanschauung zu konzentrieren und doch wieder in individuellen Charakteren zu verkörpern, zwischen denen sie zum dichterischen Austrag hätte gelangen können. Jedenfalls erwartete man diesen Weg weiter beschritten. Aber das nächste Drama, ‚Kollege Crampton‘, brachte etwas ganz anderes: die fleißige und wohlgelungene Studie eines Potators in ein Milieu versetzt und in eine dramatische Handlung, die wieder eine ganz abfallende theatralische Konvention darstellten. An der Hauptfigur trat ein Zug besonders

hervor, der im Sinne des naturalistischen Prinzips mindestens interessant wirkte: hier war ein Mensch mit allen Zufälligkeiten der Individualität getreu nach dem Modell gestaltet. Wie außerordentlich das gelungen war, konnte freilich nur der bemerken, der das Original des genialischen Malers kannte. Die Gefahr aber solchen Schaffens zeigte auch hier schon ihre Folgen: die Teilnahme beschränkte sich auf den pathologischen Sonderfall; das Artistische überwog das Dramatische bei weitem. Dann folgte ‚Der Biberpelz'; eine wohlgelungene satirische Komödie auf die heuchlerische Maulmoral einer mit allen Hunden gehetzten Familienmutter im verkommenen Proletariat und auf die summarische Hohlköpfigkeit gewisser, mit einem sakrosankten Nimbus sich umkleidenden Regierungsorgane, worin eine Reihe köstlicher Genrefiguren, nicht ohne typische — und zeitsatirische — Bedeutsamkeit, vorgeführt war. Der Biberpelz war als Komödie der Sitten in einem für die Literatur der Bühne fast neuen Gesellschaftsmilieu eine wirkliche Eroberung. Aber Hauptmann zeigte als Dramatiker auch hier wieder eine Schwäche, die ihm gefährlich werden sollte: er hetzte das Motiv tot. Statt von der knappen Form des Vorbilds, das ihm hier vorgeschwebt, von Kleists Zerbrochnem Krug, die klassisch erreichte Meisterschaft der Beschränkung abgelernt zu haben, zeigte er sich so unbekümmert um die Form, daß er dem schon viel zu breiten Biberpelz später noch eine Fortsetzung gab in der vieraktigen Tragikomödie ‚Der rote Hahn'. Am Biberpelz enthüllte sich, daß das, was bisher und namentlich in den Webern geniale Willkür schien, doch einen tiefen und entscheidenden Mangel nur blendend verdeckte: die Unfähigkeit, das Wesentliche in der geraden Linie bis zum Sichtbarwerden der Idee hindurchzuführen, zum Architektonischen des Dramas zu gelangen. Die dem dramatischen Sinn zuwiderlaufenden Grundsätze des Naturalismus sollten die Schwäche als Kraft erscheinen lassen; und Hauptmann glaubte wohl wirklich an deren Kraft und überhob sich darum der weitergehenden Arbeit an der Komposition. In solchem Irrtum ging er an seine Tragödie aus dem Bauernkrieg, an ‚Florian Geyer', der eine, mit einem in der Theatergeschichte seltenen Skandal verknüpfte Niederlage bei der Aufführung im Deutschen Theater erlebte. Dieses schroffe Urteil stand jedoch durchaus in keinem Verhältnis zu einem sich hier etwa plötzlich enthüllenden Unvermögen des Dichters. Florian Geyer stellt vielmehr einen Höhepunkt, wenn nicht gar das Beste dar, was die dichterische Begabung Hauptmanns je geleistet hat. Nur daß hier all sein Können, wo es sich auf einen im poetischen Sinne undurchführbaren Historismus stützen wollte, am Unmöglichen verblutete. Ein Gewirr wieder durch viel zu viel Unwesentliches beschwerter Gestaltung drängt, stößt und drückt sich

durcheinander; die geradezu pedantische Sorge des Naturalisten: alle alles sagen zu lassen, was dokumentarisch verfahrende Gewissenhaftigkeit vom Boden der Geschichte aufgelesen hat, ertränkt Idee und Gestaltung im Lärm und Tohuwabohu einer Haupt- und Staatsaktion. Und eine Fülle von Schönheit ging dabei verloren. Gelingt es Hauptmann, in der Neugestaltung des Stückes, die auf die Bühne kommen soll, die bezeichneten Hemmnisse wegzuräumen, so wird das zu Unrecht gerichtete Drama vielleicht gerade dasjenige sein, das den dichterischen Plastiker in seinem größten Vermögen zeigt und dem naturalistischen Sturm und Drang des neunzehnten Jahrhunderts eine Ehrenrettung von bleibendem Wert bedeutet.

Zeigte sich in Florian Geyer die naturalistische Dramaturgie einstweilen ad absurdum geführt, so war vorher schon das Vertrauen in die ethische Kraft des Dichters erschüttert worden durch sein ‚Hannele', später sogar ‚Hanneles Himmelfahrt' benannt. Die christliche Vorstellung der Himmelsseligkeit als Produkt der Fieberträume eines zu Tode gehetzten Kindes, das war ein klägliches Surrogat für das Verlangen nach einem reineren Menschentum, zu dem der Dichter durch die Kraft der mitleidenden Erschütterung uns aus dem Kreise vertierter Menschheit hätte führen müssen. Der Traumallegorie haftet kein Atom inneren Glaubens an: sie steht in ihrer Theatralik unvermittelt neben dem trost- und ratlosen Bild der Anklage der Zustände und der Verzweiflung.

Als Schiller sich dem realistischen Historismus zuwandte, kam ihm Kant zu Hilfe; in unermüdlichem Ringen baute der künftige Schöpfer des Wallenstein seine innere Welt neu auf vom Grunde: in einer Arbeit von neun Jahren ersetzte er einen Pfeiler nach dem anderen, bis das System des neuaufgeführten Erdgeschosses die kühnere Wölbung seiner gewonnenen ethisch-idealistischen Weltanschauung tragen konnte. Eine ähnliche Verpflichtung hätte vielleicht dem Dichter der Weber obgelegen. Eine Tat, mit so allgemeinem Beifall begrüßt und mit Erwartungen verknüpft, wie Hauptmann sie geweckt hatte, verpflichtet zum Aufgebot äußerster Kräfte. Eine solche Ein- und Umkehr meldeten dann auch die journalistischen Leibtrabanten des Dichters, deren überlaute Propaganda eben den wüsten Skandal bei der Aufführung des Florian Geyer veranlaßt hatte. Doch schon nach zwei Jahren sollte Hauptmann vollbracht haben, wozu Schiller deren neun gebraucht hatte, und 1898 trat unser Dramatiker mit dem Werk auf die Bühne, in dem der Naturalismus die Wandlung zum Idealismus und zum Stil vollzogen haben sollte: ‚Die versunkene Glocke'. Nicht im Stahlbad einer geistigen Welt, wie die Kants, hatte Hauptmann Gesundung gesucht: von mystischen und romantischen Heiltränkchen hatte er gekostet und sie schmackhaft gefunden.

Ein Heldenideal hatte er sich erträumt, in dem je ein Stück Messias, Übermensch und Lovelace sich mischten; den Weltprozeß hatte er symbolisch vereinfacht als Austausch einer braven Hausfrau gegen ein Elfenkind mit frischer sehnsüchtiger Sinnlichkeit; und statt historische Dokumente zu dialogisieren, wie im Geyer, gönnte er sich die Lust an brünstig-übersinnlichen Versen. Das Ergebnis des Klärungsprozesses war ein offenes Bekenntnis zur Unmöglichkeit, das Leben unter eine Idee zu fassen. Die Darlegung der rätselvollen, in vollkommenen Widersprüchen sich verkündenden Beschaffenheit der Welt aber war hier in neuen und doch wieder mit allem Reiz einer starken Bildnerkraft ausgestatteten Gestalten gegeben. Was die alte Romantik der Bühne schuldig geblieben war, das gab Hauptmann in der Versunkenen Glocke: ein dramatisches Wolkenkuckucksheim in Form eines wirkungsreichen Theaterstücks. Das schönklingende Drama entwaffnete sogar fast alle Gegnerschaft; und während sich die besonnen Hoffenden enttäuscht zurückzogen, einigten sich Parteigänger und Widerstrebende dahin, Hauptmann den vollen Ehrenkranz des Dichters und Dramatikers auf das Haupt zu drücken. Die größere Zuversicht aber, daß dieser Poet berufen sein könnte, dem anonymen, nach Erfüllung ringenden Geist der Zeit mit sinnlich starker Dichterkraft in einer modernen Tragödie Leben zu geben, läutete die Versunkene Glocke fast zu Grabe. Die Verheißung von dem neuen Glockenspiel des Meisters Heinrich:

„mit wetternder Posaunen Laut
mach es verstummen aller Kirchen Glocken
und künde, sich im Jauchzen überschlagend,
die Neugeburt des Lichtes in der Welt"

wurde selbst dem Gefühl nicht erfüllt, als derselbe Meister Heinrich sein unklares Wollen in den drei mystischen Bechern der alten Wittichen ertränkte. Es blieb bei der Sehnsucht und dem Eingeständnis der Ohnmacht. Daß dieses ehrlich erfolgt, ist das ethisch Wertvollste an der Dichtung.

> „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht... Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht, und jenes ist es nicht, aber was... (mit gen Himmel erhobenen Händen) was wird es wohl sein am Ende???"

So fragt sein ‚Michael Kramer' und so wird auch Hauptmann uns immer weiter fragen, anstatt es uns, die wir gerade das vom Dramatiker wissen wollen, sagen zu können...

Hauptmann ist seitdem im poetischen Gestalten oft noch gewachsen, wie im ‚Armen Heinrich', hat nach charakteristischer Psychologie noch tiefer geschürft, wie im ‚Fuhrmann Henschel' und in ‚Rose Bernd', als Dramatiker aber hat er eigentlich nur Rückschritte gemacht. Weder der Rückfall in eine dem Schicksalsdrama verwandte Weltanschauung (im Fuhrmann Henschel) — auf deren Zusammenhang mit einer allgemeineren aus dem Zeitgeist sich absondernden mystisch-fatalistischen Richtung zurückzukommen sein wird — noch der empfindsame Mangel an Konstruktionsfähigkeit im Michael Kramer lassen ehemaligen Hoffnungen noch Raum. Der Rückfall in das naturalistische Prinzip scheint einem Verzicht gleich zu kommen, den Weg weiter zu bauen, den das moderne Drama nehmen muß, um aus dem Dickicht, das es mit seinen Dornen und Unkraut uns sichtbar und fühlbar macht, hinauszukommen, dahin, wo einem weiteren Blick die Gipfel neuen Landes sichtbar werden.

Das Jahr 1889 war ein glückliches für das deutsche Theater; die Verheißungen für eine heraufkommende Ära dramatischer Taten häuften sich in ihm. Neben Hauptmann brachte es Hermann Sudermann in Erscheinung. Der Eindruck seines Erstlings, ‚Die Ehre', erschien noch bedeutsamer als der von ‚Vor Sonnenaufgang'. Bedeutsamer: das heißt, befriedigender, weil die Weltanschauung, die Sudermann hier zeigte und in geschicktester Rhetorik aussprach, auf eine einfachere Formel als bei Hauptmann gebracht war. Die soziale Frage schien hier im Handumdrehen ein für allemal gelöst: im Vorderhaus wie im Hinterhaus sind die Balken der Moral verfault bis auf den Kern: aber hier wie dort wächst aus dem versumpften Boden das Ausnahme-Individuum, der reine, starke Mensch. Aus der verkommenen Hinterhäuslerfamilie der talentvolle, durch jegliche Tüchtigkeit ausgezeichnete „junge Mann", der seinen Weg macht, weil ein reicher Kaffeepflanzer und Graf dazu den schützenden Genius spielt und den Musterknaben schließlich als Kompagnon in sein Weltgeschäft nimmt; in der Sippe des Kommerzienrats aber gedeiht in Sehnsucht nach Höherem jene liebliche Mädchenblüte, die die Vorsehung, alle Naturgesetze außer Kraft setzend, immer in solchen Familien aufwachsen läßt, damit die Tugend ihren Lohn, das Laster seine verdiente Strafe und die poetische Gerechtigkeit freien Lauf bekomme. Das war ja freilich alles nicht neu und modern: ungefähr so ging's bei Gustav Nieritz und anderen braven Kalendergeschichtenmachern auch schon zu. Aber diese Voraussetzungen einmal schon zugegeben, das heißt: das Rechenexempel, in dem nur ein winziges Bruchteilchen anders lauten dürfte, damit die ganze Geschichte unmöglich wäre, durfte Sudermann doch als ein starkes Talent begrüßt werden. ‚Kabale und Liebe' steht auch nicht auf

sehr festen Motivierungen der Charaktere und Verhältnisse, hat aber dafür den unermeßlichen Vorzug, daß der Dichter keinen Kompromiß sucht, sondern die reine tragische Lösung. Aber das Milieu der beiden sozialen Schichten war in der ‚Ehre' doch mit bestimmter Kraft gezeichnet und gut nuanciert; die Charaktere bis auf die ganz fadenscheinige Leonore, die Kommerzienratstochter, lebensvoll. Angestrengter Fleiß hatte, von sicherem Geschmack gelenkt, die Witterung sozial-ethischer Sensationen zu fixieren gewußt; eine derb zufassende aber im Individuellen nirgends karikierende Gestaltungskraft zeigte sich von einem sprühenden Temperament bedient. Der Graf Trast, in dem der Konfident-Räsonneur des französischen Dramas auflebte, konnte als ein Meisterwurf gelten, weil seine blendende Wirkung das dramatisch Fehlerhafte dieses theatralischen Deus ex machina fast völlig verdeckte. Er tat wohl durch seine bemerkenswerte Korrektur des Bourgeoisstandpunkts, die an die Stelle des sozialen Mitleids ein herbes Gerechtigkeitsgefühl setzte. Das dramatische Gewissen regte sich, wo die Theatralik sinnlich schwelgte, wenigstens in ironischen Blitzen, die, höchst geschickt appliziert, das grobschichtige Arrangement durchzuckten. So mochten beide Elemente, das dramatische und das theatralische, sich die Wage zu halten scheinen; es kam für die Zukunft darauf an, in welche Schale Sudermann das Gewicht seines sittlichen und künstlerischen Willens legen würde: das Können des dichterischen Handwerks war unverkennbar.

Schon das nächste Stück, ‚Sodoms Ende', beantwortete diese Frage, obwohl es von einer flammenden sittlichen Empfindung eingegeben scheinen wollte, unzweideutig: Sudermann schlug sich in die Straße Kotzebues. Gegen dieses Urteil hat er sich später stark sittlich entrüstet. Mit Unrecht: auch Kotzebue hat vom „moralischen Sumpf" seiner Zeit gesprochen und sich berufen gefühlt, ihn zu drainieren. Schlechtere Mittel aber bei dieser Drainierungsarbeit als Sudermann hat auch er nicht angewendet. Sein artistischer Vorteil vor unserem Bühneneroberer war die ironische Stellung zu seiner Einsicht, die bald ins Frivole hinüberschwenkte. Sudermann aber setzt eine erstaunliche Kraft daran, das Rohe und Sexuelle, um das sein künstlerisches Denken kreist, sich selbst zu einer moralischen Bedeutsamkeit aufzubauschen: er wird zum Moralprediger gegen seine eigene Phantasie. In Sodoms Ende verfing weder die Brunstsphäre im Salon der Frau Adah Barczinowski noch die Brutalität der Vergewaltigung des „Sonnenscheinchen", so sehr war die theatralische Motivierung aufs Unwahrscheinliche und die Psychologie des Willi Janikow auf Kolportage-Romantik zugeschnitten. Trotzdem das Stück vor der Aufführung von einem Polizeiverbot betroffen, ihm also die wirksamste Reklame gemacht worden war, hatte es bei der

Aufführung im Lessing-Theater, 1899, einen deutlichen Mißerfolg. Man nannte es zu „naturalistisch" — und tat damit allen Naturalisten bitter unrecht.

Die Rehabilitation in der Welt der hohlen Bretter und der Tagesdramaturgie brachte Sudermann, 1893 ‚Heimat'. Der breite Erfolg, der diesem schlimmen Stück, das effektlüsterne Schauspielerinnen auf alle Bühnen Europas zerrten, zufiel, könnte es als die lebendigste Tat des lebenden Theaters im letzten Jahrhundertviertel gelten lassen. Damit wäre freilich zugleich ein vernichtendes Urteil über die Entwicklung der praktischen Theaterkultur von Kotzebue ab bis zu dem Dichter dieser Heimat gesprochen: man hätte nichts gelernt, seit ‚Menschenhaß und Reue' das beliebteste Schauspiel von allerwelt war. Denn fast mehr noch als in dem Zerrbild Kotzebues ist alles in dieser Heimat objektiv unwahr; von der sogenannten Psychologie der berühmten Schauspielerin an, die an Reklamenotizen und Theateranekdoten, wie sie im Wochenblättchen von Matziken zu lesen sein mochten, orientiert erscheint, bis zum letzten Umstand in der Führung der äußeren Handlung. Aber es ist auch alles mit der subjektiven Wahrheit eines für seine erschauten Theaterphantasien erglühten Temperaments durchtränkt. Diese entschlossene subjektive Parteinahme für das aus dem Zuständlich-Moralischen nach höherer sittlicher Freiheit ringende Menschliche, die bei Nietzsche die Anleihe machte, um in moderner philosophisch-ethischer Begründung zu erscheinen, schaffte Sudermann seinen Sieg. Fast möchte man angesichts dieses so sicher auftretenden Pathos glauben, daß der Dichter das objektiv Unwahre aller Voraussetzungen bona fide für Wahrheit nimmt. Möglich, daß Sudermann die Welt so sieht, — dann bleibt ihm das Verdienst, sie mit raffiniertem Künstlerfleiß zur eindrucksvollsten Wirkung gebracht zu haben.

Karl Lamprecht meint, „Sudermann wittere gleichsam ein neues sittliches Ideal, ohne es ganz zu erreichen". Er wittert es nicht; mit fleißigem Spürsinn entlehnt er es den bedeutsamen Äußerungen des ringenden Zeitgeists und bringt es auf eine triviale, und darum in der Breite verständliche Formel. Weder im Psychologischen noch im Soziologischen findet er ihm eine überzeugende Begründung, wie es des Dramatikers Beruf und Preis ist. Er baut mit Elementen der Sozial-Ethik blendende Fassaden; im Innern aber handelt es sich um ein ganz anderes Problem, das immer auf dieselbe Art starker sinnlicher Erregung zugespitzt ist. Nur beiläufig tritt einmal das sozial-ethische Moment in wohltuender Wahrhaftigkeit und Schärfe hervor, wie in ‚Fritzchen' oder in dem besten seiner Stücke, in der ‚Schmetterlingsschlacht', wo er das Milieu und die Charakteristik einer Art deutscher ‚Pauvres Lionnes' mit herben Strichen zeichnet.

In allen Stücken aber finden wir ihn mit Erfolg bemüht, für das etwa Fehlerhafte, Lückenhafte und vielleicht vor allem Langweilende einer ernsthaften Behandlung der kulturellen Probleme, der stofflichen Unterlagen, sich eine Rückversicherung zu schaffen durch die Erregung geschlechtlicher Spannung: im Eingangsstück der Einakterserie ‚Morituri', im ‚Johannes', in ‚Johannisfeuer', in ‚Glück im Winkel'. Da kommt das von Kotzebue vererbte Blut zum Vorschein und sucht das Mittel, die Geschlechtlichkeit bis zu dem äußersten Punkt zu erhitzen, den die Moral unserer gesellschaftlichen Konvention eben noch zuläßt. Sudermann beweist uns durch seinen Grafen Trast, daß er über konventionelle Moral einiges nachgedacht hat; aber auch er richtet sich nach des Landes Sitte, in dem er lebt. In Deutschland muß über die Szene, wo sich im ‚Johannisfeuer' Marikke ihrem Georg gibt, der Vorhang fallen; im Orient gestattet man dem Theaterdichter eine weitere Entfaltung solcher Vorgänge. Sudermann würde auch im Orient ein geschätzter Dramatiker sein.

Des mißglückten Versuchs der ‚Drei Reiherfedern', in romantischer Symbolik einen wie Brombeeren billigen Satz sittlicher Weisheit zu umkleiden, der grausamen Verstümmelung des Themas vom Vorläufer des Stifters der Weltreligion im Johannesdrama sei nur der Vollständigkeit wegen gedacht. Mit ‚Es lebe das Leben' und ‚Sturmgeselle Sokrates' schritt Sudermann in das zwanzigste Jahrhundert und — wie es scheint — gezwungen, sich der pontifikalen Gewänder des dramatischen Schlüsselverwalters des ausklingenden neunzehnten zu entkleiden.

Viele wären zu nennen, die, unter dem Einfluß Ibsens stehend und dem Heerbann der Jüngstdeutschen zugeschworen, mehr Widerstand gegen die Theatralik und mehr tastendes, bescheidener sich äußerndes, darum auch sympathischeres Suchen nach der Idee werdender Sittlichkeit an den Tag legten als Sudermann, der geschickte Exploiteur der Sensationen der Zeit. Doch sind leider wenige darunter, bei denen äußerer Erfolg und innerer Wert in dem Verhältnis stehen, das sie als Förderer der Theaterkultur dieser Periode beglaubigte. Fast alle irrten darin, das naturalistische Prinzip der Zustandsschilderung dem klaren Gestalten der inneren Handlung so weit vorzuordnen, daß diese sich in unentschiedenden Linien verlor. Noch öfter zeigte sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Inhalt, Verkennen der Architektur des Dramas und seiner notwendigen Perspektive. Im Jahre 1893 weckte mit seiner ‚Jugend' Max Halbe starke Hoffnungen, die allerdings sogleich sich hätten bescheiden müssen, wenn man versucht hätte, aus dieser mit gewinnender Frische durchgeführten Liebesgeschichte zweier halber Kinder im Hause eines durch die liebe Natur in die Enge zwischen Gewissen und Mitleid

getriebenen katholischen Pfarrers — aus diesem beschränkten Sonderfall — eine allgemeine Ethik abzuleiten; wenn man die plumpe Schlußkatastrophe nicht willig in den Kauf genommen hätte. Indes bestach mit Recht die frische Art, die Gestalten ins Bild zu stellen und durchzuführen. Auch in der Folge hat Halbe immer ehrliche Anstrengung gezeigt, zur Idee zu dringen: im ‚Eisgang' 1892, ‚Lebenswende' 1896, ‚Mutter Erde' 1898; erreichte aber nie wieder die frischen Farben wie in ‚Jugend'. Publikum und Kritik wollten von ihm, nach dem breiten Erfolg, den er, Gottfried Kellers Spuren folgend, mit Romeo und Julie im Pfarrhaus gefunden hatte, das ganze, das große Werk, das er nicht leisten konnte. Das Wertvollste bei ihm bleibt eine starke lyrische Stimmung, die er durch das Drama festzuhalten versteht. Dieselbe dauerlose Gunst erfuhr der frühreife Georg Hirschfeld, der sich 1893 mit dem Einakter ‚Zu Hause' als Schüler Gerhart Hauptmanns im Deutschen Theater Berlins einführte und mit ‚Mütter', auf der Freien Bühne dargestellt, durchdrang. Die Hauptgestalten dieses Stücks, die ihren Sohn aus einem illegitimen Verhältnis zurückfordernde Mutter und das in der Mutterschaft zur sittlichen Heldin erstarkende Fabrikmädel sind Zeichnungen von bleibendem dichterischem Wert; auch das Vermeiden jedes Kompromisses in der Handlungsführung spricht für Reinheit des Wollens. Eine Komödie, ‚Pauline', bot wiederum eine fleißige psychologische Studie in einer leider nur zu gleichgültigen Handlung. In ‚Agnes Jordan' wagte der alle Erfahrungssätze geringachtende Naturalismus den Rückfall in die übelberufene Melodramenform der französischen Romantik: ein durch einunddreißig Jahre verteiltes seelisches Erleben sollte in vier Bildern zeitlich weitgetrennter Stationen zur dramatischen Einheit verdichtet werden, was natürlich mißlang, wenn schon das Talent für feine Milieustimmungen auch hier erfreulich wirkte. Ernst Rosmer (Else Bernstein) ist hier zu nennen, die in ‚Dämmerung' Qualität verriet, sie in ‚Tedeum' jedoch an das Ewig-Theatralische drangab.

Eine naturalistisch gefaßte soziale Komödie versuchte Ernst von Wolzogen in ‚Lumpengesindel' (1891) zu gestalten. Obwohl etwas zu eng am Modell haftend und zum Nachteil überzeugender Wirkung darum nicht zur typischen Bedeutung gelangend, gab das Stück doch einen lebensvollen Ausschnitt der modernen großstädtischen Bohème der Literatur, mit scharfer Betonung der aus der sozialistischen Tendenz diesen „Rittern vom Geist" zugeflossenen eigentümlichen Sittlichkeit. Lumpengesindel darf als Zeitdokument des geistigen Proletariats am Ende des Jahrhunderts nicht übersehen werden. Auch ‚Die Kinder der Exzellenz' gab eine gute Schilderung einer durch die konventionellen Ansprüche des Standes in allerlei Fährnisse ge-

ratenen Offizierfamilie. Nach der Komödie zu neigte auch das Talent von Otto Erich Hartleben, dem in ‚Angèle', 1891, und ‚Hanna Jagert', 1893, der Ernst wenig, in ‚Erziehung zur Ehe' dagegen und in der ‚Sittlichen Forderung' der sarkastische Humor vortrefflich stand. Hartleben hat dann auch mit dem ernsten Problem seinen Kompromiß gefunden, als er im ‚Rosenmontag' ein Stück Romantik in der Kaserne gab, das freilich übel an Theatralik streift aber breiten Erfolg fand. Vom Anfang an gleich in der gröbsten Kulissenethik wandelte der Hamburger Otto Ernst (Schmidt): ‚Die größte Sünde', 1895, ‚Jugend von Heute', 1899, worin der Philister über Nietzsche sich hermacht, ‚Flachsmann als Erzieher', wo wieder einmal die Berechnung: das Theaterpublikum, trotz aller literarischer Aufklärung, als Idioten zu behandeln, sich mit glänzendem Tantiemenerfolg belohnt sah. Weit dezenter hielt sich in Ernst und Humor Max Dreyer, der in psychologischer Zeichnung vielversprechend mit ‚Drei', 1892, debutierte, dann im ‚Winterschlaf' der naturalistischen Zustandsschilderung einen gewissen verschleierten Reiz zu geben wußte, endlich aber im ‚Probekandidat', 1900, mit dem üblichen Tribut an die karikierende Satire, ein wirksames Stück auf die Szene stellte, das den zeitgemäßen Kampf um die freie Schule glücklich illustriert.

Abseits vom Wege, und im Schatten seines erfolgreichen Bruders mehr als billig verdunkelt, steht Karl Hauptmann, der zur Schlichtheit Anzengrubers zurückstrebt und gleich diesem eine reine menschliche Religiosität, an Scholle, Natur und Arbeit gebunden, als Grundlage der Weltanschauung im Drama herstellen möchte: ‚Ephraims Breite' bewährt sich als ein Volksstück von gesunder Innigkeit.

Zögernder und unsicherer experimentierten mit den neuen Ideen die jungen Dramatiker in Österreich. Einen vollen Erfolg, auch auf der norddeutschen Bühne, errang Arthur Schnitzler, 1895, mit ‚Liebelei'; eines der hundert Liaison-Dramen, die der Naturalismus hervorgebracht hat — weil ihm, gerade wie dereinst den Jungdeutschen, nichts wichtiger schien, als der Sittlichkeit der freien Liebe feste Stützen in der Teilnahme der Mitwelt zu geben — das jedoch in seiner schlichten Wahrhaftigkeit und triftigen Begründung des tragischen Charakters alle jene verdächtige Propagandadichtung weit überflügelte. Die graziöse Frivolität, die Schnitzler in den Dialogen ‚Anatole' verriet, zeigte schon ein bemerkenswertes Stück künstlerische Kultur in der Art und Weise, wie ein tieferes sittliches Empfinden sich in schwermütiger aber ironisch abbrechender Sehnsucht äußert. Die versteckte Tragik der Verhältnis-Poesie kam in ‚Liebelei' nun zu sehr überzeugender Gestaltung. Neben Mussets Mimi Pin-

son und Maupassants Musotte kann auch die liebenswürdige Wienerin Christine stehen, mit ihrem Zug slawischer Sentimentalität, die das Wiener Blut zu charakteristischer Note färbt. Auch im weiteren Schaffen Schnitzlers läßt sich die Anlehnung an französische Muster, namentlich an Maupassant und die Goncourt, beobachten; so im ‚Grünen Kakadu', 1898, dem wertvollsten Einakter, den Schnitzler geschrieben. Sein ‚Schleier der Beatrice' zeigt starke bildnerische Kraft im Psychologischen und blühende Farbe in dem dargestellten Stück Kultur. Weniger glücklich war ‚Freiwild', 1896 aufgeführt, während die vier Einakter unter dem Gesamttitel ‚Letzte Stunden' wieder durch feine psychologische Gänge bestachen.

In Schnitzler hauptsächlich dokumentiert sich die Abwendung der Wiener Schule von dem grob-tendenziösen Naturalismus Zolas, der mit der konventionellen auch die artistische Form der Bühne zu zerschlagen drohte. Der früheste Wortführer dieser Reaktion wurde Hermann Bahr, ein immer ungemein anregender Experimentator auf beiden Gebieten: als Kritiker und als Dramatiker. In einem fast als Travestie wirkenden Schauspiel ‚Die Mutter', gab er sich als die Summe von Ibsen und Strindberg — aber seinen Stoff sichtlich ironisierend. Auch in den folgenden Stücken überwiegt ein artistisches Spielen mit den Stoffen, in ‚Josephine', einem Napoleon-Drama, in ‚Neue Menschen', im ‚Star', wo er eine Bühnenehe, im ‚Tschaperl', im ‚Krampus', wo er ein Rokokobild des alten Wien zeichnet. Diese Stücke sind alle mehr geistreich als gestaltend, und in der Behandlung der Probleme gibt Bahr statt eines Fragezeichens zum Schluß deren drei zum Überlegen auf. Seine Charaktere glossieren mehr über sich, als daß sie sich unter dem Zwang der dramatischen Situation exponierten. Einen Vorpostendramatiker möchte man ihn nennen, der das Terrain rekognosziert. Auch seine kritischen Streifzüge sind mehr geistvoll anzeigend als auf den Kern der Fragen dringend.

Die durch Schnitzler und Bahr sich ankündigende Reaktion war in Frankreich schon bedeutend vorgeschritten, als man in Berlin und München die letzten aus dem Zolaismus gezogenen Konsequenzen erst als Zukunftsprogramm verkündete. Denn so achtunggebietend das Kunstwerk Zolas selbst als ein Positives der Zeit sich behaupten mag: die starre synthetische Formel, die sein Urheber für die Dichtung und die Kunst überhaupt aus seinem Schaffen ableitete, stieß in Frankreich weit mehr auf Widerstand als unsere deutschen Zolaisten wußten. L'aplomb de Zola en matière de critique s'explique par son inconcevable ignorance, schrieb Flaubert, ein warmer Bewunderer des Dichters der ‚Rougon-Macquart' schon 1878 an eine Freundin. Dem soziale Heilmittel anpreisenden Naturalismus

setzte sich zeitig ein zum Besondersten langender Individualismus widerstrebend entgegen. Freilich in sehr verschiedenen Graden von Klarheit und Gesundheit. Die entschiedenste Nuance der künstlerischen Kultur in Frankreich war von den siebziger Jahren ab durch den Impressionismus bestimmt; da jedoch in der Dichtung auf das Ideelle, auf das Substrat nicht im gleichen Maße Verzicht geleistet werden kann wie in der Malerei etwa, suchte man in der Stoffwahl solche Gegenstände hervor, an denen die Reaktionen besonders sinnfällig aufzuweisen waren. Die Lyrik, in Frankreich eigentlich hiermit zum ersten Male eine neue, eigene Note anschlagend, war mit diesem dichterischen Impressionismus vorangegangen: Baudelaire, dann Verlaine, denen in ähnlichen Linien Villiers de l'Isle-Adam und Malarmé gefolgt waren. Während Zolas Theaterstücke ‚Thérèse Raquin', ‚Le bouton de Rose', ‚Les Héritiers Raboudin' offenbar versagten, fand Daudets ‚L'Obstacle', ein gegen den Vererbungswahn des Zoalismus gerichtetes Drama, Beifall, und nachdrücklich regte sich gerade auf dem Theater wieder eine ideal-poetische Richtung, die vom Naturalismus einzig die impressionistische Methode mit hinübernehmen wollte, la recherche pédantesque des sensations rares, wie Lemaître deren hervorstechendsten Zug genannt hat. Bei Dichtern von noch nervöserer Beanlagung konnte man auch von einer folie sensationniste reden.

Das gebot möglichste Vereinfachung; man mußte sich der naturalistischen Verpflichtung entziehen, den ganzen Erscheinungskomplex, ohne Auswahl und Abstriche, wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, an das Unwesentliche so viel Kraft zu verschwenden, daß das Wesentliche, eben der seelische Prozeß, den man in den leisesten Nuancen verlaufend aufzeigen wollte, darunter zur Undeutlichkeit erdrückt wurde. Dazu kam, daß gerade der konsequente Naturalismus oder auch Realismus, daß jede Weltbetrachtung, die die Gesamterscheinungen und wirtschaftlichen Entwicklungen ursächlich vorordnete, daß jede kollektivistische Tendenz in der Literatur und Kunst das Individuum schließlich in eine recht undankbare Position verweist. Sich so zur Nebensache, zur axiomatischen Erscheinung herabgedrückt zu sehen, dem widersprach um so heftiger der Subjektivismus, je mehr er, vermöge größerer gesunder oder nervöser Reizsamkeit, seine Empfindung als den Pulsschlag der Welt betrachtete. Der moderne Mensch mit seiner impressioniblen Seele fühlte sich gleich der Stahlspitze der metronomischen Instrumente, die auf Haaresschärfe, in deutlicher Reaktion, die Vorgänge im Erdinnern und die der kosmischen Umwelt anzeigt und zu beobachten erlaubt. Die Überzeugung von der Unfreiheit des Willens sah sich, wenn sie den Weg der vernunftgemäßen Verknüpfung der Dinge zur Erklärung

des positiv empfundenen Strebens und Erleidens abgesucht hatte, doch wieder zu der Einsicht oder wenigstens zu der Annahme gedrängt, daß die Seele nicht als ein Produkt zweiter Ordnung an die Erscheinungen gebunden sei, sondern samt diesen als ein Produkt erster Ordnung aus einer tieferen, verborgenen Weltkraft ihr Dasein habe und ihre Strebensrichtung. Dieses Belauschen der Seele führte weit öfter zu einer Gläubigkeit an den mystischen Grundzusammenhang alles Lebens, als etwa zu einem metaphysischen Monismus, der in freudiger Zuversicht auf die unsterbliche Tendenz der Seele zur Entwicklung eines freien Idealismus strebt. Gewöhnlich zeigen sich aber beide Tendenzen: die zum Mystizismus und die zum Monismus, gemischt; und in Verbindung mit einer impressionistischen Kunstmethode charakterisiert diese Mischung die „Neuromantische Kunst" der letzten Zeit.

