Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

Noch einige Stücke und anderes

urn:nbn:de:hbz:466:1-71764

Noch einige Stücke und anderes

„Kaiser Karls Geisel"

Von Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmanns Drama „Kaiser Karls Geisel", das im „Lessing-Theater" aufgeführt wurde, behandelt die Liebe eines alten Mannes zu einem ganz jungen Mädchen. Es soll eine Tragödie des Alters sein, und der Dichter hat sich anscheinend Erlebtes von der Seele schreiben wollen. Er ist zwar noch lange kein alter Mann; aber das Alter wirft seine Schatten schon um Jahrzehnte voraus, und seine Tragik macht sich jedem fühlbar, nicht erst, wenn er alt ist, sondern bereits, wenn er beginnt, zu altern. Gerhart Hauptmann befindet sich in jenen kritischen Vierzigerjahren, in denen man zum erstenmal sich vor die Aufgabe gestellt sieht, sich damit abzufinden, daß man nicht mehr jung ist, — eine Aufgabe, deren Lösung gerade in dieser Lebensperiode besonders schwierig ist, weil man sich noch voll Kraft fühlt, weil man das Land der Jugend eben erst verlassen hat und weil man anscheinend nur einen Schritt zu tun brauchte, um es wieder zu erreichen, — jenen einzigen Schritt nach rückwärts, den das Leben niemals gestattet. Noch nicht alt sein und doch nicht mehr jung sein dürfen — ein schwer zu lösendes Problem. Und wenn in das Dasein des Mannes, der bemüht ist, die Lösung zu finden, die Jugend selbst tritt, wenn sie in der Gestalt erscheint, die alle Sehnsucht weckt, in ihrer herrlichsten Gestalt, in der Gestalt eines jungen Weibes, — dann kann das Problem wohl auch zum tragischen Erlebnis werden.

Aus einem Erlebnis von dieser Art scheint Gerhart Hauptmanns Drama hervorgegangen zu sein. Wenigstens wird in

dem Werke hie und da ein Ton angeschlagen, der echten Klang hat, — den Klang, den nur das, was er selbst empfunden, den Worten des Dichters zu geben vermag. Aus diesem Grunde namentlich steht „Kaiser Karls Geisel" höher als die dramatischen Arbeiten Hauptmanns in den letzten Jahren. Das Stück ist ferner nicht so läppisch wie „Die Jungfern vom Bischofsberg" und nicht so unsinnig wie „Und Pippa tanzt". Aber auch „Kaiser Karls Geisel" ist leider ein verfehltes Werk.

Es ist zunächst als Drama mißlungen. Schon die Wahl des Stoffes deutet auf ein undramatisches Empfinden des Autors. Zu zeigen, daß jemand alt ist, ist doch wahrhaftig kein dramatisches Thema. Immerhin, ein echter Dramatiker hätte es vielleicht verstanden, auch diesem Stoffe Bühnenwirkungen abzugewinnen. Gerhart Hauptmann steht ihm hilflos gegenüber. Er bringt nicht mehr aus ihm heraus als die Szene zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen. Der erste Akt enthält diese Szene, dann kommt sie im zweiten Akt von neuem, im dritten Akt abermals und im vierten Akt noch einmal. Und sie hat in der Hauptsache stets den gleichen Inhalt: Der alte Mann ist sentimental und das Mädchen keck; nur im vierten Akt ist das Thema ein wenig variiert, indem der alte Mann zwar immer noch sentimental, das Mädchen aber nicht mehr keck ist, da es auf der Totenbahre liegt. Ein Stück, das statt einer lebhaft fortschreitenden Handlung nur ewige Wiederholungen bietet, entbehrt natürlich jeder Bühnenwirkung; auch sind die Gespräche, mit denen statt der Handlung die vier Akte ausgefüllt sind, von einigen Stellen abgesehen, wenig interessant, und eine Langweile geht von ihnen aus, die von Akt zu Akt immer schwerer, immer drückender auf dem Zuschauer lastet. Es ist unter diesen Umständen nicht einzusehen, warum das Drama vier Akte haben mußte, deren Aufführung dreieinhalb Stunden dauert. Wenn Gerhart Hauptmann sich

damit begnügt hätte, die Szene zwischen dem alten Mann und dem jungen Mädchen einmal auf die Bühne zu bringen, so wäre vielleicht ein hübscher Einakter herausgekommen. Sein dramatisches Können hat aber nicht dazu ausgereicht, aus dem Stoff ein großes Drama zu machen; und er überschätzt, wie schon manchmal vorher, so auch diesmal seine Leistung, wenn er glaubt, er habe ein Drama in vier Akten gedichtet, wo er im wesentlichen doch nur viermal dieselbe Szene geschrieben hat.

Verfehlt sind ferner die Gestalten. Kaiser Karl, der Held des Dramas, ist als eine tragische Figur gedacht; und seine Tragik soll darin bestehen, daß er, der Mann über Sechzig, Gersuind, ein Mädchen von Sechzehn, liebt. Kaiser Karl begehrt Gersuind zur Geliebten. An der Sinnlichkeit dieser Greisenliebe liegt es vor allem, daß der Kaiser nicht die tragische Figur geworden ist, die der Autor beabsichtigt hat. Tragisch ist nur das Menschliche; je echter, je typischer die Menschlichkeit, um so größer die Tragik. Menschenschicksal aber ist im Alter die Entsagung. Ein alter Kaiser Karl, dessen Herz nicht mitgealtert ist und immer noch nach Jugend verlangt, der jedoch weiß, daß er entsagen muß, und mit schmerzlicher, würdevoller Resignation sein Schicksal trägt, hätte eine tragische Figur sein können; ein alter Kaiser Karl, der begehrlich einer Sechzehnjährigen nachläuft, ist es nicht. Gerhart Hauptmann, der als ein großer Menschenschilderer gepriesen wird, dessen Blick jedoch in Wirklichkeit sich nie ins Allgemeine erhebt, sondern stets am Besonderen, mit Vorliebe sogar am Absonderlichen, am Abnormalen haftet, und in dessen Werken man keinen einzigen Vollmenschen, hingegen eine ganze Galerie von körperlichen und moralischen Mißbildungen findet, hat also auch hier statt einer Gestalt von allgemein menschlicher Bedeutung eine Mißgestalt geschaffen, die Mißgestalt eines lüsternen Alten. Allerdings gehören im wirklichen Leben die

alten Herren mit verspäteten Trieben, mit Gelüsten, die nach möglichst unreifen Früchten verlangen, nicht gerade zu den Seltenheiten. Aber als echt menschlich können sie doch wahrhaftig nicht gelten. Ein verliebter Greis kann darum nicht der Held einer Tragödie sein; und der Kaiser Karl in Gerhart Hauptmanns Drama wirkt nicht tragisch, sondern nur unangenehm. Greisenerotik hat immer etwas Peinliches. Das tritt im konzentrierten Licht der Bühne noch ganz besonders hervor. Man fühlt sich abgestoßen von diesem Graubart, der keuchend vor Gier um ein junges Ding herumstreicht; und besonders widerwärtig ist die Szene im zweiten Akt, wo es sogar zu Zärtlichkeiten kommt, wo die kleine Dirne den alten Herrn zu „animieren“ sucht, ihn mit ihren Armen umschlingt und an seinem Halse hängen bleibt.

Kaiser Karl möchte Gersuind besitzen und klagt, daß ihm dies verwehrt ist. Das ganze Stück hindurch klagt er. Dieser Greis ist ein Jammergreis. Sein Freund Alcuin charakterisiert ihn treffend: „Seine Sinne bettelten, ich möchte sagen, winselten nach ihr.“ Vier Akte lang hört man den Kaiser Karl also winseln, was wirklich kein Vergnügen ist. Auch bleibt man bei seinen Klagen gänzlich ungerührt. Denn man sagt sich immer, daß der Sechzigjährige gar nicht befugt ist, ein junges Liebchen zu beanspruchen, und daß Gersuind ganz recht hat, wenn sie den Alten nicht mag.

Hätte Gersuind aber gar keinen anderen Grund, so würde schon seine Geschwätzigkeit es begreiflich machen, daß sie ihm immer wieder davonläuft. Kaiser Karl redet nämlich unaufhörlich. Er lamentiert nicht allein, er philosophiert auch. Er neigt zur Weltweisheit in jeder Lebenslage. Zu Beginn des Stückes beispielsweise sehen wir ihn bei der Toilette und hören, wie sogar ein reines Hemd, das er anzieht, ihm zu philosophischen Betrachtungen Anlaß gibt. Nun ist es gewiß ein

guter Einfall des Autors gewesen, den Kaiser Karl als einen Philosophen darzustellen, und zwar als einen pessimistischen Weltbetrachter, der, wenngleich er sein Leben auf der höchsten Höhe der Menschheit verbracht hat, doch zu keinem anderen Resultat gelangt ist als zu der Weisheit Salomonis, daß alles eitel ist. Das Schlimme ist nur, daß Gerhart Hauptmann, wenn er in einem seiner Werke jemanden philosophieren läßt, immer von neuem beweist, wie unbedeutend er als Denker ist. So klingen zwar die Reflexionen des Kaisers Karl über sein reines Hemd sehr tiefsinnig — „Lass' in seinem Schrank das Hemd — lass' mir mein Herz mit seinem Pferdefuß," sagt Kaiser Karl (Man fragt sich, was das nur sein mag: ein Herz mit einem Pferdefuß?) — wenn jedoch der Kaiser die Resultate seiner pessimistischen Weltanschauung in Maximen faßt, so bringt er nichts heraus als Plattheiten. „Feindesland ist für den Mann und Menschen überall, wo Männer sind und Menschen," äußert er einmal. Ein anderesmal ruft sein Kanzler: „Verbrechen! Unheil! Buhlschaft! Schmach!" Und Karl antwortet: „Wahrhaftig, ja, das gibt es, gab es immer." Das mag alles seine Richtigkeit haben. Nur rechtfertigt der banale Inhalt dieser Aussprüche, die nichts sagen, als daß die Menschen schlecht sind und immer gewesen sind, nicht den Ton profunder Weisheit, in dem sie vorgetragen werden. Ein anderes Wort des Kaisers: „Wer tot ist, ist des Lebens ledig." Auch diese Wahrheit wird niemand bestreiten wollen. Aber selbst wenn man den Sinn des Wortes etwas tiefer faßt und annimmt, der Kaiser habe gemeint, daß der Tod jedenfalls den Vorteil habe, vom Leben zu befreien, so ist auch dieser Gedanke bereits einigemale gedacht worden, ehe ihn Gerhart Hauptmann Karl dem Großen in den Mund legte, um den Kaiser dadurch als Philosophen zu kennzeichnen.

Immerhin soll nicht geleugnet werden, daß die langen,

langen Reden des Kaisers hie und da auch Stellen von wirklichem Wert enthalten. So die poetische Schilderung, die Karl von dem Eindruck entwirft, den er empfangen, als er Gersuind zum erstenmal gesehen. Er spricht von seinen Augen, die von Jugend auf ohne Urlaub ihm gedient, und von deren Blick, der deshalb manchmal stumpf vom Sehen ist:

Wenn dieser Blick auf einen Scheitel trifft
Wie den des Kindes, das wir eben sah'n,
So tut's ihm wohl: er schmilzt, er löst sich auf,
Wird jung im Schwelgen auf der blonden Weide,
Taut das vereiste Herz mir in der Brust.

Wenn ferner oben gesagt wurde, daß in dem Stücke manchmal ein Ton angeschlagen wird, der den echten Klang des Selbsterlebten hat, so gilt dies namentlich von den Versen, in denen Kaiser Karl beschreibt, wie das Gespenst des Alters ihn beschleicht:

Es hüstelt
An meiner Seite, kriecht mir unters Deckbett
Zur Nacht, berührt mich kalt, droht nörgelnd mir,
Von unten auf in Stein mich zu verwandeln!
Von unten auf in Stein und nach und nach
Lebendigen Leib's! . . .

Es ist manches befremdlich an der Hauptfigur in Gerhart Hauptmanns Drama; aber die seltsamste der Seltsamkeiten ist, daß sie Karl der Große sein soll. Kein Zweifel: Gerhart Hauptmann hat die Geschichtsbücher studiert und hat es sich angelegen sein lassen, seine Lesefrüchte zu verwerten. Mancherlei aus der Geschichte Karls des Großen kommt in dem Stücke vor. Von den Sachsenkriegen wird viel gesprochen, die Sachsenherzoge Vidukind und Grimoald werden erwähnt, ferner die Avaren, auch Gottfried, der Dänenkönig. Der Sendgrafen

wird gedacht, dieser von Karl geschaffenen kaiserlichen Statthalter auf Reisen, mit deren Hilfe er die Verwaltung seines weiten Reiches fortwährend unter Kontrolle halten konnte. Von Pipin, dem Sohne Karls, der sich gegen ihn auflehnte, ist die Rede; und der weise und gelehrte Alcuin, den Karl aus England ins Frankenreich berief, tritt sogar persönlich auf — eine blutleere, körperlose Schattengestalt, die wieder einmal beweist, wie sehr, neben anderen dramatischen Fähigkeiten, den modernen Bühnenschriftstellern auch das Talent für Episoden fehlt. Auf den gelehrten Verein wird angespielt, den Karl auf Alcuins Anregung gründete, und sie reden sich in dem Drama mit den Ordensnamen an, die sie als Mitglieder dieses Vereins führten. Karl nennt den Alcuin Flaccus und wird von diesem mit dem Namen Davids, des königlichen Sängers, angesprochen, den der Kaiser sich beigelegt hatte.

Das alles ist historische Wahrheit — allein die dichterische Wahrheit fehlt. Trotz aller Daten aus der Geschichte Karls des Großen, die in dem Drama angebracht sind, wird man auch nicht einen Augenblick in die Illusion versetzt, Karl den Großen vor sich zu haben. Gerhart Hauptmann hat nach seinem Maß Karl den Großen geformt — und dieses Maß des kleinlich denkenden und dichtenden Epigonen reicht nicht aus für eine so gewaltige, eine so erhabene Gestalt. Wohl wird in dem Drama Kaiser Karl mehrfach als Weltherrscher angesprochen und spricht sich auch selber so an. „Wenn ich deiner Majestät, dem Herrn der Welt, ins Antlitz blicke,“ sagt zu ihm Graf Norico, sein junger Freund. „Das Roß der Welt ist ohne Zügel,“ heißt es, weil Karl eine Zeitlang sich um die Staatsgeschäfte nicht mehr gekümmert hat. Und von sich selbst äußert Karl: „Die Welt ist Wachs, und der sie formt, bin ich.“ Alle diese Aussprüche muten wie Versuche des Autors an, die allzu kleine Gestalt künstlich emporzurecken. Es ist vergebens

— sie bleibt klein. Gerhart Hauptmann mag in seinem Drama noch so oft von dem Beherrscher der Welt sprechen lassen — es ist ihm nicht gelungen, einen Weltbeherrscher zu schaffen; er mag den Namen Karls des Großen auf den Theaterzettel setzen lassen — die Figur, die den Namen trägt, ruft nun und nimmer den Eindruck des Kaisers Karls des Großen hervor, weil diesem angeblichen Kaiser alles Kaiserliche, weil diesem angeblichen Großen alle Größe, alle innerliche, alle dichterische Größe mangelt.

Mit den Frauen pflegte der historische Kaiser Karl der Große nicht viele Umstände zu machen. Wenn er eine wollte, so nahm er sie sich; und wenn er zufällig gerade mit einer anderen verheiratet war, so ließ er sich durch eine solche Kleinigkeit nicht stören, sondern schickte seine Gemahlin fort und heiratete diejenige, die ihm besser gefiel. Er war ein Virtuose der Ehescheidung, was immerhin eine Leistung war im frühen Mittelalter. Daß er einmal auch eine Gemahlin hatte, von der er sich nicht scheiden ließ, — es war die Alemannin Hildegardis, und sie war die einzige Frau, der Kaiser Karl treu blieb, wenigstens so lange sie lebte, — rechnen ihm seine Biographen als ein besonderes Verdienst an. Einen Mann, den die Überlieferung mit solchen Zügen zeichnet, läßt Gerhart Hauptmann vier Akte lang ohne Resultat ein blondes Fräulein anschwärmen. Aus einer der kraftvollsten Persönlichkeiten, einem der markigsten Helden der deutschen Geschichte und Sage macht Gerhart Hauptmann einen sentimentalen Schmachtlappen, einen larmoyanten Rührstück-Vater. Bei Verden an der Aller ließ, wie man weiß, Karl der Große 4500 Sachsen niederhauen, die sich ihm ergeben hatten. In dem Drama wird diese greuliche Menschenschlächterei erwähnt, und es wird berichtet, daß Kaiser Karl — dabei weinte. So stellt sich Gerhart Hauptmann das Verhalten eines Mannes vor, der einen

Mord, einen Massenmord begeht. Kaiser Karl ließ einige tausend Sachsen umbringen, stand dabei und weinte. Der Ärmste! Wahrscheinlich konnte er kein Blut sehen.

Die Art, wie Gerhart Hauptmann den großen deutschen Kaiser verunstaltet hat, hat etwas Verletzendes auch für den, der nicht als deutsch-nationaler Chauvinist empfindet. Und man sagt sich: Wenn schon Gerhart Hauptmann durchaus einen alten Herrn auf die Bühne bringen mußte, den nach einem kleinen Mädchen gelüstet, so hätte, um nicht zu sagen die Pietät, doch wenigstens der gute Geschmack ihm verbieten sollen, diesen alten Herrn als Kaiser Karl den Großen vorzuführen.

Da nun aber einmal Kaiser Karl in dem Drama auftreten und da es zwischen ihm und einem Sachsenmädchen spielen sollte, das als von ihrem Volke gestellte Geisel am fränkischen Hofe weilte, so war der dramatische Konflikt eigentlich von selbst gegeben. Nichts hätte näher gelegen, als zu zeigen, wie Kaiser Karl, nachdem er sein ganzes Leben lang als christlicher Kaiser gegen die heidnischen Sachsen gekämpft hatte, nachdem er seine ganze furchtbare Kriegsmacht daran gesetzt hatte, den Sachsen das Christentum mit Mord und Brand aufzunötigen, — wie also am Schluß seines Lebens dieser unbezwingliche Vorkämpfer des Christentums von einem Heidenmädchen bezwungen wurde. Der ewige Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum konnte hier in seiner ganzen welthistorischen Größe aufgerollt werden. Auch konnte eine reizvolle Kontrastwirkung erzielt werden, wenn dem christlichen Kaiser Karl das Sachsenmädchen Gersuind so recht als Heidin gegenübergestellt wurde, und Gersuind konnte eine schöne und originelle Figur werden, wenn der Dichter es vermochte, sie als ein liebenswertes Mädchen zu schildern, trotzdem ihre Anschauungen, ihr ganzes Wesen dem Christentum widerstrebten.

Gerhart Hauptmann scheint unter anderem auch etwas Derartiges vorgeschwebt zu haben. Einmal wenigstens tritt Gersuind dem christlichen Kaiser als Heidin gegenüber. Der Kaiser fragt sie, was Sünde sei. „Nun, Sünde gibt es nicht,“ antwortet Gersuind, und weiter spricht sie:

Ich bin ein Kind von eurer Eva nicht
Und eurem Adam; meine Urureltern
Aßen von eurem Sündenapfel nicht!
D'rum weiß ich also nicht, was gut und böse!

Das ist hübsch gesagt, wenngleich man die Kenntnis Nietzsches, die aus den Worten Gersuinds über gut und böse hervorgeht, bei einer jungen Dame im neunten Jahrhundert wohl etwas auffällig finden darf.

In dieser Gestalt einer Heidin, die dem christlichen Bekenntnis ihr unchristliches entgegensetzt, erscheint Gersuind aber nur in einer einzigen Szene, und auch in dieser nur einen Augenblick lang. Sonst weiß Gerhart Hauptmann mit dem Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum nichts anzufangen. Auch hier vermag er nicht den Blick ins Große, ins Allgemeine zu richten, sondern er modelt sich einen Spezialfall zurecht, einen Spezialfall nach seiner Art; auch hier vermag er nicht eine Gestalt von allgemein menschlicher Bedeutung zu schaffen, und statt einen Typus edlen Heidentums zu bilden, statt ein junges Wesen zu schildern, dessen Denken und Empfinden keine christliche Erziehung, sondern die freie Natur entwickelt hat, macht er aus Gersuind eine weibliche Abnormität.

Gersuind hat das Äußere einer holdseligen Jungfrau; doch diese Jungfrau ist schamlos. „Was faselt ihr nur von Schamhaftigkeit?“ Das Gewand, das sie einhüllt, erscheint ihr als etwas Widernatürliches. „Bin ich vor Gott nicht nackt?“ In Gegenwart von Karl und Alcuin macht sie Anstalten, sich

die Kleider vom Leibe zu reißen; Karl muß ihr schleunigst Halt gebieten. Was dieses Fräulein, dem seine Kleider so antipathisch sind, auf dem Gebiete der Erotik leistet, kann man sich vorstellen. Doch die Erwartungen werden weit übertroffen. Die sechzehnjährige Gersuind, die wie ein unschuldiges Kind aussieht, ist mannstoll. Karl schenkt am Schluß des ersten Aktes der Geisel die Freiheit. Der erste Gebrauch, den Gersuind von ihrer Freiheit macht, ist der, daß sie dem jungen Grafen Rorico zuflüstert: „Schöner! Nimm mich mit!" Dann siedelt sie sich im Dirnenviertel von Aachen an. Aus dieser Tiefe hebt sie Karl wieder empor. Er spricht ihr väterlich zu; er bietet ihr an, sie zu verheiraten. „Für alle einen mag ich nicht," antwortet die liebliche Gersuind, die inzwischen auf den Geschmack gekommen zu sein scheint. Karl weist ihr seinen Landsitz zur Wohnung an. Aber von dem kaiserlichen Landgut aus unternimmt Gersuind heimliche Ausflüge in die Stadt; und eines Nachts hat sie der Kanzler Ercombald beobachtet. Er hat sie in einer Spelunke gesehen. Dort führte sie nackt einen Tanz auf; und nach dem Tanze gab sie sich den Fischern und Maurern hin, die ihr zugeschaut hatten.

Ungeheuerliche Brunst ist der eine Zug dieses Mädchenbildes; auf daß es noch anmutiger sich gestalte, hat es als zweiten Zug die Hysterie erhalten. Gersuind hat einen hysterischen Widerwillen gegen das Essen. Sie sieht Karl und Alcuin bei Tische. „Ihr eßt! Pfui! — Wenn Leute essen, ekelt's mich." Sie hat den Hang, zu lügen, unnötig zu lügen, der ebenfalls ein Kennzeichen der Hysterie ist, und scheut sich nicht, ihn einzugestehen: „Ei, ich sage manchmal Lügen." Auch die hystero-epileptischen Krämpfe und Ohnmachten fehlen nicht. Ercombald berichtet: „Da lag sie mit verrenkten Gliedern, lag steif wie ein Leichnam, eisig anzufühlen."

