



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handlungen und Abhandlungen

Borchardt, Rudolf

Berlin-Grunewald, 1928

Aufstieg des Grossen Schauspielhauses

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74827](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74827)

AUFSTIEG DES
GROSSEN SCHAUSPIELHAUSES

12 Borchardt

UNIVERSITÄT PADERBORN
BIBLIOTHEK

1911

I

Das neue Theater Max Reinhardts ist ein Appell an den Mut, einer bis zur Aussichtslosigkeit unerhörten Lage mit ebenso unerhörten Mitteln zu begegnen und die Entwicklung, auf der schiefen Ebene gepackt und herumgedreht, wieder zum Gipfel zu wälzen. Jeder Appell an den Mut weckt zuerst den Chor aller verbündeten Feigheiten. Während des ganzen ersten Jahres haben wir nur die Denkfähigkeit, die Angst, umzudenken und die Scheu vor Klarheit über die entstandene Lage, seinen ungeheuren Entwurf beurteilen hören. Von allen Seiten her ist das Volk vor den Türen des roten Riesenhauses angehalten, beim Schopfe genommen, seitab gezogen und taubgeschwatzt worden. Hörte man auf die Stimmen der landläufigen Urteiler, so war es fast ein Verrat an der deutschen Kultur, in dies Theater zu gehen, den schändlichen Verbrechen an der deutschen Vergangenheit und dem Geiste des Dramas, die dort perpetriert wurden, die reine Seele zu leihen. Aber das Volk war auf die Dauer nicht zu beirren. Es hat ein ganzes Jahr lang die ungeheuren Räume mit seinen Beisteuern gefüllt und die gleichen fürs nächste Jahr versprochen. Den Argumenten der Retter seiner Bildung hat es kaum mit Widerlegungen dienen können, — bestenfalls sich das

Gewissen trüben lassen. Aber, ob mit gutem oder schlechten Gewissen, es sitzt in diesem Hause und hat Besitz davon ergriffen. Mit oder ohne Gründe, mit oder ohne räsoniertes Programm, mit oder ohne Bewußtsein von der Tragweite dessen, was sich in der Stille vollzogen hat, es hält an dem neuen Hause fest und ist nicht daraus zu vertreiben. Max Reinhardt hat die Kritiker beiseite geworfen und das Volk gewonnen. Sein Theater ist das Heut der Geschichte, der Kampf gegen sein Theater ist ein sterbender Rest Sentiment und Ressentiment. Aber das Heut der Geschichte ist nicht nur diese Bühne, sondern das Amphitheater und was auf ihm sitzt, dies neue Volk, dies neue Publikum. Dies Publikum, ein Publikum in der Bildung, das noch nicht weiß, ob es aus Sensationslust oder aus Lebensdrang dort sitzt, ob es sich vergnügt verrohen läßt oder mächtig umwandeln, ob diese Bühne, ob diese Schauspieler, diese Darstellungsart im leeren Raume nur ein neuer Nervenkitzel sind oder ein Rettungsschritt ins neue Recht des Theaters, ob ein Effekt vulgärsten Ranges oder Wiedererstattung des Dramas von seinem Usurpator, dem Individuum, an seinen rechtmäßigen Herrn, die alte große heilige Menge, — dies Publikum hat ein Recht darauf, im einfachsten Sinne des Wortes Recht zu bekommen — mit Gründen zu vernehmen, daß es Recht hat, wenn es die Zeitungen zerreißt und in dies Theater geht — mit Gründen zu vernehmen, daß es reifer und weiser, mutiger und freier ist als die Kritiker, die es beraten wollen, — ja, daß es dem Mute, dem Instinkte, dem Genie,

das dies Theater im bedrohlichsten Momente des Dramas errichtet hat, innerlich wesensverwandter ist als die ganze beleidigte höhere Bildung, die ihn an gebrochenen Maßen vermißt. Denn in diesem neuen Publikum ist, ebenso wie im Genie, das Ewige naiver Menschheit. In den Wortführern der Meinung, die das alte Theater noch für rettbar halten, und dem neuen schon darum zuwider sind, ist nur das Beschränkte der Epoche, das ererbte Vorurteil von bloß gebildeten Begriffen ohne Bild und Leidenschaft, das die Mittel für die Zwecke nimmt, und sie noch verteidigt, wo alle lebendigen Zwecke längst verloren sind.