Ihre Anfänge reichen, wie gesagt, weit zurück: in einzelnen Zweigen bis in die Mitte der sechziger Jahre. In England scharte sich um den Präraffaelismus die literarische Gruppe, der Ruskin die Richtung gab, aus deren Abfolge endlich auch der englischen Bühne, um deren Reform William Archer großes Verdienst als dramaturgischer Anreger hat, wieder originelle Dichter und nicht nur Adaptatoren entstehen sollten, wie Oskar Wilde und der Ire Bernhard Shaw. In Frankreich führte er über die Linie Baudelaire-Verlaine zu der eigenartigen Blüte der „Cabarets", zu dem Dichterkreis der Rosenkreuzer und brachte der Bühne ein poetisches Talent wie Edmond Rostand (Cyrano de Bergerac, La Princesse lointaine, Les Romantiques, L'Aiglon). Das Subjekt flieht wieder aus der Wirklichkeitswelt in eine abseitsliegende, besondere, eingeschränkte und sucht sich, wie die alte Romantik, ein esoterisches Milieu. Es verabscheut vor allem den „Bourgeois". Dramatische Räusche kann man die Dramen nennen, die der Neuromantismus D'Annunzios hervorbringt, von dem namentlich ‚Gioconda' bei uns bekannt geworden ist.

Einen ganz eigenartigen lyrisch-dramatischen Stil aber fand dieser Neuromantik der Belgier Maurice Maeterlinck. Maeterlincks Weltanschauung erscheint in seiner jugendlichen dramatischen Dichtung durchaus als ein fatalistischer Mystizismus. Er selbst hat sich dazu bekannt, daß ihm Tod und Verhängnis die bestimmenden Mächte des Lebens waren: „die Triebfedern dieser kleinen Dramen (L'Intruse, Les Aveugles, La Mort de Tintagiles, Princesse Malaine u. a.) war die Angst vor dem Unbekannten, das uns umgibt". Er hatte ihr keine im menschlichen Vermögen liegende Waffe entgegenzusetzen, und so forderte er unsere Mitleidenschaft heraus und unser Verständnis für die leisen psychologischen Leidenssymptome,

die uns, mehr fast als das gröbere Erleben, unser tragisches Gewirr anzeigen, und die wir im Leben gewöhnlich brutal überschreien. Sein Kunstmittel dabei war ein außerordentlich verführerisches: er zeigte uns Menschen, gleichsam ohne alle Erfahrung: sie wissen nichts von der Welt und reagieren darum in einer schmerzhaft-süßen Weise auf jeden Hauch einer Leidenschaft; oder er zeigt uns Menschen in der stumpfen Ergebenheit vegetierender Geschöpfe, die dem Verhängnis blind entgegentrotten, bis der Instinkt, von plötzlicher Gefahr geweckt, in furchtbarer Angst aufschreit. Es ist klar, daß damit ein Ethos echter Tragödie nicht erreicht wird; alles, was nachklingt, ist eine schmerzlich sehnsüchtige Resignation und der Wunsch, sich mit dem Tod und dem Verhängnis ohne viel Schmerz wieder zu vereinigen, wir wir von ihnen entlassen sind, an ihren Fäden in der Welt schwirren und, wie der Nachtfalter in dem Licht den Tod, die uns verderbliche Illusion umgaukeln. Aber diesen traumhaft gestimmten Instrumenten entlockte Maeterlinck als Künstler wundersamste Melodien, von einem Ton- und Farbenzauber selten erlebter Art. Und das oft märchenhaft zarte Bild reckte sich zuweilen, in der symbolischen Beleuchtung, in der es steht, zu kühner und treffender Bedeutsamkeit empor.

Hier hat sich also der Determinismus zu einem bewußten Fatalismus zurückverwandelt; den gleichen Prozeß sahen wir Gerhart Hauptmann im Fuhrmann Henschel vollziehen, der eine Übersetzung dieser Maeterlinckschen Welt in schlesischen Naturalismus ist. Das weitere Schaffen Maeterlincks steht zu ersichtlich noch im Ringen um eine höhere Gestalt der Idee, so daß es uns bisher nichts gebracht hat, was ähnlich bestimmend ästhetisch gewirkt hätte wie seine Jugenddichtung.

Als einstweilen unbedingt beifällig zu begrüßendes Resultat aller dieser artistisch-esoterischen Bestrebungen, die sich im Bereich der Neuromantik halten, ergab sich ein im exakten Ausdruck wesentlich verfeinerter Stil der Prosa sowohl als des Verses. In Deutschland trat Hugo von Hofmannsthal als Dramatiker in dieser Hinsicht sehr bemerkenswert in den Vordergrund; seine Versprache ist von erstaunlich impressionistischer Kraft, dabei von selten erreichter Glätte und Melodik: er gab der Bühne ‚Tor und Tod', 1892, ‚Die Hochzeit der Sobeïde', 1899, ‚Elektra', 1903. Hier, bei Maeterlinck und Hofmannsthal, sind Anläufe, die das Gebiet psychologischer Erfahrungen ungemein bereichert und Mittel bereitet haben, einen oft bezwingenden ästhetischen Reiz aus den geheimsten und leisesten Regungen der Seele und der Triebe abzuleiten und zu verdeutlichen. Der dichterischen Kraft aber, die mächtig wäre, nachdem so viel und so lange zerteilt, zerlegt und in seiner Reaktions-

fähigkeit aufgewiesen worden ist, wieder zu verbinden, von der dramatisierten Novelle zum Drama fortzuschreiten, das uns eine Wachstum verbürgende ethische Welteinsicht zweifellos verkündete — müssen wir harren.

* * *

Gegenüber den weit einheitlicheren Linien der in der Dichtung sich spiegelnden Strömungen der Zeit vor der Reichsbegründung durchkreuzen sich in dieser neueren Periode Anläufe zu weltanschaulicher Gestaltung sehr verschiedener Art; inhaltlich ebensoweit auseinanderstrebend wie auf der Suche nach einem neuen Stil und mannigfach experimentierend. Ihnen allen gemeinsam ist die Reaktion gegen die Beschaffenheit eines nach außen zwar überaus erfolgreichen, innerlich aber durchaus unfruchtbaren Lebens. Die nachdrücklichste Stoßkraft war, wie wir sahen, bei der des Naturalismus. Sein Prinzip der Aufdeckung kausaler Zusammenhänge unter Anwendung physiologischer und naturwissenschaftlicher Methoden schien sich als unwiderlegbar durchzusetzen, während in den Gegenströmungen immer noch am alten Illusionismus festgehalten wurde, durch Kräftigung des von allen Bedingtheiten abgelösten reinen Humanismus die durch den materiellen Zeitgeist nur irregeleiteten Strebungen wieder zu regenerieren. Doch war auch hier die alte Sicherheit nicht mehr unerschüttert: man war bescheidener geworden in der Pose des Bewältigenkönnens. „Einen Umweg gemacht! Groß genug ist der Plan!" ruft der große Krumme Ibsens dem Erzillusionisten Peer Gynt zu. „Grade durch", auf den Kern der Zeitaufgabe zu dringen vermochte kaum einer noch: die Probleme zu umschreiben, Ausflucht vor ihnen zu suchen, oder sich zu begnügen, an irgendeinem der durch sie verursachten Symptome Gestaltungsvermögen zu bewähren — anderes blieb schließlich nicht übrig. Die Erkenntnis der ungeheuren Relativität aller Thesen, aller Strebungen, hatte selbst die das Wesen der Zeit richtig Begreifenden in Bann geschlagen. Und wollte man schon aus dem Illusionismus auch der kollektivistischen Tendenzen heraus, so zeigte sich keine andere Möglichkeit dazu, als doch wieder in einem verstärkten Individualismus sich zu verschanzen, der nun aber, wie in allem praktischen Handeln so auch in der geistigen und ethischen Haltung, geradezu in den Egozentrismus hineintrieb. Je weniger der Einklang mit anderen herzustellen war, der mit den vielen aber und „Vielzuvielen" als Banalität verabscheut wurde, desto nachdrücklicher mußte das „Ich" sich betonen, um sich durchzusetzen oder doch zu behaupten.

In zwei dramatischen Gestaltern dieser die Mentalität des neuen

Jahrhunderts vorbereitenden Zeitstrecke ist der überbetonte Individualismus in schärfster Form der Befangenheit im egozentrisch-ideellen Manismus in Erscheinung getreten. Beider nachhaltige Wirkung sollte sich allerdings erst außerhalb des hier betrachteten Zeitrahmens einstellen, aber ihr kräftigstes Schaffen wurzelt doch ausdrücklich in den soziologischen Gegebenheiten dieser letzten Dezennien und ihrer Ideologien. Der eine unter der Vielspaltigkeit und den Widersprüchen einer in Zersetzung begriffenen Gesellschaftsform vom Fluch des Egozentrismus aus jedem Hoffnungsbereich menschlicher Sozietät ausgetrieben und unter diesem Fluche bis zur Selbstzerstörung leidend: August Strindberg. Der andere, ein vom gleichen Dämon zum Bewältiger der der seelischen Erkrankung der Zeit zugrunde liegenden sittlichen Verlogenheit Emporgestachelter: Frank Wedekind.

Strindberg kann nach seinen Anfängen aus der Zeitstimmung heraus zunächst auf die einfache Formel eines Opponenten gegen Ibsen gebracht werden. Der im allgemeinen immer scheuvollen Verehrung des Weibes bei Ibsen, als der Trägerin schicksalsgemäßer, weil im naturhaften Urgrund verwurzelter Gerichtetheit, setzte Strindberg die Entlarvung der aller sittlichen Fundamente entbehrenden ewigen Verderberin aller Manneskraft und Mannesmoral entgegen. Ibsens Puppenheim, als Streitdrama für die Emanzipation der Frau verstanden, hat Strindberg eingestandenermaßen zu jenen Schöpfungen angestachelt, die in schärfster Zuspitzung und in fast sofort meisterhafter Gestaltungskraft von bisher unerlaubter Kühnheit das haltlose Gewissen der Zeitgenossen betäubten oder zu schreienden Protesten aufwühlten: ‚Der Vater‘, ‚Gläubiger‘, ‚Fräulein Julie‘, ‚Kameraden‘, ‚Rausch‘ boten Erscheinungen von ebenso verwegen anklägerischer Kraft wie sie die zuckende Qual verrieten eines unter der Erschütterung aller geglaubten Werte und aller sittlichen Potenzen in sozialen Gegebenheiten unerhört Leidenden und Erleidensfähigen. Auch hier war Entlarvung des Illusionismus, nur gerade eines des von Ibsen bekämpften entgegengesetzten: das ideale „Heim“, als die Geburtszelle sittlicher Erstraffung, wurde als die siebente Hölle seiner Maskierung entkleidet. Der nächste Erfolg aber war der gleiche wie bei Ibsen: auch Strindberg wurde ein Anschwärzer des Lebens genannt, der nicht einmal die Fähigkeit des anderen aufbrächte, irgendwie einen Ton hoffnungerweckender Zuversicht in den Nachtbildern pervertierter Menschheit aufleuchten zu lassen, ein Querulant, der sein eigenes Un- und Mißgeschick der ganzen Welt zur Last lege. Das war Vordergrundswirkung: dahinter stand von vornherein eine schöpferisch sich gebende Fruchtbarkeit umfassendster Art, von genialen Zügen durchleuchtet

und auf allen Gebieten der Dichtung wie der Naturbetrachtung und der Geschichte, selbst auch wissenschaftlicher Analysen sich begabt erweisend. Für einen Autodidakten, der er war, erstaunlich und Achtung erzwingend. In allen Sätteln schien er gerecht; aber die Rüstung, die er dabei anlegte, trug er nicht in Zuversicht auf seine Kraft: sie sollte nur tausend bereits eiternde Wunden bedecken. Er erschien als Angreifer und war im Grunde doch immer der von Furcht gejagte unselige Erbe der Mißbildung vor ihm lebender Menschheit, der unerlösbar an nicht gutzumachender Schuld aller Vergangenheit schleppt und sich verdammt fühlt, sie auch in alle Zukunft mit hineinzunehmen. Davon empfing sein Drama sein unverlöschliches Gepräge: in einem Weltbild ohne Horizont, einzig auf den grell beleuchteten Vorder- und Mittelgrund beschränkt. Ein ganz dem Schicksal außer seiner Verfallener, der sich an ihm nicht ändern kann und nicht durch dasselbe geändert wird. Der geistige Zusammenbruch, den er um die Jahrhundertwende erlebte, brachte darum in der Krisis wohl die ihm abgenötigte Unterwerfung unter die Gnadenmittel religiöser Bekehrung, brachte die Büßerhaltung des sich nun als Märtyrer einer vom Geiste des „Urbösen" beherrschten Welt Fühlenden — aber keine Straffung seines Ethos ins Positiv-Schöpferische. Diejenigen seiner Dramen, die eine solche Wendung ankündigen, sind im Zwielicht einer rekonvaleszenzsüchtigen Weichheit oft verführerisch vergoldete Rückfälle in Romantik; jedoch mit Gipfelungen dichterischer Schönheiten, die auch den diesem Quietismus Widerstrebenden durch ihre Magie bezwingen: ‚Nach Damaskus', ‚Ein Traumspiel', ‚Advent' sind Dokumente erschütternder seelischer Enthüllungen eines von den Lebensmächten zutiefst Verwundeten. Aber sie leiden unter den mystisch-religiösen Verkleidungen am nämlichen Gebresten seines ganzen dramatischen Schaffens: der Erfahrungskomplex wird nicht zu ideeller Fassung durchleuchtet. Des Dichters Welt zeigt sich nach wie vor zugemauert nach allen Seiten hin; es gibt aus ihr keinen Weg zur Flucht — keinen zur Freiheit. Es fehlt ihr — und somit auch dem wertesuchenden Bedürfnis der Menschenseele — die Perspektive der möglichen Aufgabe im Zukünftigen. Strindbergs Rückfall nach den Erlösungsdramen in die urpessimistische und nun im Grunde wieder gänzlich glaubenlose, nihilistische Welteinsicht brachte darum im ästhetischen Sinne wohl noch eine Steigerung seines Vermögens: — ‚Wetterleuchten', ‚Totentanz', ‚Gespenstersonate', ‚Scheiterhaufen' stehen im Höchstglanz dieses stärksten Talentes der Zeit — aber keine Veränderung seiner Welteinsicht.

Mit Anbruch des neuen Jahrhunderts hat Strindberg sich auf der deutschen Bühne eine dominierende Stellung geschaffen. Das

Maß seiner Wirkung auf alle gleich ihm Zielungläubigen, von den Massen wie von der Kritik als zwingend anerkannt, sollte in der Zukunft zutreffend bezeichnen, in welchem Maße auch die innere Haltung des Zeitgeistes und die Kraft zur Selbstbesinnung und Selbstbestimmung unter der anarchischen Zersetzung aller Wertbegriffe erlahmte. Sein persönliches Bekenntnis: „ihm erscheine die Welt durch Widersprüche so kompliziert, daß er die Synthese nicht finden könne", kann vielleicht als das heraufkommende fast allgemein empfundener Abdankung des Willens gelten. So ist Strindberg selbst in seinen „Konfessionen" dem wahrhaftigkeitsfähigen Gefühl mehr erschütternde tragische Erscheinung, als daß sein Drama in irgendeinem höheren, metaphysischen Sinn als Tragödie bestehen könnte. Als Tragödie, wie sie uns heute vonnöten wäre: die Bereitschaft zu jedem Opfer darlegend um des Einsatzes willen der ganzen seelischen Wirklichkeit, wenn es die individuelle Erfüllung gilt des gefühlten immanenten Schicksals zur Zukünftigkeit, zu dem „Wozu", dem „neuen Wozu" Nietzsches.

Frank Wedekind glaubte an ein solches „Wozu" und meinte, den Weg dahin zu kennen. Wie Strindberg steht er als isolierte Erscheinung zwischen den „Richtungen" der Zeit; keiner einzuordnen, sondern mit dem Willen, selbst eine Richtung zu begründen. Nicht als ein Erleidender der Zeit, vielmehr als ein ihr das Urteil aus gerechtestem und um die sittliche Rettung wissendem Sinne Vollstreckender. Vom Naturalismus haben beide, Strindberg und Wedekind, den einen allem vorgeordneten Willen aufgenommen: zu zeigen „Was ist" — rücksichtslos, wahrhaftig und ohne Beschönigung. Daß dieses „Was ist" bei keinem Dichter etwas anderes sein kann, als das, was für ihn ist, für ihn sein soll, und sein muß als Voraussetzung für sein Weltbild, ergibt, bei gleichem Willen beider, den Unterschied in der Erfassung des disparaten Weltzustands. Die Konsequenz dieses unumbiegbaren Befangenseins schließt den Irrtum nicht aus, der trotzdem ein fruchtbarer Irrtum sein kann, wenn über dem „Was ist" das „Was sein kann und sein wird" überredende Gefühlsmacht erlangt. Darin war Wedekind gegen Strindberg im Vorsprung. Seine ganze Kraft ist gegen den einen zentralen Sitz des Illusionismus entflammt: im Erotischen. Eine Erziehung durch des Lebens abenteuerlichste Möglichkeiten hat als skeptische Beimischung zu hemmungsloser Hingabe an die Erscheinungswelt, deren Genuß ihm Verehrung abgewinnt, einen leidenschaftlichen Intellektualismus erzeugt, der jeder Art romantischer Einkleidung des Trieblebens Fehde ansagt. Überwinden heißt ihm souveräne Herrschaft gewinnen und üben über den Eros in jeglicher Gestalt, indem wir ihn zurückversetzen auf sein eigenstes und allei-

niges Gebiet: des Geschlechts. Nur da, nur so, indem wir willig seiner Übermacht uns einordnen, werden wir seiner Herr und befehlen ihm Erfüllung, wo er, wenn wir ihm sein Recht versagen oder verkümmern, in zerstörender Gewalt den einzelnen wie die Gesellschaft zugrunde richtet. Was zu fürchten ist in seiner Entfesselung soll gefesselt werden durch die freiwillig ihm zugestandene Anerkennung, Verehrung, Heilighaltung. Alle Zerstörungen des gewaltsam sich befreienden und seine Vorherrschaft an sich reißenden Urtriebes sind Racheakte der beleidigten Natur. Es hilft nichts, die von ihr geschaffene Huldin in der Gestalt des Weibes sich zu vergeistigen als körpergewordenes metaphysisches Wesen des Logos, oder — weil das unmodern geworden ist — als „süßes Mädel", als neuzeitliche Aspasia, als demi-vierge Lilith zu verkleiden: das sind die „Lamien" aus der Walpurgisnacht unsrer Zeit, vom Urschoß der Natur als rächende Verderberinnen ausgespieen; und lediglich infolge der widernatürlichen Unterdrückung des Sexus und der falschen Erziehung in verheuchelten Moralbegriffen. Vom menschlichsten Mitgefühl eingegebene Inschutznahme der solcher Mißerziehung zum Opfer Gefallenen geht dabei Hand in Hand mit dem inquisitorischen Zwang zur Entlarvung der das Leben unterhöhlenden heuchlerischen Moral.

Von da aus erwächst seine Sendung und erweitert sich zum Kampf gegen die Ideologien schlechthin im modernen Gesellschaftszustand. Nicht gegen die Moral überhaupt, wie man fast schmerzhaft aufgeschrien hat; viel eher könnte man von Wedekind sagen, er habe eine terroristische moralische Diktatur über die Welt verhängt, um ihr richtige Moralerkenntnis aufzuzwingen. Und während Strindberg in seiner synthetischen Wurzellosigkeit immer von einer Ideologie ausgeht und ihr Scheitern der Welt zur Last legt, weil sie dem „Dungherrn" verfallen ist, weil im Weibe das Böse an sich zur ewigen Wiederkehr gelangt, befestigt sich Wedekind von vornherein in der synthetischen Ablehnung solcher Zerspaltung metaphysischer und natürlicher Triebanlagen. Er kennt nur den einen Urquell aller überhaupt möglichen Erfassungen des Lebens, und in seiner Leugnung oder Verkünstelung den fehlerhaften Ausgang, durch den es mißrät. So stellen die beiden, obwohl völlige Gegensätze, weil beide in den polaren Extremen der seelischen Struktur verhaftet sind, doch Bild und Gegenbild des zeitlichen Sittlichkeitsbewußtseins dar. So viele Ähnlichkeiten ihr dramatisches Werk in der Aufweisung dessen enthält, „was ist", verlaufen die Linien doch in durchaus entgegengesetzter Richtung. Der haltlose Egozentrismus bei Strindberg ist bei Wedekind vom Ausgang aus befestigt in der synthetischen Ablehnung jedes Dualismus, wird schließlich jedermann

und aller Welt als ein heiliges Recht zugebilligt, ja aufgenötigt. So kommt Wedekind, wie Strindberg, konsequenterweise auch zu seinem Erlöser- und Erfüllerbewußtsein. Die durchaus idealistische Absicht, „die Freude am Geist und die Ehrerbietung vor der Erscheinungswelt miteinander auszusöhnen", führt — wiederum wie bei jenem — ebenso folgerichtig dahin, daß er sich immer mehr in den Mittelpunkt seines Dramas stellt als den Märtyrer seiner Subjektivität. In den Zeitraum unserer Betrachtung aber fallen vorwiegend jene ersten Würfe, in denen das Gefühl für das Objekt, für die Opfer der von ihm gegeißelten Widermoral ihn zum ergreifenden und gestaltungsvermögenden Dichter emporwachsen ließ: ‚Frühlingserwachen' (1891), ‚Der Erdgeist' und ‚Die Büchse der Pandora' (1893) gewannen zentrale Bedeutung für das Theater trotz aller offiziellen und gemeingefühlsseligen Anfeindungen des „unmoralischen Weltverlästerers". Die Erweiterung des Wedekindschen Urmotivs auf andere Erscheinungsformen moralischer Korruption im sozialen Gegenwartsbilde zeigten ‚Der Kammersänger' (1897) und ‚Der Marquis von Keith' (1900); dazwischen freilich enthüllte der 1896 erschienene ‚Totentanz', auch ‚Tod und Teufel' betitelt, die in der späteren Produktion immer deutlicher zutage tretende Dialektik, die Wedekind schließlich um den erstrebten Ruhm brachte, als Schöpfer einer neuen Tafel der Werte zu gelten. Überwiegend intellektuelle Erhitzung lähmte in der Folge die in den früheren Dramen auf die knappste Form gebrachte sinnliche und sprachliche Gestaltungskraft, worin Strindberg bis ans Ende seines Irregangs ihn schöpferisch weit überragte.

Die völlige Entlarvung des Illusionismus im Werke beider Dichter, wenn auch von ganz verschiedenen persönlichen und sachlichen Einstellungen ausgehend, verlieh ihnen für das Theater der kommenden Zeit dauernde Aktualität.

XVI

Die Bühne der Neuzeit

Die Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf die theatralischen Unternehmungen aller Art war kaum Gesetz geworden, als sich die Spekulation, ersichtlich lange schon gerüstet, beeilte, die dargebotenen Chancen auszunutzen. Innerhalb Jahresfrist entstanden im norddeutschen Bundesgebiete an neunzig neue Theater im eigentlichen Sinne. Weit größer noch war die Anzahl der bereits vorhandenen und neu hinzukommenden Vergnügungsanstalten, die nun, nachdem die einengenden Schranken gefallen, ihre Darbietungen zum theatralischen Genre erweiterten. Diese Anstalten „artistischen" Charakters, wie Zirkus, Café chantant, Tingeltangel, Variété, hatten von jeher der Schaubühne eine Konkurrenz bedeutet; da sie jedoch nicht in das eigentliche Gebiet der dramatischen Künste hinübergreifen durften, fiel ihre Wirksamkeit mehr unter die Frage des Geschmacks als unter die der dramaturgischen Fürsorge. Das änderte sich nun. In den Tingeltangeln wurde eine Gattung Dramatik eingeführt, die den erbärmlichen Abhub der Possen, Operetten und Volksstücke, zu fürchterlichen monstra zusammengeknetet, aufwies, in denen der Couplet-Komiker und die „Chansonette" als dramatis personae glänzten. Im Zirkus wurden Equilibristik, Tierdressur und Clownwesen einer ehrgeizigeren künstlerischen Phantasie dienstbar gemacht: es bürgerten sich dort, unter Entfaltung von Aufzügen, Pantomimen und Balletts, jene Schaustellungen ein, deren Prunk nicht selten das auf den großstädtischen Opernbühnen Gewöhnte in den Schatten stellte und die sinnlichen Bedürfnisse in bedenklichem Grade befriedigte. Die Variétés nahmen einen ungeheueren Aufschwung durch den Reichtum an Abwechslung in ihren Programmen, so daß mit der Zeit Etablissements, wie Ronacher in Wien, Wintergarten und Apollo-Theater in Berlin Zentralstätten zeitgenössischer Kunstkultur wurden; fast ebenso wichtig, oder wichtiger noch als irgendein

anderes öffentliches Institut für künstlerische Interessen. Ihr Übergewicht lag in der günstigeren wirtschaftlichen Situation: bei geringen feststehenden Kosten — da ein konstantes Künstlerpersonal nicht angestellt wurde — waren sie imstande, die virtuosen Kräfte ganz außerordentlich zu entlohnen, und lockten so Sänger, Sängerinnen, Tänzer, Musiker und Komiker aus den festen Künstlerverbänden auf ihre Bretter.

War darin schon ein wirksames Motiv gegeben, den immer sehr lockeren Berufsgeist der gesamten theatralischen Künstlerschaft von festeren Zielen des Ehrgeizes abzuziehen, so trug anderseits auch die rapide Vermehrung der wirklichen Theater nicht wenig dazu bei, die wirtschaftlichen Zustände in diesen Berufskreisen, die äußerlich üppig zu gedeihen schienen, durch den Zuzug eines Proletariats schlimmer Art zu gefährden. Leider fehlt eine die kürzeren Perioden dieser Vorgänge charakterisierende Statistik. Für den Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren stellt sich jedoch etwa folgendes Verhältnis heraus: man zählte vor 1870 im Gebiete des heutigen Deutschen Reichs ungefähr zweihundert wirkliche Theater mit etwa 5000 Angestellten künstlerischen Berufs; 1896 hatte sich die Anzahl der Theater verdreifacht und ebenso die der Darsteller aller Art. Die Nachfrage nach theatralischem Menschenmaterial war also eine ungemein gesteigerte; und wie ihr Genüge geschafft werden konnte, das ergibt sich eigentlich schon aus den Zuständen, die vor dem Eintreten dieser außerordentlichen Konjunktur an den deutschen Bühnen herrschten.

Das Theater hat immer einen großen Bruchteil auf anderen Gebieten gescheiterter Existenzen aufgenommen, die ohne ausgesprochene Begabung, mit sehr geringen Begriffen für die Aufgaben des Berufs, für dessen Pflichten, und meist ohne jede Fähigkeit zur Hingabe an ein gemeinsames, mehr oder minder ideales Ziel hier ihre Zuflucht suchten. Von einer strengen oder gar obligatorischen Vorschulung dieser Elemente ist nie viel zu merken gewesen, obwohl, wie wir wissen, die „Hochschule für dramatische Schauspielkunst" eine der stehenden Forderungen der Dramaturgen war. Der Strebsame diente sich von der Pike, unter Anlehnung an vorhandene Muster, wenn nicht zur Meisterschaft, so doch zur braven Mittelmäßigkeit hinauf. Das dem Ehrgeiz vorgerückte Ziel war früher nur nebensächlich ein materielles, vielmehr dagegen eins des Ranges: vom Opernsänger abgesehen und von den Reise-Virtuosen der Schauspielkunst, war für die allermeisten die Anstellung an einem der dreißig Hof- und größeren Stadttheater, die „Jahreskontrakte" boten, das heißt, die ihre Kräfte für mehrere Jahre mit fortlaufendem Gehalt — an Stelle der sonst überall üblichen Saison-Kontrakte — anstellten, woraus dann im günstigen Falle eine lebenslängliche

Versorgung erwuchs: die im künstlerischen wie im bürgerlichen Sinne wünschenswerte Krönung der Laufbahn. Der „Hofschauspieler", selbst der in einer kleinen Residenz, das Mitglied eines Stadttheaters, wo feste wirtschaftliche Garantien seitens der kommunalen Verwaltungen und etwa gar noch die Aussicht auf Pensionierung geboten waren, fühlte sich von vornehmerem künstlerischen Rang und hielt etwas auf das Prestige seiner Bühne, die durch ihre privilegierte Stellung das an den Saisonbühnen und den zweiten Theatern oft gebotene Befassen mit minderwertiger Kunst von sich weisen konnte. An den meisten dieser Institute stellte man sich beispielsweise rigoros gegen die Einführung der Operette und anderer Gattungen von trivialer oder frivoler Komik. Man engagierte an ihnen keine Schauspieler, die von der Vorstadtbühne oder vom „Rauchtheater" kamen; wurde an einer solchen Anstalt ein besonderes Talent entdeckt, das die offizielle Bühne gern gewonnen hätte, so suchte man ihm irgendwo anders erst eine Stellung zu schaffen, damit das Odium verwischt und das Mitglied dadurch hoftheaterfähig wurde. Ebenso hielten sich die Mitglieder der vornehmeren Theater von Gastspielen an minderwertigen Bühnen fern.

In diesen Zuständen und Anschauungen trat mit den Folgen der Gewerbefreiheit ein gründlicher Wandel ein. Die Leitungen der bis dahin privilegierten Theater setzten, als ihnen durch ständige oder gastierende Konkurrenzbühnen immer von neuem empfindlicher Schaden zugefügt wurde, bald alle Rigorosität beiseite. Jedes Genre wurde willkommen und jeder Schauspieler, wenn sie nur die Leute ins Theater zogen. Ebenso dachten natürlich bald auch die Darsteller selbst. So entwickelte sich sehr rasch ein schwungvoller Handel mit den vorhandenen einigermaßen leistungsfähigen Kräften, bei dem die Agenten, die natürlich auch bei den Gründungen neuer Bühnen die Hand im Spiele hatten, ihren Weizen ernteten. Der größere Gewinn lockte aus den Verbänden der alten Ensembles fort in die neuen Unternehmungen. Es tat sich eine solche Fülle von Chancen auf, daß der nur einigermaßen sich vertrauende Schauspieler das Vorurteil für die konsolidierten Dauerengagements in den Wind schlug und sich der Spekulation der neuen Kunstpächter willig anvertraute. Natürlich trat hierbei der Zug in die Großstädte und namentlich nach Berlin, das nun in jeglichem Sinn die Zentrale theatralischer Kultur wurde, besonders hervor.

Der ungleich zahlreicher benötigte Nachwuchs aber, das dem Theater zulaufende Noviziat, war sicherlich von schlechterer Beschaffenheit als je. Wenn von Vorbildung überhaupt die Rede war, so war es die flüchtigste, wie sie gewissenlose Abrichter besorgen. Denn freilich entstanden mit den neuen Bühnen auch eine große Anzahl

von Theaterschulen, offiziell unterstützte und private, gewöhnlich unter der Leitung von ausgedienten oder gescheiterten Bühnenmitgliedern stehende Abrichtungsanstalten, aber sie wurden gemeinhin so erbärmlich geführt, daß in der Regel guter Wille und bare Bezahlung vollständig hinlangten, damit die Schüler, mit einem Zeugnis über empfangene Ausbildung versehen, sich bei den Theateragenten zur Vermietung anbieten konnten. Auffallend war und ist bei diesen „Theaterschulen", daß immer ein ungemeines Übergewicht an weiblichen — und meist talentlosen — Schülern vorhanden ist. Und der Zusammenhang dieser Erscheinung mit unseren allgemeinen Zuständen ist ein sehr einfacher: während der mittellose junge Mann höchstens durch gutes Glück zum Unterricht bei einem Meister und damit in die Laufbahn kommt, bietet sich den Lehrern immer eine große Anzahl junger Damen dar, die die Ausbildung zum Theater einfach als Deckmantel für eine bessere Art der Prostitution benutzen. Der zweideutige Charakter dieser „Erziehung zur Kunst" ist am europäischen Theater seit der Zeit der Kurtisanenschulen des Rokoko wohl nie ganz geschwunden. Im ‚Journal de Stendhal' findet man sehr vielsagende Aufzeichnungen über die Art der Unterrichtsstunden junger Schauspielerinnen bei bekannten Meistern der Comédie française; diese gaben ganz herkömmlich den Vorwand ab für bereits bestehende Verhältnisse oder dienten als Rendez-vous-Ort für die Dandies von Paris, die dort neue Liaisons schlossen. Mit der theatralischen Massenproduktion, die Hand in Hand ging mit der wirtschaftlichen Entwicklung, mit der Verzehnfachung einer zahlungsfähigen Jeunesse dorée unserer Großstädte, wucherten auch bei uns solche Erscheinungen empor. Schon durch die Pflege der Operette war an den Theatern der Verbrauch von wenig aber gut angezogenen Mädchen bedeutend gewachsen; nun kam der Zirkus dazu, das Variété, die Possentheater mit dem Genre der dramatischen Revues: so viel Gelegenheit für jene zweifelhafte Gattung der Weiblichkeit, die ein Rest von Stolz zwar die gröbere Art der Prostitution verabscheuen läßt, die aber die unterstützende Freundschaft eines Jobbers oder besseren Kommis — durch den Titel der „Künstlerin" in eine höhere Weihe gerückt — für durchaus wünschenswert hält. Es ist kein seltenes Bild, vor den Türen unserer Großstadttheater kleine Schauspielerinnen, die dreißig oder vierzig Mark Monatsgage beziehen, in Equipagen auf Gummirädern dem warm ausgestatteten Heim zustreben zu sehen, während die Darstellerinnen der Hauptrollen sich mit der Droschke oder der Straßenbahn begnügen müssen.