Um die Charakteristik Gersuinds zu vervollständigen, wird

dann noch die Frage aufgeworfen, ob sie nicht vielleicht doch eine Heilige ist? Jawohl, eine Heilige! Für eine Heilige hat sie, wie wenigstens die Szene in der Spelunke zeigt, allerdings wohl ein etwas zu lebhaftes Temperament. Allein in solchen Momenten, meint Kaiser Karl, ist sie eben vom Dämon besessen. Gewiß, sie hat sich Fischern und Maurern hingegeben; aber könnte sie nicht, so grübelt Kaiser Karl, trotz alledem keusch sein? Er sieht sie von der Glorie der Unschuld umgeben; und er hat nicht übel Lust, sie zum „Gott des Frankenreichs“ zu machen.

Gerhart Hauptmann hat also eine Frau zeichnen wollen, die zugleich verworfen wie eine Dirne und keusch wie eine Heilige ist. Er hat damit wieder eine dankbare Aufgabe für die Hauptmann-Philologie geliefert, die auch bereits allerlei tiefsinnige Interpretationen gefunden hat. Gersuind ist „das Weib, ganz als Geschlecht gefaßt, immer Lüge und immer Wahrheit“ und ähnliches. Wer jedoch ohne eine solche Anleitung der Fachwissenschaft im Theater sitzt, der empfängt dort, wo die Interpreten einen tiefen Sinn finden, nur den Eindruck gänzlicher Verworrenheit. Und so bleibt die weibliche Hauptfigur des Dramas auf der Bühne noch wirkungsloser als die männliche. Denn wo man sie versteht, ruft sie Antipathie hervor, und wo sie sympathisch sein soll, versteht man sie nicht.

Über die Vorgänge des Dramas ist nur noch wenig nachzutragen. Aus dem Gesagten geht bereits hervor, daß Gersuind eine von den Sachsen gestellte Geisel ist, daß Kaiser Karl ihr die Freiheit gibt, daß sie diese Freiheit benützt, um sich zu prostituieren, daß Kaiser Karl sie trotzdem wieder bei sich aufnimmt und ihr seinen Landsitz zur Wohnung anweist, den er ihr sogar zum Geschenk macht, daß jedoch Gersuind dessenungeachtet ihr Dirnenleben heimlich fortsetzt. Durch den Kanzler Ercombald erfährt der Kaiser, was Gersuind in der Spelunke

getrieben. Zuerst will er sie töten; dann verzeiht er ihr und begnügt sich damit, sie davonzujagen. Sie soll in ihre Heimat, ins Sachsenland, zurückkehren. Aber Gersuind bleibt in Aachen und sucht Zuflucht in einem Kloster, demselben Kloster, in dem sie zu Beginn des Stückes gefangen gehalten wurde und aus dessen Haft sie der Kaiser befreit hat. Dort stirbt sie an den Folgen eines Gifttrunkes, den ihr wahrscheinlich — es bleibt im Ungewissen — der Kanzler Ercombald hat reichen lassen. Karl trauert an ihrer Bahre. Dann erinnert er sich wieder seiner Herrscherpflichten, die er des Mädchens wegen lange vernachlässigt hat, zieht sein Schwert und kündigt an, daß er sein Schlachtroß besteigen wird, um in den Krieg gegen den Dänenkönig zu reiten.

Hauptmann, der sich so oft schon an einen Großen angelehnt hat, hat in dem letzten Akt Grillparzer das Finale der „Jüdin von Toledo" nachempfunden. Im übrigen zeigt dieser Akt eine gewisse Bewegtheit der Aktion, ein gewisses Streben nach Theaterwirkung, das man um so mehr anerkennen muß, je weniger man es sonst bei Hauptmann gewohnt ist. Allerlei szenische Effekte werden aufgeboten: vor den Mauern des Klosters tobt das empörte Volk, und auf der Bühne sieht man Gersuinds Leichenzug vorüberwandeln. Ein stimmungsvoll inszenierter Leichenzug, dem Kinder mit brennenden Kerzen voranschreiten. Aber auch die Kinder mit den Kerzen können dem Drama nicht mehr aufhelfen. Die Hauptgestalten sind verfehlt, insbesondere Gersuind ist unmöglich, und hat der Autor eine unmögliche Heldin geschaffen, so nützt es ihm nichts, wenn er sie zum Schluß auch noch so schön begraben läßt.*)

*) In der höchst lesenswerten Essay-Sammlung „Zeitgenossen" von Josef Hofmiller, auf die bereits früher hingewiesen wurde, sind auch einige Aufsätze über Gerhart Hauptmann enthalten. Am Schlusse einer vernichtenden Kritik von Hauptmanns „Griechischem

Frühling“ findet sich eine Art persönlichen Bekenntnisses über Hofmillers Verhältnis zu Hauptmann. Es sei gestattet, das Bekenntnis hier teilweise zu zitieren, weil in ihm einer der ganz wenigen wirklichen Kritiker, die Deutschland gegenwärtig besitzt, seine Meinung über Gerhart Hauptmann formuliert und weil dieser Kritiker, bei aller Klarheit, bei aller unbestechlichen Schärfe seines Urteils, gleichzeitig ein warmer, ein wohlmeinender Freund des Dichters ist.

Josef Hofmiller schreibt: „Darf ich zum Schlusse etwas Persönliches vorbringen? Ich denke noch daran, wie ich seinerzeit etwas vor Weihnachten die eben erschienene „Versunkene Glocke“ kaufte, sie mit in eine stille Weinstube nahm, eine Flasche alten Chambertin vor mich hinstellte und mich freute auf die Dichtung wie ein Kind. Nach dem ersten Akt schmeckte der Chambertin fade, nach dem letzten wie Essig. Das Gedicht war geschmiert, nicht der Wein! Eben damals begann die Mache einer skrupellosen Anhängerschaft: Deutschland sollte und mußte um jeden Preis einen führenden Dramatiker haben, und so zerrte man Hauptmann auf den Triumphkarren, obgleich er weder ein Führender noch ein Dramatiker war. Werk auf Werk erschien, enttäuschte, wurde zum Erfolg gefälscht. Jedes neue ließ die früheren in einem fataleren Lichte erscheinen. Er aber ging seinen Weg mit der Unbeirrtheit des Nachtwandlers: unempfänglich für jede Kritik, taub für jeden anderen als bewundernden Zuruf. Sehr empfänglich, nicht taub, leider für allerlei Reportergeschmeiß. Er ward zum Objekt literarhistorischer Untersuchungen, da die neueste philologisch-kritische Richtung nur Quellen und Entlehnungen, Anklänge und Verwandtschaften aufspüren konnte, nicht aber ein Werturteil sich zu fällen getraute: Hauptmanns Unselbständigkeit in der Erfindung machte ihn zum prädestinierten Dissertationsthema für fleißige Germanisten. Mit der Zeit wird sogar das rein Technische, das Handwerk im alleräußerlichsten Sinne immer nachlässiger. Hauptmann kehrt seinen Papierkorb um, wirft dem Publikum Fragmente, halbvollendete, kaum begonnene Stücke, erste Niederschriften hin: Will er nichts mehr ordentlich fertigmachen, oder kann er nichts mehr fertigmachen? Gleicht er einer armen Frau, die kein Kind mehr austragen kann?“

Josef Hofmiller schließt, indem er folgende Mahnung an Gerhart Hauptmann richtet: „Er trete heraus aus dem Wall von Weihrauch und fange wieder an solid zu arbeiten! Er lerne stillehalten und warten, bis das Werk, gesund und ganz, ihm schimmernd vor der Seele steht; warten auf die vielen, vielen Stunden der Geduld und der Arbeit, die allein das intuitiv Erschaute langsam, langsam schaffen und bilden; warten auf den himmlischen Augenblick, da abermals das Werk vor ihm stehen wird, aber als ein fertiges, und aller sehnsuchtsvolle Glanz der ersten Konzeption matt und arm sein wird vor dem ruhigen und heiteren Leuchten der Vollendung. Das wäre der Hauptmann, den ich möchte, den ich hoffe, trotz alledem noch hoffe. Darum kenne ich keine Schonung gegen den Hauptmann, der ihm im Wege steht. Gegen den Hauptmann, der sich interviewen läßt, der bei Premieren unentwegt vor dem Publikum knixt, auch wenn fast der ganze Saal zischt, der sich an jeden Strohhalm von Öffentlichkeit klammert, der den gestürzten Bülow antelegraphiert, der den Protest gegen die Erschießung Ferrers unterzeichnet, der mit schlechten Fragmenten als Vorleser in ganz Deutschland herumreist, der alle Jahre, alle Jahre sein Stück herausgibt, und beinah selber nicht mehr weiß, was überhaupt an ihm noch echt und was unecht ist.“

„Moral"

Von Ludwig Thoma

In seiner Komödie „Moral", die im „Kleinen Theater" zur Aufführung gelangte, wendet sich Ludwig Thoma gegen den Mißbrauch, der mit dem Worte „Moral" getrieben wird. Immerfort hört man im öffentlichen Leben von Moral sprechen. Dem Volke muß die Moral erhalten werden, erklärt der Staat, und mit dem Staat um die Wette befleißen sich angesehene Bürger in Sittlichkeitsversammlungen und Sittlichkeitsvereinen die Unmoral auszurotten und die Moral zu heben. Dieser Moraleifer, sagt Thoma, bedient sich des Wortes „Moral" zu Unrecht. Die Motive, die Gesinnungen, von denen er ausgeht, sind keine sittlichen. Den Moralbeflissenen selbst fehlt dasjenige, was sie unablässig im Munde führen: die Moral.

Seine These sucht der Komödiendichter zu beweisen, indem er staatliche und private Förderer der Sittlichkeit auf die Bühne bringt, die allerlei moralische Ungeheuerlichkeiten reden oder tun. Wir sehen einen Polizeipräsidenten, der seinem Untergebenen in den Arm fällt, welcher eine Kupplerin hat verhaften lassen. Die Verhaftung droht einen Skandal hervorzurufen, der zahlreiche angesehene Bürger kompromittieren würde. Das jedoch muß, nach Ansicht des Polizeipräsidenten, unter allen Umständen vermieden werden. „Es gibt eine Moral," sagt er, „über die man sich privatim sehr anregend unterhalten kann. Die darf meinethalben unbegrenzt sein.

Aber es gibt auch eine öffentliche Moral, die wir zu überwachen haben. Die hat sehr präzise Grenzen. Zum Beispiel: den Skandal.“ Das heißt also: die Polizei soll die Unmoral bekämpfen, darf aber keinen Skandal provozieren. Da nun stets ein Skandal entsteht, wenn die Polizei gegen die Unmoral angesehener Bürger einschreitet, so ist vom polizeilichen Standpunkt die Unmoral der unteren Schichten als die allein unmoralische anzusehen.

Auch der Präsident des Sittlichkeitsvereines in der Komödie von Thoma bekennt sich zu ähnlichen Anschauungen. Auch er, der selbst bei der Kupplerin verkehrt hat, ist empört darüber, daß die Polizei mit den geheimen Sünden angesehener Bürger zu befassen sich herausnimmt. Denn durch deren Enthüllung erschüttert sie die Autorität der herrschenden Klassen, des Staates. Die Wahrung dieser Autorität aber ist die Hauptsache, und diese Autorität zu wahren ist auch der einzige Zweck der Moral. Darum muß sich jeder angesehene Bürger zu moralischen Grundsätzen bekennen; allein es ist doch wirklich eine Zumutung, von ihm zu verlangen, daß er auch danach handelt. „Was ist wichtiger: daß man Moral besitzt oder daß man Moral zeigt?“ fragt dieser treffliche Präsident des Sittlichkeitsvereines, und er gibt selbst die Antwort auf seine Frage: Es ist wichtiger, daß man Moral zeigt. „Die Hauptsache ist, daß man sich öffentlich zu moralischen Grundsätzen bekennt. Das wirkt günstig auf die Familie, auf den Staat.“

Auf der einen Seite stehen also in dieser Komödie die Vertreter der öffentlichen Moral, die als durchaus unmoralisch gezeigt werden. Ihnen werden — leider nur im Gespräche — Personen gegenübergestellt, die wirkliches moralisches Empfinden zum Ausdruck bringen, in Anschauungen allerdings, welche die öffentliche Moral als unmoralisch verwirft. Kurz-

um, diese Moralkomödie hat sich die Aufgabe gestellt, darzutun, wie unmoralisch die Moralischen und wie moralisch die Unmoralischen sind.

Die Frage, ob Ludwig Thomas Schilderung der Wahrheit entspricht, darf wohl im wesentlichen bejaht werden. Gewiß gibt es in Deutschland Polizeipräsidenten, die ohne Ansehen der Person ihres Amtes walten, und sicherlich ist es nicht die Regel, daß die Präsidenten der Sittlichkeitsvereine bei Kupplerinnen verkehren. Ludwig Thomas satirische Schilderung ist also wohl übertrieben. Doch das gilt von jeder Satire; und gerade darauf beruht ein Teil ihrer Wirkung. Der Satiriker übertreibt, um lächerlich zu machen; und er macht lächerlich, weil er übertreibt. Im wesentlichen aber, wie gesagt, hat Thomas Komödie recht. Es ist richtig, daß die Bestrebungen zur „Hebung der Sittlichkeit“ in Deutschland gegenwärtig wieder einmal eine große Rolle spielen und daß diesen Bestrebungen auch sehr viel Pharisäertum, sehr viel Heuchelei und Muckerei beigemischt ist. Und man kann sich nur darüber freuen, daß ein deutscher Dramatiker einmal diese Heuchelei entlarvt, daß ein deutscher Satiriker einmal die ganze Sittlichkeitsbewegung dem Gelächter preisgibt, die sich im deutschen öffentlichen Leben viel zu breit macht und die, wenngleich zugegeben werden soll, daß auch sehr viel ehrliche Leute sich an ihr beteiligen, doch viel mehr Schaden als Nutzen stiftet.

Hebung der Moral! Als ob die Moral überhaupt sich heben ließe! Moral ist Empfindung, und Empfindung läßt sich nicht lehren, läßt sich nicht heben. Moral kommt nur von innen und niemals von außen. Die Frage ist lediglich, ob im Volke sittliches Empfinden lebt. Wenn diese Frage für Deutschland nicht zu bejahen wäre, so würden alle Sittlichkeitsvereine, so würde der Staat mit allen seinen Schutz-

leuten die Moral nicht heben können. Da aber das deutsche Volk in seiner großen Mehrheit ein Volk von starkem und gesundem sittlichen Empfinden ist, so sind die Bemühungen aller staatlichen und privaten Moralpädagogen recht überflüssig. Sie sind überdies gefährlich. Denn die Sittlichkeitsagitation bedroht die Freiheit, weil sie überall hemmen und verbieten, weil sie der literarischen, der künstlerischen, der wissenschaftlichen Betätigung überall im Namen der Moral Schranken ziehen will. Es hat seinen guten Grund, daß gerade die reaktionären Parteien, die Klerikalen und die Konservativen, bei den Bestrebungen zur Hebung der Sittlichkeit am eifrigsten mitwirken. Und die große Gefahr dieser Bestrebungen beruht eben darin, daß sie reaktionären Anschlägen gegen mühsam errungene Freiheiten die Möglichkeit gewährt, sich „Hebung der Sittlichkeit“ zu nennen. „Reaktion“ heißt es, und „Moral“ wird es ausgesprochen. Dank sei also dem Satiriker für seine Polemik gegen eine Bewegung, die, indem sie ein Volk erziehen und bessern will, das nicht erzogen, nicht gebessert zu werden braucht, die Freiheit dieses Volkes bedroht! . . .

Ludwig Thomas Komödie spielt in Emilsburg, der Hauptstadt des rühmlichst bekannten Herzogtums Gerolstein. Der Rentier Fritz Beermann hat einige Gäste zum Diner. Nach dem Essen versammelt sich die Gesellschaft im Rauchzimmer, und es beginnt ein großes Gespräch über Moral, das fast den ganzen ersten Akt ausfüllt. Zwei Parteien streiten gegeneinander. Auf der einen Seite stehen vor allem Beermann, der nicht nur Reichstagskandidat der vereinigten Liberalen und Konservativen („Früher war das doch ein Unterschied?“ fragt eine Dame, verwundert über diese Vereinigung. „Ja, früher!“ wird ihr geantwortet), sondern auch Präsident des Sittlichkeitsvereines ist, und der deutschnationale Oberlehrer Otto Wasner, für dessen äußere Erscheinung der

Autor folgende Vorschriften gibt: „Blonder Germane, tiefer Baß, großer Vollbart, trägt Zwicker, die Schnur über das rechte Ohr geschlungen.“ Das ist die staatserhaltende Partei, die Partei der Autorität und der Moral. Die Opposition, welche der offiziellen Moral gegenüber die wirkliche zur Geltung bringt, bilden Frau Lund, eine achtundsechzigjährige Dame, eine nahe Verwandte der alten Herzogin aus Paillerons „Welt, in der man sich langweilt“, und Doktor Hauser, ein skeptischer Advokat.

„Warum sind Sie eigentlich Präsident des Sittlichkeitsvereines geworden?“ sagt Frau Lund zu Herrn Beermann. „Das ist nicht nett.“ — „Jede Frau muß glücklich sein, wenn sie den Aufruf des Sittlichkeitsvereines liest,“ bemerkt jemand von der Beermann-Partei. — „Meinen Sie?“ erwidert Frau Lund. „Ich finde die Vereinsmeierei nur komisch. Sie treffen sich also nicht bloß zum Kegelschieben. Sie müssen auch miteinander moralisch sein?“

Der Oberlehrer Wasner erklärt die Pflege der Sittlichkeit für die nationale Pflicht jedes Deutschen und zitiert Stellen aus der „Germania“ des Tacitus, in denen die Tugend der Germanen gefeiert wird. Auch hat er, um aus eigener Anschauung die Gefahren kennen zu lernen, denen die Sittlichkeit ausgesetzt ist, seit vier Jahren sich eine Sammlung obszöner Abbildungen angelegt. Mit Abscheu hat er sich dieser Aufgabe unterzogen. „Herr Professor,“ wirft der skeptische Rechtsanwalt ein, „ich habe noch keinen Menschen gesehen, der freiwillig vier Jahre lang etwas tut, was ihm unangenehm ist.“ Frau Lund aber spricht ein kühnes Wort: „Ich sage Ihnen nur, daß mich das schmutzigste Bild nicht stärker abstoßen könnte, als die Art, wie Sie in Ihren Versammlungen reden.“ Und mit derselben herzerfrischenden Kühnheit und mit viel Geist zugleich fährt sie fort: „Die see-

lischen Nuditäten sind ekelhaft, nicht die körperlichen. Kein Laster ist so widerwärtig wie die Tugend, die sich vor der Öffentlichkeit entblößt. Das Laster hat doch wenigstens die Scham, sich zu verstecken!“

„Stellen Sie sich vor,“ sagt Beermann zu Frau Lund, „Sie hätten einen Sohn, und dieser geriete in die Hände eines schlechten Geschöpfes!“ Die alte Dame läßt sich nicht irre machen. „Schlimmer wäre es, wenn er mit der Gläubigkeit der Jugend bei Ihrem Sittlichkeitsverein mittäte. . . . Ein junger Mann kommt vielleicht doch dazu, daß er für das „schlechte Geschöpf“ Mitleid empfindet. Dann hat er etwas Wirkliches für seine Moral gewonnen. Und bliebe ihm das als tiefer Eindruck, dann hätte ihm das Geschöpf eine bessere Lehre gegeben als irgend wer mit schönen Worten.“

Es ist wirklich kein verlorener Theaterabend, an dem man auf der Bühne solche Aussprüche hört.

Im weiteren Verlaufe des Gespräches erzählt der Rechtsanwalt Dr. Hauser, daß die Polizei eine Dame verhaftet hat, die ein „sehr gastfreies“ Haus geführt und sehr gutes Publikum bei sich gesehen hat. Die Polizei hat auch ein Tagebuch beschlagnahmt, in dem die Dame alle ihre Besucher zu verzeichnen pflegte. Beermann springt auf. Man wundert sich über seine Erregung. „Ja, bin ich Präsident des Sittlichkeitsvereins oder bin ich es nicht?“

Dieser erste Akt hat mancherlei Schwächen. Vor allem sieht man hier schon, was die folgenden Akte immer deutlicher zeigen, daß es dem Autor an Kraft, Gestalten zu bilden, mangelt. Eine echte, wohlgelungene Bühnenfigur ist eigentlich nur der deutschnationale Oberlehrer. Die übrigen, auch die Hauptfiguren, sind nicht kräftig genug herausgearbeitet, haben kein volles Leben, und ein paar Episoden-

figuren, die im ersten Akte auftreten, führen ein gänzlich schattenhaftes Dasein. Die Personen in diesem Drama sind nur Ausdrucksmittel für die Gedanken des Autors, sind nur dazu da, seine Pointen zu bringen und dem Publikum seine Ansichten bekanntzugeben. Zu lebendigen Menschen fehlt ihnen noch viel. Ein solcher Mangel an gestaltender Kraft ist bei dem Dramatiker Ludwig Thoma um so erstaunlicher, als der Prosaiker Ludwig Thoma sie in hohem Maße besitzt. Von Leben, von echtem, lebendigem Leben erfüllt sind seine Bauerngeschichten. Erst in der jüngsten Zeit wieder hat er auf diesem Gebiet eine köstliche, der Wirklichkeit mit Meisterhand nachgebildete Figur geschaffen, den bäuerlichen Centrums-Abgeordneten aus dem bayrischen Landtag, den in ganz Deutschland populären Josef Filser, dessen Briefwechsel Ludwig Thoma herausgegeben hat und anscheinend auch weiterhin herausgeben wird. Man darf wohl hoffen, daß ein Autor, dem solche Gestalten in seinen Büchern gelingen, es auch einmal fertig bringen wird, sie auf der Bühne zu zeigen, — obwohl natürlich die alte Erfahrung zu berücksichtigen ist, daß die plastische Arbeit für das Theater eine ganze andere Art von Begabung voraussetzt, als die zeichnende und malende Arbeit für die Prosadichtung.

Aber der Dialog entschädigt reichlich für alle Mängel der Figuren. Dieser Dialog, im ersten Akt wie in den folgenden, ist ein tüchtiges Stück Arbeit und erfreut durch seine witzigen, manchmal geistreichen Einfälle, durch seine Lebendigkeit, seine Frische, seinen Freimut. Und der Habitué des Theaters ist nicht wenig überrascht, daß er da im Parkett sitzt, bei der Aufführung des Stückes eines deutschen Autors, und mit Interesse zuhört. Ein deutscher Autor, der sich weder der nüchternen Redeweise der Naturalisten noch der schwülstigen der Ästheten bedient, welchen beiden Bühnensprachen

trotz ihrer verschiedenen Art doch immer die gleiche Gedankenarmut zugrunde liegt, — ein deutscher Autor, der etwas zu sagen hat und es fein und mit Wirkung zu sagen weiß, — ein deutscher Autor, der einen wirklichen Dialog schreibt, — das ist ein seit Jahren ungewohntes Erlebnis!