Darum habe ich mit Zahl und Maß begonnen; darum kehre ich zu Zahl und Maß zurück. Denn das große Haus ist nicht die alte Bühne mit einem verzehnfachten Zuhörerraume; weit gefehlt. Auf die Stillosigkeit so halber Lösungen konnte nur der Irrtum verfallen, der den sogenannten Wenigbemittelten an der Gnadentür bourgeois Bildung Teil geben wollte und die gnadenlosen Zwitter der Volksbühnen schuf. Es ist nicht die Bühne, die vor fünftausenden ebenso spielt wie sie, wenn durch den halben Zuschauer-raum hin eine Zwischenwand aufgerichtet würde, vor fünfhundert spielen würde; das wäre neuer Most in alte Schläuche. Die Menge ist hier nicht zugelassen, sondern sie ist hier Herr: sie wird hier nicht von der Bühne her gebildet, sondern sie gestaltet diese Bühne; und sie gestaltet damit deren primärste einfachste Eigenschaft, durch ihre Wesenhaftigkeit; damit jeder von allen Seiten her in den Bühnenvor-

gang Einblick haben kann, der Hochsitzende, der Schiefsitzende, der Seitsitzende, opfert die Bühne das Flächenbild, das nur von dem von vorn darauf starrenden Auge als solches sichtbar wird; es opfert die Kulissen, in die hineingeguckt werden würde und den Schnürboden, und sprengt alle Leisten des alten Kastens. Sie ist nicht mehr Ausschnitt, sondern Raum, nicht mehr Fläche, sondern dimensioniert wie das Lebendige. Die Behelfe der Bildung, mit denen es so leicht war, Bühnenstil zu halten, sind gefallen; die Bühne steht wieder an ihren Anfängen. Sie ist ein Tanzraum, ein Spielraum, ein Raum zum Agieren, ein Raum für Aufzüge wie beim deutschen Barockdrama.

Das aber ist die alte Position des alten Theaters der Menschheit gegenüber. Nur ist sie, ehemals läßlich, hier durch die eisernen Schranken des Wirtschaftsgefüges unserer Zeit unerbittlich geworden. Das Theater Max Reinhardts ist wie alle großen und echten Revolutionen im Grunde eine Restauration, Wiederherstellung einer alten Organizität an Stelle einer überlebten Systematisierung. Ob diese Wiederherstellung glücken kann, das zu entscheiden liegt beim deutschen Geist und seiner poetischen Kraft — Goethisch zu sprechen bei «des Menschen Kraft im Dichter offenbart». Der Dichter wird zu zeigen haben, was er mit dieser Kraft teilen kann, durch welche allen gemeinsamen Kräfte er sich mit ihnen ins gleiche zu setzen vermag. Alle Voraussetzungen dafür, das Schuldbuch der Zeiten zu zerreißen und frisch wie der Athener und der Brite um

das Herz seiner Zeit zu ringen, sind ihm gegeben; das Haus steht da, die Bänke sind gefüllt, eine Bühne davor, wie Goethe sie verlangte, als er sich in jenem berühmten Briefe an Kleist, auf zwei Brettern über zwei Fässer gelegt, mit Shakespeare und Calderon jedes Jahrmarktspublikum zu bezwingen getraute. Dies und nichts anderes, in gigantischen Maßen, ist das Große Schauspielhaus, Es schließt alles Menschliche ein, das Allzumenschliche und das Übermenschliche nicht aus. Man hat die Wahl, ob es eine sublime oder gemeine Stätte werden soll. Zu beiden wird sich die Masse bereitfinden lassen, je nachdem man sie liebt oder verachtet. Man habe den Mut dessen, der sie schuf, und schaudere nicht vor dem Worte plebejisch zurück. Es ist dem Erhabensten minder unverwandt als seine Entartungsform, das Vulgäre, das aufgeputzt und mit falschen Steinen staffiert, den Gaunerprunk vor den sterbenden Bühnen der Emporkömmlinge spazieren führt und sich im Kino die Form geschaffen hat, die alles Todeswerte dieses großen und unglücklichen Volkes allein verdient, indes sein Lebenswertes noch einmal die Frage an das Schicksal stellt, — hier und hier allein.

