



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Joseph Kainz und Agnes Sorma. Impressionismus und Nervosität. Die geflügelte Rede. Neuer Naturalismus. Georg Engels und die Komische Bühne. Lessing-Theater und Berliner Theater.

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

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 Gloriele 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 zerreißen. 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 Triblebens 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 gemahngelt; 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 ergöhte 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 fortreißendes 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 Bühnentunst; 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 verführenden 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 schmarokhenden 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