Der zweite Akt spielt auf dem Polizeibureau. Wir lernen den Assessor Ströbel kennen, einen sehr eifrigen und sehr schneidigen jungen Polizeibeamten, scharf im Handeln, scharf im Ton. Ströbel war es, der auf Grund eines anonymen Briefes die Kupplerin Hochstetter, genannt Madame Ninon de Hauteville, hat verhaften lassen. Das beschlagnahmte Tagebuch liegt auf seinem Schreibtisch. Der Polizeipräsident kommt in das Bureau des Assessors, um sich nach den näheren Umständen der Verhaftung zu erkundigen. Er ist offenbar mit dem Vorgehen des Assessors gegen die Madame de Hauteville ganz und gar nicht einverstanden, hütet sich aber wohl, dies ausdrücklich zu sagen; und es ist ein amüsanter, dem Leben abgelauschter Zug, daß der Präsident dem Assessor immer wieder erklärt, er befehle ihm nichts und lasse ihm volle Freiheit, während er natürlich in Wirklichkeit den denkbar stärksten Druck auf seinen Untergebenen ausübt.

Hieran schließt sich das Verhör der Madame de Hauteville durch Assessor Ströbel. Die gastfreie Dame wird in der Komödie durchaus nicht als vulgäre Kupplerin, sondern — auch das ist ein guter und wirksamer Einfall — als Weltdame geschildert, elegant in ihrer Kleidung und vornehm in ihrem Benehmen. Sie behandelt den Assessor Ströbel, der sie anschreit und sie nicht mit Madame de Hauteville, sondern ohne Zusatz von „Frau“ einfach mit „Hochstetter“ anredet, mit unerschütterlicher Ruhe und mit kühler Überlegenheit — mit der Überlegenheit einer Dame der guten Gesellschaft über einen Menschen von schlechten Manieren.

Auch hier ist ferner ein Gegensatz geschaffen zwischen der öffentlichen Moral und der eigentlichen, und hier besonders erhält dieser Gegensatz eine stark satirische Färbung dadurch, daß, während die öffentliche Moral als Phrase und Heuchelei bezeichnet wird, die Vertreterin der Unmoral, die Kupplerin, als die eigentlich moralische hingestellt wird. Es wird scharfe Kritik an der öffentlichen Moral geübt, und als Kritikerin fungiert Madame de Hauteville, die gewiß alle nötige Kompetenz besitzt, da sie mit der öffentlichen Moral, mit der Moral, die öffentlich gezeigt wird, fortwährend „beruflich“ zu tun hat. „Und daß es eine wirkliche Moral gibt, ist Ihnen unbekannt?“ fragt sie der Assessor Ströbel, überzeugt, sie mit dieser Frage niederzuschmettern. Madame de Hauteville antwortet kühl: „Sie meinen die Moral, in der man über die Straße geht? Ich kenne sie gut. Man gibt sie bei mir in der Garderobe ab, und da kann ich sie genau mustern. Es ist merkwürdig, daß man mit Kostümen, die so oft geflickt sind, auch noch Staat machen kann!“ Dieser geflickten öffentlichen Moral hält Madame de Hauteville ihre unversehrte eigene Moral entgegen, das, was sie ihre „anständige Gesinnung“ nennt. Sie meint damit ihre Verschwiegenheit. Jeder, der heimlich zu ihr kommt, vertraut ihr eigentlich ein Geheimnis an; und es ist in der Tat ein durchaus moralisches Verhalten, wenn man anvertraute Geheimnisse nicht preisgibt. „Wir hören jeden Tag,“ sagte Madame de Hauteville, „die Beichte von Leuten, die uns öffentlich Verachtung zeigen. Wir wissen, wie verlogen die Redensarten sind, mit denen man uns verurteilt, — aber wir schweigen.“ Kurzum, der Satiriker feiert die Damen von der Art der Madame de Hauteville als eine Gewähr der Moral, indem er dartut, daß, wenn es für unmoralisch gilt, bei solchen Damen zu verkehren, die Geltung dieses Moralgebotes nicht

etwa dadurch gesichert wird, daß es befolgt wird, sondern allein dadurch, daß die Kupplerinnen in der Regel moralisch genug sind, zu schweigen.

Was Madame de Hauteville von ihrer Verschwiegenheit sagt, beweist sie durch die Tat. Als die Polizei in ihr Haus drang, um sie zu verhaften, mußte jemand sich in den Kleiderschrank flüchten. Sie braucht nur zu sagen, wer es war, — so versichert sie — und man wird sie sofort in Freiheit setzen und sich bei ihr entschuldigen. Aber sie sagt es nicht.

Wer der zeitweilige Insasse des Kleiderschranks war, erfährt die Polizei erst durch den herzoglichen Kammerherrn und Adjutanten Freiherrn v. Schmettau, der sich zum Polizeipräsidenten begeben hat, welcher mit dem Kammerherrn zusammen bei dem Assessor Ströbel erscheint, um alle amtlichen Donnerwetter auf dessen unglückseliges Haupt herniederfahren zu lassen. In den Kleiderschrank hat sich nämlich niemand Geringerer flüchten müssen als — man erzittere! — Seine Hoheit der Erbprinz Emil. Der Kammerherr hat Seine Hoheit zu Madame de Hauteville geführt, aus pädagogischen Gründen natürlich. Er hat es für das Richtige gehalten, daß Seine Hoheit das Leben kennen lernen solle. Und als seine Hoheit gerade mitten im besten Kennenlernen des Lebens war, drangen die Polizisten ins Haus, und der Erbprinz mußte in den Kleiderschrank flüchten.

Zu erwähnen ist noch, daß, bevor der herzogliche Kammerherr kam, Herr Beermann, der Präsident des Sittlichkeitsvereines, dem Assessor Ströbel einen Besuch abgestattet hat. Beermann fühlt sich ganz und gar nicht wohl, seitdem er weiß, daß das Tagebuch der Madame de Hauteville beschlagnahmt worden ist, in dem sein Name mehr als einmal vorkommt. Er bietet alles auf, um den Assessor dahin zu bringen, daß er die Affaire der Madame de Hauteville nicht weiter

verfolgt. Er legt mit aller Eindringlichkeit dar, wie der Riesenskandal, der entstehen müßte, die Autorität erschüttern würde. In Verzweiflung ruft er aus: „Die Zungen reden wir uns aus den Hälsen, um eine regierungsfreundliche Wahl zu ermöglichen. Nichts wie Vaterland und Staat und Religion seit drei Wochen! Und das ist der Dank!“ Da alle Vorstellungen nichts fruchten, greift er zur Selbsthilfe und benützt den Moment, wo der Assessor am Telephon steht und ihm den Rücken zukehrt, um das Schrecken erregende Tagebuch von dessen Schreibtisch zu stehlen und in seiner Brusttasche zu verbergen.

Dieser zweite Akt weist gleichfalls mancherlei Mängel auf. Die Szenen sind stellenweise zu breit geraten, die Handlung ist nicht straff genug zusammengefaßt. Aus dem Verhör der Madame de Hauteville hätten sich stärkere dramatische und komische Wirkungen gewinnen lassen. Immerhin ist Madame de Hauteville eine originelle und charakteristische Gestalt. Von den anderen Gestalten kann man das nicht sagen. Assessor Ströbel ist eine Neuauflage des Amtsvorstehers Wehrhahn aus dem „Biberpelz“, und seine Charakteristik beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß er näselt und „Aeh Aeh“ sagt; der Präsident ist blaß und farblos, der herzogliche Kammerherr eine Karikatur. Doch trotz seiner Mängel ist dieser Akt der amüsanteste, den man seit Jahren in einem deutschen Stücke gesehen hat.

Mit den Mitteilungen des herzoglichen Kammerherrn ist die Affäre der Madame de Hauteville für die Polizei natürlich beendet. Sie soll sofort in Freiheit gesetzt werden. Allein jetzt macht die Dame Schwierigkeiten. Sie besteht darauf, eingesperrt zu bleiben, wenn man ihr nicht eine Entschädigung zahlt. Der herzogliche Kammerherr, der Assessor und der Präsident des Sittlichkeitsvereines halten im dritten

Akt eine sorgenschwere Konferenz, und es wird beschlossen, daß der Sittlichkeitsverein die von Madame de Hauteville verlangte Entschädigung aufzubringen hat.

Diesen Schluß hat der Satiriker, der satirische Erzähler ausgedacht — der Dramatiker hätte ihn nicht verwenden dürfen. Es zeigt sich wieder einmal, wie ganz anders Erzähler und Dramatiker ihre Wirkungen berechnen müssen. Daß der Sittlichkeitsverein selbst die Entschädigung für die Kupplerin aufbringt, ist ein guter Witz, eine wirksame Pointe als Abschluß für eine Humoreske. Auf der Bühne jedoch ist dieser Schluß unmöglich, weil es in Wirklichkeit allzu unwahrscheinlich ist, daß der Sittlichkeitsverein die Entschädigung zahlt, und weil auf dem Theater, auf dem doch eben die Wirklichkeit zur Darstellung gelangt, auf dem solch' eine satirische Pointe die Gestalt eines Ereignisses annimmt, das sich tatsächlich vollzieht, — weil also auf dem Theater die Unwahrscheinlichkeit dieser Pointe so augenfällig hervortritt, daß sie sogar ihre Komik verliert.

Auch sonst ist der dritte Akt, mit Ausnahme einer drolligen Szene zwischen dem geängstigten Sittlichkeitsvereinspräsidenten und dem skeptischen Advokaten, der schwächste von allen und zeigt, daß der Autor nach dem zweiten Akte nicht mehr recht weiter gewußt hat.

All ihrer Schwächen ungeachtet ist aber die Komödie von Ludwig Thoma nicht nur aus den politischen Gründen, die oben erwähnt wurden, sondern auch aus künstlerischen Gründen ein erfreuliches Ereignis. Endlich einmal hat sich wieder ein deutscher Autor bemüht, ein Drama in der alten Art zu schreiben, die alte und bewährte dramatische Technik anzuwenden; er ist noch etwas unbeholfen in ihrer Anwendung, doch er wird sie schon meistern lernen. Und endlich wieder einmal hat ein deutscher Autor mit keckem Griff ein

Thema aus dem deutschen Leben der Gegenwart herausgeholt, hat Probleme und Ideen unserer Zeit auf der Bühne behandelt. Der große Erfolg, den Ludwig Thomas Komödie in Berlin und nach der Berliner ersten Aufführung auf fast allen deutschen Bühnen gefunden hat, hat erwiesen, wie sehr er in seinem dramatischen Streben auf dem rechten Wege ist, — hat allen denen recht gegeben, die seit Jahren die deutschen Dramatiker auf das Leben der Gegenwart und auf die Technik der Dramen der Vergangenheit verweisen und ihnen empfehlen, die alte dramatische Form mit neuem Inhalt zu erfüllen.

Es ist sicher, daß auch die moralische Entrüstung, von der Ludwig Thomas Komödie erfüllt ist, an dem Erfolge, den das Stück gefunden, ihren Anteil hat, wie ja überhaupt das Ansehen, das Ludwig Thoma beim deutschen Publikum genießt, nicht nur durch sein Talent sich erklärt, sondern auch dadurch, daß man in allen seinen Schriften den Mann von Charakter und Überzeugung spürt. In einer Zeit, in deren Literatur ein weichliches und weibisches Ästhetentum vorherrscht, weiß man erst recht einen Schriftsteller zu schätzen, der ein Mann ist. In einer Zeit, deren Produktion von Hysterie und Perversität erfüllt ist, fühlt man sich wohltuend berührt durch das gesunde, wenn auch zuweilen etwas derbe Wesen dieses Bajuvaren. In einer Zeit, in der die dramatische Dichtung so vielfach erklügelt und erkünstelt ist, und in der es fast gar nicht mehr vorkommt, daß ein Dramatiker zur Feder greift, weil ein moralisches Empfinden ihn dazu drängt, — in einer solchen Zeit ist mit besonders herzlicher Sympathie ein Drama zu begrüßen, das geschrieben worden ist, um eine Überzeugung auszudrücken.

„Strandkinder"

Von Hermann Sudermann

Das Schauspiel „Strandkinder", von Hermann Sudermann, das im „Königlichen Schauspielhause" aufgeführt wurde, zeigt den Autor, diesen tüchtigsten Meister des dramatischen Handwerks unter den modernen deutschen Bühnenschriftstellern, im Vollbesitz seines technischen Könnens. Vom Standpunkte der Technik aus ist es, mit Ausnahme des allzu breiten und nicht sonderlich klaren Expositionsaktes, eines der bestgearbeiteten Dramen Sudermanns. Es hat eine Handlung, die sich leicht vorwärts bewegt. Jeder Akt bringt neue Bühneneffekte, die sich bis zum stärksten des Schlußaktes steigern. Der Dialog steht ganz im Dienste der dramatischen Wirkung und ist zur äußersten Knappheit kondensiert.

Ein gut gearbeitetes Stück also — und trotzdem ein schlechtes Stück. Das zeigt sich schon darin, daß die mit allem Aufwand von technischem Können angestrebte dramatische Wirkung ausbleibt. Nur der zweite Akt, der beste unter den vier, interessiert und spannt. Im übrigen bleibt man gleichgültig, so lebhaft es auch auf dem Theater zugeht. Die Bewegung auf der Bühne greift in den Zuschauerraum nicht über. Sudermann hat ein Drama der Leidenschaft schreiben wollen. Nur eines hat dazu gefehlt: die Leidenschaft. Diejenige, die auf der Bühne gezeigt wird, ist gar zu unecht, gar zu künstlich; und so sieht man der plötzlich ausbrechenden Liebe der Tochter zum Mörder ihres Vaters, des Bruders zur Frau seines Bruders ohne Glauben, ohne Teilnahme zu.

Es kommt dazu, daß das Drama sich in den ausgefahrensten Geleisen der Theaterkonvention bewegt. Nun mischt sich allerdings auch in Sudermanns besten Stücken das Individuelle mit dem Konventionellen. Seine schriftstellerische Persönlichkeit setzt sich aus Originalität und Banalität, seine Leistung aus Eigenem und Abgebrauchtem seltsam genug zusammen. Vielleicht kann man das Resultat seines Wirkens in die Formel fassen, daß er es verstanden hat, mit einer gewissen Originalität banal zu sein. Sein neues Werk aber erweist, daß die Originalität nahezu ganz geschwunden und nur die Banalität geblieben ist. Es verwendet lediglich die ältesten und vulgärsten Motive, die seit Jahrhunderten in der erzählenden und in der dramatischen Literatur bis zum Überdruß abgehandelt worden sind. Es zeigt, wie Haß sich in Liebe verwandelt, welche Verwandlung bereits die Herzen von Generationen empfindsamer Zuschauer oder Leser bewegt hat, denen sie in ungezählten Rührstücken und nicht minder rührenden Romanen geschildert worden ist. Es zeigt, daß, wie schon erwähnt, die Tochter in Liebe zum Mörder des Vaters entbrennt, welche sündhafte Neigung bereits von Corneille im „Cid“ mit solcher Vollendung dargestellt worden ist, daß keinerlei Bedürfnis nach einer Wiederholung dieser Darstellung durch Sudermann vorliegt, um so weniger, als wohl bereits den Theaterhabitués in der Première des „Cid“ das Sujet der Tragödie allzu bekannt vorgekommen sein dürfte. In dem neuen Werke Sudermanns wird einem sogar das geraubte Mädchen nicht erspart — nicht blond, wie gewöhnlich diese Mädchen sind, sondern eigenartigerweise brünett, so daß sie von dem Manne, der sie liebt, schlicht aber innig „mein Braunkind“ genannt wird, — also auch das geraubte Mädchen wird einem nicht erspart, das an einer Münze, die es um den Hals trägt, im letzten Akte als Fürstenkind

erkannt wird. Nein, wirklich: darf ein moderner Autor, darf der Verfasser des ersten und dritten Aktes der „Ehre" noch mit solchen Mitteln arbeiten? Darf es auf unseren heutigen Bühnen noch geschehen, daß Mädchen geraubt werden und daß sie Münzen um den Hals tragen zum Zweck ihrer Wiedererkennung als Mitglieder fürstlicher Familien?

Auch mit der Abgebrauchtheit dieser Themen könnte man sich schließlich noch abfinden, wenn nur in der Art ihrer Behandlung irgendwelche Originalität sich zeigte. Auch die Entstehung von Liebe aus Haß könnte wieder einmal den Gegenstand eines Dramas bilden; nur müßte der Autor sich bemühen, durch die psychologische Motivierung dieser Entstehung dem alten Stoff einige Neuheit zu geben. Sudermann hat sich diese Mühe nicht genommen. Haß verwandelt sich in Liebe, weil es eben ein alter Theaterbrauch ist, daß Liebe aus Haß entsteht. So ungefähr sieht die Psychologie des Sudermannschen Dramas aus. Wie der Gang der Handlung, so ist nach der Schablone auch das Seelenleben der handelnden Personen gezeichnet. Keine von ihnen hat Gedanken oder Empfindungen von individuellem Gepräge. Statt Menschen mit eigenem Leben zu schaffen, hat der Autor nur ein paar längst bekannte Theaterpuppen wieder hervorgeholt.

Gelungen hingegen sind dem Autor das Historische und das Landschaftliche. Das Stück spielt in der Nähe von Danzig zur Zeit der Ordensherrschaft, in jener Epoche also, als der Deutsche Ritterorden in Danzig, das ihm die Pommernherzöge hatten abtreten müssen, seine Macht ausübte und das umliegende Land für die Kultur gewann. Es war die Zeit, als von Deutschland aus Preußen kolonisiert wurde, dessen heutige Nordostprovinzen damals so eine Art Togo oder Kamerun an der äußersten Ostgrenze Deutschlands bildeten.

Das Stück versetzt uns demgemäß etwa ins vierzehnte Jahrhundert; und der Autor hat es verstanden, die Stimmung einer fernen Zeit hervorzurufen. Manchmal klingt es von der Bühne wie eine alte Sage. Wie hätte diese Stimmung die dramatische Wirkung steigern können, hätten seine Erfindungsgabe und Gestaltungskraft Sudermann nicht so gänzlich im Stich gelassen!

Auch die Sprache soll dazu dienen, den Eindruck des Mittelalters zu erwecken. Wildenbruch aber und auch Gerhart Hauptmann in „Florian Geyer“ haben es besser verstanden, die Redeweise der alten Chroniken für den Bühnendialog nutzbar zu machen. Bei Sudermann kommt es im wesentlichen darauf hinaus, daß die Personen des Stückes es nach Möglichkeit vermeiden, die Dinge bei ihrem natürlichen Namen zu nennen, und dafür Ausdrücke anwenden, die nicht im Gebrauche sind und zum Teil wohl auch niemals im Gebrauche waren. Das ist alles recht erkünstelt und erzwungen. Statt „Ihr glotzt mich an“ heißt es: „Ihr glupt mich an.“ Man lugt nicht durch eine Zaunlücke, sondern man „gielt“. Man geht nicht abseits, sondern „schlägt sich wegwärts“. Man wird nicht mit einem Messer getötet, sondern „zu Tode gemessert“. Man flattert nicht, sondern man „flodert und flattert“. Man „speilzahnt“, man „karmuffelt“, man „strabunzt“. Der Sturm heult nicht, sondern er „rort“. Die Leute wollen von der Dämmerung sprechen. Sie besinnen sich jedoch, daß sie im Mittelalter sind, und reden daher vom „Schummerlicht“.

Der Schauplatz des Dramas ist die Halbinsel Hela bei Danzig; zwei Akte gehen auf der Düne am Strande vor sich. Die landschaftliche Stimmung ist besonders gut getroffen; und es ist nicht bloß eine Wirkung der schönen Dekorationen des „Königlichen Schauspielhauses“, sondern es ist sicherlich

auch das Verdienst des Autors, wenn man spürt, daß das Stück am Meere spielt, dessen Wogen vom Anfang bis zum Ende in die dramatische Handlung hineinrauschen.

Die Halbinsel Hela ist eine langgestreckte Landzunge, die sich wie eine schmale Barriere zwischen der Danziger Bucht und dem offenen Meere vorschiebt und jenen Teil der Bucht bildet, der das Putziger Wieck heißt. Am äußersten Ende der Landzunge liegt das Dorf Hela, ihm gegenüber auf dem Festlande das Dorf Putzig.

In der Zeit, in der das Stück spielt, sind Hela und Putzig Fischerdörfer, in denen ein Wohlstand herrscht, dessen sich Fischer sonst nicht erfreuen. Der Wohlstand rührt auch daher, daß die Leute von Hela und Putzig manchmal Fische von ganz besonderer Art gefangen haben. In dunklen Nächten haben sie oft auf der Lauer gelegen und haben Schiffe ausgeplündert, die von fremden Gestaden zur Bernsteinküste der Ostsee fuhren. Bei einem solchen Raubzug gerieten die Männer aus Hela und die aus Putzig in Streit, weil Rynke, der die Hela-Mannschaft befehligte, dem Falkner, dem Führer der Putziger, die Beute wegnahm. In derselben Nacht brannten in der Bucht von Hela die Schiffe, an welche die Putziger, um sich zu rächen, Feuer gelegt hatten. Die Putziger behielten ihre Schiffe nur eine Nacht länger als die Bewohner von Hela. Denn schon in der nächsten Nacht brannten auch in der Bucht von Putzig die Schiffe, von den Hela-Leuten angezündet.

Die Kunde von all diesem Zwist und Brand wurde dem Komtur des Ordens hinterbracht, dem Oberherrn über Hela und Putzig. Der Komtur lud Rynke nach Danzig vor seinen Richterstuhl. Seit dem Abend aber, an dem Rynke aus Hela abfuhr, um diesem Rufe zu folgen, wurde er nicht mehr gesehen. Auf der Fahrt nach Danzig war er von den Putzigern

ermordet worden. Und seitdem herrschte Blutrecht zwischen Hela und Putzig. Die Söhne des alten Rynke, Gregor und Heimeringk, schwuren, sich aller Lebensfreuden zu enthalten, bis sie durch den Tod des Anführers der Putziger, des Falkner, den Mord ihres Vaters gesühnt haben würden. Der Komtur jedoch, der bei der Untersuchung des Streites zwischen Hela und Putzig erkannte, daß die Fischer sowohl in dem einen Orte als in dem andern Seeräuber waren, verbot denen von Hela wie denen von Putzig, jemals wieder Schiffe zu halten, bei Strafe der Ausrottung.

Die Leute von Hela dürfen also nicht mehr aufs Meer hinaus, um nach fremden Schiffen zu jagen. Sie leiden sehr unter dem Verzicht auf diese liebgewordene Gewohnheit, und sie haben schließlich einen Ausweg gefunden. Da sie nicht mehr zur See an die Schiffe heranfahren können, müssen die Schiffe zu ihnen ans Land kommen. In dunklen Nächten nämlich sind die Hela-Leute verpflichtet, durch einen auf der Düne brennenden Holzstoß ein Leuchtzeichen zu geben, nach dem die Schiffe ihre Fahrt richten. Die Männer von Hela kommen ihrer Pflicht getreulich nach. In jeder dunklen Nacht können die Ordensritter in Danzig sehen, daß auf Hela der Holzstoß brennt. Was sie aber nicht sehen können, das ist, daß er manchmal an der falschen Stelle brennt, so daß die Schiffe, wenn sie diesem Feuerzeichen folgen, aufs Land fahren müssen, statt den Weg daran vorbei zu finden. Den Schiffbrüchigen kommen dann die Bewohner von Hela zu Hilfe; bei welcher Hilfeleistung sie allerdings eine besondere Methode verfolgen, die das Ergebnis hat, daß Ladung und Mannschaft spurlos verschwinden.