II

Das Haus, das Riesenhaus zwischen den stationär werdenden Trümmern eines anscheinend nie abschließbaren Bahnhofsbauwerks, verrottenden Straßenzügen und dem häßlichen Spreearm, — das Haus von Max Reinhardts Lebenstraum hat einen Winter hindurch gespielt. Es ist nicht von Belang, das Schicksal seiner ersten taumelnden Schritte in die Welt zu vereinzeln, zudem habe ich ihnen nicht allen beigewohnt. Man mußte sich sagen, daß der Übergang von der Kastenbühne zur Weltbühne sich nur stadienweis und nicht in einem Sprung vollziehen konnte. Nicht nur der Zuschauer hat den Blick, sondern auch jeder am Theater Tätige das Ganze seiner Technik vorerst umzulegen. Alle Erfahrungen sind erst zu sammeln, das Heer muß napoleonisch auf dem Marsche gebildet werden. «Hamlet» habe ich nicht gesehen, gegen das darüber Gesprochene und Geschwatzte die Ohren fest verschlossen. Den «Weiben Heiland» habe ich mit verschlossenen Augen und Ohren, was das Stück und das von ihm abhängige Spiel betraf, mehr nicht gesehen, als gesehen, und meine Aufnahme mit Anstrengung darauf beschränkt, mir vom Hause und seinen unerhörten Bedingungen die ersten sinnlichen Begriffe zu bilden. Vollmöllers «Orestie», von Reinhardts Schauspielern gespielt, qualvoll für den Kenner des Äschylus,

den Schüler der Griechen, den Dichter und den Kritiker Reinhardts, übergehe ich. Hier gab es gleichwohl Augenblicke, wie den von Agamemnon's plötzlichem Heraufziehen aus dem Nichts, wie das Heranschleichen des heiligen Mörderpaares an den Palast zu Rache und Bluttat, die mit der Atmosphäre großen Theaters, einem plötzlichen trockenen Herzklopfen und Aufatmen, erschütterten. Rolland habe ich vorübergehen lassen. Alle literarischen, theatralischen, dramatischen Eindrücke beiseite gesetzt, alles *handicap*, mit dem die Reste einer elenden Literaturepoche, Fetzen des hysterischen Dilettantismus, Lappen schnellfertiger Bühnengerechtigkeit, den Koloß noch umhängen, wie Gerümpel des Baugerüstes — — so blieb ein bestimmter großer Eindruck zurück: die Freiheit dieses Theaters. Alles kommuniziert, man läuft darin umher, man möchte nach links und rechts Gespräche anfangen. Man ist nicht numeriert, fließende Wellen nach oben, nach unten, durch das ungeheure Oval nach allen Seiten, unter der ungeheuren Kuppel, vor dem riesigen Luftraum des freien Spielfeldes. Ferner: die Unmöglichkeit, auf dieser Bühne zu stelzen, zu schlendern und zu strauchen, wie die Mimenfaulheit sich das angewöhnt hat. Beispiele — ich will sie nicht häufen, um niemanden persönlich zu verdrießen. Auf der Kastenbühne hatte es nicht gestört, weil der Kasten alles, was auf ihm vorgeht, von selber der psychologischen Optik der Natürlichkeit entzieht und es isoliert. Dagegen, was auf *dieser* Bühne vorgeht, muß sich durch seinen Stil, den es mitbringt,

selbst isolieren, oder es zerflattert, Raum und Rahmen helfen ihm nicht. Gegenbeispiel: Montezuma hatte an einer übrigens gleichgültigen Stelle ein paar Tanzschritte, vorn am Rande der Orchestra, unter der die Vorbühne schräg abschießt; die rhythmische Bewegung, die rhythmische Sprache (Vers) und die rhythmische Stimme, halb rezitativisch, bildeten ein Ganzes, von dem es wie lebendiger Luftzug sich ins Theater verbreitete: hier war für einen Augenblick das Neue, Richtige, Absolute getroffen, man war gebannt. Auch in der «Orestie» fehlten gerade solche Momente nicht.

