



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

Die "große Revolution" von 1889 und ihre Folgen

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71764](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71764)

Die „große Revolution“ von 1889
und ihre Folgen

Die „große Revolution“ von 1830
und ihre Folgen

Die „große Revolution“ von 1889 und ihre Folgen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Daß also der Naturalismus die Kunst zum Leben zurückgeführt habe, ist nur in einem ganz geringen Maße richtig. Auf die moderne dramatische Produktion, die nach der naturalistischen gekommen ist, trifft jene Behauptung erst recht nicht zu. Charakteristisch für die letzten Theaterjahre sind die Literatenstücke, die deshalb auch in den Titel dieses Buches dienen. Nun läßt sich gegen die deutschen Schauspieler der Gegenwart gewiß mancherlei einwenden. Das jedoch muß man ihnen zugestehen, daß sie, indem sie es fertig brachten, die Wedekindschen Stücke zu spielen, nahezu ein Wunderwerk geleistet haben. Nur den Schauspielern hat Wedekind es zu danken, daß Aufführungen seiner Dramen, die zumeist dilettantisch sind bis zur Bühnenunmöglichkeit, überhaupt zustande kommen konnten. Gerade er hat also kein Recht, sie zu schmähen. Das Stärkste aber ist, daß er ihnen sich selbst, seine eigenen schauspielerischen Leistungen in seinen eigenen Stücken, als Muster hinstellt. Denn ist schon der Dramatiker Frank Wedekind ein arger Dilettant, so erscheint dieser Dilettantismus immer noch wie das Genie Shakespeares, wenn man ihn mit dem Dilettantismus des Schauspielers Wedekind vergleicht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sie der Schauspielkunst einen kaum zu ermessenden Schaden zugefügt.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Bei den ‚Jungfern vom Bischofsberg‘ sollte ein jugendlicher Held und Liebhaber von einem ansehnlichen Theater eine größere Rolle spielen. Er kam und sprach. Man hörte nichts als R und T und S, nicht einmal das stumme G in den End-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Goldmann, Literatenstücke.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In einer solchen Stimmungsmache durch Einwirkung auf

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

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

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

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

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

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

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

Auch Lilli Lehmann, die berühmte Sängerin, die zu-

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

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

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

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

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

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

Berlin, im August 1910.

Dr. Paul Goldmann