Und eines Nachts lockt das falsche Feuerzeichen auch ein Boot aus Putzig an den Helastrand; und als das Boot an den Steinen zerschellt ist, wird von den Wogen der alte

Falkner ans Land geworfen. Er lebt noch — aber nicht mehr lange. Die Rynke-Söhne Gregor und Heimeringk eilen herbei und verrichten das Werk der Rache, auf das sie vierzehn Jahre gewartet haben. An einer verborgenen Stelle wird der Leichnam verscharrt.

Das hat sich unmittelbar vor Beginn des Stückes begeben; wir erfahren es zugleich mit der ganzen Geschichte der Blutfehde zwischen Hela und Putzig aus den Gesprächen im ersten Akte. Diejenigen, die zumeist die Gespräche führen, sind die Strandkinder, Knaben und Mädchen, die von den Mannschaften der Helaschiffe auf ihren Piratenfahrten geraubt worden sind und die nun auf Hela als leibeigene Knechte und Mägde Dienst tun müssen. Unter ihnen ist Melide, in deren Wesen, wie der Autor sich ausdrückt, „gebenwollende Weichheit und scheues Fremdsein“ gemischt sind. Dieses „gebenwollende“ Mädchen, zu dessen Kennzeichnung aus dem Infinitiv und dem Partizip zweier Zeitwörter ein Eigenschaftswort eigens zusammengesetzt worden ist, ist nicht nur in grammatikalischer, sondern auch in seelischer Beziehung etwas nicht Gewöhnliches. Schön ist Melide natürlich auch. Sie ist im Hause der Rynke-Söhne aufgewachsen, und Heimeringk, der weichere, bessere, blondere der beiden Brüder, ist ihr Beschützer. Obwohl sie beiden gemeinsam gehört, was rechtlich, nicht erotisch zu verstehen ist, bittet sie im ersten Akt Heimeringk, er solle sie von seinem Bruder Gregor sich allein zu eigen geben lassen. Der ahnungsvolle Zuschauer glaubt zu erkennen, daß Melide den Heimeringk liebt, und er glaubt richtig, da ja für das Stück in allem der Theaterbrauch maßgebend ist und da es diesem Brauche entspricht, daß Dienerin und Herr sich lieben, wenn sie schön und edel, er aber edel und schön ist.

Brigolla, die Tochter des Falkner, hat in Danzig beim

Komtur gegen die Rynke-Söhne Klage erhoben wegen der Ermordung ihres Vaters, und im zweiten Akt kommt der Komtur selbst nach Hela und hält hier Gericht im Hofe des Rynkeschen Hauses. Gregor und Heimeringk erscheinen vor dem Ordensfürsten und leugnen die Tat. Das ganze Dorf ist versammelt, allein das Dorf weiß von nichts. Auf Befehl des Komturs werden auch die Strandkinder geholt; sie haben gleichfalls nichts gesehen. Nur Melide stockt und zögert. Der Komtur befragt sie mit aller Eindringlichkeit und läßt das Kreuz über sie halten; und nun berichtet Melide, daß sie in der Sturmnacht drei Männer gesehen habe, die einen Toten trugen. Melide kann nämlich nicht die Unwahrheit sagen. Alles andere kann sie, nur das nicht. Welch eine Zeit, dieses Mittelalter, da es noch solche Mädchen gab!

Der Komtur behandelt Melide mit väterlicher Güte, fragt sie nach ihrer Herkunft, und da sie selbst nicht weiß, woher sie stammt, läßt er sich eine Münze geben, die sie um den Hals trägt. Die Ordensgelehrten in Danzig werden die Inschrift des fremden Goldstückes entziffern.

Die Sache der Rynke-Söhne aber steht schlimm; sogar ihr alter Knecht Kaspar verrät sie. Er weiß, wo der Tote begraben liegt, und wird Brigolla hinführen. Die Rynke-Söhne sind verloren.

Nein, sie sind es nicht. Der Theaterbrauch, dem Sudermann auch hier folgt, schreibt vor, daß alte Knechte treu bis in den Tod sind. Man kann dem Verrat eines alten Theaterknechts ohne jede Aufregung zusehen, weil es sich zweifellos herausstellen wird, daß dieser Verrat kein Verrat, sondern vielmehr die höchste Treue gewesen ist. Und richtig — Kaspers Verrat ist nur ein scheinbarer, — eine List, um seine Herren zu retten. Er führt Brigolla zu einer

Stelle, wo man in der Erde einen Begrabenen findet; doch der Leichnam ist nicht der des alten Falkner.

Der Komtur sieht, daß es ihm nicht gelingen wird, die Schuldigen zu überführen. So will er wenigstens den Blutstreit zwischen Hela und Putzig beenden. Er wählt dazu ein seltsames Mittel. Befehl ergeht an die Rynke-Söhne, daß einer von ihnen die Falkners-Tochter heiraten muß. Auf der Stelle haben sie sich zu entschließen — bei Todesstrafe. Von allen Unwahrscheinlichkeiten des Dramas ist diese noch die glaubhafteste. Eine absolutistische Laune — vielleicht sogar, in jener gewalttätigen Zeit, eine Maßnahme hoher Staatsweisheit. „Was steht ihr so verwundert, liebe Brüder?" sagt der Komtur zu seinen Rittern. „Entweder sie vertragen sich oder sie fressen einander auf. Mir gleichviel — das Land hat Gottesfrieden." Ein Schimmer von Humor umgibt die Greisengestalt des Komturs, die, wenn auch nur mit wenigen Strichen gezeichnet, doch die einzige unter den Figuren des Stückes ist, die eine eigene Physiognomie aufweist.

Das Natürliche wäre, daß Gregor, der ältere Bruder, sich der Zwangsheirat unterzöge. Die Brüder machen jedoch aus, daß Heimeringk die Brigolla zum Altar führt. Ein vernünftiger Grund dazu liegt nicht vor. Aber Gregor muß es tun, weil er ja sonst ganz einfach Melide heiraten könnte und es kein Drama gäbe, wenn man nicht darum bangen müßte, daß er am Ende vielleicht Melide nicht heiraten wird.

Im übrigen ist der zweite Akt geschickt geführt und bühnenwirksam, wie eben eine Gerichtsverhandlung mit ungewissem Ausgang auf der Bühne selten ihre Wirkung verfehlt.

Die Ehe zwischen Heimeringk und Brigolla wird natür-

lich zum Unglück für beide; namentlich die Frau verabscheut den ihr aufgezwungenen Mann und findet ihre einzige Freude darin, ihn zu quälen. Heimeringk hat Brigolla versprochen, daß er ihr als Morgengabe gewähren wird, was sie von ihm verlangt, und Brigolla verlangt Melide. Heimeringk fleht sie an, alles von ihm zu fordern, nur nicht Melide; allein Brigolla bleibt unbeugsam, und Heimeringk muß ihre Forderung erfüllen. Kaum ist Melide ihr eigen, so schenkt Brigolla sie dem Gregor zum „Buhlschatz". Noch am selben Abend soll Melide in Gregors Haus gehen; nun will es das Unglück, daß gerade in diesem Augenblick Heimeringk von zwei Ordensrittern zum Komtur nach Danzig geholt wird. Melide darf er nicht mitnehmen. Nur bis zum Strand darf sie ihn geleiten. Aber Kasper, der treue Knecht, verspricht, daß er sie dort verbergen wird bis zu Heimeringks Wiederkunft am nächsten Morgen. Brigolla bleibt allein mit Gregor zurück, mit Gregor, den sie als Mörder ihres Vaters haßt und doch zugleich liebt; und kaum hat Heimeringk das Haus verlassen, so sinken die beiden sich in die Arme.

Das ist alles genau nach der Theaterschablone. Und wenn es auch gänzlich unnatürlich und unglaubwürdig scheint, daß Heimeringk das Mädchen, das er liebt, der Frau ausliefert, die ihn haßt, und daß Brigolla den Mann liebt, der ihren Vater ermordet hat, so wissen wir doch aus manchem früheren Theaterstück, daß es nun einmal so zugeht. Wir wissen, daß deutsche Männer, die ihre „Worthand" gegeben haben, ihr Wort immer halten und es um so sicherer halten, je selbstverständlicher es wäre, daß sie es nicht hielten, — und wir wissen, daß Frauen mit ermordeten Vätern in der Regel nicht umhin können, deren Mörder zu lieben.

Gregor und Brigolla haben die Ehe gebrochen. Was nun, wenn Heimeringk zurückkehrt? Er darf nicht zurückkehren!

Wenn er nachts übers Meer von Danzig nach Hela fährt, muß das falsche Feuerzeichen sein Boot zum Scheitern bringen. Der Holzstoß ist an der richtigen Stelle aufgeschichtet. Gregor und Brigolla tragen ihn ab und schleppen das Holz nach dem falschen Ort. Doch Melide, am Strande verborgen, entdeckt den teuflischen Anschlag. Sie ruft die Strandkinder zu Hilfe, die eiligst einen neuen Scheiterhaufen bauen. Zugleich mit dem falschen flammt auch das richtige Feuerzeichen auf. So kann das Boot die verderbliche Klippe vermeiden. (Man sollte freilich meinen, daß zwei Leuchtfeuer den Steuermann erst recht verwirren müßten.) Und schon landet Heimeringk und eilt herbei, in ritterlicher Rüstung. Der Komtur hat ihn zum Ritter geschlagen, weil er Meliden treu war, die als Fürstenkind erkannt worden ist. Gregor und Brigolla springen in einen Kahn und ertrinken auf der Flucht. Der Komtur hat befohlen, daß das Seeräubernest Hela niedergebrannt wird. Den Strandkindern aber gibt er die Freiheit. Heimeringk wird jetzt Melide nach ihrer Heimat geleiten. Doch Melide will lieber bei Heimeringk bleiben. Sie blickt ihn flehend an, und er erhebt das Schwert, mit dem er eine neue Heimat bauen will für sie beide.

Und nun erscheint ein mächtiger Sultan und erkennt an einem Muttermal Melide als seine Tochter, die er verloren geglaubt hat. Doch nein, das kommt nicht mehr in dem Stücke vor; aber wenn es vorkäme, würde es durchaus hineinpassen; und man durfte nach allem, das vorangegangen war, zum Schlusse auch noch den mächtigen Sultan und das Muttermal erwarten.

„Die Lehrerin"

Von Alexander Brody

Die Dorfkomödie „Die Lehrerin" des ungarischen Autors Alexander Brody wurde bei ihrer ersten Aufführung im „Deutschen Theater" vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen. Die Berliner Kritik gelangte über das Stück zu anderen Ansichten als das Berliner Publikum. Einige wenige Kritiker nur äußerten sich lobend; einige andere vermischten ihre Mißbilligung mit aufmunterndem Wohlwollen; die Kritiker aber, die vor allem als die „literarischen" gelten oder wenigstens gelten wollen, verurteilten das Stück in scharfen Worten. Das war nicht anders zu erwarten und hat sich in ähnlichen Fällen schon mehrfach ereignet. Diese „literarischen" Kritiker, die jeden pretiösen Wortdrechsler, jeden Jongleur mit Vergleichen, jeden Ästheten ohne Kraft, Gefühl und Phantasie als eine Hoffnung für das Drama begrüßen, mußten natürlich gegen einen Autor sich ablehnend verhalten, der wirklich eine Hoffnung für das Drama bildet.

Die Gegner des ungarischen Autors in der Berliner Kritik wandten gegen die Dorfkomödie ein, daß sie ein Rührstück in der Art der Birch-Pfeiffer sei, daß der Geist des englischen Gouvernantenromans dieses Drama erfülle. Die Einwendungen sind im wesentlichen berechtigt. Die Gegner übersahen nur eines: daß das Stück bei aller seiner Rührseligkeit nach Art der „Waise von Lowood" zugleich das Werk eines starken und echten dramatischen Talents ist.

Gewiß, Alexander Brodys Dorfkomödie ist ein Rührstück, und sie bemüht sich in der Tat, durch dieselben Mittel die Tränen fließen zu machen, welche die selige Frau Charlotte Birch-Pfeiffer mit nie versagendem Erfolg anzuwenden pflegte. Auch in diesem ungarischen Drama wird man dadurch gerührt, daß ein guter Mensch durch böse Menschen verfolgt wird, daß er alle Prüfungen besteht und am Schluß den verdienten Lohn erhält. Das Laster erbricht sich, und die Tugend setzt sich zu Tisch. Alle die bewährten, altbekannten Gestalten aus den Dramen dieser Gattung treten in der Dorfkomödie auf. Man sieht das junge Mädchen, das zwar arm, aber tugendhaft, und das nicht nur schön, sondern auch edel ist. Man sieht den reichen jungen Mann, der, wenn er ein Mädchen erblickt, auch schon Anstalten macht, es zu verführen, der jedoch die Heldin des Stückes, eben weil sie so tugendhaft ist, nicht verführt, sondern heiratet, was erkennen läßt, daß er trotz lasterhaften Lebenswandels sich eine unverdorbene Seele bewahrt hat. Man sieht natürlich auch den geldstolzen Vater, der es nicht über sich bringen kann, seine Einwilligung zur Vermählung seines Sohnes mit dem edlen, aber armen Mädchen zu geben, und es schließlich trotzdem über sich bringt, weil er unter einer rauhen Schale doch ein liebendes Vaterherz birgt.

Alle diese so unwahrscheinlichen, der abgebrauchtesten Theaterschablone nachgezeichneten Figuren und Vorgänge werden noch unwahrscheinlicher durch den Schauplatz, auf dem das Drama sich abspielt. Der Ort der Handlung ist ein weltentlegenes ungarisches Dorf. Stuhlrichter und Kaplan werden in dem Drama als die unumschränkten Machthaber auf diesem Dorfe geschildert. Und der Autor verlangt zu viel von den Zuschauern, wenn er ihnen zumutet, zu glauben, daß eine Lehrerin, ein armes, schutzloses, in einer solchen

Weltabgeschiedenheit doppelt schutzloses Mädchen die Kraft haben soll, den Dorftyrannen Widerstand zu leisten. In Wirklichkeit würde die Lehrerin wohl mit dem Kaplan oder mit dem Stuhlrichter sich in Güte einigen müssen, um so mehr, als sie in Wirklichkeit kaum würde darauf rechnen können, daß im Augenblick der höchsten Not der Sohn des Dorfmillionärs kommen und sie als Braut heimführen würde, wie sich dies in dem Drama begibt. Denn mag man auch eine noch so hohe Meinung haben von ungarischer Galanterie und Ritterlichkeit, so wird man sich doch nicht gut vorstellen können, daß es zu den Gepflogenheiten ungarischer Millionärssöhne gehört, arme Lehrerinnen zu heiraten.

Es kann also Alexander Brody der Vorwurf nicht erspart werden, daß er es sich mit der Erfindung der Handlung für sein Drama gar zu leicht gemacht hat. Von einem begabten Schriftsteller darf man verlangen, daß er auch auf diesem Gebiete etwas Originelles schafft und es verschmäht, abgenützte Clichés zu benutzen. Andererseits ist es gerade wieder eine Eigenheit des dramatischen Talents, daß es manchmal ziemlich skrupellos in der Auswahl des Stoffes ist, daß es keck auf die dramatische Wirkung losgeht, ohne sich viel darum zu kümmern, mit welchen Mitteln es sie hervorbringt. Das eben hat die Berliner Kritik so gänzlich übersehen, daß ein Autor, auch wenn er die billigsten Rührstückeffekte verwendet, sich doch als tüchtiger Dramatiker erweisen kann, während die modernen Ästheten noch lange keine Dramatiker sind, wenn sie gleich, um die Originalität um jeden Preis, die ihr künstlerisches Programm bildet, auch in der Stoffwahl zu bekunden, die Handlung ihrer Dramen den vergessensten englischen Dichtern des Mittelalters entnehmen.

So zeigt sich denn das dramatische Talent des Autors vor allem darin, daß die Vorgänge des Stückes zwar viel-

fach banal sind, daß manche Szenen zwar ärgerlich wirken durch ihre allzu große Rührseligkeit, manche andere kindlich erscheinen durch den allzu großen Edelmut der handelnden Personen, — und daß nichtsdestoweniger das Drama vom Anfang bis zum Ende den Zuschauer fesselt. Ja, noch mehr — und dies ist das sicherste Zeichen dramatischer Begabung — man weiß bereits im ersten Akt genau, wie das Stück ausgehen wird, und bleibt doch gespannt bis zum Schluß. Das Stück ist gebaut mit jenem Geschick, das heutzutage leider so selten geworden ist, und die Szenenführung verrät eine sichere Kenntnis der Bühne und ihrer Effekte, wie sie nur sehr wenige unter den modernen deutschen Autoren besitzen. Die Wirkung steigert sich von Akt zu Akt, und der letzte von den drei Aufzügen, den die Berliner Kritik als den schlechtesten bezeichnet hat, ist in Wahrheit der beste. Denn das Stück ist eigentlich schon im zweiten Akt zu Ende, und trotzdem versteht es der Autor, das schwierige Problem der letzten Akte zu lösen, das Interesse neu zu beleben, ja die dramatische Wirkung bis zu ihrem Höhepunkt zu steigern.

Die Berliner Kritik hat nicht nur die dramatische — sie hat auch die poetische Begabung Alexander Brodys übersehen. Neben den falschen Noten einer erkünstelten Sentimentalität werden in der ungarischen Dorfkomödie auch echte Herzenstöne angeschlagen. Ein Autor, der die Figur des alten Pfarrers geschaffen hat, ist ein Dichter — des alten Pfarrers, der in jedem Frühjahr den Tod erwartet, bis dahin jedoch das Leben liebt und sich an der Jugend freut, der glaubt, daß der Mensch Millionen Jahre lebt, ein wenig hier unten und sehr lange dort oben, der aber meint, der Herrgott hätte doch vielleicht besser getan, die Zeit zu halbieren, so daß wir die eine Hälfte drüben, die andere hier verleben könnten.

Überhaupt stellt die große Zahl der Episodenfiguren, die alle wohlgelungen sind, alle ihr besonderes Gesicht haben, der Erfindungsgabe Brodys das beste Zeugnis aus. Und die Hauptpersonen, so sehr sie vielfach die banale Physiognomie bekannter Melodram-Figuren haben, tragen doch auch manche eigenen Züge, die den Autor als Dichter und Bildner von Gestalten erkennen lassen. Die Lehrerin hat soviel Anmut, soviel mädchenhaften Liebreiz, daß man ihr gern ihren unwahrscheinlichen Edelmut verzeiht. Der so typische junge Frauenverführer ist doch wieder recht originell, weil er ein ungarischer Landjunker ist, ein Lebemann aus der Puszta, der anscheinend treu nach der Natur gezeichnet ist mit seinem heißen Blut, seiner kindlichen Gutherzigkeit und — seiner Unfähigkeit, orthographisch zu schreiben. Die besten Figuren des Stückes aber sind die reichen Eltern, deren Auftreten im dritten Akt die Ursache für die große dramatische Wirkung dieses Schlußaktes bildet. Sie haben fast gar nichts Schablonenhaftes an sich; sie sind im Gegenteil unmittelbar der Wirklichkeit entnommen. Es sind kraftvolle, überaus lebensvolle Gestalten reicher Bauern — lebenswahr in ihrer Härte und Borniertheit — lebenswahr in ihrer Verachtung der Armut — lebenswahr in ihrem Geld- und Familienstolze, von dem namentlich die Frau derart besessen ist, daß sie bis zur äußersten Niedertracht geht, damit ihr die Schande erspart werde, ein armes Mädchen zur Schwiegertochter nehmen zu müssen, — lebenswahr auch in ihrer ungarischen Eigenart, welche namentlich bei dem Manne prächtig hervortritt, der dem Zuschauer einen Begriff davon gibt, was dort draußen auf dem Lande weit hinter Budapest ein Besitzer von Weizenfeldern bedeutet, von endlosen ungarischen Weizenfeldern.

Das Stück ist also doch mehr als ein gewöhnliches Rührstück, namentlich weil darin ungarische Menschen und unga-

rische Zustände treffend geschildert werden. Diese lebendige, farbenreiche Schilderung macht einen Hauptreiz der Dorfkomödie aus — einen Reiz auch für das deutsche Publikum, dem die Komödie das Leben eines fremden Landes in anziehenden Bildern vorführt. Die Berliner Kritik hat es ebenfalls übersehen, daß der Autor, den sie als einen Dramatiker aus einer gänzlich veralteten Schule abgetan hat, nicht nur mit den alten, sondern auch mit den neuen Mitteln arbeitet, und daß er die Milieuschilderung, die Schilderung des ungarischen Dorfmilieus, ganz nach der modernen, in Berlin erfundenen und approbierten Methode betreibt. Nur gibt er nicht, wie dies die deutschen Naturalisten tun, die eine Handlung zu erfinden und zu führen nicht imstande sind, ein Milieu statt eines Dramas, sondern ein Drama in einem Milieu. Das Milieu bildet bei ihm lediglich den Hintergrund für das Drama, einen Hintergrund von eigenartigem Kolorit, von dem das Drama nur um so wirkungsvoller sich abhebt.

Das ungarische Dorfgemälde, das der Autor entworfen hat, wird auch durch mancherlei ironische Lichter belebt, die er ihm aufgesetzt hat. Magyarischer Chauvinismus wird in satirischer Beleuchtung gezeigt. Der Stuhlrichter versteht es, alle Amtsmißbräuche, die er verübt, als nationale Taten hinzustellen. „Wir sind hier schließlich von Nationalitäten umzingelt," ist seine stereotype Redensart. Auch sonst kämpft das Stück mit der Waffe des Witzes gegen Mißstände des öffentlichen Lebens in Ungarn. Der Autor verspottet gewissenlose Beamte und zelotische Priester, Despotismus und Klerikalismus. Er steht, wie es dem Dichter gebührt, auf der Seite der Verfolgten gegen die Verfolger, der Schwachen gegen die Starken, der Armen gegen die Reichen; und wenn man trotz aller Fehler und Unzulänglich-

keiten sein Stück liebgewinnt, so hat das nicht zuletzt seinen Grund in dieser warmherzigen, echt demokratischen, echt humanen Gesinnung, welche die Dorfkomödie erfüllt. . . .