Ich hebe alle schwarzen Punkte hervor, damit niemand mir nachsage, was ich mir nicht nachsagen lasse. Ich bewundere Max Reinhardt. Ich finde die Kritik, der er neuerdings in Berlin begegnet, wie ich seit langem offen und laut auszusprechen mir vorsehe, das ungroßmütigste, undankbarste und illiberalste Verhalten, das in meiner Lebenszeit großen Entwürfen eines genialen Willens Schritt für Schritt verteuert hat. Gerade in einer Zeit wie dieser, die aus lauter Angst, vor einer hypothetischen Nachwelt als die Verkennerin des unbekanntenen Zeitgenius dazustehen, jeden kindischen Popanz aufbläht, ist die Verkennung und Verschreitung des vor aller Augen wirksamen, offenen und franken Genius das deutlichste Dementi für den Wahn, daß dem Philister, wenn er nur aus der Geschichte lernen wolle, der Weg zu seinem großen Zeitgenossen mühelos offenstehe. Aber weil ich diesen einzigen Mann mit der vollen Wärme des Herzens auf seinem bestritten-

sten Wege begleite, halte ich es für meine Pflicht, in jedem Falle mein Urteil kühl zu stellen. Gerade weil der «Julius Cäsar», den ich soeben zum zweiten Male mir habe spielen lassen, das größte Theatererlebnis meiner Erinnerung ist, schreibe ich den wesentlichen Teil seines ersten großen Jahres in die Schatten. Die «Orestie» sollte nicht so gespielt werden, und die Berater, von denen Reinhardts Regie des großartigsten und geschlossensten antiken Bühnenwerkes sich hat führen lassen, müssen ersetzt werden, in seinem Interesse, wie im Interesse des Hauses; hierüber muß ich vier oder fünf Sätze sagen. Agamemnon kehrt fast als Greis — dreißig Jahre Herrschaft, zehn Jahre Krieg, zehn Jahre Irrfahrt — nach Mykenä zurück; das liegt in der überschauenden, milden Gemessenheit seiner bescheiden gewordenen Weisheit im ersten Auftreten. Der scanke, spitzknochige, nicht unelegante Springinsfeld auf dem von Menschen (!) gezogenen Wägelchen (zu bescheiden, den Fuß auf einen Purpurteppich zu setzen, trägt aber Scharlach wie ein orientalischer oder römischer Sultan und spannt Menschen statt Pferde ins Joch — Horror für griechische Augen) — verkörpert nichts Aeschyleisches. Ferner: Agamemnon und Klytämnestra stehen auf Reinhardts Bühne eine Zeitlang Rücken zu Rücken, der Mann redet gegen das Haus, die Frau gegen Cassandra, statt daß Mann und Frau gemeinsam und großartig ins Schloß ziehen, und der gespenstisch große Moment, in dem Klytämnestra zurückgelaufen kommt, um Cassandra dem ersten Opfer als

zweites nachzuholen, die Bühne leibhaftig beträte. Cassandra! Cassandra!! Ich kann nur schweigen und mich schütteln; nein, so geht das nicht. Ein beliebiges junges Mädchen in einem passablen Teekleid mit Löckchenfrisur, mit einer von Anfang an überschrienen Stimme Worte deklamierend, die sie offenbar nicht von ferne versteht und von denen man sich fragt, wie sie ihr wohl einfallen mögen, — — statt der vom Gotte vergewaltigten, gottgeschüttelten, von Schauern und Schreien überrieselten, heiligen Wahnsinnsbraut an der Todespforte des Seherblicks — — nein, es geht nicht. Jahrhundertlang hat das Altertum das Pathos des äschyleischen Schweigens von Urteil zu Urteil weitergegeben: die Niobe, den Achill, beide nicht erhalten, die durch Stunden in unerschütterlicher Verhüllung allen Fragen, Tröstungen, Gesängen den Contour des wortlosen Leidens entgegenstemmten. Die Cassandra, die Dritte dieser großen und berühmten Kategorie, lange wortlos gegen Klytemnästra und den Chor, wortlos bis zum jähen Aufschrei des wilden, tragischen Liedes, wo blieb sie bei dieser anmutigen jungen Dame? Genug der Einzelheiten. Das Szenische gehört gleichfalls hierher. Keine der Hilfen, mit denen die antike Tragödie und Reinhardts Theater geradezu aufeinander angewiesen sind, war ausgenutzt worden. Das Opfer am Grabe — nur nicht daran denken! Die Eumeniden, von Vollmöller epitoniert, mit einem gänzlich grotesken Schluß — hoffentlich vergißt man es bald. In dieser Form gehört die «Orestie» in den alten Bühnenkasten — ihm ist die Bearbeitung wohl auch adap-