Aber aus welchen Beweggründen immer die Rekrutierung der Schauspielkunst vor sich ging: das Gesamtergebnis dieses massenhaften Andrangs blieb künstlerisch unter den geringsten Ansprüchen.

Der sittlichen Korruption hielt die künstlerische die Wage; die frivole Leichtfertigkeit, mit der sich hier alle Faktoren: Agenten, Direktoren, wohlhabende Lebemänner gegenseitig in die Hand arbeiteten, dem Theater seinen luxuriösen Charakter zu erhalten. Zum Mangel an schulgemäßer Ausbildung kam nun noch der bestimmende Einfluß des verwüsteten Geschmacks, den das Operetten- und Tingeltangelwesen in breiten, jetzt tonangebenden Kreisen großgezogen und in die Gesellschaft, ja in die Familie verpflanzt hatte. Die Groteske der alten Volksposse, die fade Konvention des Melodrams und des Vaudevilles stellten kaum je eine solche Versündigung an der ästhetischen Empfindung dar wie diese Produkte, diese travestierende Afterkunst einer in jeder Beziehung perversen Phantasie. Die Herrschaft der Operette in fast allen Theatern, gerade während jener ersten zehn Jahre der neuen Periode, hat eine Dekadenz hervorgerufen, deren Spuren lange Zeit nicht verwischt werden können. So war das Verschlampen der Schauspielkunst das erste unzweifelhafte Resultat der Theatergewerbefreiheit.

Von dieser Erfahrung ausgehend, erstand darum auch die erste Reaktion gegen das neue Wesen. Man rief nach staatlichen Theaterschulen, ja nach einer Reichs-Theaterakademie. Natürlich vergeblich; und zweifellos wäre eine solche auch ein ganz ohnmächtiges Korrektiv in den gründlich verfahrenen Zuständen gewesen. Was bedeuten die paar Dutzend Talente, die jährlich von den leidlich gewissenhaften offiziellen Theaterschulen in Wien (wo immer wenigstens gediegene künstlerische Kräfte, unter denen namentlich Emil Bürde genannt werden muß, als Lehrer tätig waren) und in München, oder aus der Maria-Seebach-Stiftung in Berlin hervorgehen, gegen die gewaltige Nachfrage — und vor allem gegenüber der gänzlich gesetzlosen Handhabung der Rekrutierung an den Geschäftstheatern!

Die nächste Erscheinung im künstlerischen Freihandelssystem war dann die wirtschaftliche Unsolidität eines großen Bruchteils der neuen Gründungen, die nach kürzesten Fristen zum Bankrott führte oder ältere Institute untergrub, so daß oft um die Mitte des Winters viele Hunderte von Theaterangehörigen brotlos auf die Straße gesetzt wurden, die als lungerndes Proletariat in die Großstädte zurückfluteten. Es gehört zu den Denkwürdigkeiten dieser kulturwirtschaftlichen Errungenschaft, daß in der zweitgrößten Stadt Preußens, in Breslau, das dortige Stadttheater in einem Jahrzehnt fünfmal in völligen Bankrott geriet. Aber auch die anderen Früchte, die wirklich geernteten, waren bedenklich wurmstichig: durch die Beseitigung der Privilegien sollte die gute, die klassische Kunst durch häufigere Aufführungen dem Volke zugeführt werden. Dieser Absicht unserer

Gesetzgeber entsprach es schwerlich, wenn nun auf jedem Vorstadtbrettel wöchentlich ein paarmal die gröbsten Parodien auf Schiller, Lessing oder Shakespeare gespielt wurden. Schauspieler, die an fünf Wochentagen in der Großherzogin von Gerolstein oder im Bettelstudent auf der Bühne stehen, müßten schon alle Genies sein, wenn sie an den beiden übrigen Abenden für Hamlet oder Fiesko, ja selbst nur für dichterische Gestalten von gesundem Menschenverstand glaubhafte Empfindung und einen erträglichen Stil bewahren sollten, zumal diese sogenannten Anstandsvorstellungen der Klassiker genau so gehandhabt wurden, wie es an früherer Stelle von den Nachmittagsvorstellungen geschildert worden ist.

Das Kapitel der Theaterproben ist immer ein schweres Schuldregister in unserer Theaterkultur gewesen. An der großen Mehrzahl unserer Bühnen hat man für ein neues Schau- oder Lustspiel gewöhnlich wohl nie mehr als drei Proben aufgewendet. Für das raffinierte und mit allerlei Kinkerlitzchen, Evolutionen und Tanzballetts überladene Genre der Operette und der in ihre Bahnen geratenen Posse reichte jenes Maß nun bei den bescheidensten Ansprüchen nicht mehr aus. Die Folge war, daß für das ernste, einfach sich abwickelnde Drama und namentlich für das doch jedermann „bekannte und vertraute" klassische Stück die Proben bis aufs äußerste beschränkt wurden. Am Stadttheater in Nürnberg wurde, 1880, Kabale und Liebe mit einem zum großen Teil neuen Personal gespielt: die einzige Probe dazu fand von halb Eins bis Zwei am Tage der Vorstellung statt! Höchst bezeichnend sind auch die hundertfältigen Erfahrungen auf Engagement an großen Hoftheatern gastierender Schauspieler: gewöhnlich findet der Neuling auf der für ihn angesetzten „Szenenprobe" außer dem Regisseur und dem Souffleur nur noch ein paar Vertreter der kleineren Rollen; die höheren Herrschaften haben sich dispensieren lassen. „Das steht ja doch alles fest", heißt es da zur Erläuterung. Das Berliner Königliche Schauspielhaus hat sich lange einer so wenig ehrwürdigen Praxis rühmen können. Die Aufführungen des Schauspiels sanken unter den neuen Verhältnissen fast überall auf ein trostlos niederes Niveau: die ödeste Routine, oberflächlichste Relation der Auffassung, die nüchternste und abgeschmackteste Ausstattung, eine graue, stumpfe Langeweile waren Kennzeichen der ernsten Vorstellungen von Schauspielen und älteren Komödien. Und bald wurde dieses Genre ganz für die Nachmittagsvorstellungen der Sonntage ausgeschaltet. Denn kursfähig für das Geschäft war unter dem Gestirn des freien Wettbewerbs nur noch die Novität, das halbe Dutzend von der Reklame zur Saisonmode hochgeschraubter Neuigkeiten.

War das im Grunde auch früher nie anders gewesen, so traten

doch nun, mit der veränderten Wirtschaftslage, alle mit dieser geschäftlichen Tendenz der Bühnen verknüpften Übelstände unverhüllter hervor. Solange die Theater nicht von der Konkurrenz getrieben wurden, konnte, wo irgend nur ein grundsätzlicher Wille herrschte, eine gewisse dramaturgische Diätetik dem Publikum und dem Kunstpersonal gegenüber beobachtet werden. Man konnte durch ein abwechslungsreiches Repertoire dafür sorgen, daß Geschmack und Kunstübung stets eine Ausgleichung erfuhren, daß der schnelle Fluß der flüchtigen Tageserscheinungen immer wieder durch die Darbietung gediegenerer Werke unterbrochen wurde, daß die Bühnen neben dem Kundenkreis für neue Sensationen sich auch einen solchen für das bleibend Wertvolle — in literarischer Würdigung und in der echter Schauspielkunst — erhielten: ein Stammpublikum, das auch wirtschaftlich einen mehr oder weniger großen Teil der Erträgnisse garantierte, wofür die verschiedenen Formen von Abonnements sich darboten. Der Wechsel der Aufgaben hielt ferner die reiferen Talente in regem Wetteifer und ermöglichte jungen emporzukommen, worauf jede gewissenhafte Bühnenleitung bedacht sein muß.

Alle diese Gesichtspunkte eines an besseren Theatern doch wenigstens angestrebten dramaturgischen Prinzips mußten nur allzuhäufig den durch den Wettbetrieb geschaffenen Notwendigkeiten geopfert werden. In Großstädten, wo mehrere Bühnen bestanden, deren jede nach dem gleichen Genre greifen konnte, gab es bald nur noch einen einzigen leitenden Gedanken: die Jagd nach dem Zugstück für die Saison, nach dem „Schlager". Und das Restchen Bewegungsfreiheit, das den Theaterleitern noch übrigblieb, engte ihnen das von raffinierten Agenten wahrgenommene Zunftinteresse der Modeautoren noch vollends ein. Die Regelung einheitlicher Tantiemenbezüge erwies sich als ganz illusorisch; einmal aus dem früher schon dargelegten Grunde, daß eine große Anzahl der Theater dem Kartell fernblieb, dann aber, weil der Spekulationsgeist der Agenten andere Mittel zur Preistreiberei fand, wie beispielsweise die Einreichungs- oder richtiger Überlassungshonorare, deren Höhe, wo mehrere Bewerber um das Objekt in Frage kamen, je nach der Konjunktur willkürlich hinaufgeschraubt wurde. Oder der Bühnenleiter sah sich gezwungen, um ein glückliches Stück erwerben zu können, zugleich eine ganze Serie verunglückter, wertloser desselben Verfassers, natürlich mit Aufführungs- und Honorierungsverpflichtung, in den Kauf zu nehmen. Ein anderer der französischen Bühne entliehener Zwang war die Verpflichtung, ein Stück so lange ununterbrochen auf dem Spielplan zu halten, als eine gewisse Höhe der Einnahmen durch dasselbe erreicht blieb. Nur das ganz besondere Prestige einzelner vornehmer Bühnen erlaubte einen Wider-

stand gegen alle diese Schrauben einer nichtswürdigen Krämertaktik mit dem geistigen Produkt.

Allen anderen Zielen als denen des Geldverdienens um jeden Preis abwendig gemacht, mußten natürlich die Bühnenleiter ihre Sache auf diesen Hazardbetrieb einstellen. Gab es einen großen Schlag — dem in der Regel so und so viele Nieten vorausgegangen waren — dann wurde das Stück abgepeitscht, solange die durch die hohen Aufführungsziffern geübte Reklame nur überhaupt wirkte. Die alten Schulden wurden dann bezahlt und oft Hunderttausende durch einen solchen Glücksfall gewonnen. Die gleiche Gunst konnte ja in der Tat auch dem nächsten Unternehmen zufallen; dann war vom Geschäftsstandpunkt nichts Einfacheres und Besseres zu wünschen. Nicht selten aber versagte der nächste und auch die folgenden Einsätze auf das Glücksbrett. Das Stammpublikum hatte man sich längst aus dem Hause gespielt; das Künstlerpersonal, seiner Lücken, seiner Abgetriebenheit wegen, war unfähig geworden, gediegene ältere Darstellungen, die den Reiz einer Neuheit aufgewogen hätten, zu leisten: so stellte sich dann der Bankrott ein, und ein neuer Hazardeur trat an die Stelle des alten und fing das Spiel von vorn an.

Bis in die Mitte der achtziger Jahre war eine stete Steigerung der durch diese Verhältnisse auf alle beteiligten Faktoren gleich einwirkenden Kräftevergeudung zu konstatieren: materielles und geistiges Vermögen, Begabung und Geschmack wurden in diesem Treiben in ungeheuerlichem Maße verwüstet. Das dramatische Schaffen auf dem größten Tiefstand des Jahrhunderts, das Publikum sensationshungrig und ohne jeden Maßstab fester Bedürfnisse, die Künstlerschaft von einem breiten Proletariat durchsetzt, ohne Tradition, ohne Stil, ohne rechte Berufsehre und dabei als Zunft ohne ausreichende Macht, der künstlerischen und wirtschaftlichen Unsolidität des ganzen Treibens Dämme ziehen zu können. Und dennoch sollte in der Gesamtheit der Darstellerschaft die Besinnung noch zuerst erwachen. Die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger war hier das erste Korrektiv und wirkte als solches mit zunehmender Macht weiter, sofern eben in einer von so vielen offenkundigen und anonymen Mächten geschobenen Entwicklung der Verband eines Bruchteils der Arbeitnehmer überhaupt wirken kann. Von genanntem Zeitpunkt ab läßt sich eine gewisse Klärung und Konsolidierung der Verhältnisse beobachten. Die Gründerei am Theater ging etwas besonnener vor sich, die vorhandenen Bühnen beschränkten ihren hazardierenden Betrieb, indem sie gewisse Genres als Spezialitäten zu gewinnen und mit gründlicherer Gediegenheit zu behandeln strebten. Durch eine Reihe von künstlerischen Eindrücken, die sogleich zu betrachten sein werden, differenzierte sich der allgemeine Geschmack und da-

durch die Kauflust des Publikums. Vor allem aber trat das wirtschaftliche Leben aus der Phase der wilden Spekulation in die der geregelteren Entwicklung aller Gewerbsverhältnisse. Der ganz und gar chaotische Charakter der Gesellschaft zeigte gleichwohl Ansätze zu festen Gliederungen. Die stetige Progression des Volkswohlstands kam besonders den Theatern der Provinzstädte zugute, die mit den rasch zunehmenden Einwohnerzahlen an wirtschaftlicher Sicherheit gewannen und dadurch oft auch an künstlerischer Bedeutung. Zuweilen aber wurde ihnen auch die Großmannssucht gefährlich: Städtchen, die früher mit einer Wandertruppe zufrieden gewesen waren, wollten nun, wie die Hauptstädte, eine Große Oper haben, so daß infolge der unangemessenen Ansprüche das künstlerische Niveau der Darbietungen durchschnittlich doch ein niedriges bleiben und die wirtschaftliche Solidität wieder mehr als gefährdet werden mußte.

Hier an den Provinztheatern bürgerte sich in solchen Notständen der früher schon erwähnte Unfug des Losschlagens der dramatischen Ware zu herabgesetzten Preisen ein. Von Opern und Schauspielen gab es die Werke der klassischen und der älteren Meister an drei, vier, fünf Wochenabenden zu halben Preisen und nebenbei zur Abfütterung der Abonnenten, die deshalb bald auszubleiben pflegten. Das Geschäft konzentrierte sich auf die Premierenabende und die Sonntagsvorstellungen. In den Großstädten, wo sich durch die Verteilung der dramatischen Jahresernte auf ein Dutzend Bühnen und mehr der Vorrat an zugkräftigen Neuheiten bald erschöpft zeigte, bildete sich eine andere Art der Ausverkaufspraxis heraus, wenn die für die Spielzeit verfügbaren Werke keine hinreichende Zugkraft bewährten. Vor aller Öffentlichkeit die Preise herabzusetzen, würde diese Theater mit einem Schlage aus der Reihe der von der guten Gesellschaft protegierten Vergnügungsanstalten streichen heißen; daher half und hilft man sich denn dadurch, die Eintrittskarten um die Hälfte oder Dreiviertel vom Kassenpreis in allen möglichen Vereinen verhökern zu lassen. In schlechten Geschäftläuften können in Berliner und Wiener Theatern Skatklubs und Kegelvereine die Kunstbedürfnisse ihrer Mitglieder oft zu erstaunlich niedrigen Preisen befriedigen. Die Hauptsache für die Direktionen ist, daß die Häuser gefüllt erscheinen.

So ist denn der auf die öffentliche Meinung und damit auf das Urteil und den Geschmack der im ganzen Reiche nach den Metropolen schielenden Theaterstädte durch die hohen Aufführungsziffern geübte Reklamedruck nicht selten ein zwar unfreiwilliger aber doch ungeheuerlicher Betrug. Sehr oft ist es gar nicht der Wert oder die Zugkraft der Stücke, die zu den hundert Aufführungen verhelfen, son-

dern einzig der Mangel an anderen interessierenden Werken, von denen zwar in jeder Woche eins ausprobiert wird aber wieder verworfen werden muß, weil die Sensation ausbleibt. Unterdessen wird, faute de mieux, das Saisonstück bei halben, nach angegebener Methode künstlich gefüllten Häusern fortgespielt. Und nicht selten hilft die dadurch auf das Publikum ausgeübte Vortäuschung in der Tat so weit, daß die Einnahmen eines bereits versagenden Stückes sich wieder heben. Dabei kommt in Betracht, daß namentlich die Berliner Theater fast ganz vom Fremdenpublikum leben, das täglich neu zu vielen Tausenden die Stadt durchflutet.

Aus diesen Zuständen, mit all ihrer, von fern her nicht richtig zu schätzenden Unwahrhaftigkeit, hat sich jedoch tatsächlich die beinahe absolute Abhängigkeit der gesamten Theaterkultur im Reich von der Berlins herausgebildet. Fast alle Theater — und selbst die großen städtischen und Hofbühnen — haben längst auf eine eigene dramaturgische Initiative verzichtet. Die Statistik der Aufführungsziffern der Berliner und der Wiener Theater ersetzt den dramaturgischen Verstand der Leitungen, bestimmt die Spekulation und prägt die Tagesurteile über die zeitgenössische Dichtung.

* * *

Bevor noch der herben Kritik Wagners an unsern öffentlichen Kunstzuständen die in Bayreuth verkörperte Tat gefolgt war, hatte eine andere Theaterreform auf breitere Massen der Kunstgenießenden eingewirkt und auch auf die Schauspielkunst und den Theaterbetrieb eine unverkennbar starke Anregung geübt: das Meininger Hoftheater und seine Gastspiele.

Bei der großen Wirkung der Meininger kam in erster Linie das szenische Bild in seinem reichen Aufwand als neues Moment zur Geltung. Man muß sich vergegenwärtigen, daß im Gegensatz zur Großen Oper, zur Operette und zu den ins Fabelhafte gesteigerten Künsten des Zirkus und der Variétés, das rezitierende Drama auf allen deutschen Bühnen in jener Phantasiearmut geblieben war, die Laubes Stil fast zum Gesetz gemacht hatte. Nun hatte sich jedoch seit der Mitte des Jahrhunderts in den bildenden Künsten jene Wendung zum historischen Stil vollzogen, der in der Malerei, durch Delaroche und die Belgier Biéfve und Gallait zu uns gebracht, in der Piloty-Schule ihren breiten Ausdruck fand. Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung kam nun auch auf anderen Gebieten ein Bedürfnis nach prunkvoller Repräsentation des Daseins zu Geltung. Durch die Reichsbegründung hatten diese Neigungen neue Nahrung empfangen: die Äußerungen des Lebens sollten sich in monumentalen Formen an die Schöpfungen geschichtlicher Glanzperioden anschließen.

Dabei wollte man seine eigene nationale Marke haben, für die sich, da die Gotik von England in Beschlag gelegt erschien und in Frankreich das Barock als nationaler Stil gelten konnte, eben die italienische Hochrenaissance, der Prunkstil einer reichst entfalteten Lebenskunst als Muster darbot. Es traf gut zusammen, daß die letzte Periode heimischer Kultur bürgerlichen Charakters, die der Städteblüte, an den nämlichen Stil geknüpft gewesen war und ihn zur besonderen Eigenart der deutschen Renaissance entwickelt hatte. Die Antike in der preußischen und bayrischen Übersetzung des Berliner und Münchner Epigonen-Klassizismus war mißliebig und langweilig geworden; die Gotik erinnerte übel an allerhand Katzenjammer, der der romantischen Bewegung gefolgt war: das neue Reich aber sollte sich doch in Kraft, Gesundheit und Herrlichkeit zeigen.

Von Kaiser Franz Joseph nach Wien berufen, richtete, 1869, Makart dort seine bald weltberühmte Werkstatt ein und schuf seine in Renaissance-Räuschen schwelgenden dekorativen Gemälde, darunter, 1873, die Katharina Cornaro für die Berliner Nationalgalerie, dann den Einzug Karls V. in Antwerpen, die einen ungemein bestimmenden Einfluß auf den Geschmack jener Tage übten. Von Makart in Wien und von Piloty in München, wo auch das Kunstgewerbe nach Renaissancemuster einen bedeutenden Aufschwung nahm, entzündete sich die Stilbewegung, von der man eine Nürnberger und Augsburger Blüte des Bürgerhauses bei uns wieder erwartete.

Nach dem Abklingen des als Nachwirkung aus dem Empire dereinst entwickelten bürgerlichen Stils, den wir heute Biedermeier- oder Alt-Wiener-Stil nennen, der ganz im Einklang war auch mit dem Charakter der bürgerlich-romantischen Schauspielkunst, hatte, von 1840 bis 1870 etwa, im deutschen Haus und auf der Bühne eigentlich absolute Kunstlosigkeit geherrscht. Das wiedererwachte Bedürfnis nach ästhetischen Formen stieß nun aber auf offenbare Unfähigkeit, aus eigener Kraft etwas Neues zu versuchen. Darum war man resigniert und bescheiden genug, sich nun gar keine größere Herrlichkeit denken zu können, als wenn es gelänge, solch eine Makartische Formen- und Farbenfreudigkeit zum allgemeinen Milieu des neuen Lebens zu machen. Deutschland hatte seine Wiedergeburt gefeiert, so war es in der Ordnung, daß ein Geist der Renaissance die Brust des jungen Geschlechts schwellte: in einer altdeutschen Weinstube mit geschnitztem Eichenbüfett, an Kugelbein-Tischen, vor dem mit getriebenen Schüsseln und Majolika-Krügen besetzten Getäfel, unter Lichterweibchen und hinter Butzenscheibenfenstern kam es damals dem deutschen Mann erst ganz zu Gemüte, was ihm der große Krieg an Entfaltungsmöglichkeiten eingebracht hatte.

Auch von anderen Gebieten empfing die Neigung für historische Muster Nahrung. Durch erweiterten Weltverkehr waren kulturgeschichtliche und ethnographische Sammlungen und das Interesse an geschichtlicher Wirklichkeit in allen europäischen Ländern außerordentlich bereichert worden. Gleichschreitende Entwicklung der Forschung, des Buchgewerbes und der Reproduktionstechnik hatten populärwissenschaftliche und reichillustrierte Werke von diesen Gebieten in weite Kreise des Publikums gebracht. Auf dem Bücherbord der Bürgerfamilie gesellten sich nun zu Raumers und Schlossers Weltgeschichten die Kunstgeschichten von Lübke und Kugler, der Formenschatz von Hirth und ähnliche, gleichzeitig Wissen und Anschauung bereichernde Hausbücher. Dieser Art erweiterter Bildung gegenüber war die deutsche Bühne seit einigen Jahrzehnten offenbar rückständig geblieben. Nicht so in anderen Ländern. Am weitesten voraus im historisch bestimmten Bühnenstil war England: wie es am frühesten begonnen, die unterbrochene Pflege der angewandten Künste wieder aufzunehmen, die Innenarchitektur neu zu beleben, hatte auch seine Bühne, trotz ihrer Sterilität im eigentlichen dramatischen Sinne, am frühesten zu einer stilgemäßen Reform des szenischen Bildes sich fähig gezeigt. Charles Kean, des größeren Edmund Sohn, hatte 1850 im Princeß-Theatre eine Epoche mit Shakespeare-Vorstellungen begründet, die in höchster Pracht eine weitgehende Echtheit im geschichtlichen Stil aufwiesen. Der Kaufmann von Venedig wurde durch eine höchst malerische Wiederbelebung der alten Märchenstadt an der Adria ein vielbewundertes Schaustück. Den Gipfel solcher historisch-getreuer Bühnentechnik stellte die Aufführung von König Heinrich VIII. dar: das Bankett im York-Palast und die große Gerichtssitzung waren Bilder von blendender Üppigkeit; der Haupteffekt aber war der Krönungszug, von mehreren hundert in echte Kostüme gekleideten Personen gebildet, der sich durch eine Wandeldekoration bewegte, die London vom Westminsterpalast bis zur Kirche der Grauen Brüder in Greenwich darstellte. In ähnlicher Weise war in König Heinrich V. zwischen den vierten und fünften Akt ein Vorgang eingefügt, der den Einzug des Königs über die alte Londonbrücke, auch mit wandelnder Dekoration, darstellte. Im selben Stücke waren ferner die Szenen der Erstürmung von Harfleur und der Schlacht bei Azincourt angestaunte Wunder der Bühnentechnik und der mise en scene. Charles Kean brachte siebzehn Shakespeare-Dramen dieser Art auf die Bühne. Mit den Theaterzetteln wurden fliegende Blätter und Hefte verteilt, die zu Drama und Ausstattung kulturgeschichtliche Erläuterungen gaben, die Forscher nannten und biographierten, die die Vorlagen ausgewählt, die Maler, die die Dekorationen und Kostüme entworfen.

Die englische Bühne ist auf dieser Bahn auch weitergeschritten; heute pflegt Irving diese Tradition, und die Bühnen anderen Genres sind, wie bei den Balletts und Revuen im Empire-Theatre, in der Entfaltung kulturgeschichtlicher Echtheit nachgefolgt. In Deutschland hatte das erste Beispiel dieser Art das Berliner Opernhaus mit dem Ballett ‚Sardanapal' gegeben: ein Stück assyrischer Kultur auf der Bühne, bei dem Dekorationen, Kostüme und Requisiten treu nach den Ausgrabungen von Ninive und nach sorgfältigen Studien in den Museen von Berlin und Paris hergestellt worden waren.

Herzog Georg von Meiningen hat die englischen Vorbilder jedenfalls sehr gut gekannt, als er, der eigentliche und allein verantwortliche Spielleiter der Meininger, seine bedeutsame Reform unternahm. Vorzüge und Nachteile seiner der Äußerlichkeit des Dramas zugewandten Kultur gegeneinander abgewogen, bleibt der Leistung seines Theaters eine beträchtliche Summe an Verdienst gutzuschreiben. Es sind von den Meiningern, abgesehen von dem zeitlichen Stück Bühnenkunst, das sie repräsentierten, nachhaltige Anregungen gegeben worden, die die moderne Regie dankbar zu weiteren Fortschritten verarbeitet hat, die weder Einsicht noch Geschmack würden wieder entbehren wollen. Vor allem aber hat die blendende Wirkung der Meininger Vorstellungen im Geschmack des breiten Publikums einen sehr wesentlichen Wandel in der Einschätzung der klassischen Dramen hervorgerufen. Hier kam, wenn auch nicht zum ersten Male aber durch die Wandergastspiele nun hunderttausenden vermittelt, das poetische Drama als ein sinnfälliger Organismus voll Wärme, Licht und Farbe zur Erscheinung, wovon bei der auf den deutschen Bühnen üblichen nüchternen rhetorischen Behandlung, zum Schaden auch der geistigen Bedeutung dieser Schätze, stets abgesehen worden war. In Wien unter Dingelstedt, in München und auch in Berlin war zwar zuweilen einzelnen Klassikern ein würdigeres, geschmackvolleres Kleid angetan worden, in der Gesamtheit der deutschen Theaterpraxis aber war mit der Aufführung der Klassiker der Begriff der Langweile verknüpft, einer sehr anständigen zwar, unter Umständen sogar zum guten Ton gehörenden, aber eben doch der Langweile. Man atmete in solchen Vorstellungen eine Luft wie in den Erdgeschossen der Museen, wo die Gipsabgüsse der Antike und der Renaissance in Mustersammlungen aufgestellt sind: es gehört zur Bildung, daß man sie von Zeit zu Zeit durchwandelt, aber man ist froh, wenn man das liebe Sonnenlicht wieder begrüßt. Der Pfälzer, dieser seit der Schiller-Dalberg-Epoche eifrigste Theaterenthusiast, hat für die ganze Gattung von Dramen nach antiken Stoffen, ob sie von Shakespeare, Goethe oder Sophokles herrühren, die bezeichnende Benennung „Säulestück".

Das sind Stücke, worin als Schauplatz die Säulenhalle vorherrscht, bei deren Anblick der brave Theatergänger sich eines gelinden Schauers, wie vor einem unvermeidlichen Schicksal, nicht erwehren kann. Daß es gerade ein solches Säulenstück war, ‚Julius Cäsar', das in der Behandlung der Meininger zuerst und überall Wogen der hellen Begeisterung erregte, mag den Unterschied der sonst und nun hier erreichten Eindrücke kennzeichnen. Aber sie gingen nicht allein von den blendenden, durch Dekorationen und Kostüme bewirkten Bühnenbildern aus, sondern in höherem Maße noch von der Geschicklichkeit, mit der diese Regiekunst das dramatische Interesse über jene Untiefen und an den Klippen vorbeizuführen verstand, wo sonst entweder jede Illusion vermißt wurde oder eine nichtgewollte mit unfreiwilliger, parodistischer Wirkung eintrat. Es gab nur ganz wenige deutsche Bühnen, wo größere und bewegte Volksszenen, solche höfischen und ritterlichen Zeremoniells, wo namentlich Schlachtenbilder nicht in grotesker, travestierender Lächerlichkeit umgekommen wären. Der vor der Bahre Cäsars auf dem Forum ausbrechende Volksaufstand, der Rom und die Welt in Brand stecken soll, war, von den zwei Dutzend aus allen Opern und Operetten jedem Theaterbesucher wohlbekannten müden Chorherren und Chordamen, unter Mitwirkung einer halben Kompagnie der in der Stadt garnisonierenden Musketiere, die allesamt in geradezu monströse Kostüme gesteckt waren, dargestellt, schlechterdings fast immer als lächerliche Farce erschienen. Es gab keine Vorstellung von Egmont, wo die Wache Albas, wenn sie ehernen Schritts die Straßen Brüssels durchschreitet, daß die Bürger scheu sich in den Häusern verkriechen, im Publikum nicht eine sehr vergnügte Stimmung ausgelöst hätte. Allen solchen Szenen wurde bei den Meiningern ein außerordentliches Maß von Sorgfalt zugewendet, so daß sie fast stets die Illusion erfüllten und nie störten. Statt der in der Routine abgetriebenen Choristen verwendete die Regie junge und ältere, mit besonderer Rücksicht auf plastische Darstellungsfähigkeit und körperliche Beredsamkeit ausgesuchte Schauspieler, die zu ihren Aufgaben, auch wenn sie nur aus Statisterie bestanden, streng erzogen waren. Man merkte, daß jeder einen Charakter darzustellen sich bestrebte. Dadurch wurde es erreicht, daß der Chor individualisiert erschien. Die zur Ausfüllung größerer Massen dienenden Hilfskräfte wurden wenigstens sorgfältig gekleidet und maskiert und empfingen, zu kleineren Gruppen verteilt, je einen sie dirigierenden Schauspieler als Choregen.

Auch der Stil des Dialogs und der Ensembleszene war durchaus auf größere Lebendigkeit gestellt; und zwar wesentlich durch die Betonung und Herausarbeitung des passiven Spiels, dieses so einfachen, selbstverständlichen und doch auf der deutschen Bühne von

jeher so gröblich vernachlässigten Faktors. Diesen fühlbaren Mangel unserer Schauspielkunst haben in früher Stunde beide Richtungen: der Naturalismus und noch mehr die Goethe-Schule, gefördert. Bei allen älteren Schauspielern mochte man auf zehn gute Sprecher und Charakteristiker oder leidenschaftsfähige Temperamente kaum einen antreffen, der „zuzuhören" verstand und die Fähigkeit besaß, einen ununterbrochenen Reflex der sich abwickelnden dramatischen Handlung in diskreter Deutlichkeit, ohne Automatenbewegungen, sichtbar werden zu lassen. Der Vorwurf, daß in den Massen- und Ensembleszenen der Meininger dieses stumme Spiel nicht selten störende Spuren der Dressur aufgewiesen habe, ist freilich nicht ganz abzuweisen. Da hierin der deutsche Schauspieler, aus Gründen seiner Rassenbeanlagung, noch mehr aber aus Mangel jeglicher Erziehung sich besonders schwerfällig zeigt, konnte die redlichste Anstrengung doch jene freie Natürlichkeit nicht erreichen, die alles Künstliche wieder verwischt. Was bei Romanen und Slawen aus dem Blute fließt, muß beim deutschen Schauspieler durch Disziplin ersetzt werden. Diese konsequent entwickelte Disziplin haben die Meininger zuerst auf das klassische Drama angewandt, und seitdem kann man sie auf fast allen unseren Bühnen als eine erfreuliche Nachwirkung begrüßen, wenn auch noch selten die Dressur in Geist umgesetzt erscheint.

Ungeachtet einiger fast grober Verstöße gegen den Geist der Dichtung — hier sei nur an die Streichung der ersten Szene vom fünften Akt des Fiesko erinnert, die für die tragische Peripetie Lavagnas ganz unentbehrlich ist — bewiesen die Meininger auch dramaturgisch rühmliche Sorgfalt. Das fällt um so mehr ins Gewicht, als ihr Vorbild, die englische Bühne, hierin stets sträflich verfuhr: die erwähnten Shakespeare-Vorstellungen wurden dort in grausamer Weise beschnitten und die Bruchstücke oft sinnlos zusammengeleimt. Die Meininger überraschten damit, zu zeigen, daß ein guter Teil des dramaturgischen Bemühens des Jahrhunderts, das sich auf Verbesserung formlos scheinender Originale richtete, ganz überflüssige Arbeit gewesen war, daß die hypertrophische Fülle gar vieler dichterischer Gebilde durch eine sorgsame bühnentechnische und schauspielerische Behandlung zu klarer und erfreulicher Wirkung zu bringen ist. So boten sie namentlich Kleists Hermannsschlacht und Das Käthchen von Heilbronn, von Shakespeare das Wintermärchen und eine Reihe von Lustspielen in vollem Text- und Bilderumfang. Seitdem sind Rotstift, Scheere und Kleistertopf, diese unentbehrlichen Requisiten früherer Dramaturgie, ziemlich in Verruf gekommen.