Da wird also in einem ungarischen Dorf beim Kantor, bei dem sie wohnen soll, Suza Horvath, die neue Lehrerin, erwartet. Viel kann an ihr nicht sein, wenn sie in dieses Dorf kommt, meint der junge Lehrer, der den Posten auch nur angenommen hat, weil er nicht länger die Kraft hatte, in Budapest zu hungern, der aber auf der Universität studiert hat, am großen ostjakischen Wörterbuch mitarbeitet und sich einen vom Schicksal verfolgten Philologen nennt. Die Ansicht des Lehrers über die Lehrerin erweist sich als irrig. Suza Horvath erscheint, und es ist, als sei in der armseligen Kantorstube mit ihrem Eintritt die Sonne aufgegangen. Die neue Lehrerin ist jung und schön; ihre ungezwungene Anmut und Fröhlichkeit gewinnen ihr mit einem Schlage alle Herzen. Der alte Pfarrer holt aus der Tiefe seiner Soutane Äpfel heraus und schenkt sie ihr; und er gibt ihr den väterlichen Rat: „Mache die Herren nicht verrückt! Laß' dir die Cour schneiden — aber nur von den Alten!“ Hauptsächlich warnt er sie vor dem jungen Stephan Hegedüs, dem Sohne des Dorfmillionärs. Der ist ein Trinker, ein Spieler, ein Wüstling. „Die Frauen sterben für ihn, die Männer fürchten ihn.“

Der eigentliche Leiter der Pfarre und auch der Schulvorsteher ist der Kaplan, ein finsterer und strenger Priester. Er nimmt die neue Lehrerin ins Verhör. „Stehen Sie auf religiös-moralischer Grundlage?“ — „Nein,“ antwortet Suza Horvath, „ich stehe auf dem Boden, auf diesem schönen ungarischen Boden.“ Der Kaplan verweist ihr die „Pester Redensarten“; dabei blickt er doch mit Wohlgefallen auf das schöne Mädchen. „Es wäre in hohem Grade ratsam, wenn

Sie sich einem kaltblütigen, selbstlosen, auf sittlicher Grundlage stehenden Manne anvertrauen würden." Die Lehrerin lehnt ab; sie fühlt sich selbst stark genug; sie bedarf keines Beschützers mit sittlicher Grundlage.

Auch der Stuhlrichter kommt sich die neue Lehrerin ansehen. Als der Vertreter der Staatsgewalt zeichnet er ihr die Grundzüge vor, nach denen im Interesse des Staates der Unterricht zu führen ist. Die Hauptsache ist: „Man muß das Volk nicht mit Kultur bestürmen." Im übrigen bietet der Stuhlrichter sich der neuen Lehrerin gleichfalls als Beschützer an. Er will sie in die ungarische Politik einführen. Auch dieses Angebot hat für Suza Horvath nichts Verlockendes, um so weniger, als sie die politischen Anschauungen des Stuhlrichters nicht teilt. Sie ist nämlich Sozialistin, „allerdings nur so auf Grundlage des Gefühls."

Eine helle Begeisterung aber hat Suza Horvath im Herzen des Lehrers angefacht. „Kann ich auf Ihre Freundschaft rechnen?" fragt ihn Suza; und er antwortet mit Emphase: „O, auf weit mehr, Fräulein, auf viel mehr, auf alles!" — „Wissen Sie was?" erwidert die Lehrerin, „bleiben wir objektiv!"

Und nun tritt ins Zimmer des Kantors auch Stephan Hegedüs junior, der alle Herzen bricht. Er geht gerade aufs Ziel los und macht noch weniger Umschweife als die andern. Allein er kommt nicht weit. Das schöne Mädchen plaudert freundlich, hat aber nur kühle Antworten auf alle seine Werbungen. Je kühler sie bleibt, um so wärmer wird Stephan. Schließlich spricht er von seinem Schloß, das tief im Walde liegt. In dem Schlosse könnte Suza wohnen, wenn sie nur wollte. „Und Sie unterrichten hier kleine Bauernrangen für 150 Gulden Jahresgehalt und Naturalienzulage; ist das ein Leben für Sie? Der Apothekerin die Hand küssen, die Ge-

liebte des Kaplans werden und schließlich die Frau eines Lehrers, der Zugstiefel trägt? Wollen Sie meine Geliebte werden?“ Suza zeigt nach dem Ausgang. „Machen Sie, daß Sie fortkommen!“ „Ach was,“ meint Stephan Hegedüs, „ich werde mit Ihrer Mutter unterhandeln.“ Nun aber weist ihm das Mädchen die Tür mit einer solchen Energie, daß ihm gar nichts übrig bleibt, als zu gehen. So ein seltsames Frauenzimmer ist ihm noch niemals vorgekommen. Er ist betroffen, empört — und entzückt.

Der zweite Akt zeigt Suza Horvath in der Dorfschule. Das Stück bietet sonst wenig Gelegenheit zu Regiekünsten. Ein Regisseur, der, wie Max Reinhardt, nach Taten dürstet, kann höchstens eine Dorfschule inszenieren. Diese Aufgabe hatte er sich denn auch nicht entgehen lassen, und so bekam man im „Deutschen Theater“ eine Dorfschule zu sehen, die echt ungarisch war bis in die kleinsten Einzelheiten. Die kleinen Mädchen gingen zur Schule mit brennenden Laternen und trugen hohe Kanonenstiefeln an den nackten Füßen.

Stuhlrichter und Kaplan unterbrechen den Unterricht, um der Lehrerin aufs neue sich als Liebhaber anzubieten. Der Stuhlrichter droht mit der Schulkommission, die bereits in der Apotheke versammelt ist und noch heute über die Lehrerin zu Gericht sitzen wird, deren Lebenswandel Anstoß erregt. Oft spielt des Nachts Zigeunermusik vor ihrem Fenster (die Zigeuner hat natürlich Stephan Hegedüs junior geschickt); man vermutet, daß die Lehrerin heimliche Liebhaber hat. Aber wenn sie am Sonntag vormittags zu ihm aufs Amt kommen will, wird der Stuhlrichter ein Auge zudrücken, und die Schulkommission wird in der Apotheke bleiben. Suza Horvath ruft ihre Schulkinder herein, um den Stuhlrichter zu verhindern, seine schurkischen Reden fortzusetzen. Auch der Kaplan droht mit der Schulkommission. „Aber Sie brauchen nur ein Wort

zu sprechen, und ich führe Sie hinaus auf die seligmachende Grundlage.“ „Ich verabscheue die seligmachende Grundlage,“ antwortet Suza Horvath, „wenn sie kalt und feucht ist wie Ihre Hand.“

Und die Schulkommission tritt wirklich in der Schulstube zusammen. Stephan Hegedüs, der Vater, übernimmt den Vorsitz, der Kaplan begründet die Anklage, und der junge Lehrer muß das Protokoll führen. Der Kaplan hält sein Requisitorium. Die Lehrerin wird angeschuldigt, sich in einem Gespräch mit dem Apothekerfräulein über Seine Heiligkeit den Papst unehrerbietig geäußert zu haben. Ihre Unsittlichkeit geht ferner daraus hervor, daß der Kaplan in der Schublade ihres Tisches im Schulzimmer ein Buch gefunden hat — er hat das Buch „gefunden“, indem er heimlich die Schublade durchsuchte, — ein Buch also, das von Zola geschrieben und „Die Sünde des Abbé Mouret“ betitelt ist. Eine Lehrerin, die ein Buch über die Sünde eines Geistlichen liest! Welche Verworfenheit! Aber es kommt noch ärger. Das Fräulein hat auch mehrfach geäußert, es gebe keinen freien Willen. „Ich sollte nicht wollen können, was ich will?“ fragt Stephan Hegedüs senior. Und dann der Hauptpunkt der Anklage, die Nachtmusiken. Das Fräulein hat also einen heimlichen Geliebten. Die Kommission vernimmt den Zigeunerprimas darüber, wer sein Auftraggeber sei. Der Primas verweigert die Antwort, obwohl ein Mitglied der Kommission anregt, ihn „körperlich ein bißchen zu interessieren“.

Suza Horvath hat diese ganze Prozedur ohne Widerstand über sich ergehen lassen und hat höchstens hie und da durch ein Wort des Hohns, der Verachtung auf die unsinnigen Anklagen geantwortet. Erst als der Kaplan erklärt, er werde ihrer Mutter schreiben, welch eine sittenlose Person sie zur Tochter habe, verliert das arme Mädchen die Herrschaft über

sich, die sie mühsam bewahrt hat. Sie weint, sie fleht, sie verspricht, das Dorf sofort zu verlassen. Nur ihrer Mutter soll man nicht schreiben! „Tränen sind ein Schuldbeweis,“ versichert der Stuhlrichter, der „die ordentliche Richterprüfung hinter sich hat“; und er fügt hinzu: „Das Fräulein ist eine Abenteurerin.“ Der Kaplan stimmt zu. Da wird Suza von ihrer Empörung überwältigt: „Sie — Sie wagen, mir das zu sagen?! . . . . Sie sind gewiß keine Abenteurer — nur Schurken und Dummköpfe!“ Der Stuhlrichter ist indigniert: „Was schleudern Sie uns ins Gesicht? Ich bin der Staat!“ — „Und ich die Kirche!“ sekundiert der Kaplan. — „Dann sind Sie alle, Staat und Kirche, augenverdrehende, plumpe Betrüger!“ Suza schreit es heraus, ergreift die Akten auf dem Tisch des Vorsitzenden und wirft sie der Kommission zerrissen vor die Füße. Und der Lehrer ruft: „Ich auch! Ich auch!“ und zerreißt das Protokoll, das er führt. Der Stuhlrichter gibt die Antwort: „Binnen 24 Stunden ist die Schule zu räumen!“ Dann verläßt die Kommission das Schulzimmer.

Die Lehrerin und der Lehrer bleiben zurück, beide jetzt ausgestoßen und hilflos. Nein, nicht ganz hilflos. Der Lehrer weiß ein Dorf in Siebenbürgen, das letzte vor der Grenze. Herrenleute gibt es da freilich nicht, und Fleisch bekommt man da auch nicht zu essen — nur Mais, das ganze Jahr. Dort sind zwei Stellen frei, für einen Lehrer und eine Lehrerin, und dorthin soll Suza mit ihm gehen, als seine Frau. Suza, die auf der Welt nichts mehr zu hoffen hat, willigt ein, ihr Leben als arme Lehrersfrau im letzten Dorf von Siebenbürgen zu beschließen.

Aber draußen läuten die Schellen eines Fünferzuges. Und schon steht der junge Hegedüs im Zimmer. Eine lange, anmutige und innige Szene zwischen beiden. Am Ende bittet

Stephan die Lehrerin, seine Frau zu werden. „Nicht Sie will ich retten — mich will ich retten. Seit Monaten habe ich nicht mehr getrunken. Ich klammere mich an Ihr Kleid. Und kein Stein bleibt auf dem andern, wenn Sie Nein sagen. In Blut und Wein erstickt alles, wenn Sie nicht mein werden!" Ehe sie noch recht zur Besinnung kommt, schließt der wilde Bursche sie in seine Arme. „Aber erst schicke ich Vater und Mutter her, die sollen um Sie werben!"

Das wird — im dritten Akt — eine seltsame Brautwerbung. Vater und Mutter Hegedüs vermögen ihre Wut darüber, daß der Sohn ihnen diese hergelaufene Person als Schwiegertochter zumutet, daß er sie sogar nötigt, selbst um deren Hand anzuhalten, kaum zu verbergen, und verbergen sie auch nicht. Hegedüs senior wirbt um die Braut seines Sohnes, indem er alles aufbietet, um sie von seinem Sohne abwendig zu machen. „Meine letzte Magd gäbe ich meinem Sohne nicht zur Frau," versichert der Vater. Er läßt seine Gründe hören: Stephan ist im Kopf nicht ganz richtig; seine Amme ließ ihn einmal fallen. Stephan wird seine Frau prügeln. „Überdies," fährt der Vater fort, „Stephan besitzt keinen Heller. Alles Geld ist mein. Und ich leiste mir den Spaß und hinterlasse mein ganzes Vermögen den frommen Brüdern, obwohl ich sie nicht ausstehen kann!"

Dann führt der alte Hegedüs der Lehrerin den Stuhlrichter vor. Derselbe Stuhlrichter, der am Tage zuvor über sie zu Gericht gesessen und sie aus der Schule verwiesen hat, ist jetzt bereit, sie zu heiraten, da der alte Hegedüs eine schöne Mitgift auszahlen will. Suza wendet sich mit Ekel ab. Doch der Vater ist mit seinen Mitteln noch immer nicht zu Ende. Er reicht dem Mädchen die Brieftasche hin und öffnet feierlich die beiden Fächer: „Das da ist Ochsengeld aus Wien — das da ist Weizengeld aus Ungarn. 35.000

das eine, 40.000 das andere. Nicht Kronen (verächtlich:) ich rechne nicht nach Kronen — Gulden! So, und nun greifen Sie hinein!“ Das Mädchen scheint zu schwanken. „Geld ist Speise für den Hungernden,“ sagt sie vor sich hin, „ein Heim, Freundschaft, Liebe — alles!“ „Jawohl, Geld ist alles,“ bekräftigt der alte Hegedüs. Suza nimmt die Brieftasche, tut lächelnd einen Kreuzer hinein und gibt sie dem Alten zurück. „Ich habe sechs Kreuzer — einen habe ich Ihnen gegeben. Für mich ist das soviel, wie für Sie die vier Millionen Kreuzer, die Sie mir angeboten haben. Nur will ich dafür nicht Ihr Gewissen kaufen, wie Sie das meine.“

„Überlaß' sie mir!“ ruft Frau Hegedüs. Und sie nähert ihren Mund dem Ohr des Mädchens und flüstert: „Werde doch seine Liebste!“ Dies ist die Brautwerbung der Mutter.

Nun bricht der Sturm los. Das Mädchen, mit Schimpf und Schmach überhäuft, zum äußersten getrieben, hat nur noch den einen Gedanken: Fort! Selbst der alte Pfarrer vermag sie nicht mehr zu halten. Stephan, der seine Braut holen kommt, fährt wie rasend auf seine Eltern los, da er sieht, was sie angerichtet haben. Er schreit ihnen den Selbstmord seines Bruders Peter ins Gesicht. Der Peter hat sich erschossen, weil er auch nicht heiraten durfte, wie er wollte. „In den Tod habt ihr ihn getrieben! Und recht hat er gehabt!“ Stephan will den Alten ihr Geld vor die Füße werfen, will sich als Kutscher sein Brot verdienen, wenn Suza nur bei ihm bleiben will. Aber Suza hat genug. Sie streichelt noch einmal die Katze hinter dem Ofen, dann verläßt sie das Haus.

In dumpfem Schweigen bleiben die anderen zurück. Man hört nur, wie der alte Pfarrer sagt: „Wie das Meer ist die Dummheit der Reichen — unausschöpflich.“ Da packt der Alte mit mächtigem Griff seinen Sohn an der Schulter

und rüttelt ihn auf: „Was sitzest du da wie hingefroren? Hast du kein Blut in dir? Hol' sie zurück!“

Und ehe der Vorhang fällt, sieht man noch, wie Hegedüs der Junge hinausstürzt, und hört ihn, wie er ruft: „Suza!“*)

*) Um Mißverständnissen vorzubeugen, möge hier nochmals betont werden werden, daß Alexander Brodys Schauspiel „Die Lehrerin“ ganz gewiß nicht als dichterische Tat gepriesen werden soll. Es wird im Gegenteil durchaus nicht bestritten, daß das Schauspiel trotz mancher Vorzüge, die oben besprochen wurden, ein Rührstück von ziemlich gewöhnlicher Art ist. Aber mag es noch so sehr ein vulgäres Melodram, mag sein innerer, sein dichterischer Wert noch so gering sein, — das alles tritt zurück gegen die eine Tatsache, daß in diesem Schauspiel eine starke dramatische Begabung sich ausdrückt. Das dramatische Talent ist auf unserer heutigen Bühne so selten geworden, daß jedes Stück, in dem es sich endlich einmal wieder zeigt, ernste Beachtung und eine ausführliche Würdigung verdient. Und da die dramatische Fähigkeit, das heißt die Fähigkeit, ein Drama kunstgerecht zu bauen, es bühnenwirksam zu gestalten, aller modernen Bühnenästhetik zum Trotz, diejenige Eigenschaft ist und bleibt, die ein Autor, der für die Bühne schreibt, vor allen anderen besitzen muß, — so ist ein Stück, in dem sie sich zeigt, eine erfreuliche Erscheinung, wenn es auch ein Rührstück ist. Und ein bühnenwirksames Melodram kommt dem Zweck des Theaters immer noch näher, ist dem Wesen des Theaters immer noch entsprechender, als ein mit allen erdenklichen literarischen Qualitäten ausgestattetes Drama, in dem auch nicht ein dramatischer Nerv pulsiert.

In Ungarn scheint übrigens eine ganze Generation tüchtiger Dramatiker herangewachsen zu sein. Außer Alexander Brody haben wir auf deutschen Bühnen noch Franz Molnar kennen gelernt, der unter anderm ein Lustspiel „Der Teufel“ geschrieben hat, das amüsant und stellenweise sogar geistreich ist, und Melchior Lengyel, dessen Drama „Taifun“ im ersten Akt verspricht, das Verhältnis Asiens zu Europa, der gelben zur weißen Rasse zu behandeln, dieses Versprechen jedoch leider nicht hält, sondern nach dem ersten Akt, der höheren

Wert besitzt, als Boulevardstück sich fortsetzt. Die Kunst dieser ungarischen Bühnenschriftsteller hat gewiß weder Größe noch Tiefe; aber ihre Stücke sind durchwegs interessant, und vor allem sind sie bühnenwirksam. Die Mittel, mit denen diese Bühnenwirkungen erzielt werden, sind allerdings manchmal etwas grob, etwas gar zu skrupellos; daß jedoch die neuungarischen Autoren so resolut auf den dramatischen Effekt losgehen und ihn hervorzubringen verstehen, zeigt, daß sie die Lösung der Aufgabe, fürs Theater zu schreiben, am rechten Ende anpacken, daß sie ihr Metier gelernt haben, daß sie echtes Theaterblut haben.

„Major Barbara"

Von Bernard Shaw

Bernard Shaws Komödie „Major Barbara", die im Kammerspielhause des „Deutschen Theaters" aufgeführt wurde, ist wie manches andere Werk des englischen Dramatikers mehr Gespräch als Komödie. Wohl bildet eine gute Lustspielidee das Thema des Stückes; wohl sind auch diesem Thema einige sehr hübsche Lustspielszenen abgewonnen, wie ja überhaupt gegenwärtig auf dem ganzen Gebiet der internationalen dramatischen Literatur Bernard Shaw der einzige ist, der die Fähigkeit besitzt, ein feines Lustspiel zu schreiben. Aber im vorliegenden Falle ist der dramatische Ausbau nicht vollendet. Oder vielmehr der Autor hat so sehr, so vorwiegend das Bedürfnis, seine Ideen mitzuteilen, daß er alles andere außer acht läßt, daß er im Verlaufe des Stückes immer weniger dramatisch gestaltet und immer mehr doziert und polemisiert und daß die Figuren seines Stückes oft gar nicht auf der Bühne zu stehen scheinen, um ein Drama zu agieren, sondern lediglich zu dem Zweck, um auseinanderzusetzen, wie Bernard Shaw über gewisse Fragen denkt, die unsere Zeit beschäftigen.

Man sollte nun glauben, daß diese Komödie, die so wenig Drama ist, weit eher dazu bestimmt ist, gelesen, als gespielt zu werden, und daß sie im Theater versagen muß. Allein sie tut auch im Theater ihre Schuldigkeit; und obwohl sie nicht gerade packt, so interessiert, so fesselt sie doch vom ersten Moment bis zum letzten. Es zeigt sich,

daß selbst ein Stück, das mehr ein Werk des Denkers Shaw als des Dramatikers Shaw ist, der Bühnenwirkung nicht entbehrt, weil eben auch Shaw, der Denker, wirkt. Einen modernen Bühnenautor zu finden, der ein Denker ist, ist an sich schon ein seltener Genuß; und dann gewährt es eine besondere Freude, gerade diesem Geiste zu folgen, der zwar paradox, aber doch auch so originell und so kühn ist, der nicht nur glänzend ist, sondern auch tief. Es kommt dazu, daß Bernard Shaw in und mit seiner Zeit lebt, daß er immer wieder die Probleme behandelt, die unser heutiges Leben schafft, so daß seine Dramen — was einen ihrer Hauptreize bildet — zumeist der lebendigsten Gegenwart entnommen sind. Das zeichnet diesen englischen Dramatiker namentlich vor den deutschen Bühnenschriftstellern aus, die so gänzlich außer Zusammenhang mit unserer Zeit stehen, für deren Größe und Eigenart ihnen das Verständnis fehlt. Vor allem aber fesseln die Dramen Bernard Shaws durch die Lebensanschauung, die sie enthalten, — durch eine klarblickende Lebensanschauung, die das Leben sieht, wie es ist, in seiner wirklichen, oft so unerfreulichen Gestalt, und doch mannhaft genug ist, es nicht zu verneinen, und die trotz alledem an Befreiung und Erhebung, an Entwicklung und Zukunft glaubt. Zwischen allen den Antithesen und Paradoxen, den Possen und Farcen schimmert in Bernard Shaws Komödien eine ideale Gesinnung hervor; und der Spötter Shaw ist der Vorkämpfer eines gesunden, kraftvollen, modernen Optimismus.

Von dieser Lebensanschauung Bernard Shaws erfährt man in keinem seiner bisherigen Werke so viel wie in „Major Barbara“. Das Stück behandelt die Heilsarmee, aber es eröffnet weit über sein eigentliches Thema hinaus überraschende Perspektiven ins moderne Leben.

„Major Barbara" ist kein Pamphlet gegen die Heilsarmee. Bei einem Denker, wie Bernard Shaw, der stets bemüht ist, ins Wesen der Dinge einzudringen, versteht es sich von selbst, daß er nicht vor den kindischen Äußerlichkeiten der Heilsarmee Halt macht, die den Hohn der Menge herausfordern, sondern daß er das fromme Heer des Generals Booth mit allem Ernste beurteilt, der einer religiösen Organisation gebührt, die es verstanden hat, Tausende zu begeistern, und die es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch eine großartige soziale Tätigkeit ihr Christentum praktisch auszuüben. „Die Heilsarmee," sagt eine Person der Komödie, „ist die Armee der Freude, der Liebe, des Mutes. Sie hat die Angst, die Gewissensbisse, die Verzweiflung der alten evangelischen, von der Hölle besessenen Sekten verbannt. Sie marschiert, um den Teufel zu bekämpfen, mit Trompeten und Trommeln, mit Musik und Tanz, mit Fahnen und Palmen, wie es sich für einen Ausflug geziemt, den die selige Garnison vom Himmel aus macht. Sie greift den Trunkenbold aus der Kneipe heraus und macht einen Mann aus ihm. Sie findet einen Wurm, der sich in der Küche eines Hinterhauses krümmt, und siehe! es wird ein Weib."

