



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

XVI. Kapitel: Die Bühne der Neuzeit

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



## XVI

### Die Bühne der Neuzeit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ihrer reicheren Ausgestaltung und Belebung der Szene mischten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Von den anderen größeren Hoftheatern hat sich namentlich das

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

Besetzung:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mit diesem geglückten Versuch war jedoch nur das Signal für

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\* \* \*

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

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

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

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

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