Ihrer reicheren Ausgestaltung und Belebung der Szene mischten

sich jedoch auch gleich einige Entartungen bei. Als die geringere — oder richtiger, als die durch die Bildung der Zeit entschuldigte — mag all das Nebensächliche und Überflüssige gelten, das aus dem Theater eine Art kulturhistorisches Panorama machte und ein fanatisches Interesse für Äußerlichkeiten, für Tapezierer- und Schneiderkünste an Stelle der gesammelten geistigen Anteilnahme an der Dichtung rückte. Schlimmer war, daß dieser Trieb nach Prunk und Massenentfaltung, nach lebendigem Realismus des Bühnenbildes nur gar zu häufig ein Gesetz über den Haufen rannte, das sich als das einfachste aber wichtigste der dramatischen Kunst darstellt: daß es im Drama nämlich kein Nebeneinander, sondern immer nur ein Nacheinander geben darf. Da merkte man bei den Meiningern, daß eine malerische Phantasie das erste Wort sprach und nicht eine dramaturgische. Im gemalten Bild können verschiedene Vorgänge gut nebeneinander stehen; der Beschauer hat Zeit, von einem zum anderen zu schweifen und aus den Eindrücken der Details sich alsobald wieder die verbindende Einheit zu rekonstruieren. Anders im Bilde der Bühne, das in seiner Gesamtheit fortwährende Bewegung ist. Hier muß stets die Partie des Bildes, die in der zeitlichen Folge gerade als dramatischer Dynamismus wirken soll, stets so weit vorbetont sein, daß alle anderen Partien im zweiten Plan in eine relative Bewegungslosigkeit rücken, gewissermaßen in den Schatten zu stehen kommen. Nur so geht die Phantasie sicher in der Führung des Dichters. Das versahen die Meininger gründlich und grundsätzlich. Nach der Generalregel: „immer lebendig, immer lebendig!" wurden die Nebenvorgänge oft durch Lärm und Bewegung so aufdringlich, daß nur allzuhäufig die Haupthandlung überhört und übersehen — oder eben gar nicht gehört wurde. Im Kaufmann von Venedig war in der wichtigen Szene vor Shyloks Haus, wo des Juden Abschied von Jessika, seine ahnende Fürsorge zu so fesselndem Ausdruck kommt, durch den inszenierten Karneval, mit Maskenzügen, Musik, Trommeln, Klappern, Pfeifen, durch die auf dem Wasser des Kanals sich schiebenden Boote ein solches Tohuwabohu von Nebenvorgängen, daß der Text der Dichtung rettungslos ertrank. Im Buch kann der Leser zurückblättern, auf dem Bild zurückblicken; auf der Szene ist nichts zurückzurufen: was einmal überhört worden ist, darum ist der Dichter wie der Zuschauer betrogen.

In sechsunddreißig Städten haben die Meininger, von 1874 bis 1890, einundachtig Gastspiele mit gesamt 2591 Vorstellungen gegeben. Die höchsten Aufführungsziffern erreichten Julius Cäsar (330), Ein Wintermärchen (233) und Wilhelm Tell (223). Von ihren Schauspielern sind viele nachmals an andere, größere Bühnen übergegangen, wie Joseph Nesper, Wilhelm Hellmuth-Bräm, Amanda

Lindner und Emil Drach ans Berliner Schauspielhaus, Arthur Krauß-neck ans Deutsche Theater und nachmals auch an die königliche Bühne; Gustav Kober ans Berliner Lessing-Theater, Alexander Barthel nach Frankfurt am Main, Karl Weiser ans Hoftheater in Weimar. Unter den Frauen traten hervor: Marie Moser-Sperner, Marie Berg, Adele Pauli, Anna Haverland, Hedwig Dohm. Ludwig Barnay war dem Ensemble zeitweise attachiert, und Joseph Kainz entwickelte sich dort; vom Hausstamm des Meininger Hoftheaters traten Joseph Weilenbeck hervor und Leopold Teller sowie des letzteren Gattin, Emma Teller-Habelmann. Der tüchtige Majordomus des gefürsteten Regisseurs, der die Theaterfeldzüge leitete, war Ludwig Chronegk.

Eigentliche Neuerungen im Dekorationswesen brachten die Meininger nicht; nur die Anwendung der sonst dem Salonstück und der Oper vorbehaltenen sorgfältigeren Intimität des Milieus auch im klassischen Drama war der dankenswerte Fortschritt. Die Anwendung plastisch hergestellter Dekorationsstücke, wie Säulen, Portale, Türen, bewirkte eine größere Illusion und schaltete konventionelle Lächerlichkeiten, die gerade in der Darstellungsweise klassischer Dramen immer gedankenlos beibehalten worden waren, aus. Man war erstaunt, auch Wallenstein und Thekla, wie andere Sterbliche, eine verschlossene Tür mittelst der Klinke öffnen und wieder schließen zu sehen; sonst war die zweiflügelige Leinwandtür der alten Dekoration stets auf eine Handbewegung schon aufgesprungen und hatte sich ohne sichtbare Hilfe der Kommenden oder Gehenden wieder zugetan. Das geschlossene Zimmer wurde grundsätzlich hier auch im historischen Stück angewendet, die Kulissen ausgeschaltet und durch Bögen ersetzt. Alles das war ja nicht neu zu erfinden: geschlossene Zimmer, also solche mit winkelig zusammenstoßenden flachen Wänden, hat sogar schon — wenigstens in besonderen Fällen — Schröder in Hamburg verwendet. Küstner und Quaglio führten sie, von einer Studienreise aus Paris kommend, 1839, in München ein. Aus Frankreich war ferner die wichtigste Ergänzung der geschlossenen Dekoration: der aufliegende, bedeckende Plafond, an Stelle der Sofitten, schon frühzeitig eingeführt worden; ebenso die diorama-artige Dekoration der freien Gegenden, worin man freistehende Praktikabels zur Erreichung natürlicherer Luftperspektive anwendete. In den Opern ‚Guido und Ginevra' und ‚Katharina Cornaro' in München und Berlin wurden schon in den vierziger Jahren alle diese Neuerungen gezeigt.

Ein wesentlicher Fortschritt im Bühnenbild wurde durch die modernen Beleuchtungsarten erzielt. Das Leuchtgas schon hatte früher unmögliche oder doch ungemein umständlich anzubringende Verbesserungen erlaubt; das elektrische Licht brachte nun weitere.

Zu den geschicktesten Bühnenmaschinisten, die es verstanden, die Errungenschaften der Technik der Szene nutzbar zu machen, gehörte der Mannheimer Heinrich Mühldorfer, der selbst für die Große Oper in Paris eine reiche Tätigkeit entfaltete; dann die Darmstädter Techniker-Familie der Brandts und Karl Lautenschläger in München. Durchgreifende Änderungen des Hauptmechanismus der Schaubühne ließen jedoch auffällig lange auf sich warten. Hier ist eigentlich nur das in den achtziger Jahren zuerst in Pest erprobte Asphaleia-System zu nennen. Seine wesentlichen Eigentümlichkeiten besitzt es in der Anordnung, daß größere Flächen des Bühnenpodiums vermittelst hydraulischer Vorrichtungen ebenso versenkt wie emporgehoben werden können, so daß der umständliche Gerüstbau entbehrlich wird. Hierbei schwebt das Ziel vor, das ganze Dekorationsensemble, eines geschlossenen Zimmers beispielsweise, samt Mobiliar und sonstigem Zubehör, in die Tiefe versenken zu können, während in kürzester Frist das auf einem anderen Teil des Bühnenpodiums aufgebaute szenische Bild auf den freigewordenen Raum vorgeschoben werden kann. Das Schnürbodensystem wird dabei nur in geringstem Maße für Sofitten und Plafonds in Anspruch genommen; alle freistehenden Dekorationsstücke, wie Bäume, Büsche, Felsen, Häuser, werden als freistehende, in Vertiefungen des Bühnenbodens laufende Praktikabel ins Bild gestellt. Als Hintergrund aller landschaftlichen Bilder und auf solche freie Ausblicke lassender Innenarchitektur dient der „Ewige Prospekt": eine in verschiedenen Stimmungen bemalte, seitwärts aufrollbare Leinewand, die sich nach oben und nach den Seiten hin so weit ausdehnt, daß sie jede aus dem Zuschauerraum mögliche Sehlinie noch schneidet. Die Verschiebbarkeit dieses Prospekts nach verschiedenen Richtungen hin ermöglicht den Wechsel zu verschiedenen atmosphärischen Wirkungen; und die Trennung von Mittelgrund und Hintergrund wiederum eine solche Verteilung der Beleuchtungsvorrichtungen, daß eine annähernd richtige Luftperspektive im Bild der Bühne erreicht werden kann. Das Asphaleia-System ist im Stadttheater in Halle und dann, mit wesentlichen Variationen, am neuen Wiener Burgtheater in Anwendung gebracht worden. Einen Hauptvorteil, den es versprach, hat es indessen nicht erfüllt: sein Betrieb stellt sich, was Material und Arbeitskraft betrifft, nicht wohlfeiler; auch mehrt es die Möglichkeiten von Unfällen.

Mit vollem Recht steht bei diesen Versuchen der Technik der leitende Gedanke voran: den Wechsel der Bühnenbilder möglichst rasch vollziehen zu können, so daß bei Stücken mit häufigem Szenenwechsel die Pausen, die für jedes Drama eine fast tödliche Gefahr sind, auf das Mindestmaß beschränkt werden können. Dadurch wird besonders auch die Integrität des dichterischen Originals ermöglicht,

und das immer gewaltsame Zusammenlegen von Szenen, die Unterdrückung anderer, entbehrlich scheinender, kann vermieden werden. Und endlich winkt hierbei der Vorteil, künstlerisch vollendete Bühnenbilder schaffen zu können, wo man sich sonst mit möglichster Sparsamkeit behelfen mußte.

Diese Förderungen zu erzielen, hat man auch auf andere Weise, unter Verzicht auf eine grundzügige Änderung des Bühnenapparats, zu erreichen versucht. Hier sind die Vorstellungen der Faust-Tragödie auf der Weimarischen Bühne anzuführen, die Otto Devrient inszenierte. Er griff bei seiner Reform auf das alte Mysterientheater zurück. Wie das Vorspiel im Himmel eng an die alte Szenerie sich anlehnte: unten den Höllenrachen, im Mittelgrund die Erde und in der oberen Region den Himmel darstellte, waren auf dieses, durch einen mit Treppen verbundenen Gerüstbau stabilisierte Grundschema der Architektur alle anderen Schauplätze übertragen. In den Garten der Frau Marthe ragte seitwärts das Haus Gretchens, deren Zimmer durch das Herabfallen der Wand für die betreffende Szene sichtbar wurde, so daß die Vorgänge dort und die im Garten unmittelbar aneinander schlossen. Die Straße vor Gretchens Haus zeigte auf der Mittelbühne, breit hereinspringend, das Domportal, unten im Mittelgrund den Brunnen, links zu ebener Erde das Muttergottesbild; so konnten auch hier die durch diese Ortsangaben bezeichneten Szenen in ein Bild gefaßt werden. Ebenso waren in der romantischen und in der klassischen Walpurgisnacht die vielen verstreuten Schauplätze zu einem Gesamtbild vereinigt, dessen einzelne Teile nach Bedarf dann hinter Wolkenhüllen die benötigte Veränderung erfuhren. Eduard Lassen hatte zu diesem „Mysterium in zwei Tagewerken“ eine Musik geschaffen, die gewissermaßen die zeitlichen Zwischenräume durch ein ideales Kunstmittel symbolisierte. Für die Bewältigung der Gesamtdichtung in einer anschaulichen Darstellung, bei der durch den ununterbrochenen Fluß des Geschehens eine äußerst vorteilhafte Konzentration geschaffen war, zeigte sich Devrients Tat als eine durchaus glückliche. Aber unvermeidlich wurden doch oft wichtige Bilder der Dichtung, die unsere Phantasie in isolierter Selbständigkeit auszumalen sich längst gewöhnt hat, wie in eine Spielschachtel zusammengedrückt, und erhielten dadurch etwas beklemmend Kleinliches. Namentlich die Apotheose des zweiten Teils wurde hier wirklich zum „Puppenhimmel“. Immerhin hat sich an diesem Experiment und seiner starken Wirkung, die sich auch am Berliner Viktoria-Theater und in mehreren anderen Großstädten bewährte, ganz zweifellos ein in die Breite wachsendes Verständnis für unsere größte Dichtung entzündet. Die Aufführung der Faustdichtung in ihrer Gesamtheit wurde durch

diesen Vorgang für ein Jahrzehnt etwa zur Ehrensache aller größeren deutschen Theater. In Wien brachte Wilbrandt den nach Dingelstedts Entwurf auf drei Abende verteilten Faust; in Hannover gab Hermann Müller die Bearbeitung Devrients auf vier Abende eingeteilt. An anderen Orten erfand der Ehrgeiz der Regisseure wieder andere Gruppierungen und namentlich variierte Arrangements der klassischen Walpurgisnacht, wobei aber fast überall die Musik Lassens verwendet wurde. Die wohl unzulänglichste Faustbearbeitung brachte das Deutsche Theater in Berlin in der Redaktion von L'Arronge.

An früherer Stelle ist schon einer anderen, in diese Jahre fallenden szenischen Reform Erwähnung getan und deren historische Bedeutsamkeit dargelegt worden: die Shakespeare-Bühne des Münchner Hoftheaters. Karl von Perfall, der Intendant der Bühne, Jocza Savits, der Regisseur, und Karl Lautenschläger waren deren Schöpfer. Hierbei wurden Ideen und Erfahrungen früherer Dramaturgen berücksichtigt und weitergebildet. So die Immermanns, der für ‚Was Ihr wollt' eine Bühne konstruiert hatte, die das Haus, in seinem Innern sichtbar, und die verschiedenen um dasselbe herumliegenden Schauplätze in einen einzigen vereinte. Ferner Tiecks Sommernachtstraum-Bühne und dessen Szene für die antiken Tragödien, wie auch ein Tieckscher Entwurf für eine Shakespeare-Bühne, auf der ‚König Heinrich V.' aufgeführt werden sollte. Man verteilte in München die Handlung derart, daß neutralere, vom Milieu unabhängige Szenen auf der „Vorbühne" sich abspielten, die in einem festen architektonischen Rahmen keine eigentlichen Dekorationen aufwies; die Hauptszenen spielten dann auf der „Mittelbühne", die ein dem Ort entsprechendes, etwas stilisiert gehaltenes Bild darstellte. So wurde es ermöglicht, den Text und die Folge der Szenen unverändert zu lassen; es gab keine Unterbrechung, als daß der die Mittelbühne verhüllende Vorhang sich öffnete und schloß. Später wandte man auch für die Vorbühne einen den Ort darstellenden und die Mittelbühne verhüllenden Prospekt an und Wandeldekorationen auf der Mittelbühne. Eine Reihe von Shakespeare-Dramen, mehrere moderne Dichtungen und, als die vielleicht wertvollste Errungenschaft, Götz von Berlichingen, in einer Mischung der Texte von 1773 bis 1804, gingen über die Szene. Der Anwendung des ähnlichen Schemas im Wormser Spielhaus wurde im vorigen Kapitel gedacht.

Doch auch der Münchner Schauspielbühne hing ein archaistisch-symbolisches Element an, das den Illusionshunger der modernen Seele nicht sättigte. Das Problem, wie sich schnellste Verwandlungsfähigkeit mit realistischer Bildwirkung vereinigen lasse, blieb einer

späteren Erfindung Karl Lautenschlägers zu lösen vorbehalten. Das ist die Drehbühne, die von Ernst von Possart zuerst für seine Musteraufführungen von Mozart-Opern im Münchner Residenztheater mit zweifellos glücklichstem Gelingen angewendet wurde. Das Bühnenpodium ist mit einer mächtigen Scheibe bedeckt, die sich im Zentrum um ihre Achse dreht. Auf einzelnen Segmenten dieser Scheibe wird die Dekoration in ihren festen Teilen — Zimmer mit Möbeln oder Garten mit Büschen, Rampen usw. — aufgebaut. Bei der Verwandlung rückt dieser so vorbereitete Teil des szenischen Bildes in den Rahmen der Bühne ein, und vom Schnürboden herab erfolgt die Ergänzung durch Bögen, Sofitten oder Plafond, wie auch der Wechsel des Hintergrunds. Während dieses sich rasch vollziehenden Vorgangs wird die Bühne verdunkelt. Da immer andere Segmente der Scheibe hinter der Szene liegen, können auf diesen die nächsten Bilder in aller Muße vorbereitet werden. Diese Einrichtung scheint, an ihren Wirkungen gemessen, den modernen Bedürfnissen und auch den verschiedenen Ansprüchen dramaturgischer Art am glücklichsten entgegenzukommen.

Die Steigerung im Theaterbetrieb und im Ausstattungswesen im besonderen führte übrigens dazu, daß auch für diese Gebiete sich Großbetriebe entfalteten; Zentralwerkstätten für Dekorationen, Requisiten und Kostüme, die nach Vorlagen künstlerischer Kräfte arbeiten und wohlfeil liefern, so daß sich auch an ärmeren Theatern das äußere Bild der Bühne im allgemeinen gegen früher wesentlich geschmackvoller und echter zeigte. Es blieb dabei aber doch immer naturalistisch bestimmt, Illusionierung bezweckende Wirklichkeitsnachahmung. Mit der sehr bald eintretenden Reaktion gegen Historismus und Naturalismus, ausgehend oder im Zusammenhang mit der synthetistischen Bewegung in Frankreich, der neoromantischen in Deutschland, regte sich darum auch für dieses Kunstgebiet ein neues Wollen, das nicht sowohl auf Gestaltung des Wirklichen als vielmehr auf die der geistigen Form des Dramas sich richtete. Hier ist der Anregungen zu gedenken, die Anselm Feuerbach und Adolf von Hildebrand, der Maler und der Plastiker, in Theorie und Kritik der szenischen Künste einfließen ließen. In den Frühjahren des neuen Jahrhunderts kamen solche aus England von Gordon Craig, sowie aus heimischen Maler- und Architektenkreisen — Peter Behrens sei hier dankbar genannt — die zur „Stilbühne", wie das Produkt genannt wurde, richtiger wohl: zur stilisierten Bühne führen sollten. Eine Bewegung, die erfreulicherweise, zum ersten Male eigentlich, für die szenische Kunst ein eigenes ästhetisches Gesetz aufzufinden suchte.

* * *

Künstlerische Ereignisse wie das Bayreuther Festspielhaus und die Meininger, denen anderseits in der Entfaltung des öden Geschäftsgeistes Auflösungssymptome nur allzudeutlich gegenüberstanden, brachten gegen Ende der siebziger Jahre noch einmal eine lebhafte Bewegung in Gang, die, unterstützt vom regen nationalen Illusionismus, den Möglichkeiten nachsuchte, in letzter Stunde doch noch eine gründliche Reform des gesamten Bühnenwesens zu erzielen. Vor allem rief man wieder einmal vernehmlich nach dem Staat. Männer wie Karl Fiedler, Georg Köberle und ein Anonymus, der sich einen Staatsbeamten nannte, forderten, neben vielen anderen, ziemlich übereinstimmend eine wesentliche Wiedereinschränkung der Theater-Gewerbefreiheit. Statt der Polizei sollte ein Reichsministerium für theatralische Kultur durch Bestellung einer Zentralkommission die Oberaufsicht üben. Dezernenten der Ministerien des Kultus, des Inneren und der Finanzen, ferner der Berliner Generalintendant nebst einem aus den anderen Bühnenleitern zu wählenden Delegierten, die Direktoren der Hochschule für Musik und der zu begründenden dramatischen Hochschule, zwei Vertreter der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, zwei Dichter, von der Genossenschaft dramatischer Autoren gewählt, und endlich zwei durch den Kultusminister zu berufende Kommunalbeamte sollten diese Zentralkommission bilden. Ihr sollte die Prüfung der Konzessionsbewerber obliegen, die Überwachung der Theaterschule und der Spielpläne aller subventionierten Bühnen im Reich. Dann aber sollte die Zentralkommission auch dramatische Preisausschreiben veranstalten. Ohne dieses alte Hausmittel glaubte man auch jetzt noch nicht auskommen zu können, obschon es seit Lessings und Schillers Tagen nie angeschlagen hatte. Die Hauptsache war jedoch: die Reichs-Theaterschule sollte mit einem Reichs-Akademie-Theater verbunden werden: hier wären die preisgekrönten Stücke gespielt und der siegreiche Dichter vor der Nation mit dem Lorbeer geschmückt worden. Sogar eine reichsakademische Zentralstelle für Theaterkritik stand auf dem Wunschzettel dieser Schwärmer, die nichts gelernt und nichts vergessen hatten, weil sie das Buch vom deutschen Theater nie mit geschichtlichem Sinn zu lesen wußten. Andere Forderungen trafen schon die richtigere Stelle: man wollte, wie weiland der Reichsfreiherr vom Stein, ein Gesetz, das den Kommunen die Pflicht auferlege, für ihre Theater im Sinne gemeinnütziger Anstalten zu sorgen und ihnen vor allem verböte, aus der Verpachtung ihrer Theater ein Geschäft zu machen. Weitere Vorschläge gingen dahin, mehrere nahe beieinander gelegene Städte sollten sich wirtschaftlich zusammenschließen und Städtebund-Theater begründen, um so die Regiekosten auf mehrere Schultern zu verteilen. Hier lag und liegt

ja der reifste Gedanke, dem in einer besonnenen Kritik auch Adolf L'Arronge zustimmte: Städteverbände mit zwei oder drei Schauspielensembles und einem gediegenen Ensemble für die Oper, die nötigenfalls vom Staat eine Subvention empfangen könnten, scheinen immer noch der aussichtsvollste Weg, die wirtschaftliche Anarchie zu überwinden. L'Arronge brachte auch das richtigste Korrektiv für die Gewerbefreiheit in Vorschlag: daß nicht nur die finanziellen, sondern auch die künstlerischen und die persönlichen Eigenschaften der Bewerber zu prüfen seien.

Der in der letzten Forderung berührte Punkt ist denn auch, nach zähen Kämpfen, an denen sich die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger immer hervorragend beteiligte, von der Regierung zu leidlicher Erfüllung gebracht worden. Subventionierte Städtebund-Theater erhielt namentlich der Osten Preußens, wo die deutsche Kunst helfen sollte, die Polenfrage zu lösen. Anderwärts erfolgten solche Gründungen aus kommunaler Initiative. Aber in beiden Fällen blieb der Gedanke in den Grenzen nur dürftigster Erfüllung. Ein Korrektiv der Gewerbefreiheit brachte die früher schon erwähnte Ministerialverfügung vom 5. März 1893: „vor Erteilung der Konzession den Vorstand eines der beiden Bühnenvereine, bei denen vorzugsweise eine Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse vorausgesetzt werden kann, nämlich des Deutschen Bühnenvereins und der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, beide in Berlin, um Auskunft zu ersuchen". Für die Genossenschaft der Darsteller bedeutete diese Verfügung einen moralischen Erfolg zu anderen in den Anstellungsfragen, die früher schon berührt worden sind. Ein weiterer wurde für die Stellung der Frau am Theater von erfreulicher Bedeutung: der Deutsche Bühnenverein verpflichtete seine Mitglieder, ferner auch den weiblichen Angestellten der Bühne, gleich den männlichen, das historische Kostüm zu liefern.

Von einem direkten Befassen des Staats mit den wirtschaftlichen und künstlerischen Angelegenheiten des Theaters konnte jedoch nach wie vor ernstlich nie die Rede sein. Vielmehr klärten sich die Verhältnisse bald so, daß nicht Proteste, Programme uud Petitionen Neubildungen hervorrufen sollten, sondern die im modernen Wirtschaftsleben zur gegenseitigen Konzentration der Kräfte sich verbindende Privatinitiative: das Gewerkschaftsprinzip auf das künstlerisch-literarische Gebiet übertragen. Man beschied sich endlich auch dem Theater gegenüber zu der Einsicht, daß sich fast keine Sache im Leben der Völker nach einem vorgefaßten Ideal der Vernunft erzieherisch gestalten läßt, sah endlich ein, daß die so durchaus kausal in das Wirtschaftssystem der modernen Zeit eingespannte Theaterfrage durch staatliche Maßnahmen nicht mehr gelöst werden könne,

und besann sich auf das relativ köstlichste Produkt der demokratischen Entwicklung: auf die Selbsthilfe. Konnte dadurch das Theater erstarken und seinen idealen Zielen näherkommen, so schien es, bei zäher Ausdauer, viel eher möglich und mehr Gedeihen versprechend, den Staat ganz und gar auszuschalten, vor allem seine hemmende Tätigkeit, seine fast immer doch nur stupide Beschäftigung mit Angelegenheiten der Kunst.

* * *

Im Eingangskapitel dieses vierten Buches ist angedeutet worden, wie der allmählich wachsende moderne Geist der Reizsamkeit eine überall bemerkbare Tendenz zum Impressionismus — wenn man diesen Begriff aus seiner engen, ihm in der bildenden Kunst beigelegten Bedeutung auf das weitere Gebiet ausdehnt — bewirkte, die sich unwillkürlich von der klassizistischen Form abkehren mußte. Das Mißtrauen gegen alles, was Tradition hieß, wurde Gemeinempfinden. Daß nun gerade in unserer Theaterkultur eine Tradition vorhanden gewesen wäre, die sich diesem Hang einigermaßen ehrfurchtgebietend hätte zur Wehr setzen können, wird ohne starken Illusionismus kaum zu behaupten sein. Wir sahen ja, daß niemand sich fand, das deutsche Theater als Institution zu verteidigen: die liberalen Reformatoren wollten absolute Freiheit der wirtschaftlichen und der künstlerischen Kräfte, die konservativen eine in der gewordenen Praxis unmögliche akademische Reorganisation der Schaubühne. Jedenfalls aber ersehnte man auf allen Seiten eine intensivere Entfaltung des künstlerischen Vermögens.

Die Gesamtrichtung der dramatischen und der darstellerischen Kunst sahen wir in ihrem besten Bestreben — freilich nur in diesem — immer auf das Intellektuelle, höchstens auf soziale Moral, selten nur auf das Ethisch-Ideelle gerichtet. Der überzeugende Ausdruck der Erscheinung überwog alle anderen ästhetischen Forderungen. Leidenschaftliches Pathos auf der einen Seite, verständiger, in der Nachahmung der Wirklichkeit und in typischer Charakteristik sich erschöpfender Realismus auf der anderen bezeichnen das ruhmwürdigste Vermögen der Meister unserer Schauspielkunst. Nicht das der dramatischen Dichtung: hier war auf den Pfadfinder Kleist Hebbel gefolgt, auf diesen Ibsen, die alle drei neben dem Ethisch-Ideellen, gleichberechtigt und zur künstlerischen Gestaltung erhoben, das Physiologische der dramatischen Personen entwickelt, ja vor dem Psychopathischen nicht Halt gemacht hatten. Bei diesen Dichtern überwog, wie natürlich auch schon bei Shakespeare, das „Sein" der Gestalten deren im rhetorischen Element aufgefangene dramatisch-ethische Bedeutung. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die übrige ver-

mögende Dichtung nicht ähnliche Bedeutung erstrebt und gradweise auch erreicht hätte. Für diese Seite des dramatischen Charakters hatte sich jedoch immer ein Mangel der Schauspielkunst, namentlich der deutschen, enthüllt; im großen und ganzen blieb es an unseren Bühnen, wie Goethe es bezeichnete, beim „Referententum". Ist schon überall und zu allen Zeiten das schauspielerische Genie, das eine volle Fähigkeit besitzt, sich bis zum Verschwinden seiner Individualität in eine fremde Gestalt zu verwandeln, eine seltene Erscheinung, so haftet dem deutschen Schauspieler doch noch ein ganz besonderer theoretischer Charakter an. Auch von jener, einem hypnotischen Entrücktsein gleichenden Vertauschung der Individualität abgesehen, hängt echte, hinreißende Schauspielkunst in nicht geringem Grade vom Sichtbarwerden der psycho-physiologischen Prozesse ab, für die das gefärbte und betonte Wort und die bestimmende Gebärde gewissermaßen nur die summarischen Resultate sind, die sich nach außen projizieren. Sie in ihrer durch den inneren Charakter bedingten Entstehungs- und Äußerungsweise darzulegen, als das anonyme Leben der Seele, wie dieser psychische Komplex bei der Entwicklung von Wagners dramaturgischem Prinzip genannt worden ist, das in einer ununterbrochenen sichtbaren Funktion des psycho-physiologischen Apparats zutage tritt, ist die nächste — und unabhängig von einer vollen Transfiguration — zu erreichende Stufe reifer Schauspielkunst. Hier empfängt die Sprache ihre Ursprungsmerkmale als Ausdrucksbewegung zurück: der innere Prozeß wird sichtbar bis zu den Kurvenlinien, die die Affekte vom Empfindungszentrum ausgehend beschreiben. Die von der Willkür unabhängige körperliche Beredsamkeit, die die Tätigkeit des Nervenapparats nach außen spiegelt, ist das Ausdrucksmittel für das physiologische Sein der Gestalten, wofür im rezitierenden Drama, dem keine anderen symbolisierenden Kunstmittel unterstützend beispringen, die Schauspielkunst allein aufkommen muß.

Der Mangel an solchem Vermögen mußte natürlich fühlbar werden in einer Periode, die vermöge besserer Einblicke in die biologischen und psychologischen Prozesse, vermöge geweckterer Empfindungen für alle natürlichen Lebensäußerungen der Organismen einem psycho-physiologischen Realismus zuneigte; der im Grunde ja zusammenfällt mit dem aktiven und passiven Impressionismus. Und wenn man nach einem Charakteristikum für das freilich sehr auseinanderfließende und wieder reichlich mit Geschmacklosigkeit behängte Bild neuer, moderner Schauspielkunst sucht, so wird man es in dieser Neigung ausgesprochen finden: zum psychologischen Realismus, zum Impressionismus — zur Nervosität im vulgäreren Sinne. Verbunden mit starker gestaltender Phantasie ist diese Art

Schauspielkunst in früherer Zeit bei uns wohl am ausgeprägtesten in Ludwig Devrient hervorgetreten. In Frankreich beruhte auf ihr das eine Epoche bewirkende Erscheinen der Rachel, deren als geniale Intuition wirkende nervöse Impetuosität dort schon ein Milieu vorfand, wo in weit größerem Maße, als es bei deutschen Schauspielern je angetroffen wird, den Umgangsformen körperliche Beredsamkeit anhaftet. Die eigentliche Heimat aber dieser Art Schauspielkunst ist Italien: im italienischen Volkstypus ist das Mittelstadium der Gebärdensprache als Ausdrucksmittel am längsten erhalten geblieben, wie die Beobachtung des Volkslebens, namentlich des neapolitanischen, bestätigt. Bei spanischen und französischen Schauspielern bleibt die körperliche Beredsamkeit zwar immer noch sehr ausdrucksvoll, ist aber doch schon von einem stärkeren Konventionalismus überdeckt — allerdings möchte man sagen: durchsichtig überdeckt. Dem italienischen Schauspieler am nächsten im psycho-physiologischen Realismus steht der russische, echt slawischer Herkunft.

Von der Eigenart moderner italienischer Schauspielkunst ist nach Deutschland die Kenntnis zuerst durch Adelaide Ristori vermittelt worden. Im Rhetorischen neigte diese Schauspielerin allerdings ganz dem französischen tragischen Stil zu; daneben aber brach das elementare Leben der physiologischen Leidenschaften in glühenden Flammen hervor. Stärker als sie und nachhaltiger wirkte ihr jüngerer Landsmann Ernesto Rossi, der die rhetorischen Fesseln der Klassizistik ganz abgestreift hatte und in erster Linie seinen Körper spielen ließ als ein Instrument, das mit einem außerordentlich komplizierten Saitensystem schwingender Nerven bespannt schien.

Rossi spielte, 1874, im Berliner Viktoria-Theater einen großen Teil seines zumeist Shakespeare entnommenen Repertoires. Zeigte sich dabei der dramaturgische Geist des italienischen Theaters in der Behandlung von Hamlet, Romeo, Lear von fast unerträglicher Rohheit und ebenso vieles in Rossis Spiel abstoßend in der Spekulation auf kraß-naturalistische Wirkung — vielberufen war die Schlußszene von Othello, wo er sich die Kehle derart durchschnitt, daß das Messer am Halse haften blieb, so daß Karl Frenzel mit Recht davon sprechen konnte, die Bühne sei zum „Schlachthaus" geworden — so war im ganzen doch die schauspielerische Leistung durch die erörterten Vorzüge von hinreißender Gewalt. Hier sei zur Kennzeichnung dieses Stils die Art hervorgehoben, wie Rossi-Hamlet nach der Schauspielszene die Unterredung mit Rosenkranz und Güldenstern, wo er den Flötenspieler herbeiruft, ausführte: jeder Nerv des Gesichtes, des Körpers und namentlich der Hände sprach in so zwingender Deutlichkeit, strahlte das Fluidum innerer Erregung so fühlbar in das Nervengeflecht der Zuschauer über, daß es keines Wortverständnisses

des italienischen Textes bedurfte, um einen Kontakt mit dem Auditorium herzustellen, der gleichsam eine Ladung mit Elektrizität bewirkte und, mit dem Abschluß der Szene, dann eine gleichzeitig explodierende Entladung der Affekte. Ähnliche physiologische Erregungen boten die Szenen des verzweifelten Romeo, des in Höllenqualen der Eifersucht sich windenden Othello, des am Gift der Undankbarkeit würgenden, vom Wahnsinn umflatterten Lear.

Rossis Spiel hat auf die deutsche Bühne den wichtigsten Einfluß geübt, der in der Entwicklungsgeschichte deutscher Schauspielkunstt dieses Jahrhunderts nachzuspüren ist. Er ergänzte zudem die auf anderem Gebiete durch die Meininger gegebenen Anregungen und wies Wege zu einer Erweiterung der künstlerischen Technik, die der besonnene deutsche Schauspieler nur zu seinem Vorteil gehen konnte und auch ging, wenn natürlich auch — wie bei den Meiningern — die Folgschaft manierierter Nachahmung nicht ausblieb. In einem edelen, mehr der formalen Schönheit zuneigenden Stil, mit stärkerer Empfindung für Lyrik, trat neben Rossi ein anderer Italiener auf, Tommaso Salvini, dem namentlich Wien feiernde Verehrung bereitete, und der den Stil der österreichischen Schauspieler unverkennbar beeinflußt hat.