Die Heilsarmee also, meint Shaw, tut viel für die Erlösung des Menschen; allein sie tut nicht alles. Oder vielmehr, ihre Bemühungen sind nicht auf das eigentliche Ziel gerichtet. Die Heilsarmee „bekämpft den Teufel, jedoch sie hat seine richtige Adresse noch nicht ermittelt". Sie will den Menschen erlösen, aber sie weiß nicht, daß es für den Menschen nur ein Übel gibt, unter dem er wirklich leidet, das seinen Körper zerstört und seine Seele verdirbt, das die Wurzel aller anderen Übel ist, — und daß man dem Menschen Erlösung nur bringen kann, wenn man ihn von

diesem Übel erlöst. „Dieses Übel,“ sagt Shaw, „ist die Armut.“

In der Einleitung, die der Autor der Buchausgabe von „Major Barbara“ vorausgeschickt hat, heißt es: „Das schreiende Bedürfnis des Volkes geht weder nach besseren Sitten, billigerem Brot, Mäßigkeit, Freiheit, Kultur, Errettung gefallener Schwestern und irrender Brüder, noch nach Gnade, Liebe und himmlischer Gemeinschaft, sondern einfach nach genug Geld. Und das Übel, das bekämpft werden muß, besteht nicht in Sünde, Leiden, Habgier, Pfaffenlist, Regententücke, Monopolwesen, Unwissenheit, Trunksucht, Krieg, Seuche, noch in irgend einem andern der Sündenböcke, die die Reformatoren opfern, sondern einfach in der Armut.“

In seiner paradoxen Art spricht Shaw sogar vom „Verbrechen der Armut“. Er meint damit, daß wir alle ein Verbrechen begehen, da wir täglich die Armut vor unseren Augen sehen und nicht auf jede Weise uns bemühen, sie aus der Welt zu schaffen. Und er meint auch, daß jeder an sich selbst ein Verbrechen begeht, der arm ist und sich damit abfindet, arm zu bleiben. Andrew Undershaft, der Kanonenfabrikant und Millionär, eine der Hauptfiguren der Komödie, erklärt im dritten Akt folgendes: „Die Armut ist das schlimmste aller Verbrechen. Alle anderen Verbrechen sind im Vergleich damit Tugenden; jede andere Entehrung ist, damit verglichen, Ritterlichkeit. Die Armut vernichtet ganze Städte, verbreitet entsetzliche Seuchen, ertötet die Seelen aller, die sie sehen, hören oder riechen. Was ihr Verbrechen nennt, ist nichts. Ein Mord da und ein Diebstahl dort, jetzt ein Schlag und dann ein Fluch — was liegt daran! Das sind nur so die Zufälle und Krankheiten des Lebens. Es gibt nicht fünfzig echte Verbrecher von Beruf in London, aber es gibt Millionen armer Menschen, verächtlicher Menschen,

schmutziger Menschen, schlecht genährter Menschen, schlecht gekleideter Menschen; sie vergiften uns moralisch und physisch, sie töten das Glück der Gesellschaft.“

Und weil nun die Armut ein „Verbrechen“ ist, soll jeder sich, soweit es irgend in seiner Macht steht, davor hüten, dieses Verbrechen zu begehen. Das oberste Dogma in der sozialen Lehre von Bernard Shaw lautet: Jeder soll alle seine Anstrengungen zunächst auf das eine Ziel richten: Geld zu erwerben. Die tägliche Lebenserfahrung beweist, daß so ziemlich alle Welt nach diesem Grundsatz handelt; trotzdem gehört Mut dazu, ihn so rückhaltslos auszusprechen. Denn in einer Zeit, in der, wie nie zuvor, alles nach Golde drängt, verlangt merkwürdigerweise die Sitte noch immer, daß dieser Drang möglichst verdeckt und beschönigt werde; und Religion, Moral und gesellschaftliche Konvention verbieten, den Erwerb von Geld als das höchste Ziel des Strebens zu bezeichnen. Die idealen Güter sind wertvoller, als die materiellen, — so lehren Religion, Moral und gesellschaftliche Konvention. Gewiß, meint Shaw; nur bildet auch für den Genuß der idealen Güter der Besitz der materiellen Güter die unerläßliche Vorbedingung. Und weil nun Armut von allen Gütern des Lebens ausschließt, von den idealen wie von den materiellen, ist jeder berechtigt, ja sogar verpflichtet, so viel Geld als möglich zu erwerben. Daß aber die Weltordnung sich heut in einer Weise gestaltet hat, die das Geld zu einem Mittel macht, um fast alle Lebenswerte zu erringen, ist nach Shaws Ansicht auch kein Unglück. Es ist im Gegenteil eher erfreulich, daß das Mittel zur Erringung der Lebenswerte gerade das Geld ist, — also etwas, das einem jeden zugänglich ist, das von einem jeden erworben werden kann.

Doch es ist besser, wenn man Shaw selbst seine Anschauungen darlegen hört. In der Einleitung zur Buchaus-

gabe schreibt er: „Die Kinder zu lehren, daß es sündhaft sei, sich Geld zu wünschen, das ist der Gipfel der Verlogenheit und die verderblichste Heuchelei. Die allgemeine Achtung vor dem Gelde ist die einzige hoffnungsvolle Tatsache in unserer Zivilisation, die einzige gesunde Stelle in unserem sozialen Bewußtsein. Geld ist das wichtigste Ding auf der Welt. Es bedeutet Gesundheit, Kraft, Ehre, Edelmut und Schönheit ebenso einleuchtend und unleugbar, wie sein Mangel Krankheit, Schwäche, Schande, Niedrigkeit und Häßlichkeit bedeutet. Nicht die geringste seiner Wunderkräfte ist es, daß es gemeine Menschen ebenso sicher zugrunde richtet, wie es edle Menschen kräftigt und fördert. . . . Geld und Leben sind unzertrennlich: Geld ist die Zahlstelle, welche die soziale Verteilung des Lebens ermöglicht; es ist das Leben, so wahr, wie Sovereigns und Banknoten das Geld sind. Die erste Pflicht jedes Bürgers ist es, darauf zu bestehen, unter vernünftigen Bedingungen Geld zu bekommen.“

Das gilt für den einzelnen. Aber auch das ganze Volk, führt Shaw weiter aus, das ganze leidende und unterdrückte Volk soll sich bewußt werden, daß es berechtigt, daß es verpflichtet ist, sich von der Armut zu befreien. Und da auch für jeden von uns die Armut der anderen ein Übel ist, eine Gefahr bildet, so sind wir alle, und so ist namentlich der Vertreter der Gesamtheit, der Staat, verpflichtet, den Armen in ihrem Kampfe gegen die Armut zu helfen. „Gegenwärtig sprechen wir gefühllos zu jedem Bürger: „Wenn du Geld brauchst, verdiene dir welches“, als ob es ihn allein etwas anginge, Geld zu haben oder nicht zu haben!“ Die sozialen Gesetze, Alters- und Krankheitsversicherung und Minimallohn bedeuten die ersten hoffnungsvollen Schritte auf dem Wege, der zur Befreiung des Volkes von der Armut führt.

Auch die Heilsarmee will dem Armen zu Hilfe kommen.

Sie will ihm helfen, indem sie ihn erlöst. Doch jede Erlösung des Armen muß mit seiner Befreiung von der Armut beginnen. Die Heilsarmee nun predigt dem Armen, daß er alles Heil vom Gebet erwarten soll, verspricht ihm eine Entschädigung in der anderen Welt für die Leiden, die er in dieser erdulden muß, und veranlaßt ihn so, sich in sein Los zu fügen. Dadurch wird sie zum Hindernis seiner Befreiung. Denn, sagt Shaw, nur wenn der Arme sich nicht fügt, nur wenn er seines Rechtes, nicht mehr arm zu sein, sich bewußt wird und dieses Recht mit der äußersten Entschlossenheit geltend macht, kann er hoffen, sich von der Armut zu befreien. Erst Brot, dann Gebet — erst ein menschenwürdiges Dasein in dieser Welt, dann die Seligkeit in der anderen — erst Rettung des Körpers, dann Rettung der Seele. Überhaupt, wenn nur der Körper gerettet ist, so ist die Rettung der Seele die sichere Folge. Barbara hat als Major der Heilsarmee einen Bekehrungsversuch an einem zerlumpten Kerl gemacht; der Versuch ist mißglückt; und nun richtet ihr Vater, der Kanonenfabrikant Undershaft, an sie die Aufforderung: „Bring' mir deinen Lumpen her, und ich will seine Seele retten — nicht mit Worten und Träumen, sondern mit achtunddreißig Shilling wöchentlich, einem gesunden Haus in einer hübschen Straße und einer regelmäßigen Tätigkeit!" . . .

Das ist im Wesentlichen der Gedankengang der Komödie — ein Gedankengang, wie man ihn so großzügig kaum im Werke eines modernen Bühnenautors seit Ibsen findet, — ein Gedankengang, dem jeder, mag er sich nun zur Zustimmung oder zum Widerspruch angeregt fühlen, gewiß mit Interesse folgen wird, mit um so größerem Interesse, als auf dem Wege, den die Ideen nehmen, Humor und Esprit ihre ständigen Begleiter sind. Der Dialog funkelt von lustigen Einfällen und sprüht von Geist; und mit einer feinen

und heiteren Kunst, mit echter Lustspielkunst hat der Autor seine Gedanken zur Komödie verarbeitet.

Der erste Akt der Komödie zeigt, wie Mr. Andrew Undershaft, der Kanonenfabrikant, einen Besuch bei seiner Familie macht. Dieser Besuch hat folgenden Grund: Die Kanonenfabrik der Undershaft wurde durch einen Findling gegründet; seitdem besteht die Tradition, daß die Fabrik immer nur auf einen Findling übergehen soll. Die Fabrik soll sich nicht vom Vater auf den Sohn vererben, dessen Ansprüche auf die Leitung des gewaltigen Unternehmens keine andere Begründung haben als die, daß er als Sohn seines Vaters geboren worden ist. „Ich brauche einen Menschen ohne Beziehungen und ohne Schulbildung,“ sagt Mr. Andrew Undershaft, „das heißt einen Menschen, der überhaupt nicht in Frage käme, wenn er nicht ein ganzer Mann wäre.“ Darum will er, der selbst ein Findling war, die Fabrik wieder einem Findling übergeben und seinen Sohn von der Erbschaft ausschließen. Seine Gemahlin, Lady Britomart-Undershaft, hat sich deswegen von ihm losgesagt. Mr. Undershaft hat lange Jahre getrennt von seiner Familie gelebt und nur aufs reichste für deren Unterhalt gesorgt. Die Kinder sind herangewachsen. Lady Britomart wünscht jetzt einmal mit dem Vater über die Zukunft der Kinder zu sprechen, und darum hat sie ihn in ihr Haus geladen. Wie nun der Vater in seiner eigenen Familie Besuch macht, wie er sich durch die Mutter mit seinen Kindern bekannt machen läßt („Ich hatte doch auch einen Sohn. Vielleicht hast du die Liebenswürdigkeit, mir den Herrn vorzustellen, meine Liebe“), das gibt eine reizende Lustspielszene, wenngleich die Voraussetzungen, aus denen sie hervorgeht, nicht gerade wahrscheinlich sind.

Köstlich sind die einzelnen Personen geschildert. Lady Britomart und ihr Sohn Stephen vertreten die englische

Korrektheit, die gesellschaftliche und die moralische. Stephen namentlich, der die normale Erziehung eines jungen Engländers genossen hat, findet in den Grundsätzen, die diese Erziehung ihm eingepflanzt hat, die Antwort auf alle, auch die schwierigsten Fragen. Er weiß, was recht und unrecht ist, und ist sich völlig im klaren über Religion und Moral. „Es gibt nur eine wahre Religion und nur eine wahre Moral,“ erklärt er. Worauf Undershaft antwortet: „Jeder Mensch hat nur eine echte Moral, aber sie ist nicht die gleiche echte für jedermann.“ Und später ist der Vater boshaft genug, in einem Gespräche über die Zukunft des Sohnes zu sagen: „Er weiß nichts und glaubt, daß er alles weiß. Das weist deutlich auf die politische Karriere.“

Dann ist Barbara, eine von Undershafts Töchtern, — ein schönes Mädchen mit warmem Herzen und edlem Sinne — eine der von einem idealen Schimmer umwobenen Frauengestalten, die in manchen Werken Shaws sich finden, die ihren schönsten Schmuck bilden und die erkennen lassen, daß der Satiriker Shaw auch ein Dichter ist. Barbara erträgt es nicht, das übliche Leben einer englischen jungen Dame aus gutem Hause zu führen. Sie will wirken und schaffen, sie sehnt sich nach einer großen Aufgabe. Diese glaubt sie in der Heilsarmee gefunden zu haben; und sie ist ein Heilssoldat von solchem Eifer gewesen, hat solche Erfolge in der Rettung von Seelen erzielt, daß sie zum Major befördert und daß ihr die Fahne anvertraut worden ist.

Ihr Verlobter ist Cusins, ein junger Professor des Griechischen, der, weil er Barbara liebt (Undershaft bemerkt skeptisch: „Wie alle jungen Menschen übertreiben Sie gewaltig den Unterschied zwischen einer jungen Dame und einer andern“), auch bei der Heilsarmee eingetreten ist und die Trommel schlägt, mit Virtuosität, wenngleich ohne innere Überzeugung.

Cusins, der selbstverständlich zum Schluß Undershafts Fabrik übernimmt und zu diesem Zweck sich sogar als Findling zu legitimieren weiß, tritt in dem Stück auf als lebendiger Beweis für Shaws Lehrsatz, daß es die erste Pflicht jedes Bürgers ist, darauf zu bestehen, unter vernünftigen Bedingungen Geld zu bekommen. Er ist infolgedessen eine gänzlich konstruierte, gänzlich unmögliche Figur, ist jedoch so liebenswürdig, so amüsant, so geistreich, daß man gern seine Unmöglichkeit vergißt.

Endlich Mr. Andrew Undershaft selbst. Das Vorbild, nach dem der Kanonenfabrikant gestaltet ist, sind gewisse amerikanische Trustmagnaten. Er soll in seiner ganzen Härte und Rücksichtslosigkeit jenen Großkapitalismus repräsentieren, der kein anderes Ziel kennt als die Anhäufung von Reichtümern. Undershafts Motto lautet: „Ohne Scham!“ Er ist zynisch genug, von sich zu sagen: „Ich bin ein Millionär; das ist meine Religion.“ Und an einer andern Stelle, wo von Erlösung gesprochen wird: „Ich glaube an zwei Dinge, die für die Erlösung nötig sind: Geld und Schießpulver.“ Ein verhungerter armer Teufel äußert in einem Gespräch mit Undershaft: „Ich möchte nicht Ihr Gewissen haben — nicht um Ihr ganzes Einkommen.“ Undershaft erwidert: „Ich möchte nicht Ihr Einkommen haben — nicht um Ihr ganzes Gewissen.“ Auch Undershaft ist nämlich ein geistvoller Mann, wie alle Personen, die Bernard Shaw reden läßt. Und da er so viel Geist besitzt, da er so viel Schönes und Bedeutendes zu sagen hat, wirkt er nicht unsympathisch, trotz der Brutalität seiner Grundsätze. Zugleich deutet der Dichter an, daß selbst die Gewissenlosigkeit eines Undershaft doch auch einem ethischen Zwecke zugute kommt, daß auch die Millionen, die er zusammenrafft, indem sie Tausenden von Arbeitern ein erträgliches Leben sichern, bei dem großen Erlösungswerk mitwirken,

dem Werk der Erlösung von der Armut. Der Fortschritt und die Entwicklung der Menschheit sind die höhere Macht, die auch die Millionengroßmacht eines Undershaft, er mag es wollen oder nicht, in ihren Dienst stellt. So denkt es sich wenigstens der Dichter; und so ist es wohl zu verstehen, wenn Undershaft, dessen Werkstätten und Arbeiterhäuser eine eigene Stadt bilden, auf die Frage: „Wer beherrscht diesen Ort?" die dunkle Antwort gibt: „Ein Wille, von dem ich ein Teil bin."

Das sind die Hauptpersonen des Lustspiels, dessen hübsche und originelle Grundidee in einer Wette besteht, in einer Wette um Seelen nach dem Muster derjenigen, die im Vorspiel zum „Faust" der Herrgott mit dem Teufel abschließt. Im Verlauf des Besuches, den im ersten Akte Mr. Undershaft bei seiner Familie abstattet, lernen Vater und Tochter sich gegenseitig kennen und schätzen. Jeder möchte des andern Seele gewinnen, jeder setzt sein Glaubensbekenntnis auseinander und möchte den andern dazu bekehren. Schließlich kommt folgender Handel zustande: Undershaft verpflichtet sich, Barbara in dem Schuppen in West-Ham zu besuchen, wo die Heilsarmee ihr Hauptquartier aufgeschlagen hat, und Barbara verspricht, am folgenden Tage dem Mr. Undershaft in seinen Kanonenwerken einen Gegenbesuch abzustatten.

Der zweite Akt spielt im Schuppen zu West-Ham bei der Heilsarmee und zeigt, wie Barbara ihre Wette verliert. Undershaft erscheint pünktlich, er bringt die größte Sympathie, das größte Entgegenkommen für die Heilsarmee mit, er leistet Barbara bei ihren Barmherzigkeits- und Bekehrungswerken Gesellschaft — aber er weicht keinen Schritt von seinem Bekenntnis, das sich in die Glaubenslehre: „Ich bin ein Millionär" zusammenfaßt. Ja, seine Lehre triumphiert sogar über diejenige der Heilsarmee; und nicht nur, daß es Bar-

bara nicht gelingt, ihren Vater zu bekehren, — macht auch noch der Vater den Glauben der Tochter an die Heilsarmee zunichte.

Als ihre heiligste Aufgabe betrachtet die Heilsarmee die Besserung schlechter Menschen; mit besonderer Liebe und Begeisterung hat Major Barbara dieser Aufgabe sich hingegeben. Eine Szene im zweiten Akt der Komödie, eine Szene von großer psychologischer Feinheit, zeigt, wie Major Barbara sich bemüht, einen Übeltäter zu bessern. Ein Zuhälter hat einem Heilsarmeemädchen, einer Untergebenen von Major Barbara, einen Faustschlag versetzt. Nachher schämt er sich der rohen und feigen Tat und hat das dringende Bedürfnis, von dieser peinigenden Empfindung loszukommen. Er bietet alles mögliche auf, um Barbaras Vergebung zu erlangen, und bringt zuletzt sogar ein Goldstück für die Heilsarmee herbei. Allein Barbara weist alles zurück und sucht dem Burschen klar zu machen, daß eine Tat, die ein Mensch getan, ihm kein anderer vergeben, und daß nur der Täter selbst sich von Gewissensqual und Reue befreien kann, indem er sich bessert. Ob dies wirklich die Ideen der Heilsarmee sind, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls sind es diejenigen von Bernard Shaw, der dafür die Formel von der „Unerbittlichkeit der einmal begangenen Tat“ geprägt hat und dieser Formel die tiefen und wahren Worte hinzufügt: „Man wird niemals hohe Sittlichkeit von Menschen erreichen, die sich einbilden, ihre Missetaten seien widerruflich und verzeihlich.“

Barbaras Besserungswerk wird unterbrochen durch eine hohe Würdenträgerin der Heilsarmee, die frohe Kunde bringt. Die Heilsarmee ist in großer Not; sie braucht viel Geld für ihre Armenpflege; und sie muß zehntausend Pfund haben, um ihre Schuppen in West-Ham und anderen Stadtteilen

offenhalten zu können. Nun teilt die Kommandantin mit, daß das heißersehnte Geld gefunden ist. Ein großer Branntweinbrenner will fünftausend Pfund geben. Bleibt also nur noch die Hälfte aufzubringen; und es versteht sich von selbst, daß Mr. Undershaft sich bereit erklärt, die übrigen fünftausend Pfund beizusteuern.

Dies bedeutet das Ende von Barbaras Laufbahn als Major der Heilsarmee. Eben hat sie sich noch geweigert, von einem Übeltäter Geld anzunehmen, und hat seine Seele verlangt. Und hier sind zwei Männer, deren Tun von einer ganz ungeheuren Verderblichkeit ist, — ein Branntweinbrenner, der das Volk vergiftet, und ein Kanonenfabrikant, der den Völkern die Werkzeuge liefert, um sich gegenseitig zu morden, — und hier läßt die Heilsarmee mit sich handeln, von diesen Übeltätern fordert sie nicht die Seele, sondern sie nimmt ihr Geld. So ist die Heilsarmee sich selbst untreu geworden, und Barbara kann ihr nicht mehr treu bleiben.

Im nächsten Akt besucht die gesamte Familie den Mr. Undershaft in seiner Kanonenfabrik, besichtigt die musterhaften Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen des Etablissements und hört dem Kanonenfabrikanten zu, der in einem Redestrom, der ergiebiger ist als je zuvor, seine Weltanschauung darlegt. Und Barbara entschließt sich, mit ihrem Vater zu leben, nicht ohne natürlich ihren Verlobten Cusins zu heiraten, der, wie erwähnt, die Fabrik übernehmen wird.

Aber dieser Entschluß ist nicht nicht etwa die Kapitulation des Majors Barbara. Denn Barbara will weiterkämpfen, wenn auch nicht mit den Waffen der Heilsarmee. Mr. Undershaft hat einmal geäußert: „Es ist eine leichte Sache, hungernde Menschen zu bekehren mit einer Bibel in der einen Hand und mit einem Stück Brot in der andern.“ Durch Verabreichung von Brot, durch Verheißung von Himmelslohn

will Barbara nicht mehr bekehren. „Laßt Gottes Werk um seiner selbst willen geschehen,“ ruft sie aus, „das Werk, das zu tun er uns erschaffen mußte, weil es nur von lebenden Männern und Frauen vollbracht werden kann!“ Die lebendige Einwirkung des Menschen auf den Menschen, der Segen, den eine edle Frau um sich verbreitet, das allein werden fortan Barbaras Kampfmittel sein. So wird sie auch in Zukunft Seelen retten, und so wird Major Barbara mit ihrer Fahne sterben.

„Richard III.“ im „Königlichen Schauspielhause“

Das „Königliche Schauspielhaus“ ist zur Zeit in Berlin das einzige Theater, in dem die Klassiker wenigstens einigermaßen zu ihrem Rechte kommen. Gewiß fehlt es dort, wie überall, an schauspielerischen Individualitäten; aber das Niveau der Darstellung ist doch ein sehr achtungswertes. Gewiß ist, was ja das Erbübel der Berliner Königlichen Bühne bildet, der Ton der Schauspieler manchmal allzu pathetisch und deklamatorisch; aber die meisten verstehen es doch wenigstens, Verse und Prosa zu sprechen, was in einer Epoche, in der auf den deutschen Bühnen die Sprechkunst gänzlich in Verfall geraten ist, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Gewiß macht sich der Hoftheater-Geist allzu bemerkbar in mancher Vorstellung, die ihren Schwung verliert, weil gar zu sehr nach Vornehmheit getrachtet wird; aber auf der anderen Seite erwecken die Klassiker-Aufführungen des Königlichen Schauspielhauses fast sämtlich den Eindruck, daß in ihnen das Drama als die Hauptsache gilt und daß man nach besten Kräften bemüht ist, zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter erstrebt hat. Das will etwas sagen in der Zeit Max Reinhardts, in der Zeit der „genialen“ Regisseure, die im Ausstattungsprunk die Dichtung erdrücken und denen das klassische Drama überhaupt nur als Mittel dient, um ihre Inszenierungskünste zu produzieren. Die „moderne“ Kritik behandelt natürlich das „Königliche Schauspielhaus“ mit Nichtachtung. Ein Kritiker kann überhaupt seine Modernität durch nichts deutlicher beweisen, als dadurch, daß er auf das Schauspielhaus

schimpft. Nun ist, wie gesagt, im „Königlichen Schauspielhause“ gewiß Manches zu tadeln; aber die Verachtung der Modernen ist gänzlich ungerechtfertigt, und man wird es vielleicht dem Berliner Hoftheater einst noch danken, daß es sich so gänzlich vom „Reinhardtismus“ freigehalten, daß es die Klassiker weiter in der Art dargestellt hat, in der sie früher gespielt worden sind, und daß es die Errungenschaften der Vergangenheit bewahrt hat in einer Zeit, die jeden Zusammenhang mit der Tradition verloren hat.

