



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Literatenstücke und Ausstattungsregie

Goldmann, Paul

Frankfurt, 1910

"Faust" bei Max Reinhardt

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

„Faust“ bei Max Reinhardt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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