Unter den zahlreichen neuen Bühnen im Reich fand sich jedoch keine, an der das Vermögen oder auch nur das Bestreben sichtbar geworden wäre, so viele wertvolle Anregungen, die auch lebhaft diskutiert wurden, in entwickelnder Arbeit am Gesamtkörper der Szene zu sichtbarer Weiterbildung der darstellenden Künste zu verwerten. Relativ am fruchtbarsten waren hierin noch die Theater, die sich beharrlich auf die Pflege einer Spezialität des Genres verlegten: in Berlin das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, an dem die Operette der jüngeren Linie — Strauß, Suppé, Millöcker — fortdauernde Pflege fand, ohne jedoch, weder in einzelnen Leistungen noch im Ensemble, je wieder über das Niveau hinauszukommen, das die Offenbach-Periode geschaffen hatte, ja, fast ohne es zu erreichen; das Residenz-Theater in Berlin, an dem das französische Gesellschaftsstück, die Komödie Sardous und dann der Pariser Schwank, mit seinen ins Unendliche variierten Ehebrüchen, erst unter Emil Claar, dann unter Anton Anno und endlich unter Siegmund Lautenburg, sich fest einbürgerte; das Wallner-Theater, das zuweilen zwar auch noch ins Französische hinübergriff, im wesentlichen aber der modernen Posse und dem schwankartigen Lustspiel sich widmete. An dieser Bühne waren Karl Lebrun, dann Willy Hasemann die tätigsten Leiter. Ferner ist hier das Viktoria-Theater zu nennen, das sich der Gattung der Pariser Revues annahm: ‚Die Reise um die Welt in achtzig Tagen‘, ‚Die

Kinder des Kapitän Grant', ‚Excelsior' u. a.: wofür sich in Emil Hahn und Gustav Scherenberg fähige Regisseure fanden. Andere Berliner Bühnen, wie das National-Theater, das Ostend-Theater, das Belle-Alliance-Theater, lebten mehr der gerade sich bietenden Konjunktur: mit Hilfe von Gästen oder Gastspielen ganzer Ensembles, hier und da auch einmal durch ein besonders zugkräftiges Stück hatten diese Bühnen zeitweise ihre Epochen. So die der erwähnten Aufführungen von Wildenbruch und Ibsen am Ostend-Theater, die zwanzig von Lindners Bluthochzeit im Belle-Alliance-Theater u. a. m. Ähnlich wirtschafteten die neben den Hof- und Stadttheatern der Großstädte entstandenen Bühnen: für den regelmäßigen Betrieb legten sie sich auf Operette, Posse und Schwank, wie in München das Königliche Theater am Gärtnerplatz, das in einer losen Abhängigkeit vom Hoftheater stand und als Spezialität nebenher das oberbayrische Volksstück ausbildete. Hier waren Schauspieler wie Hans Neuert, Amalie Schönchen, Kathi Thaller, Max Hofpauer wertvolle Erscheinungen. In Hannover und Dresden behaupteten sich die Residenz-Theater, in Bremen das Tivoli, in Breslau das Lobe-Theater und das Thalia-Theater. Unter Umständen aber wurde an allen diesen Bühnen auch einmal die hohe Kunst traktiert, je nachdem die Hauptbühnen — was nicht selten vorkam — verabsäumten, wichtige dramatische Erscheinungen der Zeit vorzuführen. Im allgemeinen aber blieb der Charakter dieser Darbietungen doch meist unter Mittelmaß: überall zeigte sich der Mangel an einer sachgemäßen Ökonomie dem literarischen und dem schauspielerischen Material gegenüber. Das alles trug die Marke des Geschäftsmäßigen aber nicht die der Kunst, geschweige denn die der Entwicklung in einer festumschriebenen Absicht auf künstlerische Kultur.

Doch ebenso ohnmächtig, in diesem theatralischen Industrietaumel gesunde Zustände herzustellen, zeigten sich die alten Hof- und Stadttheater, die durch ihre wirtschaftlich begünstigte Stellung die überlegene Führung noch hätten behaupten können. Stellten sie doch gewissermaßen die offizielle Theaterkunst dar und hatten in den ersten fünfzehn Jahren des Reichs über einen Mangel an Fühlung mit dem Zeitgeist nicht zu klagen: in der Zeit des nationalen Illusionismus, wo außerdem ringsherum so viel krankhafte Symptome der Theater-Gewerbefreiheit sichtbar wurden, hätten sie es leicht gehabt, sich die Sympathien des Publikums durch Erfüllung so vieler Sehnsüchte und Bedürfnisse zu sichern. Nur eins war dazu vonnöten: die entschlossene Initiative, den Konkurrenzanstalten den Wind aus den Segeln zu nehmen — literarisch und künstlerisch. Davon war jedoch nirgends etwas zu spüren; fast überall nur ein noch verstärkter reaktionärer Geist.

Man halte sich nur die Lage der Dinge unter den veränderten Verhältnissen und der ungeheuerlichen Wandlung des Lebens in der Reichshauptstadt vor Augen: was, unter dem Prestige eines beispiellos populären Herrschers, dessen milder Gerechtigkeitssinn einem starken, reinen Willen sicherlich keine unüberwindlichen Hemmungen entgegengesetzt hätte, solch ein Wille gerade in jenen ersten zehn Jahren an den durch so reiche Mittel begünstigten königlichen Schauspielhäusern hätte bereiten können, auch hier den Reichsgedanken zum Ausdruck zu bringen, den nationalen. Doch ein solcher Wille fehlte: der alte Herr, Botho von Hülsen, blieb im Amt und mit ihm die Unfähigkeit, die künstlerischen Kräfte, die sich ankündigten, zu erkennen, hervorzuziehen, in irgendeinem Sinne vorwärtszuschreiten. Genug, daß man trotz der beträchtlich vermehrten Konkurrenz — dank dem wirtschaftlichen Aufschwung — glänzendere Einnahmen denn je zuvor an den königlichen Bühnen erzielte.

Beschränkt wie die Initiative war auch die Fürsorge für den künstlerischen Betrieb. An das Schauspielhaus berief man in Arthur Deetz einen Spielleiter, dem zwar der ehrenwerteste Charakter aber nicht irgendeine Note künstlerischer Gestaltungskraft eigen war; an das Opernhaus für die nämliche Funktion Ferdinand von Strantz, einen Operetten-Intellekt. Literarisch und darstellerisch wurde an beiden Instituten auch in dieser Periode nicht ein Fußbreit Neuland gewonnen. Nach wie vor blieb der passive Widerstand das vorragende Kennzeichen dieser Bühnen; und machte man im Repertoire wirklich einmal einen Vorstoß, einen älteren oder neuen Dichter in sein Recht einzusetzen, geschah es fast stets mit bemerkenswertem Ungeschick. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Talenten, von denen viele es bald darauf zu hervorragender Bedeutung gebracht haben, erschienen in den Personenlisten der königlichen Bühnen — aber eben nur in diesen: in seltenen Fällen erkannte man die entwicklungsfähigen Begabungen, verstand man, nach dem Muster Laubes, ihnen die Aufgaben zu steigern und sich ihrer so dauernd zu versichern. Gerade die fähigsten Kräfte liefen nach kurzer Zeit wieder davon, und es blieb, nach wie vor, das gradgewachsene Mittelgut.

Zu dem im zwölften Kapitel aufgezählten Stamm von Darstellern am Berliner Schauspielhaus sind in späterer Zeit wenige Kräfte von sonderer Art hinzugetreten; wenige haben gehalten, was sie versprachen, und fast nie ist ein Darsteller zu harmonischer künstlerischer Bedeutung emporgewachsen. Zu den Verheißungsvollen des jüngeren Geschlechts gehörte in den siebziger Jahren Maximilian Ludwig, der im Fache der jugendlichen Helden aushielt, während Emmerich Robert nur vorübergehend dieser Bühne angehörte und dann jenen Rollenkreis am Burgtheater ausfüllte. Ludwig war ein

Jahrzehnt hindurch eine sehr anregende Erscheinung auf der deutschen Bühne, der Repräsentant einer bestimmten Phase in der Stilentwicklung, und hob sich scharf von den Klassizisten der vorher verlaufenen Linie: Emil Devrient, Hendrichs u. a. ab. Ein beschwingtes nervöses Temperament, das schon in hohem Grade dem gekennzeichneten psychologischen Realismus nahekam und auch in der körperlichen Beredsamkeit sehr entschieden die konventionelle steife Form der alten Schule durchbrach. An ihm zuerst war ein Merkmal zu beobachten, das seitdem, bestärkt durch die erwähnten Einflüsse, sich zu einer Tendenz des Stils ausgeprägt hat: die beflügelte Rede und das Festhalten eines fast konversationellen Tons auch in der erhöhten Diktion. Sein Hamlet durfte sich zwar an künstlerischer Reife, an edeler Melancholie der schönen Linie nicht neben den von Joseph Wagner stellen; doch der Gesamteindruck war, vermöge der noch größeren Reaktionsfähigkeit für seelische Dissonanzen, und dann auch durch die einheitliche Jugendlichkeit der Gestalt ein hinreißenderer. Der Ausdruck einer durch inneren Zwiespalt verwirrten Seele war in jenen Jahren ein Eigenstes dieses Schauspielers; sein Tasso konnte darum als eine hervorragend volle Leistung gelten. Sehr intensiv brachte er diese Note auch als Max Piccolomini in der Scheidungsszene. Doch frühzeitig stellten sich auch Mängel ein: dem Realismus zuliebe, ein Zerhacken der Rede und stoßweises Hervordrängen, wodurch, mit dem Erkalten des jugendlichen Temperaments, der Vorzug zur Manier wurde. Ludwigs Bedeutung blieb an seine Jugend geknüpft; er hat keine Entwicklung in andere Bahnen genommen, und man hat sich keine Mühe gegeben, eine solche mit ihm zu versuchen. Neben ihm stand als die Liebhaberin, von 1865 bis 1878, Luise Erhartt mit großer Auszeichnung auf der Berliner Hofbühne. In keinem Sinne reichte sie zwar an das Geniale oder an das Leidenschaftlich-Tragische heran; zur Glut eines starken Charakters erhitzte sich ihre Seele nie: dafür erschien sie als eine der poetischsten Schauspielerinnen der Zeit und ihre Kunst von glücklichster Stilreinheit. Form und Inhalt zeigten sich in selten reiner Harmonie; das Gefühl floß hell, in silberklaren Wellen aus den Tiefen einer zartweiblichen schönen Empfindung von den Lippen. Ihrer Julia fehlte das italienische Blut, ihrer Adelheid von Walldorf der faszinierende Dämon, ihre Kriemhild reckte sich nicht zu grausenerregendem Ausdruck empor, aber da ein vollendet zu nennender künstlerischer Takt sie innerhalb ihrer Grenzen sicher gehen ließ, trübte auch kein Mißlingen die eigentümlich strahlende Schönheit dieser Gebilde. Von ihren Nachfolgerinnen ist keine in ihre Nähe gekommen: Klara Meyer (1871 bis 1891) hat sie an Innigkeit und Form nie erreicht und ihr Bestes im Lustspiel als Salondame geboten; Rosa Poppe (seit 1889)

hat große künstlerische Anlagen, Temperament, Nuancierungsfähigkeit und eine außergewöhnliche Begabung für schärfere Charakteristik — Qualitäten, die sie in hohem Grade für Goethe, Kleist, Hebbel und andere Gestalten modern psychologischer Linie befähigten — in verzerrten Manierismus umkommen lassen. Selten hat der Mangel an künstlerischer Disziplin, der an diesem Institut permanent geworden ist, auf ein Talent so zerstörend gewirkt wie auf dieses. Unverbogen erhielt sich die Unmittelbarkeit, die frische Laune und der oft poetische Humor von Paula Conrad; ihr Puck im Sommernachtstraum war in seinem köstlichen Realismus eine Neugeburt dieses genialen Kobolds.

In fast grotesker Kraft und in kühner Willkür seiner Natur und seines Stils steht während der letzten Periode, seit 1889, völlig isoliert Adalbert Matkowsky im Ensemble des Schauspielhauses. Kraft, Poesie und Leidenschaft sind in gleich vollem Maße gewiß in keinem Schauspieler der letzten Generation vereinigt gewesen, und selten überhaupt sind so mächtige und sinnfällig berückende Ausdrucksmittel von so reicher Phantasie, von so elementarer, zu den Quellen hinuntergreifender Empfindung bewegt worden. Matkowsky ist der Schauspieler tragischer Größe, titanischen Heldentums — in einer Zeit, die beides nicht ohne das Gewürz skeptischer Ironie vertragen kann. Das wirkte auf ihn zurück: Matkowsky ist ein Löwe — aber ein Löwe hinter den Eisenstäben der Konvention. Zuweilen zerbricht er sie, wenn der Geist seines Herren, Dionysos, durch die Arena weht, und entfaltet sich in prachtvoller Gewalt; sonst aber begnügt er sich an ihnen zu rütteln, und es bleibt dann bei der Stimmung im Zirkus. Dieses Temperament findet den Stil nicht für die laue Temperatur des unterhaltenden Theaters; es braucht die des Ausnahmezustands und seiner Suggestionen. Er stößt weder auf der Bühne noch im Zuschauerraum auf ein gleiches Element; und so entsteht nur allzuhäufig ein disparater Effekt. Matkowsky kam von Dresden über Hamburg nach Berlin als jugendlicher Held, als ein feuriger Carlos und Mortimer von poetischer Kraft, und viel zu lange hat eine falsche Leitung ihn in dieser Sphäre gelassen; viel zu lange hat ihn ein unersättliches Bedürfnis zu wirken immer in dem nämlichen Rollenkreis auf wahllose Gastspielreisen geführt, so daß sich in diesen Gestalten die Kraft fast ganz in Manier gewandelt hat. Ein Herkules, der immer wieder seine zwölf Taten vor der billig staunenden Welt vollbringt, läuft nun einmal Gefahr, Karikatur zu werden. Nur in immer neuen und immer größeren Taten könnte er sich als Halbgott behaupten. Das ist die Situation dieses Schauspielers: so oft er eine neue Gestalt zu schaffen hat, die unverbrauchte Säfte aus dem Fruchtboden seiner Phantasie herauflockt, bietet stets

der eruptiv sich vollziehende Schöpfungsprozeß ein hinreißendes Schauspiel. Der Siegfried, Golo, Holofernes Hebbels, von Shakespeare Coriolan, Macbeth, Othello und Marc Anton waren solche Höhepunkte großer, dionysischer Schauspielkunst. Die erreichte Möglichkeit aber zum festen Kunstbesitz zu wandeln, sie ihren intensiven und expansiven Eigenschaften nach dauernd und geschmackvoll zu fixieren, will ihm, durch das Milieu behindert, schwer gelingen.

Matkowsky trat in das Berliner Ensemble erst ein, als die Begründung der neuen Bühne, die nun zu betrachten ist, schon vollzogen war. Durch ihn hauptsächlich bewirkt, hat das Schauspielhaus in den letzten zehn Jahren dieser Periode die Führung im Drama hohen Stils wieder an sich bringen können. Auch ist hervorzuheben, daß im gleichen Zeitraum eine gesteigerte Pflege der Nachklassiker, namentlich Hebbels, mit der der alten Dichtung Hand in Hand ging. Der Zahl der Aufführungen der Klassiker und der Besuchsziffer nach wäre in den letzten Dezennien ein sehr befriedigender Zustand an dieser wichtigsten Hofbühne im Reich zu bestätigen, wenn nicht dagegen der absolute Mangel an Initiative und Einsicht den modernen Spielplan auf der Stufe erschreckender Trivialität gehalten hätte. Es würde schwer fallen, auch nur ein Dutzend neuer Stücke von literarischem Charakter aufzuzählen, die in den letzten dreißig Jahren auf dieser Bühne das Licht erblickt hätten oder dort geduldet worden wären. Zu keiner Zeit, in keinem Lande der Welt hat je ein nationales Theater, dessen Subvention doch aus der Steuerkraft des Volkes fließt, so jede Fühlung mit dem schaffenden Geist der Zeit vermissen lassen wie diese. Unmöglich aber darf, wie es zuweilen wohl geschieht, aus der durch die Theaterfreiheit geschaffenen veränderten Lage dieser und anderen Hofbühnen eine Art Recht gefolgert werden, im gärenden Getriebe der künstlerischen Kräfte eine verstärkte Konservativität hervorzukehren. Den entwicklungfördernden, in künstlerischer Wahrhaftigkeit sich äußernden Kräften der Zeit zu dienen, wäre gerade dieser Bühnen sittliche Pflicht. Die andere: das Große vergangener Epochen nur in würdigster Ausführung lebendig zu erhalten. Vor allem aber: die Handwerkerproduktion der Poesie- und Kunstverschandler von ihren Brettern auszuschließen — unerbittlich und um so berechtigter, als ja die Gesetzgebung dafür gesorgt hat, daß jene Kräfte auf anderen Plänen frei sich regen dürfen. Und in allen diesen Punkten hat das königliche Schauspielhaus seiner Sünden Last zu Bergen gehäuft. Statt des Nationalgedankens beherrscht das heutige Berliner Hoftheater in vorher nie erlebtem Maße der höfische, der dynastische, der aus den mannigfaltigen Neigungen einer bureaukratischen Kamarilla zusammenfließende Geist einer äußerlichen Scheinkultur. Das trat noch besonders hervor unter dem Einfluß

der in die künstlerischen Zustände Deutschlands so bestimmend eingreifenden Neigungen des dritten Kaisers. Auch der Schaubühne gegenüber hegt Wilhelm II., wie auf dem Gebiete der bildenden Künste, neben der erfreulichen Wertschätzung der alten, der klassischen Werke und neben dem Einsicht und Folge weckenden edlen Willen zu deren Pflege, die tief zu beklagende Abneigung vor der auf neuen Bahnen vorschreitenden, ehrlich suchenden künstlerischen Kraft.

Am 16. Juni 1898 hat der Kaiser, auf seine zehnjährige Regierung zurückblickend, auch den Berliner Hoftheatern den Dank für ihre Unterstützung bei seiner kulturellen Aufgabe ausgesprochen und betont, daß die Kräfte dieser Anstalten auch ferner an seiner Seite stehen möchten, „im festen Gottvertrauen dem Geiste des Idealismus zu dienen und den Kampf gegen den Materialismus und das undeutsche Wesen fortzuführen, dem schon leider manche deutsche Bühne verfallen" sei; er hat bestätigen zu können geglaubt, „daß alle Länder mit Aufmerksamkeit die königlichen Theater in ihrer Tätigkeit verfolgen und mit Bewunderung auf ihre Leistungen blicken". Beide Anschauungen gingen aus einer betrübenden Selbsttäuschung hervor: die königlichen Bühnen haben dem Geist des Idealismus in jeglichem entwickelnden Sinne die Gefolgschaft versagt; sie haben systematisch unechte, triviale Kunst an Stelle der Wahrhaftigkeit, zu der die Schaubühne verpflichtet ist, gesetzt — und nicht mit Bewunderung blickt man auf ihre Leistungen, sondern mit gerecht verurteilender Kritik.

Vom Einfluß der leitenden Männer an diesen Bühnen ist kaum zu reden: von 1886 bis 1903 war Graf Bolko von Hochberg Generalintendant; eine lange Strecke neben ihm, in der Stellung eines ökonomischen Direktors, Henry Pierson die für ein umfangreiches Register administrativer und künstlerischer Vergehen verantwortliche Kraft. Dem Schauspielhaus stand, nach Arthur Deetz, kurze Zeit Anton Anno, der frühere Direktor des Residenztheaters, vor, dann, 1899, dreizehn Monate lang Otto Devrient. Das kurze Regiment dieses selten zielbewußten Dramaturgen war symptomatisch für die herrschenden Zustände: der Versuch, eine gesundere Institution durch eine Reform des Beamtenapparats herbeizuführen, veranlaßte eine Palastrevolution, die ihn von seinem Posten fegte. Sein Nachfolger wurde Max Grube; als Regisseur in der Schule der Meininger erwachsen, hat er von deren Inszenierungskunst manches auf die Bühne des Schauspielhauses übertragen, aber fast mehr die gekennzeichneten schädlichen Einflüsse als die Vorzüge weiter zu entwickeln verstanden.

Von den anderen größeren Hoftheatern hat sich namentlich das

Dresdner, unter der Leitung des Grafen Nikolaus von Seebach, seit 1894, dann das Stuttgarter, unter Leitung von Julius von Werther und später des Freiherrn zu Putlitz in freieren literarischen Bahnen bewegt. Unter Karl Freiherrn von Perfall hielt sich auch die Münchner Hofbühne dieser Verpflichtung eingedenk und hatte manche echt künstlerische Tat zu verzeichnen; Ernst von Possart, der diese Bühne seit 1894 als Generaldirektor leitet, hat die Initiative im Drama zum guten Teil den neben den königlichen Theatern entstandenen Schauspielhäusern, dem Deutschen Theater in der Schwanthaler Passage, unter Meßthaler, dann dem Münchner Schauspielhaus unter Leitung erst von Emil Drach, dann von J. G. Stollberg, überlassen. Seiner verdienstvollen Reform der Mozart-Opern im Residenz-Theater wurde Erwähnung getan. Die Begründung des Prinz-Regenten-Theaters und dessen Indienststellung, neben Bayreuth, als eines anderen Festspielhauses für das Musikdrama fällt erst in das neue Jahrhundert. Drama und Schauspielkunst sind in dieser jüngsten Ära des Nationaltheaters an der Isar ersichtlich Stiefkinder, obwohl das Münchner Schauspiel-Ensemble stets treffliche Kräfte aufwies: Heinrich Keppler, einen vorzüglichen Bonvivant, den Heldenvater Wilhelm Schneider, die Damen Hermine Bland, Anna Dandler, Klara Heese und Johanna Schwartz. Ernst Possart selbst als Schauspieler zeigte sich stets als ein guter Realistiker; in deklamatorischen Rollen entwickelte er eine bemerkenswerte Unnatur der Tonmodulation.

Eine dauernde, durch ungemeine Rührigkeit — freilich nicht im künstlerischen Sinne — sich auszeichnende Epoche bedeutete die Direktion von Bernhard Pollini am Hamburger Stadttheater. Mit ihm erreichte der wirtschaftliche Großbetrieb, die Spekulation in marktfähigen Kunstwerten ihren Höhepunkt; Gehälter, Honorare, aber auch die Theaterpreise wurden, jeder Konjunktur angepaßt, enorm hinaufgetrieben. Die Preise für Abonnements beispielsweise waren unter Pollini vierfach so hoch als 1827. Und was die Stadt früher in falscher Sparsamkeit der Kunst verweigert hatte, das mußte sie nun doppelt und dreifach an beharrlich und geschickt geforderten Subventionen zurückzahlen, um die hohe Entfaltung ihres Stadttheaters, die wesentlich auf eine glänzende Oper zugeschnitten war, für die Pollini immer neue Stars zu entdecken und heranzuziehen wußte, zu behaupten. Den Glanz solcher großstädtischen Theaterblüte anstrebend, konkurrierte mit Pollini der Direktor der beiden deutschen Theater Prags, Angelo Neumann, den wir schon als Impresario des Nibelungenringes kennen gelernt haben. Ja, bis zu Meisterspielen, zyklischen Vorstellungen besonders gewählter Opern und Schauspiele, reckte sich Neumanns Ehrgeiz um deutsche Theater-

kultur in dem vom Tschechentum bedrohten Prag empor, ohne indes einen dem anspruchsvollen Titel entsprechenden Gehalt bieten zu können. Angelo Neumann war auch der anonyme Mitdirektor August Försters am Leipziger Stadttheater gewesen. Der künstlerische Geist Försters hat dieser Periode der genannten Bühne nach einigen Seiten hin hervorragende Bedeutung zu verleihen gewußt: namentlich als Marie Geistinger dort Heroinen spielte, als die junge Josephine Wessely in ihrer poetischen Mädchenhaftigkeit neben ihr stand. Seit 1883 ist Max Stägemann der Leiter der Leipziger Bühne, unter dem sie wieder auf die gewohnte Stufe konventioneller Provinztheaterwirtschaft herabgefallen ist. In Breslau — um die Reihe der Großstädte zu ergänzen — war neben dem Stadttheater das Lobe-Theater für modernen Genre, etwa im Stil und im Sinn des Hamburger Thalia-Theaters, von Theodor Lobe, einem tüchtigen Schauspieler und Regisseur aus der Schule Laubes am Wiener Stadttheater, geschaffen worden. Nach kurzem Blühen gab es wirtschaftliche Schwierigkeiten; eine dritte Bühne von Bedeutung entstand, das Thalia-Theater von G. Schönfeldt begründet. Von 1893 an, wo Dr. Theodor Löwe, der das Stadttheater leitet, diese Bühnen unter eine Verwaltung gebracht hat, ist eine wirtschaftliche Sanierung eingetreten.

* * *

Lenken wir zurück zu der reichen Wunschstimmung, die im ersten Jahrzehnt dieser Periode durch Bayreuth, die Meininger, die Italiener, durch die mannigfachen literarischen und künstlerischen Einflüsse, namentlich auch aus dem Ausland, bewirkt worden, und fassen wir die Resultate, die sich aus der Betrachtung der nächsten Wirkungen der Theatergewerbefreiheit und aus dem Gebaren der Hoftheater ergaben, zusammen, so überblicken wir die positiven und die negativen Ursachen, die im Anfang der achtziger Jahre den Anstoß gaben zu einer Reihe bedeutsamer Veränderungen und Umbildungen auf unserem Gebiet.

Durch die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger war in dem Zusammenschluß zu gemeinsamem Wirken für wirtschaftliche und künstlerische Interessen, war durch die jährlich stattfindenden Delegiertenversammlungen zum erstenmal eigentlich eine Einrichtung geschaffen, in Austausch der Anschauungen, Gedanken, Möglichkeiten zu treten. Anderwärts hatte die Aristokratie der Künstlerschaft verlockende Ziele erreicht, für die sich in Deutschland kein Weg zeigte, wenn nicht eigene Kraft einen solchen neu anzubahnen unternahm. Am Théâtre français bestand seit 1812 das Sozietätsverhältnis, das die wirklichen Mitglieder dieser Bühne nach festen Regeln eines

Statuts am wirtschaftlichen Ertrag dieser staatlichen Anstalt und ebenso an der literarischen und künstlerischen Bestimmungsgewalt beteiligt. Eine ähnliche Einrichtung wies das National-Theater in Stockholm auf, das, ungeachtet der 30000 Taler Staatssubvention, auf ein vollständig genossenschaftliches Prinzip gestellt ist: sämtliche Angehörige der Bühne, mit einem Gehalt von mehr als 200 Talern, sind an Gewinn und Verlust beteiligte Aktionäre; wobei, ebenso wie in Paris, die Gefahr eines Verlustes durch die Verpflichtung des Königs — dort des Staats — besteht, über Krisen hinwegzuhelfen. Bei mehr als 10 Prozent Verlust bezahlt in Stockholm die Krone den Rest. An keinem der deutschen Hoftheater oder Stadttheater war Aussicht auf eine ähnliche Einrichtung; am wenigsten in der Metropole des Reiches. Andererseits aber lockte hier die günstige Lage des wirtschaftlichen Aufschwungs und ermutigte der verstärkte Mißkredit, dem das Königliche Schauspielhaus unter der immer steriler werdenden Leitung Bothos von Hülsen anheimfiel, zu neuen Unternehmungen.

Hauptsächlich von Siegwart Friedmann, einem gediegenen Charakteristiker Laubescher Schule, gefördert, entstand der Plan einer Sozietät, die eine Reihe der hervorragendsten Darsteller einschließen sollte; bemerkenswerterweise darunter gerade jene, die als Gastspielvirtuosen die dieser Berufsart anhängenden übelen Eigenschaften just nicht vermissen ließen. Schließlich waren sechs Namen zu der Gesellschaft „Deutsches Theater in Berlin" vereinigt: Adolf L'Arronge, Ludwig Barnay, Dr. August Förster, Siegwart Friedmann, Friedrich Haase und Ernst Possart, von denen der letztgenannte noch vor Beginn der Arbeit wieder zurücktrat. Das alte Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, Eigentum von Adolf L'Arronge, wurde ausersehen, von Grund aus renoviert und am 29. September 1883 unter dem neuen Namen mit einem Prolog von Julius Wolff, den Hedwig Niemann-Raabe sprach, und einer Darstellung von Kabale und Liebe eröffnet.

Besetzung:

Präsident von Walter	Ludwig Barnay
Ferdinand, sein Sohn	Joseph Kainz
Hofmarschall von Kalb	Friedrich Haase
Lady Milford, Favoritin des Fürsten	Anna Haverland
Wurm, Haussekretär des Präsidenten	Siegwart Friedmann
Miller, Stadtmusikus	August Förster
Dessen Frau	Auguste Schönfeldt
Luise, deren Tochter	Jolanthe Ramazetta
Sophie, Kammerjungfer der Lady .	Klara Müller
Ein Kammerdiener des Fürsten . .	Paul Nollet

Das konnte als ein verheißungsvoller Anfang begrüßt werden: Die vier schauspielerischen Sozietäre zeigten sich in Aufgaben, die sich durchaus im Zentrum ihrer eigenartigen Begabung hielten; und von den beiden Novizen des Abends erwies sich der eine wenigstens, Joseph Kainz, als eine Entdeckung ersten Ranges. Anna Haverland, eine Schauspielerin mit blendenden Mitteln, aber konventionell in Temperament und Begabung, war dennoch ein guter Tausch gegen die anfangs für die Sozietät geworbene Klara Ziegler. Jolanthe Ramazetta war die einzige Niete des Abends und der Zukunft.

Hier möge, bevor der Entwicklung des Deutschen Theaters, das, trotz der bald eintretenden Abbröckelung des Ensembles, von nun ab immer ein Hauptfaktor der modernen Berliner Theaterkultur blieb, weiter gedacht wird, die Überschau des darstellerischen Vermögens an der deutschen Bühne registriert werden, wie sie sich bei den in München, 1880, veranstalteten Muster-Gastspielen ergab. Ernst Possart hatte im genannten Jahre Dingelstedts Experiment des Preisspielens wiederholt: alles, was den Anspruch auf hervorragende Bedeutung machte, war auch diesmal nach München gerufen worden. Ludwig Barnay, damals der Prätendent um den Lorbeer der tragischen Helden, hatte sich in einem kalten Raffinement enthüllt: blendende Lasuren eines modernen Pseudo-Realismus verdeckten nicht die Klüfte seelischen Versagens als Wallenstein, als Macbeth, selbst als Leontes des Wintermärchens; seine sichere technische Routine erschien stets nur vom Verstand, oft dazu noch von einem der manierierenden Nuance zuneigenden, und von einem Minimum wirklicher Empfindung geleitet. Die gekünstelte Schlichtheit und Männlichkeit bei Barnay versagte gegen die Natürlichkeit dieser Eigenschaften bei dem Münchner Bernhard Rüthling, der den Tell spielte, bei dem Dresdner Friedrich Dettmer, der als Marc Anton sich zeigte: zwei Schauspieler von erfreulicher künstlerischer Harmonie, die jedoch außerhalb ihrer Stammbühnen nur geringen Ruf genossen, während Barnay in jenen Jahren das Virtuosenerbteil von Emil Devrient an sich gebracht hatte.

Emmerich Robert trat mit seiner edlen, aber etwas trocknen Individualität als Ferdinand, Egmont und Tasso auf; Adolf Sonnenthal spielte Hamlet und Clavigo. Das Berliner Schauspielhaus hatte Berndal (Buttler), Ernst Krause (Dorfrichter Adam), Minona Frieb-Blumauer (Daja, Frau Marthe Rull und Klärchens Mutter), ferner Oberländer (Wirt in Minna von Barnhelm) gesandt, die wesentlich in den genannten Rollen befriedigten. Von Dresden waren, neben Dettmer, Franziska Ellmenreich und Pauline Ulrich erschienen; von Wien Charlotte Wolter, die Gräfin Orsina, Lady Macbeth und Hermione spielte, und Joseph Lewinsky als Nathan und als Atting-

hausen. Mit August Förster (Musikus Miller) war dessen Schülerin Josephine Wessely gekommen, die nach einem glänzenden Aufgang am Leipziger Stadttheater soeben an die Wiener Burg engagiert worden war. Friedrich Haase spielte Riccaut, Hofmarschall Kalb und Herzog Alba im Egmont; Siegwart Friedmann Isolani und Vansen; Possart selbst Carlos im Clavigo, Antonio und einen vortrefflichen Octavio Piccolomini.

Das Gesamtergebnis dieses dramatischen Examens fiel, nach wesentlichem Einklang der kritischen Stimmen, wenig erfreulich aus; man klagte über eine durchschnittliche äußerliche Routine, die einer gewissen klassizistischen Langweile nicht entbehre und dennoch die disparatesten Wirkungen im Zusammenspiel zeitige. Bei einem Mindestmaß von Proben zu den fünfzehn Vorstellungen war intime Ensemblewirkung natürlich nicht herzustellen gewesen. Nur Josephine Wessely als Recha, Luise und Klärchen schien von den jüngeren Kräften eine neue Hoffnung zu bedeuten, die sich in der Folge wahrscheinlich auch erfüllt hätte, wenn dieses reiche Talent nicht frühzeitig der Bühne durch den Tod entrissen worden wäre. Durch originelle Gestaltungskraft sich auszeichnend, wurden ferner zwei Mitglieder der Münchner Bühne durch die Gastspiele in weiteren Kreisen bekannt: Marie Ramlo, die Lessings Franziska spielte, und Karl Häußer. Marie Ramlo (jetzt Conrad-Ramlo) hat sich am Münchner Theater als eine der gesundesten Schauspielerinnen für humorvolle Mädchennaturen auf reifer Höhe behauptet und Karl Häußer als ein kaum je erreichter Vertreter für einen bestimmten Rollenkreis, der in der Sphäre zwischen Illo im Wallenstein und Shakespeares Falstaff — zwei typische Leistungen des Künstlers — eingeschlossen ist.