Insbesondere die Shakespeare-Aufführungen des „Königlichen Schauspielhauses“ sind sehenswert trotz oder gerade wegen derjenigen der Reinhardt-Bühne. Seit einigen Jahren hat die Hofbühne daran gearbeitet, einen Zyklus der Königs-Dramen zustande zu bringen, und so hat sie denn auch, in einer verdienstlichen Aufführung „Richard III.“ wieder ins Repertoire aufgenommen, welches Drama in Berlin lange nicht gespielt worden ist. Da man bei einer Klassiker-Vorstellung des „Königlichen Schauspielhauses“ nicht über die Gestalt zu berichten hat, die ein Regisseur, der sich in Bühnenbildern „auslebt“, dem Stücke gegeben hat; da im Gegensatze zur Reinhardt-Bühne, wo man Shakespeare-Dramen von Max Reinhardt zu sehen bekommt, die Shakespeare-Dramen im „Königlichen Schauspielhause“ von Shakespeare selbst sind, so hat auch der Referent die Freude, sich ausschließlich mit dem Dichter und seinem Werk beschäftigen zu dürfen.

Im „Königlichen Schauspielhause“ sieht man also wieder einmal den schlimmen Gloster über die Bühne hinken. Am Sarge des gemordeten Königs wird die Witwe seines Sohnes von dem Mörder gefreit, der auch ihren Gatten erschlagen, und Clarence wird im Tower hinterrücks erstochen. Untat häuft sich auf Untat, die Szene hallt von Weiberflüchen wider, Gespenster streichen um das Lager des Verbrechers. Zum

Schlusse unterliegt die Hölle, Richard fällt, und Richmond, der Gottes Streiter ist, setzt sich die Krone Englands auf das Haupt.

Das ist sehr spannend und manchmal sehr ergreifend — manchmal, nicht immer. Einiges ist gar zu historisch. Um alles mitgenießen zu können, sind bedeutende Vorkenntnisse in der englischen Geschichte nötig. Shakespeare spricht zu Leuten, die in den Zwisten der Häuser York und Lancaster, in den Kriegen der weißen und roten Rose genau Bescheid wissen. Diese Leute waren im Parkett des Londoner Globe-Theaters gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts sicherlich zahlreicher vorhanden, als am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts im Parkett des Berliner Schauspielhauses. Es ist ein Nachteil der Unsterblichkeit, daß der Dichter sein Publikum überlebt. Wer die englische Geschichte des Mittelalters nicht gegenwärtig hat, soll wenigstens die Erinnerung an Shakespeares „Heinrich VI." mit ins Theater bringen, zu dessen drei Teilen „Richard III." die Fortsetzung bildet. In dem späteren Drama führen viele Beziehungen auf das frühere zurück. Die Exposition zu „Richard III." steht in „Heinrich VI." Darum ist es so schwierig, sich unter all' den Königen zurechtzufinden, die in „Richard III." vorkommen. Das Stück ist voll von Königen, und alle spielen eine Rolle — die regierenden Könige und diejenigen, die regieren möchten, die lebenden, die sterbenden und die toten.

Von all den Königen, und nicht von den Königen allein, stammen all die Witwen, die in dem Drama auftreten. Der Mörder geht seinem Ziele zu, und in schwarzer Schar ziehen jammernd und verfluchend die Witwen hinter ihm drein, als sichtbare Zeichen der Trauer, die er auf seinem Wege zurückläßt. Das ist eine großartige dichterische Vision. Wenn es nur nicht gar so viel Witwen wären! Es wird so viel gemordet,

daß man die Übersicht verliert; eine ganz besondere Aufmerksamkeit ist nötig, um sich immer darüber klar zu sein, zu welchem toten Manne jede dieser schwarzen Frauen gehört. Einmal halten sie untereinander so eine Art Repetitorium ab — vielleicht um sich selber zurechtzufinden: „Dein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn, — Dein war ein Richard, doch ein Richard schlug ihn, — Mein war ein Richard auch, und du erschlugst ihn, — Dein war ein Clarence auch, und Richard schlug ihn ꝛc.“ Das ist überaus kompliziert. Zudem gibt es Witwen aus verschiedenen Ermordungszyklen. Es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer darin umgebracht werden, und es gibt Witwen, die zu dem Drama gehören, weil ihre Männer in einem anderen Drama umgebracht worden sind. Kurzum, es ist nicht leicht, sich zurechtzufinden. Margaretha, Witwe König Heinrichs VI., steht ganz in einem anderen Drama und tritt in „Richard III.“ nur auf, um Diesem oder Jenem unangenehme Dinge zu sagen. Diese Witwe wird zum Verfluchen verwendet. Hie und da, wenn einige Leute auf der Bühne versammelt sind, erscheint sie, ohne daß ein Grund für ihr Erscheinen vorläge, und ruft das Verderben auf die Anwesenden herab. Ihre Flüche wirken sicher. Wehe dem, der davon getroffen wird! Aber während man mit den meisten anderen Witwen dramatisch bekannt gemacht wird, indem man die Ermordung ihrer Männer zu sehen bekommt, begreift man hier eigentlich nicht recht, warum diese Dame, die man nicht kennt, sich gar so sehr ereifert.

Margaretha flucht wundervoll. Sie sagt zermalmende Verse. Es ist kein Wunder, daß der verloren ist, den diese tötlichen Worte treffen. Die Dichtung spricht hier die Sprache der Hölle. Sie spricht die Sprache hinreißender Leidenschaft, wenn vor der Schlacht die beiden Feldherren, Richard und

Richmond, ihre Truppen zum Kampfe anfeuern. Namentlich von Richards Rede vor der Schlacht schreibt Georg Brandes: „Es ist eine Wildheit, ein Hohn, eine volkstümliche Beredsamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos der Marseillaise deklamatorisch, ja akademisch erscheint.“ Überhaupt ist, mag auch sonst manches alt geworden und verblaßt sein, das Unsterbliche in dem Drama die Sprache — diese Sprache, die an Ideen (Otto Ludwig widmet der „Gedankenhaftigkeit“ des Dialogs in „Richard III.“ ein eigenes Kapitel), ebenso reich ist, als an herrlichen Bildern, diese Sprache voll Geist, Kraft und Schönheit.

„Richard III.“ ist ein Jugenddrama Shakespeares. Daher vielleicht die über alle Maßen düstere Weltanschauung, die es erfüllt. Es ist der Pessimismus nach den ersten Enttäuschungen — von allen Arten des Pessimismus die radikalste. Die Jugend bringt ein Programm mit, nach dem die Welt sich zu richten hat; und da die Welt sich nicht danach richtet, wird sie überhaupt abgelehnt. Erst später lernt man die große Weisheit, daß dem Menschen, weil die Welt sich ihm jedenfalls nicht anpaßt, nichts übrig bleibt, als sich der Welt anzupassen, und daß das viele Schlechte, das nun einmal zur Welt gehört, ertragen werden muß und ertragen werden kann, indem man versucht, eine Kompensation dagegen in dem wenigen Guten zu finden, das ja schließlich doch auch zur Welt gehört. Immerhin, der Kontrast muß ungeheuer gewesen sein zwischen dem Bilde des Lebens, das in seinem Kopfe ein Jüngling trug, der William Shakespeare hieß, und der jämmerlichen Wirklichkeit. Die Enttäuschung, die dieser Kontrast gebar, hat das Jugenddrama inspiriert. Es ist ein Drama, in dem das Gute mit Sicherheit dem Schlechten unterliegt. Gewalt tritt alles Recht zu Boden. Die Lüge triumphiert,

die Unmenschlichkeit siegt. Wer am besten morden kann, ist König. Das Gewissen regt sich nirgends. „Es wird aus Städten und Flecken vertrieben als ein gefährlich Ding, und jedermann, der gut zu leben denkt, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen,“ wird in dem Drama gesagt. Und mit Liebe und Treue ist es so bestellt, daß die Frau, die den gemordeten Vater ihres gemordeten Gatten zu Grabe geleitet, sich in den Mörder verliebt, der ihr begegnet.

Diese schaudervolle Welt wird von einem haarsträubenden Schurken beherrscht. Das zeigt sich gleich zu Anfang der Tragödie. Das Stück beginnt mit einem Monolog, in dem Richard dem Publikum mitteilt, daß er ein Bösewicht ist. Etwas kindlich, diese Mitteilung. Denn in Wirklichkeit gibt es kaum einen Schurken, der sich einen Schurken nennen möchte, schon deshalb, weil fast jeder Schurke sich für einen ehrlichen Mann hält. Allerdings ist Richard der schwärzeste Bösewicht, der jemals da war. Er ist ganz einheitlich schwarz, sozusagen schwarz rundum, ohne irgend welche lichte Stelle. Auch hierin zeigt sich, daß der Dichter jung war, der „Richard III.“ schrieb. Denn die Jugend, welche die Bösewichter im wesentlichen doch nur aus der Theorie kennt, pflegt sie sich als eine besondere Art Menschen vorzustellen: sie sind schwarz, und die anderen sind weiß; sie sind schlecht, und die anderen sind gut oder wenigstens besser; und die schlechten Menschen üben das Böse gleichsam als Beruf aus, den ganzen Tag lang. Dieser jugendlichen Auffassung widerspricht das Leben, in dem Gut und Böse so durcheinander gemischt sind, daß es keine Schurkerei gibt ohne ein wenig Ehrlichkeit, und wohl auch keine Ehrlichkeit ohne ein wenig Schurkerei.

Die jungen Dichter haben eine Vorliebe für böse Menschen. Kein Jugenddrama ohne einen furchtbaren Intri-

ganten. Der junge Shakespeare hat den dritten Richard geschildert, und der junge Schiller den Franz Moor. Der Richard ist aber eine dem Franz weit überlegene Kanaille. Franz Moor ist ein Übeltäter, weil er eben als Übeltäter auf die Welt gekommen ist; er ist schurkisch aus keinem anderen Grunde als aus Schurkerei. Hingegen hat Shakespeare den Richard III., den er in der Chronik als historische Figur vorfand, mit großartigen Zügen psychologisch motiviert. „Von der Natur um Bildung falsch betrogen,“ ward Richard in die Welt gesendet. Aber er ist nicht gesonnen, sich betrügen zu lassen, wenn auch die Natur, die übermächtige Natur selber der Betrüger ist. Übermacht? Es gibt keine Übermacht. Durchdringender Verstand und eiserner Wille können auch die Natur zwingen. Und Richard kämpft gegen die Natur, um ihr mit Gewalt den Anteil an den Herrlichkeiten der Erde zu entreißen, den sie ihm versagt hat. Er ringt danach, sein Schicksal von sich abzuschütteln und sich aus eigener Kraft ein neues zu schaffen. Dieser Ringkampf Richards gegen das Schicksal macht den Inhalt des Dramas aus. Das Drama spielt sich ab zwischen dem Menschen und der Natur; und die Frage: „Wer wird stärker sein?“ schafft die dramatische Spannung.

Lessing, als er über Weisses „Richard III.“ schrieb, hat sich bemüht, den Nachweis zu erbringen, daß auch ein Schurke dramatisch sein könne. Er hat versucht, diesen Charakter mit der aristotelischen Formel von Furcht und Mitleid in Einklang zu setzen, welche damals als Gesetz die Tragödie beherrschte. Wir haben heute mit der aristotelischen Formel nichts mehr zu tun. Wir können ruhig zugeben, daß Richard III. Furcht einzuflößen vermag, aber Mitleid keineswegs. Trotzdem wirkt er auf der Bühne. Er wirkt, wie eben ein Spieler wirkt, der eine verwegene Partie durchführt. Jedes hohe und kühne

Spiel ist dramatisch; und das Dramatische an diesem Drama ist, daß es ein hohes und kühnes Spiel vorführt.

Die Tragödie von Richard III. ist also, soweit die Hauptfigur in Betracht kommt, eher aufregend als erschütternd. Erschüttern kann im Drama doch nur das Menschliche. Richard aber wächst weit über das Menschliche hinaus. So ist er eigentlich ein Mann ganz nach dem Herzen der modernen Philosophie. Er spricht, als wenn er Nietzsche gelesen hätte: „Gewissen ist ein Wort für Feige nur, zum Einhalt für den Starken erst erdacht.“ Durch die praktische Anwendung dieser Herrenmoral gelangt er auf den Thron, nachdem er den Weg dahin sich freigemordet hat. Hier hat man endlich einmal Gelegenheit, von dem heutzutage so viel gerühmten Übermenschen sich ein Bild zu machen. Der Übermensch sieht aus wie Richard III.

Richard hat drei Akte lang gemordet. Alle, die Anspruch auf den Thron haben, sind beseitigt, und Richard setzt sich im vierten Akte die Krone auf. Nun erwartet man den Höhepunkt des Stückes: Welch ein König wird dieser Mörder sein? Wie wird er regieren? Wie wird der größte dramatische Dichter diese größte dramatische Aufgabe lösen, einen Verbrecher zu zeigen, der die höchste Würde der Welt ausübt? Es ist erstaunlich, daß er nicht den mindesten Versuch macht, sie zu lösen. Der erwartete Höhepunkt des Dramas bleibt aus. Richard regiert überhaupt nicht. Er ordnet noch rasch einen Mord an, diesmal zur Abwechslung einen doppelten, und zieht gleich ins Feld. Vom Throne steigt er unmittelbar aufs Pferd; und man weiß, daß er bald darauf für ein Pferd sein Königreich hinzugeben bereit ist. Warum die Eile? Gewiß, Richmond, der „fade Richmond“, ist von der Bretagne herübergesegelt und hat Truppen gelandet. Der Feind drängt. Aber wenn der Dichter nur gewollt hätte, so hätte

die Überfahrt von der Bretagne nach England etwas länger gedauert. Richard hätte einen Akt lang regiert, und Richmond hätte erst im nächsten Akt zu drängen angefangen. Weshalb also bleibt uns der Dichter die psychologische Pointe des Dramas schuldig?

Er bleibt sie uns schuldig, weil nichts davon in dem Historien-Buche steht, das ihm als Quelle gedient hat. Wie zu manchem anderen seiner Dramen, so hat er auch den Stoff zu diesem aus Holinsheds Chronik entnommen. Holinshed, oder vielmehr Thomas Morus, dessen Geschichte Richards III. Holinshed in sein Buch aufgenommen hat, enthält keinen Bericht über die Ausübung der Herrscherwürde durch Richard III. Folglich übt er auch im Drama nicht die Herrscherwürde aus. Man muß Holinsheds Geschichte lesen, um zu sehen, mit welcher peinlichen Genauigkeit Shakespeare sich an sie gehalten hat. Das Drama war von Anfang an gar nicht auf eine psychologische Pointe angelegt. Was von Psychologie in dem Stücke ist, ist nur so nebenher, halb unbewußt vielleicht, hineingekommen. Die Hauptsache war: die Geschichte Richards III. auf die Bühne zu bringen, so wie sie im Buche stand. Kein Detail, auch nicht das kleinste, ist ausgelassen. Richard kommt in die Ratsversammlung, die den Tod des Lord Hastings beschließen wird, und bittet den Bischof von Ely, ihm Erdbeeren aus seinem Garten holen zu lassen. Es hat im Drama nicht den mindesten Sinn, daß Richard in diesem Augenblicke sich Erdbeeren holen läßt. Aber der Chronist hat diese Einzelheit verzeichnet. Folglich muß Shakespeares Richard ebenfalls Appetit auf Erdbeeren bekunden, ehe er den Lord Hastings aufs Schaffot führt, so dunkel auch der Zusammenhang bleibt zwischen dem Tode dieses Würdenträgers und den Erdbeeren des Bischofs von Ely.

Warum so viel historische Treue? Vielleicht hat es das

Publikum so gewollt, das immer sein Augenmerk vor allem auf das Stoffliche richtet. Vielleicht kam es den Herrschaften im Parkett des Globe-Theaters viel weniger darauf an, eine neue Dichtung von Shakespeare kennen zu lernen, als vielmehr darauf, den Richard III., jenen blutigen Richard, der so schreckliche Erinnerungen im Lande zurückgelassen hatte, leibhaftig auf der Bühne zu sehen. Je leibhaftiger der Richard war, um so besser war das Stück. Darum mußte Shakespeare so genau seinen Holinshed lesen. Darum mußten sogar die Erdbeeren des Bischofs von Ely auf das Theater. Der Dichter folgt Schritt für Schritt dem Chronisten. Holinshed, nicht Shakespeare bestimmt den Gang der Handlung. Und wie die Historie ein Hintereinander von Ereignissen ist, so ist dieses Drama, das sich, unter Verzicht auf einen kunstgerechten dramatischen Aufbau, von der Historie allein seinen Weg vorzeichnen läßt, ein Hintereinander von Szenen geworden, denen allein die Hauptfigur einen dramatischen Zusammenhang gibt, eine Aufreihung von Bildern, von „gewaltigen Freskobildern“, wie Lessing sagt. Deshalb wird man dem Urteil Otto Ludwigs, daß „Richard III.“ das Muster eines historischen Dramas sei, kaum beipflichten können. Das Stück ist kein Muster eines historischen Dramas, weil darin Historie und Drama sich nicht gegenseitig anpassen, weil vielmehr die Historie als unumschränkte Gebieterin über das Drama schaltet. „Richard III.“ ist weniger ein Drama als eine dramatisierte Chronik.

Unter diesen Umständen gibt vom dramatischen Genie Shakespeares die Tragödie mehr in einzelnen Szenen Kunde, als in ihrer Gesamtheit. Der Dichter ist den Weg gegangen, den ihm der Chronist anwies. Aber manchmal hat er Halt gemacht, um dieses und jenes auszumalen. Da offenbart sich in unvergänglichen Zügen das Walten der Meisterhand.

Man muß sich diese Stellen heraussuchen, man muß das Drama szenenweise genießen.

Von allen Szenen die berühmteste ist diejenige, die sich am offenen Sarge König Heinrichs IV. abspielt zwischen Anna und Richard, der den König und dessen Sohn Eduard, Annas Gemahl, ermordet hat. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ Die Frage ist nur, ob es tatsächlich möglich ist, in solcher Laune ein Weib zu freien. Shakespeare war auf die Frauen schlecht zu sprechen, als er die Szene schrieb. „Da seht die Weiber!“ sagt der Dichter. „Sie können keinem widerstehen, der ihnen schmeichelt. Sie werfen sich dem Mörder ihres Gatten in die Arme, wenn er ihnen versichert, daß sie ein schönes Gesicht haben.“ Man merkt sehr deutlich, daß die Szene gegen Irgendeine geschrieben ist, gegen Irgendeine, die dem Dichter Herzeleid bereitet hat, weil sie Irgendeinem nicht widerstanden hat. Für die Sünden dieser Einen muß die arme Prinzessin Anna büßen. Sie ist dabei doch gar zu übel weggekommen. So eitel und pflichtvergessen ist wohl Keine. In Wirklichkeit hätte Anna mit Entzücken zugestoßen, als der Mörder ihr seine Brust bot, — mit Entzücken um so mehr, da der Mörder abschreckend häßlich war. Die Sinnesänderung ist nicht genügend motiviert. Es ist undenkbar, daß eine Frau in fünf Minuten vom grenzenlosen Abscheu zur Liebe gelangt. Namentlich die fünf Minuten sind unwahrscheinlich. Wenn es noch fünf Tage wären!

Die Brautwerbung am offenen Sarge ist gar zu paradox. Die erste Szene, die hinreißt und erschüttert, ist jene, die den Tod des Clarence schildert. Düster schleichen die Ahnungen der Katastrophe voraus: dieser Traum des Clarence mit der wundervollen Beschreibung des Meeresgrundes, diese seine prophetisch schwermütigen Worte über den Unwert aller fürstlichen Herrlichkeit, die „ein äuß'rer Glanz nur ist für eine

inn're Last.!“ Nun streckt er sich aufs Lager nieder, um im Schlaf sein Leid zu vergessen. Da aber kommen schon die beiden Mörder. Trotzdem ist es noch fraglich, ob Clarence sterben wird. Denn von den beiden Mördern ist der eine sentimental — überdies, nach seinen Äußerungen über das Gewissen zu urteilen, der geistreichste Mörder, der jemals gemordet hat. Der brutale Bandit will zur Tat schreiten, der sentimentale hat Bedenken. Die Zeit vergeht, und Clarence erwacht. Ein gräßliches Erwachen: sich den Schlummer aus den Augen zu reiben und an seinem Bette seine Henker zu sehen. Wie er um sein Leben bittet — mit leidenschaftlicher Beredsamkeit um sein Leben bittet! Es ist bedauerlich, daß man einem Mörder nur dann ins Gewissen reden kann, wenn er eines hat. So kommt es, daß Clarence's Beredsamkeit zwar Erfolg hat, indem nämlich der sentimentale Mörder in Rührung hinschmilzt, daß jedoch dieser Erfolg nur ein halber ist, insofern, als der brutale Mörder dem Clarence sein Messer in den Rücken stößt.

Shakespeare hat unablässig sich mit den Pietisten herumschlagen müssen. Die Mucker haben sich selbst an diesen herrlichen Mann herangewagt und haben ihm das Leben verbittert. Aus der Szene in Baynards-Schloß hört man den Haß des Dichters gegen seine frommen Peiniger heraus. Richard, obwohl er längst entschlossen ist, sich die Krone aufzusetzen, läßt sich doch erst von den Bürgern Londons darum bitten. Lord Mayor und Aldermänner kommen nach Baynards-Schloß und finden den Prinzen in Andachtsübungen versunken. Die Krone? Was ist die Krone einem Manne, der im Begriffe ist, für sein Seelenheil zu beten? „Wenn fromme, andächt'ge Männer einmal sind beim Rosenkranz, so zieht man schwer sie ab: So süß ist brünstige Beschaulichkeit.“ Es kostet Mühe, Richard zu bewegen, daß er überhaupt sich zeigt. End-

lich erscheint er zwischen zwei Bischöfen, „zwei Tugendpfeilern für ein christlich' Haupt“, und hält in der Hand ein Gebetbuch, „die wahre Zier, woran man Fromme kennt.“ Das ist bereits der Tartuffe, ein Jahrhundert vor Molière. Nur hat Shakespeare die fromme Heuchelei der einen und die fromme Einfalt der anderen noch blutiger verhöhnt, weil er einen zehnfach verruchten Mörder zeigt, der bloß ein Gebetbuch zur Hand zu nehmen braucht, um für einen gottgefälligen Mann gehalten zu werden.

Die große Szene der Geister-Erscheinungen macht keinen rechten Eindruck. Es sind gar zu viele Geister auf einmal. Der Spuk ist kompliziert; und auch das Schauerliche wirkt nur, wenn es einfach ist. Die Schrecknisse stumpfen sich ab, wenn sie gehäuft werden. Überdies: Gespenster, die in Gesellschaft auftreten, sind keine rechten Gespenster. Sie tun damit ein Bedürfnis nach Geselligkeit kund, das ihrem unheimlichen Wesen widerspricht. Jedes Gespenst, das etwas auf sich hält, spukt einzeln. Endlich reden die Geister in „Richard III.“ zu viel. Wie soll man sich vor Gespenstern fürchten, die über englische Politik sprechen?