tiert —, in das neue Haus gehört der echte Äschylus oder keiner. Kompromisse müssen vor der Türe bleiben. Um den Kompromissen Valet zu sagen, ist doch, meine ich, der Riesenaufwand aufgewendet. Ich sehe nicht ein, warum durch den alten Manègenaufgang kein Viergespann ziehen sollte. Alle Pferde haben wir ja noch nicht aufgegessen; ich sehe nicht ein, warum ein großes Volkshaus für das freie und freimütige alte Theater gebaut wird, in dem die erhabenen Banalitäten einer Amme in asiatischer Nationaltracht sich nicht über den Nachttopf und die Windeln des Orestkindleins mit äschyleischem Wagnis ergehen dürfen, — in dem der Herold nicht als Typus des prahlenden Kriegsteilnehmers seine Erlebnisse auskramen darf, statt daß alles Bunte, Archaisch-Echte, Kolossal-Gewagte dieser shakespearisch urtümlichen Bühne monoton zerbrüllt wird. Reinhardt kann nicht zugemutet werden, solche Aufgaben allein zu lösen. Für eine Aufführung der «Orestie» bedarf er der Beratung mit der besten und reifsten Kennerschaft dessen, was das Dichterische, den Stil, die Historie, den Geschmack des Werkes angeht: aus allem diesen wird sein Genie das Lebendige wählen und die Gestalt bestimmen. Zu improvisieren ist es nicht.

Aber ich hebe es auch nur hervor, um es damit abzutun und jedermann die Ausflucht dahinein jetzt schon zu verlegen. Es ist gleichgültig, woran die Leitung der bisher beispiellosen Bühne ihre Fehler zu vermeiden lernt, ja, es ist beinahe besser, sie macht diese ersten Fehler an gleichgültigen Plastrons, Haupt-

mannschen und Rollandschen Windbeutelereien, als an einem großen Originalwerke älterer oder neuerer Zeiten. Alle diese Fehler sind durch den «Julius Cäsar» ausgelöscht, wenn er auch künftige Fehler gewiß nicht ausschließt. Diese Bühne wird noch Unendliches zu lernen haben, aber sie wird es in den schöpferischen Proportionen tun, mit denen die Urbühnen der Menschheit sich von Possenreißerei und den Scherzen trunkener Schwarmbrüder in die Erhabenheit der Poesie gerissen haben. Sie wird aus der großen Produktion der Vergangenheit langsam und nicht ohne Vergreifen das ihrem neuen Stile gemäße Repertoire zusammenbringen und wird die heutige und künftige Produktion langsam und nicht ohne Vergreifen dazu zwingen, sich ihren Maßen zu bequemen. Am «Danton» scheint sich Reinhardt das technische Material für die politische Massentragedie zurechtgelegt zu haben, an der «Orestie» Elemente des Antiken, in irgendeinem von ihm gesuchten Renaissance-Sinne. Der «Cäsar» war sein erster mit der Prätention auf dauernde und maßgebliche Leistung unternommener Versuch am neuen Bühnenkörper. Es sei sogleich gesagt, daß die Aufführung sein neues Theater in einer ewig denkwürdigen Weise in die Geschichte der deutschen Bühne einpflanzt. Der Abend kann niemals wieder vergessen werden und wird Unendliches bewirken.

Die gesamten Komplexe der Bühne ausgenutzt; ansteigende Vorbühne, Orchestra als eigentlicher Spielplatz, Rampenanlage zur Oberbühne hinauf, diese in die Dekoration übergehend. Die halbkreis-