Die vorwiegend pessimistische Stimmung, die den Münchner Gastspielen nachklang, die ins Bewußtsein des weiteren Publikums dringende Abneigung gegen den sich isolierenden Virtuosenstil der gastierenden Darsteller hatten mancherlei Mißtrauen wach werden lassen gegen das Unternehmen des Deutschen Theaters in Berlin; und trotz einiger wohlbesonnener blendender Eindrücke des Sozietätsensembles erwies sich dieses Mißtrauen bald gerechtfertigt. Weniger nach außen hin als durch die sich im inneren Betrieb ergebenden Stockungen. Das Interesse des Publikums für ein Schauspielensemble, das einen wirklichen erhöhten Stil anstrebte, war zwar lebhaft, aber lebhafter für die jungen Kräfte als für die von Frau Fama schon beinahe kompromittierten, denen man scharf auf die Finger sah. Namentlich Friedrich Haase fühlte sich mit dem Geist des Hauses, der sich allmählich enthüllte, im Widerspruch; bald auch Ludwig Barnay, der, um Beweise seiner Fähigkeit zur Einordnung

zu geben, in Don Carlos sogar die wenige Verse umfassende Rolle des Mercado spielte. Die beiden Genannten schieden nach Jahresfrist schon aus der Sozietät aus. Der Stil des Theaters aber entwickelte sich nur um so erfreulicher weiter, so daß ihm nach kurzer Zeit eine Note zugesprochen werden durfte, die für den damaligen Stand der Schauspielkunst — und besonders der Regie — einen wesentlichen Fortschritt bezeichnete. Er ergab sich aus dem Zusammenwirken zweier sich ungemein glücklich ergänzender fachmännischer Kräfte: Adolf L'Arronge und August Förster. Beide besaßen vor allem die Schlüssel zur Erschließung schlummernder darstellerischer Gaben und wußten den geweckten Funken anzufachen, die unsichere Anlage eines Gebildes durch verständige Hilfen zu entwickeln. Beide drangen auf den Kern der Sache: L'Arronge als ein sicherer Techniker der lückenlosen Gliederung und Steigerung, Förster als ein psychologisch tief schöpfender Interpret der Dichtung. Beide huldigten einer sinnfälligen, farbigen Plastik des szenischen Bildes, ohne Übertreibung und Überladung, ohne die Äußerlichkeiten der Meininger. Und endlich wirkten beide erfolgreich dahin, alle und jede individuellen Gelüste zum Besten der einheitlichen Gesamtwirkung zu beschneiden. Das Prinzip der vorklingenden künstlerischen Tendenzen und des geklärten Zeitgeschmacks trat auf dieser Bühne in Erscheinung, überwacht und geleitet von sicherer Bühnenerfahrung, die in der Wahl der Mittel fast nie irreging. Diese im Grunde eigentlich so selbstverständlich erscheinende sachliche Berufsausfüllung zeitigte andauernd Leistungen, die vielfach als Offenbarungen einer neuen Kunst angestaunt wurden, weil hier endlich einmal Freiheit und Vermögen des künstlerischen Willens mit wirtschaftlicher Selbständigkeit zusammenging: die Nebeneinflüsse waren ausgeschaltet, es galt der Sache, und das Glück war dabei, daß, dank der günstigen wirtschaftlichen Verhältnisse, die Sache sich selbst belohnte.

Es wurde schon bemerkt, daß der Ehrgeiz der neuen Bühne, kühnere Würfe des modernen Schaffens zu erproben, gering war. Auch die Dramaturgie, namentlich unter L'Arronges Selbstherrschaft, war oft wunderlich: so die schon erwähnte, ganz indiskutabele Bearbeitung des Faust II., so, 1891, die um den ganzen dritten Akt gekürzte Aufführung der Einsamen Menschen von Gerhard Hauptmann und ähnliches. Lobenswert und erfolgreich war dagegen das Bestreben, theatralisch noch unlebendig gebliebene Schätze der nachklassischen deutschen Dramatiker zu heben: namentlich Grillparzer und Hebbel brachte das Deutsche Theater vortrefflich zur Wirkung, wie sich denn das poetische Drama hier überhaupt zur schönen Eigenart entfaltete. Die Darstellungen von Don Carlos, Romeo und Julia, Die Jüdin von Toledo, Maria Magdalena, Herodes und Mariamne,

Weh dem, der lügt, bezeichnen Höhepunkte des Stils der ersten Periode dieser Bühne. Ferner wurde sie für eine jüngere Generation der Schauspielkunst eine erfolgreiche Schule und ein Durchgangspunkt für fast alle bemerkenswerten Kräfte der neuesten Zeit, von denen viele hier Vertiefung und Entwicklung, zudem aber auch mehr oder weniger stilistische Korrektheit empfingen.

Außer den schon Genannten mögen erwähnt sein: Georg Engels, Paul Nollet, Karl Peppler (jetzt am Hoftheater in Hannover), Otto Sommerstorff, Artur Kraußneck, Dr. Max Pohl, Franz Schönfeld, Max Pategg, Hermann Nissen, Gustav Kadelburg, Emanuel Stockhausen; die Damen: Klara Guinand, Anna Jürgens (als Frau von Hochenburger am Schauspielhaus in Berlin), die Julia des Deutschen Theaters, Marie Pospischil (später am Burgtheater, Berliner Theater und jetzt am Hamburger Stadttheater), Luise von Pöllnitz, Theresina Geßner, Else Lehmann, vor allem aber Agnes Sorma.

In Joseph Kainz und Agnes Sorma besaß das Deutsche Theater die beiden Talente, die die jugendliche Kunst durch bedeutsame Individualitäten verkörperten. Joseph Kainz war von Dr. Förster am Leipziger Stadttheater erzogen worden und hatte dann drei Jahre im Ensemble der Meininger gewirkt. Bei deren Gastspiel in Berlin schon erweckte er als Prinz von Homburg und Kosinsky, in Wien als Melchthal bedeutende Erwartungen. Während seines dreijährigen Engagements in München wurde sein freundschaftliches Verhältnis zu dem unglücklichen Bayernkönig insofern für ihn bedeutsam, als es die Gloriole einer genialen Persönlichkeit um sein junges Haupt wob. Von gesteigerten Erwartungen empfangen, trat Kainz also auf der neuen Bühne vor das Berliner Publikum und erzielte gleich in der ersten Darbietung eine so intensive Wirkung, daß über deren zu billigende oder zu verwerfende Ursachen in der Tat ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen sich äußerte. Kainz erschien als der ausgesprochene Vertreter jener schauspielerischen Richtung, die im weitesten Sinne den Neigungen und Stimmungen der zeitlichen Gesamtpsyche, die hier als die vorwiegenden betont wurden, entgegenkam; seine Kunst entsprang aus diesen Neigungen selbst: er war der Schauspieler des nervösen Impressionismus. Die körperliche Beredsamkeit erschien bei ihm fast über die Grenze harmonischen Maßes ausgedehnt. Das hagere, scharfe Antlitz, der sehnige Körper, und namentlich die Hände als Ausdrucksorgane der Stimmungen, der Willensregungen funktionierten zusammen, die psycho-physiologischen Reaktionen zur deutlichsten Erscheinung zu bringen. Die dabei dirigierende Empfindung gab sich poetisch und feurig, vornehm das Triviale überfliegend — aber freilich oft auch das Natürlich-Gesunde. Den ideellen Gehalt der

dichterischen Gestalt hob dabei ein wählerischer, gebildeter Intellekt nicht selten auf eine paradoxe Spitze, womit der Künstler auch wieder nur einer weitverbreiteten Prädisposition gerecht wurde, die schlichterer Betrachtung als Snobismus erschien.

Alle laut gewordenen Einwände gegen diese Manier der Darstellung sind erschöpfend in dem einen zusammengefaßt: daß Kainz die Jünglingsgestalten der Dichtung über die Schnur als neurasthenische Knaben spiele und in Aufgaben reiferer Männlichkeit durch die Beimischung dieses juvenilen Elementes wohl starke Wirkungen aber keine Befriedigung wecke. Besonders Beifall gewinnend und wiederum bestechend, sowohl im Sinne der Gesamttendenz, die ganz allgemein zu einer Beschleunigung der Rede neigte, als auch in dem der dramaturgischen Erwägungen, die den oftmals schleppenden Formalismus der klassizistischen Periode zu überwinden trachtete, erschien Kainz als Sprecher. Die ihn in dieser Bedeutung als einen stilschaffenden Reformator überschwenglich begrüßten, konnten sich allerdings auf die gewichtige Zeugenschaft Richard Wagners berufen, der frühe schon als die wesentlichste Aufgabe der deutschen Schauspielerei die aufgestellt hatte: das Tempo sämtlichen Redens auf der Bühne gerade um das Doppelte zu beschleunigen. Annähernd ist Kainz dieser Aufforderung nachgekommen: zum Teil mit nachahmungswürdigem Erfolg, da er in seiner geflügelten Rede mit bemerkenswerter Kunst auf die wesentlichen Akzente der Empfindung zueilte — die Intervalle nur mit halben aber bestimmten Tönen kolorierend — und so in der längeren Rede die Linie des Affektverlaufs als Hauptmelodie scharf hervorhob; zum Teil aber auch durch diesen zum Gesetz erhobenen Impressionismus nicht nur das formale Element der Dichtung, sondern gerade auch den naturgemäßen Verlauf der seelischen Prozesse verwischend und zerreißend. In seiner Rede und in der seiner Nachahmer gibt es keine Interpunktion. Diese ist jedoch durchaus nicht nur für das Auge und für den Verstand, auch nicht nur in der geschriebenen Sprache als ein Hilfsmittel wichtig; sie ist vielmehr ganz ausdrücklich physiologischen Ursprungs; sie trennt nicht intellektuelle Stufen der Rede, die durch schnelles Erfassen übersprungen werden könnten und dürften, sie bezeichnet vielmehr geschlossene und als solche charakteristische Komplexe der Ausdrucksbewegungen, der leiblich-seelischen Einzelprozesse, deren motivierende Deutlichkeit im seelischen Gesamtprozeß — der dichterisch in der längeren Rede dargelegt ist — zur vollen Erfassung des inneren Vorgangs unerläßlich ist. Und im Gegensatz zu Wagner ließe sich eher behaupten: die rhetorische Abwicklung des neuzeitigen dichterischen Dramas — von Shakespeare zu Hebbel — verläuft unnatürlich in einem zu schnellen Tempo. Hier stehen zwei Forde-

rungen eigentlich unvereinbar gegenüber: der Rede die Unterlage des deutlich sichtbaren psycho-physiologischen Trieblebens zu geben, worin ein realistisch-psychologischer Stil gipfeln müßte, und andererseits die starke Häufung der intellektuellen Bilder im rhetorischen Körper, die zu ihrem Rechte kommen sollen.

Für sein Drama zog sich, wie wir sahen, Wagner aus dem Dilemma durch die möglichste Konzentration des gesprochenen Ausdrucks und durch die Verlegung der seelischen Prozesse in die breite, musikalisch illustrierte Gebärde. Daraufhin drängt auch im gesprochenen Drama unser Bedürfnis: Beschränkung der Rhetorik und breitere Entfaltung der seelischen Prozesse durch die körperliche Beredsamkeit. Der mit Kainz hochgekommene Redestil ist ein Behelf, der dennoch nur als eine unbefriedigende Mode gelten darf. Behauptet sich die Forderung des schnellen Tempo, als der Gesamttendenz des modernen Lebens entsprechend, so fällt einer besonnenen Dramaturgie die Aufgabe zu — wenn man doch schon unsere großen Dramen in die von der Gesellschaft zugelassene Frist von drei knappen Stunden pressen muß — durch Beschneiden der rhetorischen Ornamentik Raum für die Triebkraft physiologischer Darstellung zu schaffen. Hier darf als Muster unter den modernen Dramatikern wieder Ibsen herangezogen werden, der textlich nur noch das psychologisch und im Sinne der inneren Handlung kausal Notwendigste gibt.

Der äußerliche Eindruck der Rhetorik nach dem Muster von Kainz verleitet zu der Annahme, daß es hierbei überhaupt nur auf ein Ausschalten aller traditionellen Redegepflogenheiten ankomme, daß diese Wirkung allein durch eine naturalistische Entladung des Temperaments herbeizuführen sei. Das war ein verhängnisvoller Irrtum: auch Kainz war ein stilistisch wohlgeschultes Talent, dessen starker Subjektivismus — einerlei, ob er sich künstlerisch gesund oder krank gab — die Hilfskonstruktionen der Technik mit Fleiß überwunden und dann erst mit Recht weggeworfen hatte. Eine neue Generation von Schauspielern, durch diesen erfolgreichen Vorgänger verlockt, suchte jedoch in der Geläufigkeit der Rede allein das Heil und meinte — weil der Ruhm von Kainz in der Bestätigung gipfelte: er habe alle Tradition beiseite geworfen — alle Stufen der Schule, überhaupt alle technische Ausbildung der Rede überspringen zu können. Die damals auch von der Mode suggerierte Theaterkritik befeuerte solch kühnliches Beginnen, und binnen kurzer Frist war die Unverständlichkeit des gesprochenen Worts in den deutschen Theatern das fast einzige positive Ergebnis dieses neuen schauspielerischen Naturalismus. Durch seine Persönlichkeit, durch die impressionistische Entfaltung des Temperaments zu wirken, schien nun

das Charakteristikum des neuen Darstellungsstils. Als dann gar die moderne Dichtung des Naturalismus mit ihrer knapperen und grau in grau sich haltenden Diktion dazukam, erlebte die deutsche Bühne in ihren Durchschnittsleistungen, namentlich des jüngeren Darstellergeschlechts, wieder einmal eine Auflösung aller stilistischen Gesetzmäßigkeiten: wie die Dichtung gab auch die Darstellung nur verschwimmende Stimmungen von Zuständen, aus denen sich, bald zufällig, bald absichtlich, nur vereinzelte Partien in hellerer und plastischerer Deutlichkeit hervorhoben. Das alte Mißverständnis aller naturalistischer Strömungen wurde wieder einmal lebendig; und wenn sich der moderne Naturalismus in allen Künsten jetzt mehr oder minder als Impressionismus gab, so heftete es sich eben auch dem der Bühne an: man glaubte im Kunstwerk aller synthetischen Prozesse entraten und der Empfindung den Umweg über die sorgfältige Übung der Ausdrucksmittel ersparen zu können.

Im weiteren Verlauf des Naturalismus zeigte sich darum immer deutlicher der Verzicht auf die Kunst: Charaktere leiblich und geistig glaubhaft zu bilden. Den Schauspielern dieser Periode schwebte vielmehr allen Ernstes als Ziel ihres Ehrgeizes vor: sich selbst in möglichster Treue und Ursprünglichkeit, unter freiester Entfaltung ihres Temperaments, zu spielen. Dadurch wurde die Frage der Individualitäten — eine allerdings immer sehr wichtige — die eigentlich ausschlaggebende; auch die Bühnenleiter erhoben kaum mehr den Anspruch, daß der Darsteller vielseitige Gestaltungskraft besitze; man rechnete nur noch mit so oder so beschaffenen Persönlichkeiten. Die Folge war ein gegen früher erheblich zahlreicher benötigter Personalbestand.

Auch der künstlerisch außerordentlich reichen Persönlichkeit von Kainz wurde der impressionistische Stil eine Klippe, an der er oft scheiterte, und zwar in einer Weise, die das künstlerische Niveau des Berufs herunterzog und die Kunst selbst nicht selten prostituierte. Bei dem geringsten Nachlassen der nervösen Konzentration versagt in diesem Stil natürlich dessen Impressionsfähigkeit; der Apparat spricht nicht an, oder seine Bewegungen werden automatisch, leer, plappernd. Da hätte eine andere Qualität der künstlerischen Seele helfend einzugreifen: der gesteigerte, sittliche Wille müßte die Elastizität des so ganz auf diese selbst gestellten Talents von neuem herstellen. Hier aber hat kaum je ein Schauspieler so versagen zu dürfen sich zugebilligt, wie Kainz, den man unter zehnmal mindestens achtmal seine Rolle nur noch „markieren" sehen konnte.

Wir haben eine Reihe von Umständen, aus dem Großbetrieb des Theaters sich ergebend, kennen gelernt, die solche Erscheinungen begünstigen mußten. In der Großstadt ist von entscheidendem Ein-

druck für Stück und Darsteller eigentlich nur die Erstaufführung: dem Stück wird durch die Presse, durch das Einfluß besitzende, oder solchen doch vorschützende Publikum der Premieren das Schicksal bestimmt und ebenso wieder durch beide Faktoren dem Schauspieler der Wert seiner Leistung. Beruht die gefällte Entscheidung, wenn sie günstig ist, auf wirklichen starken Qualitäten der Dichtung und der Darstellung, bewährt sich die Wirkungskraft beider so, daß auch ein anderes Auditorium wieder in eine unmittelbare Bewegung versetzt wird, dann bewirkt dieser sich immer erneuernde Kontakt für eine Reihe von Vorstellungen dem Darsteller auch immer erneute Anreize zur Konzentration, zur Aufstraffung seines Ehrgeizes. Häufig aber ist mit der Erstaufführung auch die künstlerische Stimmung und überhaupt die erreichbare Wirkung erschöpft: das Publikum, das sich ferner, durch die Theateranzeigen der Zeitungen oder der Anschlagsäulen über die zeitgemäßen Vergnügungsprogramme der Metropole orientiert, einfindet, rekrutiert sich zum allergrößten Teil aus den Tausenden der meist nur in geschäftlichen Interessen die Großstadt durchkreuzenden Fremden. Das Theater ist nach einem Tag, dessen Strapazen, dessen gehäufte und ungewohnte Eindrücke das Nervensystem bereits stark überlastet haben, vor Nachtmahl und Ruhe die letzte Programmnummer: man ist in Berlin und muß die gangbaren Stücke mit den hohen Aufführungsziffern gesehen haben. Eine aufmerksame Betrachtung aber der Physiognomie unserer Zuschauerräume verrät schon, daß diese hier zufällig zusammengekommene Menge ihrer überwiegenden Masse nach der zu erwartenden Darbietung eigentlich ohne jeden inneren Anteil gegenübersteht. Eine stumpfe, verschüchterte, aus Neugier und Erstaunen über Nebensächlichstes gemischte Stimmung schlägt wie ein lähmender Luftstrom auf die Bretter, wo der Großstadtschauspieler eben vielleicht zum dreiundsiebzigsten oder siebenundneunzigsten Male in der Spielzeit die Inspiration für eine Sache aufbringen soll, die ihm selbst längst schal geworden ist. Die Leute, die so stumpf da unten sitzen, schreiben zudem keine Rezensionen; ihnen zu gefallen oder zu mißfallen ändert nichts an dem zu voraus bestimmten Gang der Dinge, der Tag für Tag die gleiche Pflichterfüllung aufbürdet. Und so fällt gerade das sensibelere Talent nur allzuleicht in den Ton gleichgültiger Routine, um ein im Grunde lästiges Geschäft so rasch und so wenig anstrengend wie möglich abzutun.

Schon jeder kleine Zeitraum zwischen dem häufigeren Spielen einer Rolle leiht dem Gestaltungstrieb des Schauspielers einen frischen Sukkurs aus der Phantasie, aus den erholten oder inzwischen auf anderen Bahnen bewegten Nerven. Solange seine Kraft überhaupt wächst, kann eine einigermaßen sorgsame Diätetik auch einen

Zuwachs zu dem bisher in einer Gestalt Erreichten bringen. Diese Diätetik aber versagt dem Schauspieler der moderne Großstadtbetrieb des Theaters. In solchen abgespielten Stücken empfängt man daher oft Eindrücke, die in künstlerischem Sinne — und im Sinne einer unserer Theaterkultur wünschenswerten Berufsmoral — tief beschämend sind.

Das Berliner Deutsche Theater der ersten Periode legte auch hierin ein besseres Bestreben an den Tag. Es hat die Saisonstücke nicht abgejagt und für Wechsel im Spielplan so weit gesorgt, als es die sorgfältige Art zu arbeiten überhaupt gestattete. Durch fünf Jahre war es ihm vergönnt, die in jeder Beziehung führende Stellung unter den Bühnen Berlins zu behaupten; 1888 jedoch verlor es die bildende Kraft August Försters, der als Direktor ans Wiener Burgtheater berufen wurde; im selben Jahre noch tat ihm die bereits erwähnte Begründung des Lessing-Theaters insofern weiteren Abbruch, als eine Reihe seiner wertvollen Kräfte: Luise von Pöllnitz, Franz Schönfeld, Oskar Höcker, Marie Reisenhofer, an die neue Bühne übersiedelten. Im nächsten Jahre entstand dann die vierte Berliner Schauspielbühne mit literarischen Ambitionen und für das Drama jeglichen Genres im „Berliner Theater", das Ludwig Barnay aus dem ehemaligen Walhalla-Theater im Südwesten der Stadt erstehen ließ, wobei wiederum eine Störung der Personalbestände der übrigen Bühnen eintrat. Das Deutsche Theater verlor seinen Kainz ans Barnay-Theater und bald auch Agnes Sorma. Kainz bereitete sich durch diesen Wechsel für einige Jahre ein tragisches Geschick: er brach das ihm nicht zusagende Engagement bei Barnay und wurde vom Bühnenverein dieser Vertragsverletzung wegen nach den Satzungen gemaßregelt; keine Vereinsbühne durfte ihn engagieren. Eine Amerikafahrt füllte diese unfreiwillige Muße aus, bis L'Arronge die Felonie des Künstlers überwand und sogar aus dem Bühnenverein austrat, um Kainz wieder ans Deutsche Theater engagieren zu können, wo dieser dann bis 1899, auch unter der nächsten Direktion, verblieb. Von da ab besitzt ihn das Burgtheater in Wien.

Neben Kainz wurde Agnes Sorma als die Vertreterin der künstlerischen Jugend des Deutschen Theaters genannt. Sie kam an diese Bühne als junge Naive vom Hoftheater in Weimar; mädchenhafter Charme, eine zarte, aber volle Empfindung, die in dem leise vibrierenden Ton der Stimme und in dem jede Regung verratenden Auge sich einschmeichelnd aussprach, gewannen ihr zwar sofort viel Sympathie, ließen aber zunächst kaum erkennen, zu welchem Reichtum ihr Temperament, zu welchem Umfang ihre seelische Vertiefung gelangen sollte. Agnes Sorma stellt eine der glücklichsten Ent-

wicklungen dar, die je ein Talent genommen; und ein guter Teil dieses erfreulichen Resultats fällt dem stilbildenden Vermögen der Bühne zu, an der sie von Aufgabe zu Aufgabe sich kräftiger entfalten konnte. Die schlummernden Kräfte zu wecken, zu ermutigen, zu stählen: diese besondere Fähigkeit der Leiter des Deutschen Theaters, hat an dieser Schauspielerin ihr Meisterstück gezeigt; und Agnes Sorma fällt dabei, abgesehen von der Begabung, die sie einer solchen Schulung entgegenbrachte, das schöne Verdienst zu, daß sie sich selbst die empfangene künstlerische Methode zu einem treu befolgten Gesetz erhob, von dem sie zunächst nie abirrte. Dadurch wurde die urgesunde, immer in einer mädchenhaften Impulsivität verharrende, berückend liebenswürdige Natur in ihr immer sicherer, nach und nach noch vollere Gebilde der Dichtung zu erobern, die kalte Schönheit, die diesen der traditionelle Formalismus angehängt hatte, von ihnen abzustreifen und schließlich auch klassische Charaktere vom eigenen Zentrum aus mit ihrer licht- und wärmevollen Natur — nicht zuletzt auch mit ihrem poetischen Humor — zu durchleuchten. Das letzte ist vielleicht an der Gestaltungskraft der Sorma das Eigentümlichste: das sonnige Leuchten einer glücksmächtigen Seele, selbst noch durch den Schmerz der Tragik. Am schönsten trat das in den von ihr geschaffenen Frauen Grillparzers hervor: in der Esther, in der Edritta (Weh dem, der lügt), in der Jüdin von Toledo; dann wieder in so gegensätzlichen Aufgaben, die die Verkörperung durch dieselbe Schauspielerin auszuschließen scheinen, wie in Shakespeares widerspenstiger Katharina und in Kleists Käthchen.

Im Jahre 1899 hat Agnes Sorma als Nora ihre Kunst in Paris zur bewundernden Anerkennung gebracht; auch hat der Dichter des Puppenheims sie als die beste deutsche Vertreterin dieser Rolle geschätzt. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß gerade diese Darstellerin dem bei der Besprechung des Dramas entstandenen Mißverständnis, nach welchem Nora als eine heroische Retterin ihres Geschlechts erscheint, Vorschub leistet. Bis auf die Peripetie aber kann die Nora der Sorma als das Vollste und Reifste gelten, was moderne deutsche Schauspielkunst in der weiblichen Linie zu leisten imstande ist. Eine andere typische Gestalt schuf sie aus dem Rautendelein der Versunkenen Glocke. Von 1890 bis 1894 gehörte sie dem „Berliner Theater" an, kehrte dann wieder ans Deutsche Theater zurück, aus dessen Verband sie 1898 austrat, um ihre Kunst nur noch gastierend auszuüben. Auch bei ihr blieb dieses Beginnen nicht ohne schädliche Folge: der schönen ursprünglichen Innerlichkeit hängte sich ein trübendes Element der Routine an; in der Vergröberung der seelischen Linie, in der Verwischung der Sprache zur Undeutlichkeit bemerkbar; Mängel, die, wie zu bemerken, erfreulicherweise mählich von ihr

abfallen, seit sie wieder im festen Verband einer künstlerisch geleiteten Berliner Bühne steht.

Bei weiterer Umschau nach Talenten von außergewöhnlichem Maß und besonderer Bedeutung aus der ersten Epoche des Deutschen Theaters ist dann Georg Engels zu nennen. Seit 1870 erst am Woltersdorf-Theater, dann am Wallner-Theater in Berlin als Possenkomiker und scharfer Charakteristiker von Schwankfiguren geschätzt, hat auch Engels, durch die höheren Aufgaben der neuen Bühne gespornt und von deren Gesamtton inspiriert, hier erst den Schritt zur psychologischen Schauspielkunst getan. So besonders als Hauptmanns Kollege Crampton. Vortrefflich wurde er auch in Aufgaben phantastischer Komik, wie sein Habakuk im Fuldaschen Talisman zeigte.

Dem Komiker der älteren Schule pflegte als höchstes Lob erteilt zu werden: daß er Ausbrüche der Heiterkeit hervorriefe, sobald er sich auf der Bühne zeige. Es ist klar, daß damit gewisse typische, mehr oder weniger groteske komische Züge in Mienen, Haltung oder Gebärde bezeichnet wurden. Und in der Tat bestritten diese Komiker den nicht geringsten Teil ihrer Aufgaben durch die einfache Entfaltung dieser komischen Allüren: der eine pfiff mit hochgezogenen Brauen, jener hatte eine besondere Art die Hand zu schlenkern, ein anderer knickte als Pointe in die Knie, ein vierter endlich ergötzte durch das sichtbare Verschlucken aufsteigender Gemütsbewegung. Neben dieser in Äußerlichkeiten sich gebenden vis comica mochte im günstigen Falle eine nuancierte, realistische Charakteristik einhergehen, ein tieferes, zur Teilnahme fortreißendes Empfinden und auf den Höhepunkten, die ans Tragische streifen, auch etwa elementar Humanes zum Ausdruck kommen: im ganzen jedoch herrschte immer der Typus einer an das besondere Persönliche geknüpften Konvention vor. Die Tradition der aus der italienischen Maskenkomödie hervorgegangenen Volksbühne blieb hierin lebendig; die Wiener und Berliner Posse, aber auch die gesamte Operettenkultur — mit wenigen Ausnahmen — stand allezeit auf dieser Gewöhnung. Das moderne Theater strebte Einordnung und seinem Formalismus sich anpassende Indienststellung dieser typischen vis comica an. Das wollte man freilich von jeher: seit Lessing, Kleist, Hugo, Freytag. Doch was nach allem gepflegten Herkommen am leichtesten erfüllbar schien, erwies sich in der Praxis als unerreichbar; gerade in der dichterisch gezeichneten komischen Figur versagten sonst außerordentlich komische Schauspieler. Gute Wirte in Minna von Barnhelm oder Dorfrichter Adam, ferner dezente Vertreter für Hofmarschall Kalb und Piepenbrink haben immer zu den Seltenheiten gehört und gewöhnlich deshalb, weil die von der Volksbühne herübergenommene groteske Maske fast nie wieder ganz abgestreift werden konnte.

Zielen diese Aufgaben aber dem Charakterspieler zu, so entbehrten sie häufig wieder der latenten persönlichen Komik; das Bild stand dann wieder um einige Linien zu hoch über der gewünschten Wirkung. Der zur literarischen Kultur des modernen Dramas gereifte Komiker war ein Bedürfnis des neuzeitigen Theaters, des Stils, den die Bühne jetzt anstrebte. Als einen solchen bewährte sich Georg Engels, wie auch das Berliner Schauspielhaus einen Komiker dieser Art, sogar mit noch bedeutenderen poetischen Fähigkeiten, in dem früher schon genannten Arthur Vollmer lange Zeit sein eigen nennt, doch auch ihn leider nur wenig pflegt. Von Engels sind außer den schon genannten Rollen der Major Muzell (Die Kinder der Exzellenz), Rittmeister Dedenroth (Der Probepfeil), Bensberg (Goldfische), Schmalenbach (Die Haubenlerche) und besonders eben sein Wirt in Minna von Barnhelm wie auch sein Hofmarschall Kalb zu nennen. Von Vollmer die Shakespeare-Gestalten Gobbo, Pistol, Autolykus, Bleichenwang, dann Chlestakow in Gogols Revisor, Köhne Finke (Die Quitzows) und Orgon (Tartuffe).

Auf einer Mittellinie zwischen Konvention und psychologischem Realismus stand von den geschätzten Komikern dieser Zeit Felix Schweighofer, an dem nur die Operettenpraxis bemerkbar abgefärbt hatte, der aber doch mit glücklicher Vertiefung zu Anzengruber greifen konnte; dann Alexander Girardi, der sein Bestes in der Sphäre Raimunds leistet und mehr oder weniger im Mittelpunkt des Wiener Volksstücks der Neuzeit steht. Die Erbschaft der Berliner Posse verwaltete mit bedeutender komischer Kraft und scharfer Intensität Emil Thomas; den derben Humor des bäuerischen Volksstücks Konrad Dreher; beide Vertreter der typischen Komikerschule im guten Sinne. Deren degenerierte Abkommenschaft war durch Adolf Ernst vertreten. Vom Berliner Vorstadttheater ausgegangen, saß der Letztgenannte durch langjährige Tätigkeit so fest in der Gunst des Berliner Geschmacks für das Genre der alten Posse, daß er, 1888, aus dem Luisenstädter-Theater sein eigenes, ein Adolf-Ernst-Theater, machen konnte, mit einem als neu sich gebenden besonderen Genre übereinander gehäuften Possenunsinns. Aber nicht nur beim grotesken Unsinn blieb es in dieser Zentrale komischer volkstümlicher Bühnenkunst; die alte Lazzi-Komödie der Situationen und Verwechslungen wurde zeitgemäß, nach dem Muster des Zirkus und der Operette, aufs verschwenderischste mit halb angezogener Weiblichkeit ausgeputzt, die schwadronenweise bei Tanzkuplets und Finales Evolutionen ausführte, deren Pointe in irgendeiner perversen Gliederverrenkung im Schlußtableau zum Ausdruck kam, in die die Hauptdarsteller, Adolf Ernst voran, harmonisch sich einordneten. Daß in der Regel irgendein patriotischer Anstrich

hinzukam, Fahnen, Namenszüge, Kaiserbüsten in bengalischer Beleuchtung, gab dieser künstlerischen Kultur noch ihre besondere Note. Geschichtlich zu konstatieren ist jedoch die wucherhafte Blüte dieser Bühne, deren Saisondarbietungen zu den Attraktionen der Großstadt gehörten, die jeder gesehen haben mußte. Eine besondere Nuance der komischen Kunst entfaltete am Residenz-Theater Richard Alexander. Der possenhafte Schwank, wie er sich seit der Mitte des Jahrhunderts an der Pariser Bühne ausgebildet hatte, stand auf der klugen Berechnung: den meist betrogenen Ehemann und den verführenden Lebemann — die beiden typischen Figuren — nicht, wie es früher in der Komödie üblich gewesen war, von Liebhabern darstellen zu lassen, sondern eben von ausgesprochenen Komikern. Dieses Genre wurde Alexanders eigenstes Gebiet, auf dem er sich — freilich ganz im Sinne der alten Komikerschule — glänzend bewährt: er erscheint auf der Bühne, und die gewünschte Wirkung einer alle Kontrolle ausschließenden Heiterkeit ist hergestellt.

Von den neuen Theatergründungen sei zunächst der weiteren Entwicklung des Lessing-Theaters gedacht.

„Und wenn wir uns zu überheben wagen,
Uns lüstern zeigen nach der Menge Gunst,
Bei deinem Namen soll das Herz uns schlagen:
Zurück, zurück zur keuschen, lautern Kunst!
So wollen wir in deinem Geist uns einen,
Zum treuen Dienst des Rechten und des Reinen."

Nur diese Verse aus Oskar Blumenthals bei der Eröffnung dieser Bühne gesprochenem Prolog vermögen die Ironie zu beleuchten, die aus dem tatsächlichen Wirken dieses „Theaters der Lebenden" sich ergab. Diese Gründung wurde schlecht und recht ein Theater der „Lebenwollenden"; und nach deren Anspruch wurde das „Rechte und Reine", das dazu helfen konnte, helfen mußte, bald einzig bemessen. Literarisch charakterlos, hat sie auch darstellerisch keine Kunst eigenen Gepräges hervorgebracht, wenn auch hier und da einmal, falls gerade günstige Konjunkturen für Erwerbung besonders wertvoller Kräfte und für zufällig sich einstellende würdigere Aufgaben zusammentrafen, über das Mittelmaß Reichendes geboten. Das gleiche ist vom Berliner-Theater Ludwig Barnays zu sagen: ihm zu bestätigen, daß es die dankbare Aufgabe erfüllte, das populär-klassische Stück, neben dem Königlichen Schauspielhaus, zu wesentlich wohlfeileren Preisen für den sogenannten bürgerlichen Mittelstand, derart zu pflegen, daß ihm ein reiches Stammpublikum zufiel, und daß es sich dieses, dank einem gesunderen, auf die Abonnentenreihen begründeten Spielplan zu erhalten wußte. Der von Barnay gepflegte Stil war äußerlich übertragen, auf Effekt berechnet und auf

Talmi-Meiningerei. An allen Berliner Theatern herrschte in diesen letzten fünfzehn Jahren eine fortwährende Verschiebung der Mächte: Schauspieler gingen herüber und hinüber aus einem Ensemble ins andere, und ebenso marktete man mit allen Mitteln gewiegten Geschäftssinns um die literarische Ware. An jeden kam zuweilen auch Verdienst und Glück zusammen und ließ einmal künstlerisch reifere Taten zustande kommen.