Zwei sizilianische Schauspieler
Giovanni Grasso — Mimi Aguglia

Giovanni Grasso, der gefeierte sizilianische Schauspieler, kam zu einem Gastspiel nach Berlin und trug einen Mißerfolg davon. Am Abend seines ersten Auftretens allerdings sah er ein enthusiastisches Publikum. Als er jedoch einige Wochen später sich von Berlin verabschiedete, waren nur wenige gekommen, um ihm zum letztenmal zu applaudieren. In dem halbleeren Hause zeigte man sich mit Interesse einen geheimnisvollen Fremden, weil von ihm die Sage ging, daß er sein Billett bezahlt habe.

Grassos Mißerfolg in Berlin hat die Berliner Kritik herbeigeführt. Es hat nichts geholfen, daß in dem Vorwort zu einer Broschüre, die im Theater zu kaufen war, der Ästhet Vollmöller, der Unternehmer des Grasso-Gastspiels, in recht würdeloser Schmeichelei von der Berliner Kritik gesagt hat, sie übertreffe an Komplexität der Persönlichkeiten die Kritik aller anderen Länder, und daß er Berlin die Theaterhauptstadt der Welt genannt hat. Es hat auch nichts geholfen, daß — um im Sinne Vollmöllers zu reden —— Theaterprovinzstädte, wie Rom und Paris, sich für Grasso begeistert haben. Die Berliner Kritik hat Grasso als einen italienischen Durchschnittsschauspieler, als einen gewöhnlichen Kulissenreißer behandelt.

Das Verdikt, das die Berliner Kunstrichter über den sizilianischen Schauspieler gefällt haben, ist ein ungerechtes;

und Giovanni Grasso hat in Berlin nicht die Aufnahme gefunden, die seiner eigenartigen und bedeutenden Persönlichkeit gebührt. Es spricht doch jedenfalls für einen Bühnenkünstler, wenn er auf einen Schriftsteller vom Range Jean Richepins so zu wirken vermag, daß dieser den Ausspruch tut: „J'ai été profondément remué par le réel génie de Grasso.“ Allerdings besitzt der französische Dichter schöner Vagantenlieder und effektvoller Bühnenstücke nicht jene Komplexität der Persönlichkeit, wie sie, nach Vollmöller, einigen Berliner Kritikern zu eigen ist.

Grassos äußere Erscheinung ist nicht gerade verführerisch. Nun haben sich die berühmten Mimen unserer Zeit im allgemeinen gewiß nicht durch Schönheit ausgezeichnet. So häßlich jedoch wie Grasso ist noch keiner gewesen. Auf einem großen (Grasso überragt alle Mitspieler fast um Hauptteslänge), ungeschlachten Körper sitzt ein plumper Kopf. Die Gesichtszüge sind auch nichts weniger als edel: eine dicke Knollennase über einem breiten Mund. Die Augen freilich sind groß, schwarz, feurig, echt italienisch; und echt italienisch ist auch das rabenschwarze Haar, das in der ganzen Fülle seines Wuchses den Scheitel bedeckt. Dieses Haar spielt sozusagen immer mit. Denn eine der Lieblingsgesten Grassos ist es, sich mit der Hand durch das Haar zu fahren oder sich den Kopf zu kratzen. Die Gebärde des Kopfkratzens ist vielleicht nicht sehr ästhetisch; aber die Ästhetik gehört wahrscheinlich zu denjenigen Dingen, die Grasso die geringsten Sorgen machen. Besonders merkwürdig sind die Hände, — riesige Hände, die an langen Armen sich bewegen, wahre Bärentatzen. Die Stimme hat keinen italienischen Wohllaut. Sie soll ihn einst gehabt haben; erst vor einigen Jahren hat Grasso auf einer amerikanischen Tournee durch Überanstrengung sein Organ ruiniert, und jetzt spricht er heiser.

Man sieht aus dieser Personalbeschreibung, daß Giovanni Grasso sich zur Darstellung der edlen Gestalten der Tragödie kaum eignen würde. Als Hamlet kann man sich diesen ungeschlachten Riesen nicht denken — als Othello schon eher. Freilich müßte man dann annehmen, daß Desdemona einen eigentümlichen Geschmack in der Auswahl ihres Gemahls bewiesen hat; einer jungen Dame, die sich in einen Mohren verliebt, kann man freilich schon mancherlei zutrauen. Ob Grassos Ehrgeiz so hoch geht, die Gestalten Shakespeares zu verkörpern, ist ungewiß. Einstweilen begnügt er sich damit, die Helden in sizilianischen Dorftragödien zu spielen, und dazu ist auch sein Äußeres ganz besonders geeignet. Er ist zum Darsteller sizilianischer Bauern wie geschaffen, weil er selbst wie ein sizilianischer Bauer, wie ein ausnahmsweise groß geratenes Exemplar eines sizilianischen Bauern aussieht.

Ein echter Süditaliener ist er auch innerlich. Heißes Blut rollt durch seine Adern, und seine Kunst ist eine Kunst heißen, heißesten Blutes. Ein Temperament von solchem Ungestüm hat man in unserer Zeit auf der Bühne noch nicht gesehen. Er ist unter allen Schauspielern der Gegenwart der stürmischeste, der wildeste. Das Wesen seiner Kunst ist die Darstellung der Leidenschaft, und seine künstlerische Bedeutung hat ihren Grund in der echten Leidenschaft, mit der er die Leidenschaft spielt.

Es ist natürlich, daß die Stücke, welche das Repertoire dieser sizilianischen Truppe bilden, lediglich den Zweck haben, Giovanni Grasso in allen jenen Situationen auf die Bühne zu bringen, deren er bedarf, um sich in seiner Eigenart zu zeigen. Literarischen Wert besitzen diese sizilianischen Bauerndramen nicht. Vielleicht hatten sie ihn einst, ehe sie in die Bärentatzen dieses Schauspielers gerieten, die sie so zugerichtet

haben, daß alles, was vielleicht an Psychologie oder Poesie oder anderen höheren Werten in den Dramen enthalten war, daraus verschwunden ist, und daß nur die großen Spektakelszenen übriggeblieben sind. Die Handlung in den Stücken bewegt sich unweigerlich von der Liebe durch die Eifersucht zu einer Mordtat. Nebenbuhler streiten sich um eine Dorfschöne, und im letzten Akt fließt Blut. Man hat schon im ersten Akt die beruhigende Gewißheit, daß im letzten Akt Grasso in irgend einen der Herren auf der Bühne mit seinem Messer hineinstechen oder hineinschneiden wird. Die Todesart variiert nämlich; und die einzige dramatische Abwechslung in diesen Bauerntragödien wird dadurch herbeigeführt, daß in der einen Grasso seinen Rivalen niederstößt, in der anderen ihm die Gurgel abschneidet. Eines aber von den Dramen, „Feudalismo" genannt, überrascht durch eine dichterische Wendung von ungeahnter Schönheit, da nämlich hier ganz ohne Messer gearbeitet wird und Grasso seinen Nebenbuhler sozusagen ohne jeden Apparat umbringt, indem er ihm die Kehle durchbeißt.

Der Held in „Feudalismo" ist Grassos Glanzrolle. Das Stück ist aus dem Spanischen ins Sizilianische übertragen. Sein Inhalt ist auf den deutschen Bühnen durch die Oper „Tiefland" bekannt geworden, deren Libretto dem spanischen Drama entnommen ist. Man weiß also, daß es sich um einen Gutsherrn handelt, der seine Geliebte, ein schönes Mädchen aus dem Dorfe, an einen Bauern verheiratet. In dem irrigen Glauben, daß der Bauer, ihr Mann, um ihre Schande gewußt und mit dem Gutsherrn einen schmählichen Handel geschlossen habe, stößt sie ihn verächtlich von sich, wenn er seine ehelichen Rechte geltend machen will. Aber auch den Gutsherrn weist sie zurück, der Anspruch darauf erhebt, nach der Verheiratung seiner früheren Geliebten die Beziehungen

zu ihr noch fortzusetzen. Der Bauer belauscht den Gutsherrn, der mit Bitten und Drohungen die Bäuerin bedrängt, springt aus seinem Versteck hervor und beißt dem jungen Edelmann die Kehle durch, wie er sie einst in Todesnot einem Wolf durchgebissen, der ihn angefallen hatte. Dann lädt er sich seine Frau auf die Schultern und flieht mit ihr ins Gebirge.

Man muß Grasso in der Rolle des Bauern sehen. Man muß ihn sehen — denn beschreibende Worte können keinen Begriff von dieser schauspielerischen Leistung geben. Nuancen lassen sich beschreiben. Hier aber handelt es sich nicht um Nuancen — hier handelt es sich um die Eruption eines Vulkans. Sizilien liegt nicht umsonst am Fuße des Ätna.

Im ersten Akt, wo der Bauer erzählt, wie er den Wolf getötet hat, zeigt Grasso zuerst, wer er ist. Mit den Worten der Erzählung vereinigt sich ein Mienenspiel von höchster Beweglichkeit, ein Spiel der Augen namentlich von seltener Kraft des Ausdrucks, um den Kampf mit dem Wolf deutlich zu machen. Zugleich regen sich die Hände, die dicken, plumpen Hände, die sich aber als überaus geschmeidig und gelenkig erweisen, und malen Bilder in die Luft. Diese ganze Mimik, die Sprache der Augen, der Gesichtszüge, der Hände, ist so plastisch, so lebendig, daß man nicht mit Unrecht gesagt hat, Grasso könnte seiner Wirkung auch sicher sein, wenn er seine Rollen ganz ohne Worte lediglich als Pantomimen spielen würde.

Die Erzählung vom getöteten Wolfe könnten andere hervorragende Schauspieler gleichfalls vortragen. Was jedoch Grasso ganz allein kann, das ist die Szene im zweiten Akt, in welcher der Bauer von seiner Frau Besitz ergreifen will und ihrem Widerstand begegnet. Hier kommt der eigentliche Grasso zum

Vorschein. Mit elementarer Gewalt bricht die Begierde des jungen Sizilianers aus — bricht seine Wut aus, da es ihm verwehrt wird, seine Begierde zu stillen. Er rast und tobt. Er zerschmettert das Geschirr. Dann wieder legt er sich aufs Bitten. Er fleht, er bettelt. Die Frau bleibt bei ihrem Nein. Jetzt zieht er sein Messer und stößt es mit aller Kraft in das Brot, das die Frau zum Mittagessen aufgetragen hat. In den Qualen seiner unbefriedigten Sinnlichkeit wälzt er sich auf dem Boden. Er springt auf, reißt die Frau an sich und bedeckt sie mit einem Hagel von Küssen. Da er wieder zurückgestoßen wird, setzt er sich auf die Erde und weint. Ein in meisterlichen Zügen entworfenes Charakterbild. Der sizilianische Bauer wird als Naturmensch geschildert, bestialisch und kindlich zugleich. Seine Brunst, seine Wut sind die eines Tieres. Und nachdem sein Wüten ohnmächtig geblieben, weiß er sich keinen anderen Rat, als zu weinen wie ein Kind, ein hilfloses Kind. Grasso spielt das alles mit unübertrefflicher Kunst. Er ist hinreißend, wenn er tobt, und rührend, wenn er weint. Zugleich liefert seine Darstellung ein seltsames Stück Kulturgeschichte. Dieser sizilianische Bauer ist sicherlich mehr Afrikaner als Italiener; und man sieht mit Erstaunen, daß es in Italien, daß es in einem europäischen Kulturlande noch ein Volk mit gänzlich ungebändigten Instinkten gibt, — ein Volk, das der europäischen Zivilisation sehr fern und der Natur noch sehr nahe steht.

„Kulissenreißerei" hat man in Berlin Giovanni Grassos Spiel genannt. Gewiß, ein Kulissenreißer spricht mit sehr lauter Stimme und macht heftige Gebärden, und Grasso tut das auch. Nur eines hat man in Berlin übersehen: das wesentliche Merkmal der Kulissenreißerei ist ihre Unwahrheit, und das wesentliche Merkmal von Grassos Spiel ist seine Wahrheit. Darum ist Grasso kein Kulissenreißer, mag er noch

so ungestüm sich gebärden. Selbst sein wildestes Toben erweckt immer noch den Eindruck, daß er echtes Leben spielt. Gerade in Berlin erklärt man doch seit Jahren, daß es die Hauptaufgabe der dramatischen Kunst sei, das Leben auf der Bühne zu zeigen. Allerdings hat man über die Erfüllung dieser Aufgabe Vorstellungen eigener Art. Der Berliner Naturalismus verlangt vom Schauspieler, daß er nur ja nicht aus sich herausgeht. Wenn er spielt, möglichst ohne sich zu bewegen, wenn er spricht, möglichst ohne sich verständlich zu machen, — dann ist es das Leben. Man scheint in Berlin vergessen zu haben, daß es im Leben nicht nur Nüchternheit und Temperamentslosigkeit, daß es auch Schwung und Feuer gibt. Man scheint vergessen zu haben, daß auch die Leidenschaft zur Natur gehört. Man verlangt in Berlin vom Schauspieler, er solle ein Naturalist sein. Nun, es ist unmöglich, mehr Naturalist zu sein, als es Giovanni Grasso ist, der die Leidenschaft natürlich spielt.

Eine andere Ausstellung, die man in Berlin an Grasso gemacht hat, ist die, daß es ihm an schauspielerischem Können fehle. Er könne eben nichts als rasen. Auf diesen Einwand hat bereits Mounet-Sully, der große französische Tragöde, die Antwort erteilt. Er sprach seine Begeisterung über Grassos Spiel aus. Jemand bemerkte: „C'est de l'art facile." Mounet-Sullys Antwort lautete: „Fort bien, que chacun en fasse donc autant!" In der Tat, auch hier sollte ein Unterschied nicht übersehen werden: Grasso rast nicht — er spielt das Rasen. Und um den aufs höchste gesteigerten Affekt zu spielen — um ihn so zu spielen, wie Grasso es tut, — ist ein ungewöhnliches Können erforderlich. Der Beweis wäre sofort geliefert, wenn ein Schauspieler, der Grassos Können nicht besäße, einmal versuchen würde, so wie Grasso über die Bühne zu stürmen. Man würde ihn einfach auslachen.

Grasso hingegen erschüttert zwar nicht — die Stücke sind zu schlecht, die Figuren erwecken keine innere Teilnahme — aber er erregt, er packt, er reißt hin; und zu lachen fällt niemandem ein.

Im übrigen mußte ein Schauspieler wie Giovanni Grasso in Berlin einen Mißerfolg haben. Denn hier herrscht — allerdings mehr in der Kritik und den literarischen Kreisen als im Publikum — immer noch die Richtung vor, deren eifriges Bestreben es ist, aus dem Theater alles zu beseitigen, was zum Wesen des Theaters gehört. Das heißt man dann: die moderne Kunst. Vom Autor wird vor allen Dingen verlangt, daß er auf jede Bühnenwirkung verzichte. Nur wenn er gänzlich wirkungslose Stücke schreibt, hat er Anspruch auf den Ehrentitel eines modernen Dichters. Für die Kunst des Darstellers gilt derselbe Grundsatz. Ein Schauspieler, der seine Rolle effektvoll ausarbeitet, der wirklich „spielt", wie man eben das Theaterspielen verstanden hat, seit es Theater gibt, wird als ein ganz ordinärer Komödiant behandelt. Ein Schauspieler jedoch, dessen Mimik möglichst ausdruckslos, dessen Sprache möglichst tonlos, dessen Darstellung mit einem Worte möglichst farblos ist, wird als ein im echten Sinne des Wortes moderner Künstler gepriesen. Ebenso wie diese literarische Richtung eine Dramatik hervorgebracht hat, die nicht dramatisch ist, so hat sie auch eine Schauspielkunst gefördert, die nicht spielt. Man nennt diese Schauspielkunst auch, wie schon erwähnt, lebenswahr und natürlich; man nennt sie gemäßigt, man nennt sie innerlich, man nennt sie differenziert. Besonders das letzte Wort wird gern gebraucht, wenn es sich um moderne Kunst handelt. Was es bedeutet, ist vielleicht nicht immer ganz klar; aber es steht jedenfalls fest, daß eine der Haupterrungenschaften der modernen Kunst die Differenziertheit ist.

Gewiß gibt es heutzutage Bühnenkünstler von Bedeutung, deren Darstellungsart diejenige ist, die man als die allein moderne gelten lassen will, die natürliche, die gemäßigte, die innerliche oder wie man sie sonst nennen will. Im allgemeinen aber erfordert doch gerade diese „moderne" Spielweise am wenigsten von dem, was die Bedeutung des Bühnenkünstlers wie des Bühnendichters einzig und allein ausmacht: von dramatischem Temperament. Sie hilft sogar, den gänzlichen oder teilweisen Mangel des dramatischen Temperaments, der eigentlichen schauspielerischen Persönlichkeit zu verdecken. Diese Darstellungsart nämlich läßt sich durch Verstand und Fleiß unschwer erwerben; wirkliche künstlerische Begabung ist dazu gar nicht nötig — im Gegenteil, sie ist hier oft nur hinderlich. Und wenn, wie es ein Teil der Berliner Kritik fortwährend tut, jede Äußerung schauspielerischen Temperaments als „theatralisch" verdammt, jede schauspielerische Temperamentslosigkeit jedoch als lebensecht, innerlich und differenziert gerühmt wird, so wird auf diese Weise eine Schauspielkunst, der es an Persönlichkeit mangelt, geradezu gezüchtet. Ja, wir haben es mehr als einmal erlebt, daß die Berliner literarischen Kreise Schauspieler oder Schauspielerinnen als große moderne Künstler gefeiert haben, deren hervorstechende Eigenschaft lediglich ein Mangel an Persönlichkeit war.

Darum konnte und mußte es auch geschehen, daß diese literarischen Kreise sich ablehnend gegen Giovanni Grasso verhielten, der schauspielerische Persönlichkeit in hohem Maße besitzt, und daß sie sich für Mimi Aguglia begeisterten, der diese Persönlichkeit abgeht.

Mimi Aguglia war früher Grassos Partnerin. Sie hielt es aber für nötig, sich von ihm zu trennen und mit einer eigenen Truppe zu reisen. In Berlin fand sie eine überaus beifällige Aufnahme. Es kam ihr zustatten, daß ihre Bühnen-

erscheinung eine sehr unbedeutende ist, — eine so unbedeutende, daß Mimi Aguglia sich in ihrem Ensemble ganz verliert und daß man sie im Anfang sich erst mühsam heraussuchen muß. Diese Unbedeutenheit wurde wieder für Lebenswahrheit, Innerlichkeit, Differenziertheit, mit einem Worte für echt moderne Kunst erklärt. Der zweite und hauptsächlichste Grund ihres Erfolges war, daß sie die Hysterie spielt. Auch das hängt im Grund mit ihrer Unbedeutenheit zusammen. Es scheint ein Gesetz in der Kunst zu schein, daß der Dichter, der poetische Kraft bekunden will, obwohl sie ihm fehlt, daß der Bühnenkünstler, der schauspielerisches Temperament erweisen will, obwohl er es nicht besitzt, in die Darstellung des Abnormen, des Perversen verfällt. Abnormität und Perversität in der Kunst bedeuten zwar nicht immer einen Mangel an künstlerischer Kraft, aber doch sehr häufig, namentlich in unserer Zeit. Mimi Aguglia also, der es wahrscheinlich nie gelungen wäre, durch bedeutendes Spiel in einer normalen Rolle aufzufallen, sucht sich dadurch bemerkbar zu machen, daß sie die Abnormität, daß sie die Hysterie zur Darstellung bringt. Und es versteht sich von selbst, daß sie damit die Berliner literarischen Kreise enthusiasmiert hat, — dieselben Kreise, denen überhaupt Hysterie und Perversität als gleichwertig mit künstlerischer Größe gilt, die Hoffmannsthal, den Schöpfer der hysterischen und perversen Elektra, als Dichter und ihre dem Dichter in Hysterie und Perversität kongeniale Darstellerin, Frau Eysoldt, als Schauspielerin bewundern.

„Malia“ (Behexung) heißt die sizilianische Dorftragödie, die der Mimi Aguglia ihre „Glanzrolle“ bietet. Die Dramen des Repertoires von Giovanni Grasso sind Dichtungen des Dante verglichen mit den Stücken, in denen die Aguglia auftritt. Diese Stücke sind nämlich lediglich um den Anfall einer Krankheit herumgeschrieben. Der Inhalt des einen Dramas

ist, daß die Mimi Aguglia in eine hysterische Krisis verfällt; in einem anderen Drama ist der Vorgang der, daß sie Herzkrämpfe bekommt.

In „Malia“ spielt sie die Rolle einer Bäuerin, die in ihren Schwager verliebt ist, die, weil sie sich bemüht, ihre Leidenschaft zu unterdrücken, an schwerer Hysterie erkrankt, die infolgedessen vom ganzen Dorfe für behext gehalten wird und die sich schließlich in einem Anfalle ihrer Krankheit dem so heißgeliebten Manne an den Hals wirft.

Es läßt sich nicht leugnen, daß Mimi Aguglia den großen Anfall im zweiten Akt vollendet spielt. Man kann nicht hysterischer sein. Das Krankheitsbild ist in psychiatrischen Kliniken genau beobachtet und wird bis in die letzte Einzelheit getreu wiedergegeben. Länger als eine Viertelstunde windet sich die Schauspielerin in allen möglichen Zuckungen, streckt bald den Oberkörper, bald den Unterkörper in krampfhafter Starrheit vor, verrenkt Arme, Hände, Finger, verdreht die Augen, wimmert, heult, schreit. Man kann Mimi Aguglia das Zeugnis nicht versagen: es ist alles nach der Natur kopiert, und es ist auf der Bühne ganz genau so widerwärtig und scheußlich wie in der Wirklichkeit.

Nun ist immer wieder zu betonen, daß der Zuschauer jede Scheußlichkeit auf der Bühne ertragen kann, ertragen muß, sofern sie einem höheren künstlerischen Zwecke dient. Wenn beispielsweise in Tolstois „Macht der Finsternis“ die Bauern hinter der Bühne das neugeborene Kind zwischen Brettern zerdrücken und der Zuschauer, wie es eigentlich Regievorschrift ist, die Knochen krachen hört, so ist das auch nicht gerade ein angenehmer Eindruck; aber man muß sich ihn gefallen lassen, weil dieser Greuel nur ein Mittel zu dem höheren künstlerischen Zwecke ist, den der Dichter erreichen will, — zu

dem Zwecke, die Macht der Finsternis in ihrer ganzen Furchtbarkeit zu zeigen. Wenn jedoch eine Schauspielerin einen hysterischen Anfall darstellt, ohne daß sie damit einen anderen Zweck verfolgt als den, eben die Hysterie auf der Bühne zu zeigen, so hat dies, mag ihr technisches Können auch so groß sein wie das der Mimi Aguglia, mit der Kunst wirklich nichts mehr zu schaffen. Zum Studium der Hysterie ist das Hospital da, aber nicht das Theater.