



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

Ausstattungsregie

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

Ausstattungsregie

9 Goldmann, Literatenstücke.

„Faust“ bei Max Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Hamlet“ bei Max Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Der Widerspenstigen Zähmung“ bei Max Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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