Trotz der ungemein entwickelten theatralischen Regsamkeit zeichneten sich doch gerade jene Jahre, wo so viel Unternehmungsgeist wach war, so viel Bestreben, den Konventionalismus der Bühnenkunst zu überwinden, durch eine gärende und steigende Unzufriedenheit der in der jungen Literatur verkörperten öffentlichen Meinung aus. Die dramaturgische Initiative zeigte sich anhaltend lahm; immer noch und überall herrschte der Theater-Gesichtspunkt: gefälliges Hinneigen zum Publikumsgeschmack und nirgends konsequenter Ernst, den Spielplan literarisch sauber und der Entwicklung dienend zu gestalten. Wenn hier und da irgend mal ein Vorstoß gewagt, eines der problematischen neuen Dramen aufgeführt wurde — wie am Deutschen Theater, unter L'Arronge, ‚Nordische Heerfahrt' und ‚Stützen der Gesellschaft' — so entstand mehr eine Wirkung des Skandals als der Bereicherung; und nicht selten auch mischte sich vor oder nach erfolgter Aufführung die Zensurbehörde ein, solche Experimente unschädlich zu machen. Die junge dramatische Dichtung, formal fast durchweg auf dem Naturalismus und inhaltlich auf die gefürchteten sozialistischen Ideen gerichtet, stand gewissermaßen unter Polizeiaufsicht, die nicht nur von den obrigkeitlichen Organen, sondern auch, in noch roherer Weise, von der ewig gedankenlosen Masse der schaulustigen Menge geübt wurde, der die Bühnenkultur unter der neuzeitigen kapitalistischen und großstädtischen Ära ausgeliefert war. Die Sorge der jüngeren, kulturbewußten dramaturgischen Reformatoren erging sich darum nach zwei Richtungen: einmal zu Organisationen zu gelangen für eine literarisch aufrichtige und stilistisch mit Entschiedenheit in neuen Bahnen schreitende dramatische Kunst; dieser einen Interessenten- oder auch nur Liebhaberkreis zu schaffen, dessen Begriffe von der Sache über dem Snobismus und der rohen Sensationssucht der wahllos in den Schauspielhäusern zusammenlaufenden Masse stünde; dann aber zu solchen, die nicht der Plutokratie und deren schmarotzenden Anhängern allein die Bühnen auslieferten, vielmehr geeignet wären, dem von unserer Theaterkultur so gut wie ausgeschlossenen eigentlichen Volk gesunde dramatische Kost zu verabfolgen.

Der Ehrgeiz der ersten Richtung wurde durch das Beispiel geschürt, das der Pariser Schauspieler Antoine mit der Schöpfung

seines Théâtre libre gegeben: eine Bühne ausschließlich für das antikonventionelle Drama und für impressionistisch-naturalistische Darstellungskunst, auf den Anteil eines gewählten Abonnentenpublikums gegründet. Das Erscheinen dieses in seiner Milieukunst verblüffend entwickelten Ensembles in Berlin, 1887, wirkte wie eine Offenbarung: in solcher Vollendung war eine konsequent naturalistische Schauspielkunst nie gezeigt worden — und nie eine Kunst so intimer Regie. Weiteren Enthusiasmus für den psychologisch-naturalistischen Stil, der das Gewagteste dekadenten Trieblebens zu künstlerischem Ausdruck brachte, erregte im nächsten Jahre das Erscheinen der Réjane: als Germinie Lacerteux von E. de Goncourt, als Sappho Daudets, als Amoureuse von Georges de Porto Riche, Lysistrate und La Douloureuse von Maurice Donnay. Ein Intimes Theater in Berlin, wo ähnliche Kunst gepflegt werden könnte, war Gegenstand der Wünsche. Die Hauptsorge dabei: wie man es in Unabhängigkeit von der Zensur halten könne, war nur dadurch zu lösen, daß es überhaupt nicht als eine Anstalt, bestimmt dem „Vergnügen und der Unterhaltung der Einwohner" zu dienen, aufgetan wurde, sondern als die Veranstaltung einer geschlossenen Gesellschaft. Auf dieser Grundlage entstand, 1889, der Verein „Freie Bühne", zu dem die Anregungen und vorbereitenden Schritte in erster Linie von Maximilian Harden und Theodor Wolff gegeben und getan wurden, dem als kräftige Ausgestalter des Arbeitsplans dann Paul Schlenther und Otto Brahm dienten. Wie ferner auch bei allen ähnlichen Gründungen verzichtete man auf eigenes Theaterhaus und Personal; vielmehr sah man einen Vorteil darin, sich von Fall zu Fall die geeignete Bühne auszuleihen und das benötigte Personal wieder von Fall zu Fall, dem Bestreben einer denkbar mustergültigen Besetzung der Rollen folgend, den einheimischen oder auch ausländischen Bühnen zu entlehnen. Die Vorstellungen fanden in den Mittagsstunden statt. Am 29. September 1889 begann die Freie Bühne ihre Wirksamkeit mit einer Aufführung von ‚Gespenster'; am 20. Oktober folgte dann die schon besprochene Aufführung von ‚Vor Sonnenaufgang'. Fast jede Vorstellung der Freien Bühne war als ein literarisches Verdienst zu rühmen und hat Bresche gelegt in den Wall von Vorurteil, Ängstlichkeit und Indolenz, der das Gebiet des offiziellen Theaters umzirkte. ‚Henriette Maréchal' der Brüder Goucourt wurde hier gespielt, ‚Die Macht der Finsternis' von Tolstoi, ‚Das vierte Gebot' Anzengrubers, ‚Der Vater' von Strindberg, von Zola, dem Fahnenträger des Naturalismus, ‚Therese Raquin' und endlich auch das deutsche Musterstück der jungen Schule: ‚Die Familie Selicke' von Arno Holz und Johannes Schlaf.

Mit diesem geglückten Versuch war jedoch nur das Signal für

eine Bewegung gegeben, die bald einen bedrohlichen Umfang annahm. Abgesehen von Berlin, wo sich nun fast in jedem Jahre eine oder mehrere solcher Vereinsbühnen bildeten, die nach demselben Rezept arbeiteten, entstanden auch in fast allen größeren Städten Deutschlands derartige dramatische Versuchsanstalten, zu deren Leitung sich allenthalben agitatorisch befähigte junge Literaten, bisher verkannte Dichter oder Regiekünstler einfanden, die mit den Mitgliederbeiträgen und Garantiefonds aus freiwilligen Zuwendungen in oft kindisch-dilettantischer Weise wirtschafteten, bis die Mittel aufgezehrt waren oder die Entdeckerfreude sich in trüben Katzenjammer gewandelt hatte. In Berlin folgte zunächst 1890 die „Deutsche Bühne", die im Zentraltheater spielte und unter anderem Bleibtreus ‚Schicksal', ‚Irma' von Müller-Guttenbrunn, ‚Sumpf' von Julius Hart, ‚Brot' von Konrad Alberti, ‚Neue Menschen' von Hermann Bahr zur Aufführung brachte. Dann folgte die „Dramatische Gesellschaft", die mit Josef Rüderers ‚Fahnenweihe' glücklich debütierte; die „Sezessionsbühne" unter Führung von Martin Zickel; der „Akademisch-dramatische Verein"; die „Historisch-modernen Festspiele", wo Wolfgang Kirchbach als Regisseur sich versuchte, e tutti quanti. In München etablierten sich ähnliche Gesellschaften als „Intimes Theater", als „Akademisch-dramatischer Verein", in Leipzig die „Freie literarische Gesellschaft", die sich als Wanderbühne später unter Karl Heine selbständig machte und besonders Ibsen und Maeterlinck kultivierte.

Bald kam auch die Gepflogenheit auf, für einzelne neuauftauchende Dramatiker und deren Werke Sondervorstellungen aus einem Subskriptionsfonds zu veranstalten, wobei sich dann auch oft, dichterisch und künstlerisch, nur krasser Dilettantismus Genüge tat, so daß diese Art Kunstbetrieb bald wesentlich an Kredit einbüßte. Im allgemeinen aber hat auch diese Bewegung der Literatur manche Förderung gebracht, manchem einheimischen Talent die Probe auf seine Fähigkeiten ermöglicht und aus der ausländischen Dramatik manche wertvolle Anregung vermittelt. Der andere Zweck: der Entwicklung der Bühnenkunst fördernd beizuspringen, mußte im wesentlichen unerfüllt bleiben. Der ambulante Betrieb solcher Veranstaltungen schloß von vornherein jede intimere Arbeit aus; und der zu gewinnende Vorteil blieb auf die wenigen Fälle beschränkt, wo sich eine darstellerische Kraft in einer neuen Sphäre oder in einer gewagten Aufgabe enthüllte.

In der Bewegung für die Popularisierung guter Kunst ging wieder Berlin voran mit der Begründung der „Freien Volksbühne", um die sich Bruno Wille, Julius Türk und Wilhelm Bölsche besonders tatkräftig einsetzten, deren Vorstellungen am 19. Okto-

ber 1890 mit ‚Stützen der Gesellschaft' im Ostend-Theater begannen. Das ökonomische Prinzip war das gleiche: durch Entleihung des Bühnenhauses und des von Fall zu Fall benötigten Personals schuf man sich einen so wohlfeilen Apparat, daß die Betriebskosten durch außerordentlich geringe Mitgliedsbeiträge gedeckt werden konnten. Die dramaturgische Leitung besorgte der Vorstand; die Regieführung ein besonders oder im Nebenamt für den Verein verpflichteter Fachmann. Das Theater für das arbeitende Volk war den einen das Ziel — das Theater der Sozialdemokratie nannten es die anderen. Und da in der Tat in der „Freien Volksbühne" die Mehrheit im Vorstand den Ton auf die sozialistische Tendenz der dramaturgischen Auswahl legte, kam es hier bald zu einer Sezession, indem sich die „Neue Freie Volksbühne", von Bruno Wille geleitet, aus der Freien abzweigte, mit der Absicht, ihren Spielplan mehr nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu bilden. Die Macht der Zahlen blieb bei der ersten Gründung, die es allmählich zu zehn Reihen brachte, also zehn Aufführungen eines Stückes veranstalten kann, um alle ihre Mitglieder zu befriedigen, die nach den Nummern ihrer Teilnehmerkarten in Serien eingeteilt sind. Die Plätze des Zuschauerraums werden für jede Vorstellung ausgelost, so daß bei diesen Darbietungen, namentlich in den ersten Jahren, die Möglichkeit keinen geringen Reiz ausübte, für ein Eintrittsgeld von 50 Pfennigen sich in den Fauteuils der „Volksausbeuter" wiegen und die Darbietungen erstklassiger Künstler der Luxustheater genießen zu können. Vom Standpunkt der sozialen Fürsorge betrachtet, bedeutet diese Kunstpflege, zu der man sich auch in anderen Städten entschlossen hat, für 10—15000 Familienglieder der nach Millionen zählenden großstädtischen Arbeiterschaft freilich immer nur erst einen Anfang. Sie systematisch zu organisieren, müßte eine weitzügige Kommunalpolitik — bei den Verpachtungen der städtischen Theater und bei der Erteilung der Konzession — ihren Willen, dem Volk zur Kultur zu helfen, zum Ausdruck bringen.

In Berlin hielt man einstweilen für notwendiger, diese Art sozialer Bestrebung unter polizeiliche Aufsicht zu stellen, die eine Verfügung vom 6. Januar 1892 damit motivierte: daß „er (der Verein) eine Einwirkung auf öffentliche Angelegenheiten bezwecke". Auch die literarische Initiative dieser Bühnen ist als dankenswert zu verzeichnen; und wenn die Einschränkung gelten mag, daß sie nicht gerade pädagogisch vorgingen, als sie die durch die schwierigsten Probleme sich auszeichnenden modernen Dramen besonders und in erster Reihe bevorzugten, statt mit Schiller, Lessing, Shakespeare, Molière zu beginnen, so ist ihr Spielplan im wesentlichen doch so trefflich und reich, wie wenige offizielle Theater ihn bisher so anzu-

streben den Mut hatten. Neben den später nachgeholten Klassikern ist Hebbel, Kleist, Ludwig, Anzengruber und Ibsen fast im ganzen Umfange gespielt worden; ebenso beinahe alles, was von älterer oder moderner ausländischer Literatur in die unsere hereingewirkt hat: Tolstoi, Gogol, Pisemskij, Zola, Henri Beque, die Goncourt.

Als eine für die moderne Großstadtkultur weitere Errungenschaft auf unserem Gebiete stellt sich die Organisation des 1894 am 30. August mit einer Aufführung der ‚Räuber' eröffneten Schiller-Theaters dar. Dr. Raphael Löwenfeld, der verdienstvolle Begründer und Leiter dieser Bühne, der sich seit 1902 ein Schwesterinstitut im Norden der Stadt angegliedert hat, vermied es von vornherein, sich auf den politischen Boden zu stellen, aus dem die Freien Volksbühnen erwuchsen; seine Tendenz war die soziale Fürsorge für den „kleinen Mann", für die wirtschaftlich Schwachen, deren Bildungsbedürfnissen unsere Luxuskünste unerreichbar sind. Gedacht war dabei freilich auch ebenso an den Arbeiterstand; im wesentlichen aber lag von vornherein der Hauptnachdruck auf dem bürgerlichen Charakter der Einrichtung. Und an die bürgerliche Gesellschaft richtete sich der Appell: durch Aufbringung eines Ausstattungs- und Subventionsfonds die Bildung einer Bühne zu ermöglichen, die im eigenen Hause gute Kunst mit einem ständigen Ensemble in täglichem Betrieb für etwa ein Drittel der durchschnittlichen Theaterpreise der Großstadt leisten sollte. Ein glücklich berechnetes Abonnementssystem ermöglicht sorgfältige Bühnenarbeit, wobei freilich alles Experimentieren vermieden werden muß, so daß sich von selbst als Ergänzung der Grundsatz ergibt, nur wertsichere Stücke in den Spielplan einzustellen. Glücklich war auch die Einführung äußerst geringer Preise für Garderobeaufbewahrung und für Erfrischungen, welche Bedürfnisse in den Geschäftstheatern wieder als Ausbeuteobjekte der Unternehmer dienen, und deren Bezahlung für den wenig bemittelten Theaterbesucher eine lästige Kontribution darstellt. Zu den Theatervorstellungen treten, ergänzend, literarisch-musikalische Unterhaltungsabende. Der Betrieb erfolgt in der Form einer Aktiengesellschaft, durch einen zehnköpfigen Aufsichtsrat repräsentiert; als geschäftsführender Vorstand ist dem künstlerisch frei schaltenden Direktor ein Delegierter beigegeben. Zwei ältere Theater, das Wallner-Theater im Osten und das spätere Heim des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters im Norden der Stadt, sind auf längere Fristen gepachtet.

Die künstlerische Erziehungsarbeit, die das Schiller-Theater durch ein abwechslungsreiches, planvoll gesteigertes Repertoire an einer breiten Schicht der Großstadtbevölkerung vollbringt, ist eine durchaus erfreuliche. Der kleine und mittlere Handwerker- und Gewerbestand,

das große Heer der in Frauenberufen Stehenden, Volksschullehrer und -lehrerinnen, Techniker und Beamte mit mittlerem Einkommen sind hier in ein stetes Verhältnis zur Kunst gesetzt, unter einer Betriebsart, die ein würdiges artistisches und soziales Dekorum aufrecht erhält. In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volk eine Kunst zweiten Ranges zu bieten; die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrtsgesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schiller-Theater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist. Keine Großstadt dürfte zurückstehen, diesen praktischsten Weg sozialer Kunstpflege energisch zu verfolgen.

Die an den freien Bühnen vertretene literarische und stilistische Richtung fiel ihrem wesentlichen Charakter nach mit der seit Mitte der achtziger Jahre sich in aufsteigender Linie bewegenden des Naturalismus des Jüngsten Deutschlands zusammen. In Otto Brahm, der ihr in der Zeitschrift ‚Freie Bühne' (später ‚Neue Deutsche Rundschau') ein Organ gründete, in Paul Schlenther, der in der ‚Vossischen Zeitung' und in der ‚Nation' die Theaterkritik besorgte, erstanden ihr die beiden wichtigsten literarischen Förderer. Im Gegensatz zu der charakterisierten früheren Halbheit und Lauheit der Theaterkritik repräsentierten die Genannten, denen auch der feinfühlige Fritz Mauthner und die Brüder Heinrich und Julius Hart zuzugesellen sind, trotz der in der Tendenz liegenden Einseitigkeit, ein wacheres dramaturgisches Gewissen, als es sonst in der deutschen Presse zum Ausdruck gelangt ist. Der „Schule" skeptischer gegenüberstehend, dafür aber im früher schon erwähnten Sinne die weiteren Elemente der dramatischen Kultur mit außergewöhnlicher Scharfsicht heranziehend, wirkte — in der ‚Gegenwart', dann in der ‚Zukunft' — Maximilian Harden besonders fördernd.

Die junge Schule, mit einer nun schon beträchtlichen und wohlhabenden Gesellschaftsmacht hinter sich, drängte nach den in der Freien Bühne abgelegten Proben dahin, an einem ständigen Theater sich voll auszuleben. Eine neue Bühnengründung, die des 1892 eröffneten Neuen Theaters, am Schiffbauerdamm, mit seiner für den intimen Stil sonst trefflich geeigneten Anlage, erwies sich unter den ersten Leitungen als vollständige Niete. Eine Erfüllung solcher Wünsche sollte erst eintreten, als, 1894, Dr. Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters an sich brachte. L'Arronge und mit

ihm der poetische Realismus trat von diesem Schauplatz zurück, um ihn dem konsequenten Naturalismus zu überlassen. Wieder eröffnete, nach einem Prolog von Gerhart Hauptmann, wie vor elf Jahren, Kabale und Liebe diese dramatische Hochschule des neuesten Stils. An Stelle von Joseph Kainz spielte Rudolf Rittner den Ferdinand, ein vom Residenz-Theater übernommener junger Schauspieler, der ausersehen war, in einer der typischsten idealen Gestalten der klassischen Dichtung die neue Richtung zu entwickeln: die konventionell-poetische Jünglingsgestalt sollte aufgehen im Naturburschen, der sich in aller Wirklichkeit seiner eignen Natur, wie sie gewachsen ist, darstellt. Das Individuell-Persönliche sollte an die Stelle des Charakteristisch-Poetischen treten. Alle dynamischen Elemente der rhetorischen Pathetik wurden ausgeschaltet, weil sie sich, der Überzeugung des Naturalismus nach, lediglich aus einer reflektorischen Wirkung ergeben, als Postulat der Empfindung, die dem Zuschauer zufällt, dem der Schauspieler jedoch aus dem Wege zu gehen habe.

Hier lag, im Sinne der Schauspielkunst, der Irrtum der Schule offenbar: sie wollte Natur geben und gab verkümmerte Konvention, mit Unterdrückung der den Ausdruck gebärenden Empfindung. Wenn also die Resonanz dieses ersten Versuchs fast nur Mißbilligung war, so war das durch die Verkehrtheit in der Wahl des Objekts vollauf begründet: die ganze Sphäre stürmischen, schwärmerischen Überdrangs der jungen Schiller-Phantasie grau in grau ummalen zu wollen, mußte zu stellenweise grotesken Resultaten führen. Das bewies jedoch an sich nichts gegen den Stil, den man erstrebte, der, wenn er wieder Naturalismus genannt werden soll, mit der früheren Bedeutung dieses Wortes — bei den Mannheimern beispielsweise — wenig gemeinsam hat. Denn es trat doch klar zutage, daß die Grundfehler des alten Naturalismus — die Willkür und die Laune — hier durch ein strengeres Kunstgesetz niedergehalten werden sollten. Aber das Ideal des neuen Stils gab sich mehr negativ als positiv: es sollte nur ein Herausfallen aus der Linie der absoluten Naturwahrheit vermieden werden. Dabei war die das kleinste Maß von Verschiebungen rügende Disziplin, die aus der Regie sprach, die künstlerische, konsequent geübte Tugend der Schule und blieb es an dieser Bühne.

Damit ist die Entfaltungsmöglichkeit dieses Stiles selbst bezeichnet und kann an den Resultaten auf die Richtigkeit der Analyse nachgeprüft werden: der Phantasie sind die engsten Grenzen gezogen, so daß sich das eigentlich Poetische immer in einer fast mathematisch zu nennenden Formulierung gibt. Schauspielerisch aber entscheidet fast ausschließlich die in der Individualität umschlossene Charakteristik: der Reiz der Persönlichkeiten an sich. In dem durch glückliches

Dispositionstalent erreichten Vielklang solcher individuellen Werte hat das jüngere Deutsche Theater oft und lange Zeit sein bestes Vermögen offenbart. Die nämlichen Umstände veranlaßten aber auch seine verwerfliche Praxis, einmal in Gang gebrachte Stücke später mit Besetzungen erster und zweiter Reserve geschäftlich auszubeuten und so Serien von Vorstellungen zu bieten, in denen der Dilettantismus, von keinem Hauch eines künstlerischen Gesamtgeistes mehr berührt, sich offenbarte. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß mit dieser Praxis eine Dupierung des Publikums verknüpft ist, eine auf den Fremdenfang, auf die „Provinzonkels" berechnete. Vom „Ruhm" des Theaters und des Stückes angelockt bezahlen die Besucher die hohen Großstadtpreise für einen Kunstgenuß, den ihnen das Schillertheater — besser — für ein Fünftel der Ausgaben leisten würde.

Literarisch bedeutet die Dramaturgie Otto Brahms am Deutschen Theater Einseitigkeit und verletzenden Mangel an kulturellem Pflichtgefühl. Eine auf das Programm literarischer Wahrhaftigkeit und Freiheit begründete Kunstbühne wäre sich weit mehr schuldig. Das ‚Deutsche Theater' der zweiten Periode hat Gerhart Hauptmann kultiviert — allenfalls noch Georg Hirschfeld — und sonst niemand. Alle anderen Dramatiker sind vielmehr als Notbehelfe erschienen, was natürlich nicht ausschloß, daß sie, wenn ihre Stücke sich als Kassenmagnete bewährten, die gleiche breite Pflege fanden wie der Hauspoet dieser Bühne. Als kulturelle Pflicht dieses Theaters, unter der Flagge, die es gehißt hatte, bot sich aber vor allem ganz unabweisbar die dar, dem führenden Geist des modernen Dramas durchaus die Zentralstellung einzuräumen: das war Henrik Ibsen. Wie ein vornehmes offizielles Theater seine Ehre darin suchen muß, den klassischen Spielplan in möglichster Vollkommenheit zu halten und die hervorragenden Kräfte der Darstellung in dessen Dienst zu stellen, so hätte hier das Drama Ibsens den eisernen Grundstock bilden müssen. Es wäre eine Tat gewesen, den dieser Bühne in fast ununterbrochenem Strom zufließenden reichlichen Gewinn so lange zu einem Subventionsfonds für klassische Vorstellungen Ibsens zu verwenden, bis diesem Initiator des neuen Dramas ein populäres und richtiges Verständnis geschaffen worden wäre. Sobald jedoch der Kassenrapport zuungunsten der alten und des neuen Klassikers sprach und sich den Hauptmann, Sudermann, Fulda, Dreyer zuneigte, wurde Ibsen stets auf sogenannte Respektsvorstellungen eingeschränkt. Im anderen Sinne ist freilich auch nicht zu verkennen, daß der Geist des Hauses — vorläufig — nicht hinreichte, dem Ibsen-Drama zu vollendeten oder wenigstens hervorragenden Darstellungen zu verhelfen. Daß Ibsen mit naturalistischen Mitteln

nicht zu erschöpfen ist und Vorstellungen seiner Dramen, die das Symbolische der Dichtung geflissentlich oder aus Unvermögen ersticken, ihm nicht gerecht werden, braucht hier nicht nochmals dargelegt zu werden. Nicht verschwiegen soll deshalb werden, obwohl damit über den zeitlichen Rahmen der Darstellung hinausgegriffen wird, daß in den ersten Jahren schon des kommenden Jahrhunderts Otto Brahms künstlerische Umsicht die beengenden Fesseln des Naturalismus, wenn auch nicht abwarf, so doch lockerte. In den Ibsen-Darstellungen sollte von Jahr zu Jahr verstärkte Betonung der Symbolik Raum gewinnen und damit Geist und Seele wieder Herrschaft erlangen über das bloß Zuständliche.

In Aufgaben des konsequenten Naturalismus hat die Bühne Brahms ihr Eigentümlichstes und Bestes geleistet: Die Weber, Fuhrmann Henschel, Der Biberpelz und zuletzt noch Rose Bernd. Nur selten steigerte sie ihr Vermögen bis zur poetischen Kunst, wie in der Versunkenen Glocke, deren gelungene Darstellung freilich ganz an die drei Hauptdarsteller, Kainz, Agnes Sorma und Hermann Müller als Nickelmann, geknüpft war.

In Hermann Müller verlor die Bühne leider frühzeitig ihre phantasiereichste Individualität. Er war oft aus sich selbst leuchtende Farbe in dem sonst grauen Ensemble und ein Schauspieler mit großer Wandlungsfähigkeit, die sonst im Naturalismus keine Pflege findet und kaum bewertet wird. Der Mangel an Wandlungsfähigkeit macht sich besonders bei den beiden starken Individualitäten von Rudolf Rittner und Else Lehmann fühlbar. Rittner gewann seiner Persönlichkeit das ihr stets gebührende künstlerische Interesse als Hans in Halbes ‚Jugend‘, und deren vollste Entfaltung dürfte er als Fuhrmann Henschel erreicht haben; Gestalten einer naiven Urwüchsigkeit finden durch ihn die glaubhafteste Verkörperung. Else Lehmann, eine talentierte Lustspiel-Soubrette des Wallner-Theaters, erlangte den Kranz der tragischen Muse in der Aufführung der Freien Bühne von ‚Vor Sonnenaufgang‘ als Helene Krause. L'Arronge zog sie zu höheren Aufgaben empor. So wurde sie Wildenbruchs erste Haubenlerche, Hauptmanns junge Frau Vockerath (Einsame Menschen) und unter Brahm dann die Regine der Gespenster, die Anisja der Macht der Finsternis und die Hanne des Fuhrmann Henschel — wohl ihre vollste Leistung. Voll aber, im Sinn einer selten urwüchsigen Natur, deren Ausbrüche als Kraft oder Schmerz, als Innigkeit oder Wildheit, von elementarer Gewalt sind, ist Else Lehmann stets, wo sich ihre Persönlichkeit nur irgendwie mit der Rolle deckt; wo das nicht der Fall ist, wie als Ella Rendheim in ‚John Gabriel Borkmann‘, tritt der berührte Mangel an Wandlungsfähigkeit hervor, und sie findet sich alsdann nicht in die geforderte Form.

Reicher als die genannten beiden an dieser seltenen Gabe war Max Reinhardt, ein Schauspieler von reifem Kunstverstand und auch von gefühlsmächtigem Instinkt geleitet; ein Bildner charakteristischer Gestalten von jener inneren Lebendigkeit, die uns als etwas organisch Gewachsenes anmutet und doch mehr ist als nur der Reflex der eigenen Natur. Max Reinhardt hat später in Berlin als Leiter des „Kleinen Theaters" und des „Neuen Theaters" — man dürfte sagen — die Synthese der neuzeitigen Stilentfaltung aus dem Zusammenstoßen des poetischen Realismus und des Naturalismus als poetischen Impressionismus zu ziehen verstanden. Er hat eine Bühne geschaffen, die literarisch, von scharfsichtigem Ehrgeiz geleitet, die fruchtbarste der Gegenwart genannt werden darf, und darstellerisch eine Jungkultur phantasiereichen, wenn auch nicht immer — oder noch nicht — phantasiereifen Stils darstellt. Dem Realismus ist die symbolistische Bedeutsamkeit wieder vereinigt worden. Diese Epoche fällt jedoch erst in die Anfangsjahre des neuen Jahrhunderts.

Neben den Genannten stand am Deutschen Theater für härtere Charaktere reifer Männlichkeit Hermann Nissen, dem zur vollen Wirkung in seinem Fach nur ein größeres Maß poetischen Schwungs und auch der Dämonie nötig wäre. Das zeigte sich in seinem sonst trefflichen John Gabriel Borkmann, wo ein Plus an innerer Größe diesen dramatisierten Lesseps in die poetische Sphäre gerückt hätte — in die Shakespearesche — wohinein Ibsen hier langt. Als wichtigster Pfeiler des Deutschen Theater-Ensembles dieser Periode ist endlich Emanuel Reicher zu nennen. Er kam 1887 als reifer Schauspieler, der sich wesentlich im Heldenfach betätigt hatte, ans Berliner Residenz-Theater und erregte dort Aufsehen, als er neben dem Othello Rossis den Jago spielte und aus dem Kaiser Justinian der Sardouschen ‚Theodora' eine bemerkenswerte poetische Karikatur gestaltete. Auch Reicher hat zweifellos aus diesem Zusammenwirken mit dem Italiener erst den entscheidenden Anstoß zum psychologischen Realismus empfangen und zum Mut einer vollen Transfiguration unter Hintansetzung aller Betonung der eigenen Persönlichkeit. Als Pastor Manders in ‚Gespenster' und als Meister Anton Hebbels schuf er dann zwei jener prächtig individuell vertieften Gestalten, die ihm den Ruf des eigentlichen naturalistischen Meisterspielers der Epoche brachten. Das ist jedoch Reicher gegenüber eine irreführende und zu allgemeine Etikette: es handelt sich bei ihm nicht lediglich um Naturalismus, sondern gerade um ein sehr zielvolles Ausbilden der Gestalten im poetisch-psychologischen Sinne, wobei er phantastisch-bizarre Elemente durchaus nicht vermeidet. So konnte er in der Tat zu einem fast voll befriedigenden Ibsendarsteller — als Rosmer, Solneß — heranreifen. Hinter seinem Realismus bleibt

das Bedeutsame, das Poetische der dichterischen Gestalt sichtbar, weil er davon ausgeht und so einen reicher geschöpften Inhalt, in besonnener Absichtlichkeit, mit den scharfen schlichten Linien umzieht, die der Stil des Naturalismus allein billigt. Das geschieht nicht immer ohne Pedanterie, und die Neigung seines Temperaments zur Reflexion ist eine hemmende Fessel seiner Kunst, die des Merkmals der Genialität dadurch leider entbehrt und am reifsten in Rollen reflektorischen Charakters ist. Da tritt seine Gabe zu passiver Charakteristik in überraschend reicher Bildkraft hervor. Reichers Tätigkeit in Berlin ist, was seine Bühnenzuständigkeit betrifft, übrigens typisch für die Schauspieler dieser Periode: er gehörte zeitweilig dem Residenz-Theater, dann der Königlichen Bühne, dann wieder dem Residenz-Theater, später dem Lessing-Theater, dann dem Deutschen und endlich den Reinhardtischen Bühnen an.

Wünscht man bei Reicher oft eine unmittelbarere Impulsivität, so stößt sich diese bei dem Schauspieler, der ihn am Deutschen Theater ersetzte, bei Albert Bassermann, an begrenzte physische Darstellungsmittel. Bassermann kam an die Bühne Brahms vom Berliner Theater, wo er Aufmerksamkeit erregte auf seine Fähigkeit, mit scharfer realistischer Charakteristik doch ein überraschendes Maß aufrichtiger Innerlichkeit zu vereinen. Seine Figuren haben zentrale Kraft, die ein sichtbar stark suggerierter Wille zusammenhält. Eine vorragende Leistung bot er als Pastor Bratt in ‚Über unsere Kraft'. Die von krampfhaftem Schluchzen unterbrochene Offenbarung eines inneren Erlebnisses wirkte sehr stark, und ähnliche Momente bezeichnen stets die Höhepunkte seiner Rollen: lohende Innerlichkeit, gärende Phantasie stehen gegen einen starren Individualismus. Dabei ergeben sich Ausbrüche des flüssigen seelischen Inhalts von heißer Temperatur, und es tritt eine Wirkung zutage, die nur großer intuitiver Schauspielkunst erreichbar ist. Nikita in Tolstois Macht der Finsternis, der Oswald der Gespenster, der Hjalmar der Wildente sind in einer langen Reihe immer kunst- und bedeutungsvoller Schöpfungen die glücklichsten. In Oskar Sauer besitzt das Deutsche Theater eine scharf umrissene Persönlichkeit, die das Wesen norddeutscher offizieller Konvention zum erschöpfenden Ausdruck bringt: sein Amtsvorsteher Wehrhahn im Biberpelz, sein Regierungsrat Keller in Sudermanns Heimat, Gerichtsrat Brock in Hedda Gabler, Brendel in Rosmersholm bezeichnen seine Sphäre. Aber auch sein Michael Kramer bleibt eine unvergeßliche Leistung. Von 1896 ab trat erst im Lessing-Theater, dann am Deutschen als Heroine und Darstellerin moderner Frauen großen Zugs Luise Dumont auf; mit entscheidendem Erfolg zuerst in ‚Wiederkehr' von François de Curel, dann als Elisabeth in Sudermanns Glück im Winkel, als die

Frau Alving der Gespenster — die von Charlotte Anno-Frohn, einer vielversprechenden und früh verschiedenen Darstellerin in Berlin zuerst gespielt worden ist — als Hedda Gabler und als Irene in ‚Wenn wir Toten erwachen'. Anna Haverland, ihre Fachgenossin, füllte nach ihrer Wirksamkeit am Deutschen Theater an der Königlichen Bühne, dann am Berliner Theater das Fach der heroischen Mutter im edeln Stil und mit poetischer Wärme aus. Ihre Volumnia in ‚Coriolan' stand in klassischer Schönheit und Fülle, belebter als ähnliche Gestalten der Klara Ziegler, auf der Szene.