förmigen schrankenartigen Gebilde um die Orchestra herum, zu denen die Sitzstufen des Amphitheaters spielplatzmäßig den Übergang vermitteln, mit verwandt: alles das mit dem Entschlusse, die Welt auf die Bühne zu stellen, statt geringe Ausschnitte von ihr zu geben, Zeitmomente, das jeweils Transitorische. Aus allem diesem die greifbare Raumvoraussetzung für die ungreifbare der steilen, deckenlosen Luftleere über dem gespielten Vorgang geschaffen. All dies aber gleichzeitig dazu verwandt, um diesem antiken Vorgange den Charakter der unbegrenzten Öffentlichkeit zu geben, den er bei Shakespeare so hat, wie er ihn historisch gehabt haben muß. Die Tragödie strömt im Freien und Öffentlichen ungehemmt umher, Gärten, Gassen, Plätze, Landschaft, Berge, offene Hallen, durch die die Landschaft blickt, Luft, Himmel, Erde, freie Treppen — das ist ihr Schauplatz. Mit genialer Konsequenz der Ausnutzung sparsamster Mittel verwendet der große Theaterkünstler seine Hintergründe, eine Handvoll Zypressen schräg oder gerade gestellt, ein paar Bögen so oder anders geordnet, eine Terrainstufung wechselnd profiliert — es reicht aus, um den Garten vor dem Hause des Brutus, die Halle, in der Cäsar Calpurnia tröstet und die Feinde empfängt, diese oder jene Straße zu differenzieren. Damit ist zugleich der Sparsamkeit von Shakespeares szenischen Voraussetzungen wie dem Wesen des antiken Raumbildes monumentale Genüge geschehen, ohne die aufdringlichen Narrheiten der sich als stilisiert bezeichneten Bühne, — ohne Konzessionen an die übrige

ästhetische Zeitfratze. Die Versuche, mit den grellen und klotzigen Mitteln jener Verrohung zu konkurrieren, die sich neuerdings als Simplizität und Ursprünglichkeit aufspielt, sind fallen gelassen. Architektur und Landschaft sind schlicht, römisch, groß und nicht ohne einen Hauch ferner Schönheit.

Der Gewinn dieser Bildmäßigkeit und Raumhaftigkeit für den menschlichen Vorgang ist unermesslicher. Die Öffentlichkeit des Vorganges auf der Bühne setzt sich in die Öffentlichkeit des Amphitheaters unmerklich fort. In der Senatsszene, der vielleicht größten Leistung dieser Regie, werden die unabsehbaren Stufen rings um die in der Tiefe liegenden senatorischen Reihen, auf denen wir sitzen, direkt in den Vorgang hineingerissen. Es ist nicht zuviel gesagt: der Zuschauer atmet die gleiche Atmosphäre wie das Drama und seine Personen, und gehört ebenso mit zum Vorgange, wie auf der Rennbahn der Wettende zum Jockey, wie im Dionysos-Theater der athenische Bürger auf den Stufen zu dem als Chor verkleideten athenischen Bürger auf dem Tanzplatze vor ihm, zusammengehalten durch das gleiche Pathos des berauschten, an die gemeinsamen Götter und die gemeinsame Sage gebundenen Vorganges. Man hat aufgehört, fremd und kritisch, wie jemand, den es im Grunde nichts anzugehn brauchte, vor einer sich selbst genügenden, ringartig in sich selbst laufenden Kunstfiktion zu sitzen. Spielplatz und Amphitheater sind aus den gleichen Stoffen, das Werk und die Leidenschaft lebt in beiden, um uns selber geht es, nicht nur um aufgeputzte Puppen an

ihren Drähten, und das gewaltige Volkselement, das Shakespeare eingemischt hat, das Meerartige, überflutet auf seinen tragischen Höhepunkten, wahrhaftig ein Element, die schwachen Schranken zwischen der sogenannten Kunst und dem sogenannten Leben: das Spiel macht seine fiktiven Elemente vergessen, das Leben umlagert mit völlig verwandelter und be rauschter Seele, verwandelt wie es der Schauspieler durch Kleidung ist, den Geisterraum der tobenden und stürmenden Phantasie.

Hier konnte man ahnen, was dies Theater werden kann, wenn ein großer Dichter alle seine Möglichkeiten ausnützt. Cäsar, von Kraus mit Meisterschaft aber ohne Virtuosität gespielt, schwebte über der Flut des Ganzen wie der in ihr fahrende, sie beherrschende Gott: Dieser bedeutende Schauspieler, dem Berlin nichts an die Seite zu setzen hat, zeigte, daß er die Voraussetzungen der neuen Bühne wirklich besitzt: die Kleinlichkeit der Charakteraustuschung, das psychologisierende Mätzchen, das ganze Pappen, Leimen und Künsteln alter Mimenübung der Kastenbühne war gefallen: schreiten und wandeln, walten und herrschen, strahlen und wirken, das Gebaren der monumentalen Natur, herrliche Heiterkeit des Genius bezeichnete ohne spürbare Anstrengungen und ohne aufdringliche Absichten dies unvergeßliche Erlebnis. Um seinetwillen vor allem habe ich die Aufführung zweimal besucht. Welch eine Szene, diese Ermordung! Das ganze Theater in die steile kapitolinische Gipfelthronung hinaufgetürmt, auf der der Imperator im Scharlach ragt, fern wie ein erhabenes