Hiermit dürfte nach dem bei früheren Epochen angewandten Maßstabe die Revue der zeitgenössischen Darsteller, was Berlin angeht, schon eher zu weit als zu eng, vollzogen sein. Den genannten Berliner Bühnengründungen folgte 1896 die des Theaters des Westens, das, nach verschiedenen mißglückten Versuchen, als Schauspielbühne sich zu entwickeln, als zweites Opernhaus der Metropole, erst unter Leitung von Max Hofpauer, dann unter der von Alois Prasch — der Ludwig Barnay in der Direktion des Berliner Theaters abgelöst hatte — sich behauptet, ohne künstlerische Bedeutung erlangt zu haben. Von bedeutsamen Bühnengründungen im Reich sei die des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg hervorgehoben: auch ein Sozietätstheater, das Freiherrn Alfred von Berger, den langjährigen artistischen Sekretär des Burgtheaters und früheren Dozenten an der Wiener Universität als Leiter besitzt, einen feinfühligen Dramaturgen der Gegenwart. Als Darsteller wirken dort, neben Franziska Ellmenreich, Adele Doré im Heroinenfach, Robert Nhil als Konversationsschauspieler und Karl Wagner, der Sohn von Joseph Wagner, im Fach der poetischen Helden. In Frankfurt am Main ist man dem früher von Wien gegebenen Beispiel gefolgt, Oper und Schauspiel unter selbständigen Leitungen zu isolieren; letzteres, unter der langjährigen Führung von Emil Claar, hat kürzlich sein besonderes, modernes Heim im Neuen Schauspielhaus empfangen.

Der Verschiebung des theatralischen Zentrums von Wien nach Berlin entsprechend, sind bis jetzt nur die künstlerischen Geschicke im Reich und in seiner neuen Metropole betrachtet worden. Lenken wir zum älteren Zentrum in Wien zurück, um mit den Geschicken der dortigen Bühnen — als wichtige Ergänzung — diese Darstellung der jüngsten Theaterkunst zu beschließen.

Unter Dingelstedt war eine bemerkenswerte Zentralisation der Leitung erreicht gewesen, 1875 war sogar der Posten des Intendanten ganz aufgelöst, und die Theater waren direkt wieder dem Oberhofmeisteramt unterstellt worden; 1880 jedoch wurde der Intendantenposten wieder reaktiviert, ohne daß indes die Bekleider desselben, die Freiherren von Hoffmann, Bezeczny, Plappart

von Leenheer, irgendwie anders hervorgetreten wären denn als die taktvoll verwaltete Instanz zwischen der künstlerischen Leitung und der obersten Beamtenschaft. Der tüchtige, ökonomische Direktor dieser ganzen Epoche war Eduard Wlassack, der gewissenhafte Chronist des Burgtheaters. Nach Dingelstedts Tod, 1881, wurde Adolf Wilbrandt der künstlerische Führer der dramatischen Hochburg. Das zaghafte, immer eher rückwärts als vorwärts gerichtete Talent Wilbrandts begriff seine Mission — die damals noch kaum angefochtene — darin, in einer Zeit der Gärungen den künstlerischen Charakter dieser Bühne konservativ zu bewahren. Von dem bösen Geist der Neuerer mochten weder das Hauspublikum des Burgtheaters, noch seine Darsteller etwas wissen. Feindlich aber galt alles, was geeignet erschien, die edle Linie des Burgtheaterstils zu stören. Ausnahmeweise und weil er nun doch einmal zur engeren Wiener Kultur gehörte, ließ man Anzengruber auf die geweihten Bretter; doch ehe man zuviel an Kühnheit wagte, suchte man lieber, wie es von jeher geschehen war, die liebe Durchschnittsware der Zeitproduktion durch gediegene und vertiefte Darstellung zu adeln. Seine literarische Initiative hielt das Burgtheater nicht ganz so trivial wie die königliche Rivalin in Berlin aber auch nicht viel mutiger und geschmackvoller; dagegen war Wilbrandt mit dramaturgischen Renovationen oft glücklich: Calderons ‚Richter von Zalamea', mit Bernhard Baumeister als Alcade und Ludwig Gabillon als köstlichen Don Lope, wurde eine Vorstellung, des alten Burgtheaterruhms würdig. Der vollständigen Faust-Aufführung ist an früherer Stelle schon Erwähnung getan. Geringfügig bis zur Unwesentlichkeit war in dieser Epoche leider der Zuwachs an schauspielerischer Kraft. Da mußte der alte Bestand mit den von Laube und Dingelstedt beschafften Ergänzungen schon die Parade bestreiten und tat es mit gewohnter Bravour, obschon dadurch der Mangel an verheißungsvoller Jugend nicht verdeckt werden konnte. Es geschah namentlich in dieser Periode des Burgtheaters, daß sich oft auf den Brettern Liebespaare zeigten, denen man zusammen ein Lebensalter von mehr als hundert Jahren nachrechnen konnte; das erschien grotesk in einer Zeit, die einem neuen Sturm und Drang zuneigte und in der temperamentvollen Willkür der Jugend frohe Zuversicht erblickte. Die Jugend am Burgtheater aber begann gewöhnlich erst mit dem vierzigsten Lebensjahre; bis dahin währte die Kindheit und dienende Anfängerschaft. Bei den Frauen machte man allenfalls eine Ausnahme: so rückte unter Wilbrandt Stella Hohenfels ins Fach der jugendlichen poetischen Frauengestalten, das sie mit warmer abgeklärter Innerlichkeit heute noch behauptet, während, wie erwähnt, der reichen Josephine Wessely nur kurze Zeit neben

ihr gegönnt war. Ihr Partner war Emmerich Robert, der mit Fritz Kraftel sich in die jungen Helden teilte. Sonst stand der Bau auf den alten, mit wohlverdienten Kränzen reich umwundenen Säulen.

Die literarische Gärung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bereitete auch am Burgtheater den Wechsel oder wenigstens den Versuch zu einem Wechsel des dramaturgischen Systems vor. Wilbrandt zog sich theatermüde aufs Poetenaltenteil in seine Vaterstadt Rostock zurück, und unter den immer zahlreichen Kandidaten konzentrierte sich diesmal das meiste Vertrauen auf Dr. August Förster. In Wilbrandt war des Literaten zuviel gewesen und des konservativen Literaten zumal; andererseits scheute man aber auch, einem Schauspieler die Leitung der ersten deutschen Bühne anzuvertrauen, sonst hätte auch damals schon die überwiegende künstlerische Stellung, die Adolf Sonnenthal behauptete, der im Verein mit Freiherrn von Berger interimistisch die Leitung versah, diesen wohl in den Sattel gehoben. In Förster jedoch schien der Kompromiß gefunden: als Schauspieler und Regisseur in der Burgtheaterschule aufgewachsen, als Dramaturg von gediegener Bildung und nun auch als Direktor in einer sehr glücklichen Epoche am Leipziger Stadttheater, besonders dann aber am Deutschen Theater in Berlin, von hohem Verdienst. Gerade der aufblühende Ruhm des Berliner Deutschen Theaters hatte den des Burgtheaters fast schon in den Schatten gestellt. So wurde Försters Anstellung mit allgemeiner Zuversicht begrüßt.

Nicht viel mehr als ein Jahr war ihm in dieser Tätigkeit beschieden, die einige Anläufe zeigte, wohl geeignet, jene Zuversicht zu erfüllen. Grillparzer und namentlich Hebbel standen im Spielplan Försters voran: eine Aufführung von ‚Gyges und sein Ring' bezeichnete eine weitere Stufe reifer Burgtheaterkunst, wenn auch die Vertreterin der Rhodope, Agathe Barsescu, eine Rumänin, die Förster der deutschen Bühne als einen neuen Stern zuführte, die Hoffnungen nicht erfüllt hat, die sie erweckte. Mit vielen Sorgen belastet, die aus den Unzuträglichkeiten für die darstellerische Technik im neuen Theaterbau, der mit seinem Direktionsantritt eingeweiht wurde, entsprangen, für die Erneuerung des Spielplans und des Personals reiche Pläne verfolgend, von denen einige auch schon in die Wege geleitet waren, starb Förster, als er in den Weihnachtstagen 1889 eine kurze Erfrischung in den Bergen suchte, eines jähen Todes. Das Deutsche Theater verlor in ihm einen seiner gediegensten Vertreter: Kunst, Können, Wissen und reiner Berufsgeist, bei gradem und jovialem Charakter, hatten gleichen Teil an seinem Wesen.

Nach kürzester Frist erhielt das Burgtheater einen neuen und alle Welt überraschenden Direktor in Dr. Max Burckhard, einem Rechtsdozenten der Wiener Universität. Niemand wußte recht, auf

Grund welcher Leistungen in irgendeinem Zusammenhang mit der Bühne. Die Wahl schien jedoch aus der Tendenz hervorgegangen, dem Schauspielerelement und der Regisseur-Oligarchie ein energisches, modernes literarisches Temperament gegenüberzustellen. Als solches bewährte sich auch der neue Leiter. Daß es auch zu viel Tradition an einem Theater geben und daß man vor lauter Bedenken weiter hinter dem Niveau selbst der besonnenen Entwicklung zurückbleiben kann, war am Burgtheater der letzten zehn Jahre nicht zu verkennen. Dieses Institut brauchte einmal einen Durchgänger. Vielleicht, daß man in dem sehr verwickelten vielköpfigen und von verschiedensten Neigungen bewegten anonymen Leitungszentrum, für das der zeitweilige Intendant freilich dem Namen nach aufkommen sollte, sich diese Durchgängerperiode nur als ein Intermezzo gedacht hat, um dann durch ein konservatives Regiment das mit neuen Fermenten durchsetzte Chaos wieder zur Harmonie zu bringen. Denn das Burgtheater stand in seinen alten Privilegien nicht mehr unerschüttert: im Herbst 1889 hatte in seiner unmittelbaren Nähe das Deutsche Volkstheater seine Pforten eröffnet, das mit besonderem Glück, ähnlich wie die neuen Schauspielhäuser in Berlin, in jeglichem Genre, auch auf dem Gebiet der Klassiker, besonders aber doch mit frischem Wagemut für neue Literatur der Hofbühne den Wettkampf darbot und durch seine bürgerlicheren Preise auch das bürgerliche Publikum Wiens an sich zog. Gleich darauf entstand eine weitere neue Bühne im Raimund-Theater, wie das Volkstheater aus einer Aktiengesellschaft hervorgegangen, das besonders das Genre, zu dem sein Name es verpflichtete, pflegen, daneben aber auch der modernen Produktion dienen sollte. Am Volkstheater war Emmerich von Bukovics, der für seinen Bruder Karl — eine wertvolle Kraft vom Laubeschen Stadttheater, die vor Eröffnung des Volkstheaters starb — eintrat, der Direktor; am Raimund-Theater, 1893 eröffnet, Adam Müller-Guttenbrunn, den Ernst Gettke bald ablöste. Am Ende der Burckhardischen Periode kam dann noch das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, am 14. Dezember 1898 eröffnet, dazu, dessen Leitung Müller-Guttenbrunn zufiel, das sich jedoch durch ganz besondere Trivialität des Spielplans auszeichnete.

Ein besonderes Interesse konzentrierte sich auf Wien im Jahre 1892, als dort die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen stattfand. Neben dem zusammengebrachten reichen kulturhistorischen Apparat waren auch Mustervorstellungen vorgesehen worden: die Comédie française ließ sich sehen, das Dänische National-Theater-Ensemble mit der bedeutenden Ibsendarstellerin Hennings, ein Modernes Ensemble Berliner Schauspieler, von Emanuel Reicher geleitet, und im Carl-Theater spielte eine itali-

enische Truppe, wobei Eleonora Duse in Deutschland bekannt wurde. Schöne Vorzüge des romanischen Talents zeigten sich in dieser Schauspielerin, zugleich aber — man dürfte sagen: nur in klassischen Linien — die nervöse und selbst in ihrem pathologischen Charakter noch bestechende Impressionibilität der jüngsten Richtung. Von wirklicher Verwandlungs- und Charakterisierungsfähigkeit besitzt die Duse gar nichts: der Reiz der unter der leisesten Empfindung vibrierenden und nach außen sichtbar werdenden Seele macht ihre Kunst aus, die sie am originellsten als Vergas Santuzza, als Goldonis Locandiera und in Gioconda von d'Annunzio als Sylvia entfaltet.

Burckhards Epoche am Burgtheater entsprach durchaus den neugeschaffenen Verhältnissen. Die Initiative war eine flottere als je in einer früheren Zeit: Anzengruber, Ibsen, Hauptmann wurden mit Eifer in den Spielplan aufgenommen, und man wagte lieber einmal ein Experiment, selbst wenn es voraussichtlich mißglücken würde, als daß man die Hände in den Schoß gelegt und den Konkurrenzbühnen den Vorrang gelassen hätte. Das Burgtheater hat keine andere Zeitstrecke gehabt, wo es so viel neuer und bedeutsamer Arbeit obgelegen hätte. Unter den dreiundachtzig Novitäten der Burckhardischen Leitung war viel Tagesware, vieles aber auch von bleibendem und förderndem Wert. Ibsen erschien im Spielplan mit Ein Volksfeind, Die Kronprätendenten, Das Fest auf Solhaug, Stützen der Gesellschaft, Klein Eyolf, Die Wildente; Gerhart Hauptmann mit Einsame Menschen, Kollege Crampton, Hannele, Die versunkene Glocke; die Anzengruber-Darstellungen wurden ergänzt, und von Shakespeare standen von 1890 bis 1898 achtzehn Werke im Spielplan.

Auch in der Erneuerung des Darstellerkreises bewies Burckhard gesundes Auge und glücklichen Griff. Junge Talente, wie Georg Reimers und Max Devrient, rückten vor; neue wurden versucht, wie Ferdinand Bonn, der später in Berlin tätige Hermann Müller, Oskar Gimnig. Ferner wurden Babette Reinhold-Devrient, Marie Pospischil und die treffliche Mütterspielerin des Münchner Oberbayrischen Ensembles, Amalie Schönchen, gewonnen; endlich aber Adele Sandrock, Karoline Medelsky und Friedrich Mitterwurzer. Als, 1899, Burckhard zurücktrat, konnte Dr. Paul Schlenther, der wohl- und weitberufene Dramaturg der „Moderne", die Nachfolgerschaft antreten an einem Burgtheater, das einen Regenerationsprozeß mit glücklichem Erfolg hinter sich hatte.

Adele Sandrock wurde, nach einer langen Künstlerfahrt durch Mitteleuropa, von Nord nach Süd und von Ost nach West, in Wien erst 1889 durch einen glücklichen Zufall, der sie zur Aushilfe ans Theater an der Wien berief, als Iza in ‚Fall Clemenceau' in ihrer

bedeutenden Kraft erkannt und ihr am Volkstheater der Boden zur Entfaltung ihrer intensiven künstlerischen Persönlichkeit bereitet. Schon damals faßte Förster sie fürs Burgtheater ins Auge. Die von ihm erkannten außerordentlichen Anlagen bewährten sich denn auch: eine elementar sinnliche Kraft, ein fast wildes Temperament, das auch der poetischen Vertiefung und der dämonischen Färbung zugänglich ist. Dazu reiche äußere Mittel — aber leider, wie sich zeigte, ein nicht zu behebender Mangel an Harmonie und Form. Die lange Wanderschaft an kunstleeren Stätten hatte Spuren hinterlassen in der Undiszipliniertheit all der schönen Gaben. Solche Mängel fielen besonders am Burgtheater ins Gewicht, wo der edle Stil der Wolter in diesem Rollenkreis zur Tradition gehörte. Dennoch setzte sich die Sandrock als Adelheid im Götz, als Kleopatra, als Eboli durch, gewann aber ihre eigentliche Bedeutung für die neue Ära des Burgtheaters als Christine in Liebelei, Rita in Klein Eyolf und Gina in der Wildente. Auch die Linie Ibsens überschritt ihr sensuelles Bedürfnis oft um ein beträchtliches; aber ihre lauernde innere Glut traf das Element dieser bald begehrlichen, bald trägen weiblichen Raubtiere doch vortrefflich. Und wo ein Ausbruch großer Leidenschaft aus diesen Trieben heraus gefordert war, wuchs sie zu wirklicher Größe: ihr letzter Akt der Hebbelschen Judith war, wenn schon nicht reifste Schauspielkunst, so doch gewaltige Natur. Wir wissen es ja, daß diese Art darstellerischer Begabung selten in gerader Linie fortschreitet, weil sie es selten will; auch Adele Sandrock ertrug die Fesseln eines disziplinierten Ensembles nicht; sie war berühmt geworden und wollte ihren Ruhm auf Gastspielfahrten auskosten. Auch hier war das Resultat das bekannte: Verzerrung eines reichen Naturells zur Routine, zur Karikatur. Sie ist an den Ausgangspunkt ihrer Bedeutung, ans Volkstheater, zurückgekehrt; vielleicht fließt dort ihr ungezügeltes Künstlertum auch wieder in ein reguliertes Maß. Neben Adele Sandrock, in ihrer Bedeutung für die tragische Szene, standen in Wien während dieser Epoche zwei andere Talente: Helene Odilon für das Genre der Wiener Mondaine und Hansi Niese für das der derben Soubrette. Helene Odilon gehörte dem Volkstheater; die Niese spielt mit ihrem Gatten Joseph Jarno am Josephstädtischen Theater und bewährt sich, meist in französischen Schwänken, als ein in köstlicher Gesundheit sich gebender weiblicher Komiker, der ein reiches Stück der Erbschaft der Gallmayer angetreten hat.

Neben Adele Sandrock als Judith stand als Holofernes und neben ihrer Gina als Hjalmar Ekdal in dieser Epoche des Burgtheaters Friedrich Mitterwurzer. Oder sagen wir, sie stand neben ihm: die flüssige, sinnliche Natur neben dem feurig glühenden Genie des

proteïschen Schauspielers. Friedrich Mitterwurzer ist am 13. Februar 1897 kaum 53jährig gestorben; sein Nekrolog fällt also in die Zeitgrenze, die auch dieser Darstellung den Schluß bedeutet. Und daß aus dieser letzten Periode von einem Großen deutscher Schauspielkunst geredet werden darf, von einem, der ebenbürtig neben den hier geschilderten vollen Meistern stehen darf, ist tröstlich trotz der Klage um seinen Verlust. Das Eigenste der Schauspielkunst trat in Mitterwurzer einmal wieder leuchtend zutage und zeigte sich am Ende des Jahrhunderts in dieser genialen Kraft mit allem Zuwachs der in der Entwicklung gegebenen künstlerischen Anlagen. Man wird ihn kaum einen vollendeten Künstler nennen dürfen, wohl aber die genialste Erscheinung der modernen Bühne. Als solche sehen wir ihn freilich ebenso hart mit sich selbst als mit den Forderungen des Zeitgeists in Zwiespalt und durch den Charakter unserer Theaterkultur in seiner Wirkung bedingt.

Am interessantesten stellt sich Mitterwurzers Verhältnis zum Wiener Burgtheater dar: als eine Machtfrage zwischen Genie und Tradition. Frühzeitig war Laube auf den damals in Graz spielenden jungen Schauspieler aufmerksam geworden. Entstammte er doch gefürstetem Theaterblut; sein Vater war Anton Mitterwurzer, einer der reichstbegabten Opernsänger an der Dresdner Bühne, wie wir wissen der erste Kurwenal Wagners, seine Mutter als Anna Herold eine geschätzte Darstellerin im Dresdner Schauspiel. Als kaum Zweiundzwanzigjähriger spielte er, 1867, im Burgtheater schon Hamlet, Petruchio, Tellheim und Hauptmann Posert (in Ifflands Spielern). Sein Talent wurde anerkannt aber als unreif erklärt; Laube hielt es nur für „brüchige Charaktere" geeignet, erinnerte sich des Debütanten jedoch, als er das Leipziger Stadttheater übernahm, und zog Mitterwurzer dorthin, wo dieser sich als Marquis Posa in voller Bedeutung einführte. Schon 1871 rief ihn Dingelstedt aufs neue an die Burg; Molière in Gutzkows Urbild, Benedikt in Viel Lärm um Nichts und Herzog Alba führten ihn ein, und Mitterwurzer wirkte vier Jahre an dieser Bühne. Aber, so verschiedenartig schon diese Debütrollen waren, in keines der damit berührten Fächer war Mitterwurzer unterzubringen: eine Schauspielkunst, die heute in den alten Borotin der Ahnfrau schlüpft, morgen in den Fiesko, die in den diametralsten Aufgaben zwar immer ihr flimmerndes Leuchten verrät aber fast nie zu einwandfreier Vollgestaltung wächst, die keine an diese dramatischen Gestalten geknüpfte Haustradition achten will, konnte sich damals allgemeine Anerkennung nicht erwerben. Mitterwurzer war das geniale Schmerzenskind der Burgtheatermuse; und als er, 1874, ihr entlief, galt er als deren verlorener Sohn. Aber nicht bettelnd kam er zurück, sondern sich den Einlaß in das vor-

nehme Kunsthaus von neuem durch einen großen Erfolg erzwingend, den er an der Seite der Geistinger im Theater an der Wien erzielte. Dingelstedt stellte ihm eine mit Lewinsky und Sonnenthal alternierende Beschäftigung in Aussicht, und abermals, von 1875 bis 1880, war Mitterwurzer Burgtheatermitglied und erhielt sogar das Dekret als Hofschauspieler. Der Undankbare gab es jedoch leichten Herzens zurück, um wiederum einem Verhältnis zu entfliehen, in dem er, der offiziellen Schätzung nach, noch immer als ein Outsider der Schule betrachtet wurde. Und wieder nahm Laube die Gelegenheit wahr, den trotzdem so interessanten Künstler für Wien an seinem Stadttheater zu verwerten. Hier endlich hatte er Raum zur Entfaltung. In dem bunten Repertoire gab es ganze und „brüchige" Charaktere von dominierendem Gewicht für sein Bedürfnis, sich auf den Brettern auszuleben. Neben dem Pfarrer von Kirchfeld spielte er den Coupeau in Zolas Totschläger, spielte Klassiker neben Sardou und Dumas und erprobte sich als einen erfindungsreichen Regisseur. Vier Jahre gehörte er zu Laube; der Versuch, sich selbständig zu machen und mit dem Direktor Tatarczy eine auf seine Kunst gestellte weitere vornehme Schauspielbühne im Carl-Theater zu begründen, schlug fehl: Mitterwurzer ging — wie so viele — auf die große Wanderschaft.

Die Virtuosenlaufbahn sollte also der Bühne auch dieses, ihr größtes Talent rauben: und die Gefahren, die sie jedem bereitet, schienen auch diesem zum unvermeidlichen Verderben werden zu müssen. Denn das von Laube diagnostizierte „Brüchige" war in der Tat ein Wesenszug in Mitterwurzers Persönlichkeit. Beschränkung, Konzentration schienen dieser nötiger als Freiheit und Selbstherrlichkeit. Die gefürchteten Resultate blieben denn auch nicht aus: Wanderfahrten durch Amerika, bis in den äußersten Westen, und über alle erreichbaren Bühnen deutscher Zunge bereiteten ihm den Ruf eines zerrissenen disziplinlosen Genies — aber immerhin den eines Genies, das Gaben ausstreute, wie in solcher Mannigfaltigkeit kaum je ein Schauspieler über sie verfügt hatte. Als Schmierendirektor Striese im Raub der Sabinerinnen, als Konrad Bolz der Journalisten, als Mephisto und als Wallenstein — als was immer Mitterwurzer auf der Bühne stand: es gab Partien in allen diesen Darstellungen — bald breitere, bald nur beschränktere — wo im Komischen wie im Tragischen eine hinreißende Gewalt der Persönlichkeit zu strahlender Lust oder zu erschütternden Schauern entzündete und die Teilnahme wie mit magischer Kraft an sich riß. Das Wunder der Transfiguration vollzog sich dann: der Schauspieler auf der Bühne war, was er vorgab, ganz, leibhaft, so daß man den Menschen, der unter der Maske steckte, gar nicht mehr auffinden konnte; und der Zuschauer selbst wurde entrückt in jene Sphäre der Rolle, in die körperhaft

gewordene Realität der künstlichen, oben ausgebreiteten Menschenwelt, ob diese nun der Garten des Musikdirektors Bergheim, Benedixischer Anlage, war oder das Studierzimmer Fausts, wo Mephisto den Verleiteten in ein Meer des Wahns versenkt. Um so herber war jedoch die Enttäuschung, wenn Mitterwurzer sich selbst und den Zuschauer plötzlich aus dieser Entzückung riß: plötzlich ohne ersichtlichen Grund, als ein Parodist seiner selbst, sich über sich und das Theater ironisch oder verächtlich lustig machte und seinen Part wie ein banaler Histrio beendete. Und dieser karikierte Mitterwurzer konnte auch wohl einen ganzen Abend vorhalten.

Die deutsche Schaubühne hat wohl nur einen Schauspieler gehabt, dessen Wirkungen die gleichen waren wie die Mitterwurzers. Was Klingemann über Ludwig Devrients Spiel zu sagen weiß, das konnte man auch bei Mitterwurzer erleben: die Gestalten stiegen in einer inneren Leuchtkraft sondergleichen empor, die oft anhielt bis zu Ende, oft aber auch plötzlich erlosch. Bei Devrient war der Grund hierfür die physische Reaktion nach einer durch Reizmittel bewirkten Ekstase. Beide waren jedoch ersichtlich Schauspieler von jener Art, die intuitiv unter dem Einfluß einer Hypnose gestalten. In der Studie des Verfassers, ‚Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem', die das Wesen dieser ästhetischen Hypnose erörtert, konnte für das Zustandekommen dieses Prozesses Mitterwurzers eigene Aussage angeführt werden, die hier wiederholt sein mag: „Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, indem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nichtbeschriebenen Lebensäußerungen nicht ‚vor' mir sehe, sondern ‚in' mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich, daß ich die Rolle spielen kann. Tritt dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich ihn und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein."

Mitterwurzer war mächtig, wenn seine geflügelte Phantasie diese Hypnose bewirkte; seine Leistung zerbröckelte in disharmonische Teile, sobald das nicht der Fall war, oder seine ästhetische Hypnose durch außer ihm Liegendes zerstört wurde. Und glücklicherweise griff er nicht zu den Hilfsmitteln Devrients. Aber man begreift, daß das Milieu unserer Theaterkultur Talente dieser Art gerade in

der Jugend eher verwirren wird und ihnen die Ekstase eher zerstören als fördern. Auch Mitterwurzer ist, wie mancher Große, in seinen Anfängen häufig gescheitert. Solche Talente müssen sich erst ein außergewöhnliches Maß von Selbstzuversicht erwerben, ehe sie jene mysteriös sich äußernde Transfiguration und deren vorbereitende Stimmung unter das Kommando ihres Willens bringen. Unzeitiges Anrufen und jede Dezentration stören sie wie den Schlafwandler. So begreift sich die Erfahrung, die Mitterwurzer in Wien machte und die Wien an ihm machte: Seine Kunst war unzuverlässig und ungleich obendrein. Erst am Stadttheater, wo er beherrschend im Zentrum stand, gewann er Macht über sich und das Milieu.

Im freien Virtuosentume aber lag für ihn die Gefahr, daß er ein routinierter Manierist und die Quelle seiner intuitiven Macht überhaupt erstickt würde. Das freie künstlerische Ausleben, daß die Gastspielwanderschaft ihm vergönnte, hat ihn zwar nicht vor häufigem und völligem Entgleisen bewahrt, ihn im wesentlichen aber doch zu einer festeren Herrschaft über das entscheidende Kunstvermögen verholfen und die Irritierbarkeit von außen her vermindert. Das Technisch-Virtuose war durch die Tätigkeit in einem schier grenzenlosen Kreise der verschiedenartigsten Rollen gewachsen. So kam er zum dritten Male ans Burgtheater, 1894, und diesmal zu einem vollen Sieg. Mephisto, Wallenstein und Derblay (Hüttenbesitzer), drei Rollen, an die reifste Burgtheaterkunst sich knüpft, zeigten ihn in überragender Künstlerschaft. Auch er brachte nun das an dieser Bühne geforderte volle Maß von Harmonie mit; seine Gestalten schritten in einer ehernen Konzentration sicherer als je, und doch war ihnen die faszinierende Leuchtkraft geblieben, ja der Strom seines dämonischen, jugendlich erhaltenen Temperaments trug ihn zum Ausbruch mächtiger Leidenschaft empor. Jetzt erst war er an seinem Platze und vor Aufgaben, die einer frischen Kraft harrten: vor den Gestalten Ibsens. Allmers (Klein-Eyolf) war ein bedeutsames Stück Burgtheaterkunst, überboten noch von seinem Hjalmar Ekdal der Wildente. Mitterwurzers Darstellung dieser Rolle hat zum erstenmal auf einer deutschen Bühne diese Tragödie der Sphäre der Mißdeutungen entzogen, wo die Parodie in gefährlicher Nähe liegt. Auch den Wienern — und namentlich ihnen — hatte Ibsen als die ungeheuerliche Sphinx gegolten, von der man ebensoviel Unheil für die Moral wie für die Kunst befürchtete. Hier wurde Mitterwurzer der Ödipus: er löste die Rätsel und stürzte das Phantom der Ungeheuerlichkeit in den Abgrund. Auf das leere Postament aber stellte er den großen, klaren Dichter. Das Burgtheater war dem neuen Drama erobert.

* * *

Ob die Väter und Gevattern des deutschen Theaters dieses so, wie es geworden ist, als ihres Geistes Frucht anerkennen möchten, wurde im Eingang dieser Betrachtungen gefragt. Aber auch dort schon betont, daß die Zufriedenheit oder Verurteilung unserer klassischen Dramaturgen nicht das Maß geben könne für die Leistungen der deutschen Bühne in einem Zeitraum, der auf jeglichem Gebiete der Zivilisation ganz ungeahnte Umwälzungen — des Wissens, Erkennens und auch der humanitären, der sozialen Aufgaben — gebracht hat. Damals, in der Kindheit unseres Theaters, und noch lange genug im neunzehnten Jahrhundert hat man bei jedem Abbiegen der Bühne und des Dramas von dem vorgeschriebenen Weg laut über Verfall geklagt. Sollen wir das nun wiederholen? Oder müßten wir es gar, wenn wir zurückschauen auf das Werk der deutschen Bühne?

Sehr selten ist unsere Darstellung auf Erscheinungen gestoßen, die mit Genugtuung begrüßt werden durften; weit häufiger auf solche, die in keinem Sinne — weder im retrospektiven noch in dem der Entwicklung — als Zeichen gesunder Kunstkultur gelten konnten. Mußte das kritische Gewissen sie richten, so geschah das jedoch nie mit der Einseitigkeit der früheren Dramaturgie, die stets nur im Gewesenen das Muster und Maß sehen wollte, vielmehr immer ganz ausdrücklich im Hinblick auf erfüllbare Möglichkeiten, in der Zuversicht auf ein Wachsen und Werden kultureller Ideale. Denn trotz allem, was unserer Schaubühne fehlt, das aufzudecken dem Verfasser eher eine Gewissensnot und eine Scham gewesen ist als eine skeptische Freude, ist hier doch noch einmal ausdrücklich zu betonen, daß von einem Verfall unseres Theaters nicht die Rede sein kann. Die Leistungen unserer Schaubühne wurden dargelegt als Erscheinungen unserer sozialen Kultur. Will man für das Theater nun einen „Verfall" konstatieren, so trifft der Vorwurf eben diese Kultur selbst. Ein solches Urteil über unser Leben zu fällen soll man sich aber wohl hüten: nur dem schmerzlichen Affekt über eine immer wieder in die Ferne rückende Erfüllung eines Ideals ist das erlaubt — in jedem anderen Sinne wäre es, nur an den hier betrachteten Symptomen gewertet, Frivolität.

Indem gezeigt wurde, was war, was ist, was sein kann und wieviel — leider! — verfehlt wurde, ist wohl mit immer größerer Deutlichkeit hervorgetreten, daß die Schaubühne an unserer Kultur mitzubauen freilich in hohem Maße berufen ist — daß sie jedoch in ihrer reifsten Entfaltung immer nur die Weckerin jener sittlichen Energien sein kann, die, aus dem künstlerisch erfaßten Bild der Welt in die Realität des Wollens und Handelns übertragen, erst wirkliche Schöpferkraft empfangen. Wäre erst einmal in unserem Volke zu

jeder Zeit und in allen Schichten Verlangen genug vorhanden nach solchen Energien — und nicht vielmehr das nach Ablenkung von den ernsten und hohen Fragen des Lebens, nach flüchtigster Zerstreuung, nach einem Kitzel ermüdeter Sinne — so würde unser Theater gewiß nicht versagen: es würde sich wenigstens fähig zeigen, rasch eine Regeneration an sich zu vollziehen. Gerade im letzten Viertel des Jahrhunderts sahen wir reiche Kräfte sich regen, sahen das Vermögen, nach mancherlei Abirrungen, doch immer wieder auf Vertiefung und Erweiterung gerichtet. Und vor allem sahen wir auch neben trüben Erscheinungen einzelne von glücklichem Gelingen, von so werbender Kraft, sahen manche Gesundung verheißende Wege, daß, alles in allem genommen, gerade heute weniger als je ein Grund zu pessimistischem Verzichten ist.

An allen Erfahrungen gemessen, ist uns die Einsicht geworden, daß wir den Staat, der die Theaterkultur einmal in früher Stunde in diese Anarchie hineingestoßen hat, nicht bemühen dürfen, diese Anarchie wieder zu beseitigen. Gerade außerhalb der staatlichen Fürsorge sind die wertvollsten Anläufe genommen und ist die Erfahrung gewonnen worden, daß auf die Volkskraft sich stützende Selbsthilfe weit mehr vermag. Diese Bahn ist weiter zu beschreiten. Wenn dazu unsere Städte darauf verzichten wollten, ihre Schaubühnen, die sie mit dem Geld ihrer Bürger gebaut haben, als Profitanstalten zu verwalten, sie vielmehr frei, aber mit einem hohen Maß der Verpflichtung für künstlerische und soziale Fürsorge, jedoch ohne Bevormundung in rein künstlerischen Angelegenheiten, würdigen Händen übergäben, so dürften wir jetzt schon eines gesunderen Zustands uns rühmen, als alle anderen europäischen Länder ihn aufweisen, und könnten — sofern wir nicht erlahmen in der Erfüllung unserer sittlichen nationalen Aufgabe — hoffnungsvoll auch für die Kunst der Bühne in die Zukunft blicken.