Idol; rechts und links davon, Gleichnis der Politik, die unendliche Öffentlichkeit des südlichen, des antiken, des republikanischen Vorgangs: die Welt hört zu. Nach vorwärts unten die Exedra der Senatorensitze, wieder ansteigend zum Amphitheater der Zuschauer. Mitten hindurch, abwärts stürzend, der breite, finstere, steile Abstieg in ein imaginäres Rom der Niederung. Von seiner goldenen Höhe der Erstochene, nie so Erhabene, wortlos niedertaumelnd durch die lange Mördergasse der im letzten Augenblicke wie zu Spießbruten zusammengeschlossenen Verschwörer. Wortloser, Hilfe heischender, göttlicher Blick in jedes Auge vor jedem Stoße bis zur Umarmung, in der ihn der tragische Stoß des Liebevollen trifft. Dann das herrliche Zusammenbrechen. Dann das blöde Durcheinanderstürzen der nun nach Lösung der Spannung bis zur Verrücktheit ziellos gewordenen Ekstase. Dann das Vorquellen des weltmeerartigen Roms durch alle Gassen, aus allen Winkeln, in die Lücken, aus den Lücken und die neue fanatische Gestalt, Antonius, auf der wilden Woge: die welthistorische Brandung — Staatsaktion: Rede Politik, Umschwung, Volksschicksal: Unmaß und Übermaß der Leidenschaften im unspürbaren Maße des Genius gegeben und gehalten, der die ausgreifenden Roßleiber von Phantasie und Leidenschaft nur ins Ziel jagt, indem er sie bändigt. Das Groteske im Tragischen: Jannings, Schmasow, große Pöbelmasken mit vereinfachtem Stilzuge, der strotzenden Buntheit des ewig Plebejischen, gewaltig Banalen: «das ganz Gemeine, das ewige Gestrige, das immer

war und immer wiederkehrt». Das tragische Durcheinander: die historische Gasse das Kapitol hinauf, auf der alles hetzt wimmelt, ängstigt, keucht, hofft und plant: Portia, dahingeweht, die lächerlichen Seherfiguren, Interpunktionszeichen des geschichtlichen Satzes. Drüberher eine Ewigkeit des Himmels und der Elemente, die ihresgleichen nicht hat.

Mit solchen Ahnungen konnte dieser Abend uns erfüllen. Er war fern davon, eine mustergültige Aufführung zu sein. Die Kleinlichkeit findet genug auszusetzen, und das auf absolute Maßstäbe gestellte Urteil kann begreiflicherweise nicht verschweigen, daß Reinhardt das Menschenmaterial, das er braucht, noch in keinem, auch nicht dem entferntesten Sinne nicht besitzt. Fast alle seine Schauspieler sind gutwillige Behelfsmaterie in seinen Händen, — genug, wenn durch ihren Willen hindurch sein großer Wille hin und wieder spürbar wird. Alles ist erst in den Anfängen, es ist fast nichts da als das Haus und er selber — sonst nur massenhaftes fragwürdiges Inventarium aus Stoffen und Kräften, das seiner Gestaltung harrt, Chaos in dem der Eros gerade eben zu wirken beginnt. Man weiß, daß nach alter Vorstellung das Chaos durch Eros, die schöpferische Liebe, Kosmos wird; hier wirkt sie durch den einzigen leidenschaftlichen und formquellenden Mann, der wider alle Voraussage und auch heut nur von Worten übler Vorbedeutung umgeben, der Ungunst der Zeiten sein Geschöpf abgerungen hat. Die Lieblosigkeit, auf die er trifft, wird er weiter, dessen bin ich gewiß,

schenkend und liebend beschämen. Aber es soll nicht ausbleiben, daß ihm die Liebe der durch ihn neu Entzündeten auf seinem Wege begegne und ihm zu der Vollendung des Werkes helfe, das anzugreifen nur dem großen Individuum gegeben sein kann, auszubilden nur der Arbeit einer Generation.